

163020

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI

Yavuz Selim KAFKASYALI

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN
İLK BEŞ KEMAN SONATININ BİLGİSAYAR DESTEKLİ
ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Yard. Doç. Dr. Serhat YENER

ERZURUM - 2005

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

**Bu tez, Müzik Bilimleri/Müzikoloji Anasanat Dalı'nda jürimiz tarafından
Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.**

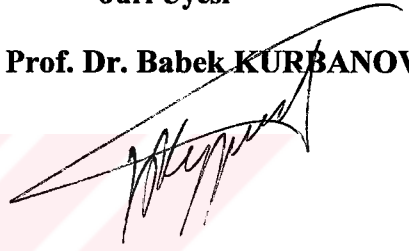
Danışman / Jüri Üyesi

Yard. Doç. Dr. Serhat YENER



Jüri Üyesi

Prof. Dr. Babek KURBANOV

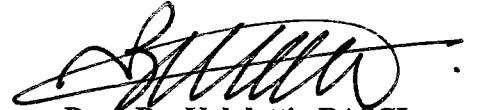


Jüri Üyesi

Doç. Dr. Naile MİRZAZADE



Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. / ... / 2005



Prof. Dr. Vahdettin BAŞÇI
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER	SAYFA NO
ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖN SÖZ	III
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	2
1.LUDWIG VAN BEETHOVEN	2
1.1. Ludwig Van Beethoven'in Hayatı	2
1.2. Ludwig Van Beethoven'in Yapıtları	10
1.3. Ludwig Van Beethoven'in Müziği	14
1.3.1. Birinci Dönem	14
1.3.2. İkinci Dönem	14
1.3.3. Üçüncü Dönem	15
İKİNCİ BÖLÜM	21
2.TEZ YAZIMINDA TAKİP EDİLEN İLKE VE METOTLAR	21
2.1. Tez Yazımında Takip Edilen İlkeler	21
2.2. Tez Yazımında Kullanılan Metotlar	21
2.2.1. Kemanın Yapısı ve Akordu	21
2.2.2. Dizi ve Ses Alanı Analizi	21
2.2.3. Kalıplaşmış Ezgilerin Belirlenmesi	21
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	23
3. SONAT FORMU VE BEETHOVEN'İN SONATLARI	23
3.1. Sonat Formu	23
3.2. Sonatın Özellikleri	28
3.2.1. Ön Klasik Çağ Sonatı	31
3.2.2. Klasik Çağ Sonat Biçimi	34
3.2.3. Sonat Allegrosu	38
3.3. Beethoven'in Sonatının Özellikleri	40
3.3.1. Dönüştü Sonat	41
3.4. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının Tanıtımı	43
3.4.1. Keman Sonatı No.1, Re Majör Op.12 No.1	43
3.4.2. Keman Sonatı No.2, La Majör Op.12 No. 2	44
3.4.3. Keman Sonatı No. 3, Mi Bemol Majör Op. 12 No. 3	45
3.4.4. Keman Sonatı No.4, La Minör Op.23	47
3.4.5. Keman Sonatı No.5, Fa Majör Op.24 No.5 (İlkbahar)	48

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	50
4. BEETHOVEN'İN İLK BEŞ KEMAN SONATININ ANALİZİ	50
4.1. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	50
4.1.1. Beethoven'in I. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	50
4.1.2. Beethoven'in II. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	58
4.1.3. Beethoven'in III. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	63
4.1.4. Beethoven'in IV. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	67
4.1.5. Beethoven'in V. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi	74
4.2. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	79
4.2.1. Beethoven'in I. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	79
4.2.2. Beethoven'in II. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	81
4.2.3. Beethoven'in III. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	83
4.2.4. Beethoven'in IV. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	85
4.2.5. Beethoven'in V. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu	87
4.2.6. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının Toplu Değerlendirilmesi	89
SONUÇ	91
EKLER	92
KAYNAKÇA	133
ÖZGEÇMİŞ	135

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN
İLK BEŞ KEMAN SONATININ BİLGİSAYAR DESTEKLİ ANALİZİ

Yavuz Selim KAFKASYALI

Danışman: Yard. Doç. Dr. Serhat YENER

2005 – Sayfa: III + 135

Jüri: Yard. Doç. Dr. Serhat YENER

Prof. Dr. Babek KURBANOV

Doç. Dr. Naile MİRZAZADE

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'in beş keman sonatı, dizi ve ses sahası, seyir ve kalıplaşmış ezgiler açısından incelenmiştir. Bu incelemeden elde edilen sonuçlar tahlil edilerek birbirleriyle karşılaştırılmış ve Beethoven'in ilk beş keman sonatının pek çok kalıplaşmış unsur taşıdığı tespit edilmiştir. Araştırma, tamamen istatistik sayım ve ölçümlere dayandırılmıştır.

Ludwig van Beethoven'in beş keman sonatını analiz ederken, verilerin değerlendirilmesi ve bütünlüğün oluşabilmesi için, Beethoven'in hayatı, sanatı ve eserlerinin tanıtımına da yer verilmiştir. Ayrıca seçmiş olduğum eserlerin sonat formunda olması nedeniyle sonat formunun tanımı, özellikleri, sonat allegrosu ve Beethoven'in sonatından da ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir.

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE ANALYZES OF COMPUTER SUPPORTING OF THE FIRST FIVE
VIOLIN SONATAS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN

Yavuz Selim KAFKASYALI

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Serhat YENER

2005 – Page: III + 135

Jury: Assist. Prof. Dr. Serhat YENER

Prof. Dr. Babek KURBANOV

Assoc Prof. Dr. Naile MİRZAZADE

This study analyzes five violin sonatas, line and sound space of Ludwig van Beethoven according to progress and moulded melody. The results of this investigation are compared with one another, analyzing and thus it is confirmed that the first five violin sonatas of Beethoven contains a lot of/moulded elements. The investigation is supported completely to some census and measurements.

In order to be able to evaluate the data and to supply the whole; the introduction of Beethoven's life, art and work art are placed while analyzing five violin sonatas of Ludwig van Beethoven's.

Moreover, as the chosen Works are in the form of sonata, the definition of sonata form, peculiarities, sonata allegro, and Beethoven's sonata has been discussed in detail.

ÖN SÖZ/TEŞEKKÜR

Bu konuda çalışmamı öneren ve çalışmalarım boyunca her türlü desteğini esirgemeyen danışman hocam Yard. Doç. Dr. Sayın Serhat YENER Bey'e; altı yıldan beridir hem keman hocalığımyı yapan hem de bir anne şefkatiyle her türlü yardımını benden sakınmayan kıymetli hocam Doç. Dr. Sayın Naile MİRZAZADE Hanım'a; okula başladığımyı günden bu yana gerek sevgisi gerek ilgisi ve gerekse de sınır tanımayan motive etme yeteneğı ile beni çalışmaya azmettiren değerli piyano hocam, kıymetli eğitimci Doç. Dr. Sayın Hakikat MUHARREMOVA Hanım'a; yine altı yıl boyunca bilgisinden ve yardımından azamî ölçüde faydalandığımyı, Prof. Dr. Babek KURBANOV Bey'e; altı yıl boyunca derslerin dışında bana zaman ayıran ve her türlü yardımda bulunan, bilhassa tezimin analiz bölümündeki yardımlarından dolayı Doç. Dr. Sayın Dadaş DADAŞOV Bey'e; çalışmalarımından çok daha önemli olan varlığımyı borçlu olduğum hiçbir şekilde başarısızlığı kabul etmeyen ve başarana kadar insanı bir şekilde motive eden ve içinden çıkılmaz bir hal aldığı zamanda da mutlaka bir şekilde çözüme ulaştıran babam Yard. Doç. Dr. Sayın Ali KAFKASYALI Bey'e; her sıkıştığımda yardımlarını gördüğüm, Arş. Gör. Sayın Bahadır GÜCÜYETER Bey'e; Sayın Hamza KOLUKISA Bey'e; her türlü sıkıntıda yanımda bulunan arkadaşlarıma saygılarımı ve minnet duygularımı sunar teşekkür ederim.

GİRİŞ

Beethoven ve eserleri ile ilgili pek çok çalışma yapılmasına rağmen, onun sonatlarındaki ortak ezgi kalıpları üzerinde fazla durulmamıştır. Bu konu son yıllarda sık sık gündeme getirilmektedir.

Bu çalışmada, Beethoven'ın sonatlarındaki motifler ve bu motiflerin kullanılış sıklıkları ele alınıp incelenmiştir. Bu çalışmada, Beethoven'ın ilk beş sonatının notaları bilgisayar ortamında analiz edilmiştir. Çalışma, Beethoven'ın sonatları hakkında yerleşmiş kişisel yaklaşımlar yerine, istatistiksel ölçümlerden elde edilen sayısal verilere dayandırılmıştır.

Bu araştırmada, ortaya konulan sayısal verilere dayalı prensip, yöntem ve malzemenin, bu alanda çalışan besteciler, icracılar, araştırmacılar, müzik öğretmenleri ve öğrenciler için faydalı olacağı düşünülmektedir. Besteciler Beethoven'ın keman sonatlarının istatistiksel olarak incelenmesinden elde edilen sonuçları bir takım sonat formunda veya sonat formuna yakın formlarda ezgilerin bestelenmesinde kullanabileceklerdir. İracılar bu çalışmada tespit edilen motifleri inceleyerek icra edecekleri eseri daha iyi tanıma yoluna gitmiş olacaklar ve icralarında daha başarılı olacaklardır. Bu tezde kullanılan yöntemlerin Klasik Batı Müziği'nde tarihsel dönemlere ve kişisel üsluplara dayalı ezgi yapılarının araştırılmasında da kullanılması mümkündür. Araştırma Beethoven'ın ve Sonat Formu'nun öğretimini kolaylaştırıcı ve hızlandırıcı bazı sonuçlar da ortaya koyacağı için müzik öğretmenleri ve öğrenciler açısından da önem taşımaktadır.

Müzikteki sesleri sayılar cinsinden ifade etmek mümkün olduğundan istatistiksel yöntemleri müzikal analizde de kullanmak mümkündür. Müzikal sesler ve sayılar arasındaki ilişki eski Mezopotamya Grek kültürlerinden beri bilinmekte olup günümüz müzik teorisi epey gelişmiş bir matematiksel birikime sahiptir. Ayrıca çağımızda hızla gelişen bilgisayar teknolojisi ve algoritmalar müzikte istatistiksel analizde büyük kolaylıklar sağlamakta ve yeni ufuklar açmaktadır.¹

Bu tez, Beethoven'ın Beş Keman Sonatı'ndan elde edilen verilerin sayma, sıralama, ortalama alma ve yüzde alma gibi istatistiksel metotlarla incelenmesine dayanmaktadır.

¹ Serhat Yener, Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Araştırılması, Yayımlanmamış Doktora Tesi, Gazi Üniversitesi, Ankara 2004, s. 7.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

1. 1. Hayatı

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770'de Bonn'da doğdu. İlk müzik eğitimini kilise koro şefi olan babasından aldı. Henüz dört yaşındayken klavye ve keman çalışıyordu. Beethoven, henüz dört yaşındayken klavye ve keman çalışıyordu. Mozart'ın çocukluğuna benzeterek onu 1778'de sekiz yaşında piyano virtüözü olarak sahneye çıkarır. İlk eseri 13 yaşında yayımlanır. Fakat bu çalışmalar sadece iyi bir öğretmenin gözetiminde yapılmış çalışmalardır. Öğretmeni Christian Neefe (1748-1789), bir yandan ona Bach, Mozart, Haydn ve Clementi'nin olağanüstü dünyalarını açarken bir yandan da burs araştırmaktadır.²

Beethoven, devrinin bilhassa komşu ülke Fransa'da gelişen yeni siyasî Cumhuriyetçi düşünceden etkilenmiştir. Bu etkilenme yani demokratik düşünce onun hayat ilkesi olmuştur. Önceleri müzik, imtiyazlı sınıfların tekelinde idi. Beethoven, müziğinde insanlığın soluğunu toplamış ve gerekli gördüğü yerde kuralları bozmaktan çekinmemiştir. O, yüreğinde “gerçek” ve “insan” sevgisi, günlüğüne şöyle yazıyordu: “Gücü yettiğince iyilik yapmak, her şeyden çok hürriyeti sevmek, bir taht önünde bile olsa, gerçeği değiştirmemek.”³

Cavidan Selanik, onun için şu ciddi tespitleri yapmıştır: “Adı, bütün 19. yüzyıla egemen olan Beethoven'ın müzik tarihindeki ayrıcalığı, iki çağ arasında yer alan değişimi, ikinci bir örneği bulunmayacak biçimde eserlerinde gerçekleştirerek önemi tartışılmaz bir köprü ve kendisinden sonra gelenlere kapıları sonuna kadar açık tutan zengin bir model oluşturmasındadır. İşte bu nedenle Beethoven, ayrı sosyal, mantal, estetik konumda insanları adı etrafında birleştirmiş tek müzisyendir. O, eserleri ve düşünceleriyle bir sembol ve bir otorite kabul edilir. Beethoven'ın yaratılışı konusundaki araştırmalar, psikolojik zıtlıklar üstünde odaklanır: Şefkatli ve kaba, hassas ve öfkeli, idealist ve maddeci, insan kardeşliğine inanmış bir münzevi, aristokrat dostlarının sunduğu ayrıcalıkları gocunmadan kabul eden kavgacı bir hürriyet aşığı... Gerçekte bu özellikler birbiriyle sıkıca ilgilidir ve derin bir duyarlılıkla yüklü, yapabileceklerinden fazlasını sezen, yalnız ve sorunlarla boğuşan büyük bir sanatçıyı

² Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 143-144.

³ Selanik, a. g. e. s. 144.

açıklar. Eserleri, soluk aldığı havaya giderek egemen olan romantizm öğeleriyle karışmış koyu bir klasik mizacı ortaya koyar. Beethoven, araştırmacı ve yazarlar için her zaman ilgi çekici bir konu olmuştur. Bunun bir nedeni de hakkında oldukça fazla malzeme bulunmasıdır. Beethoven'ın en eskisi 1816 tarihli olan ve bugün Berlin Müzesinde korunan on bin sayfanın üstündeki konuşma defterleri günlük yaşamının ipuçlarını verir. Yine de besteci Beethoven'ın ve büyük sancılar yaşayan bir çağın gerilimine sözcülük eden eserlerinin yeterince açıklanıp açıklanmadığı tartışılabilir.”

Öğretmeni Neefe, onun Viyana'ya gelmesi için çok gayret eder. Beethoven, 1787'de Bonn'dan ayrılır. Viyana'da, kendisini Mozart'a dinleten genç müzisyen, bu fırsattan gereğince yararlanamaz. Gelecek için kararlarını alamadan Bonn'a geri döner. Annesi ölmüştür. Bu olaydan sonra ailevi durumu daha da çekilmez olur. Uluslararası bir virtüöz olma rüyasından vazgeçmek zorunda kalır. Doğduğu yerde bir görev almaya hazırlandığı sırada, İngiltere'den dönerken yolu Bonn'a uğrayan Joseph Haydn'la karşılaşır. Bütün arzuları bir daha yatışmamak üzere uyanır. Avusturyalı Kont Waldstein, ona yeni bir Viyana yolculuğu hazırlar. Tavsiye mektupları yanında şu öğüdü ilgi çekicidir: “Azizim Beethoven, uzun zamandır savaştığınız arzularınızın gerçekleşmesi için Viyana'ya gidiyorsunuz. Orada, Mozart'ın ilham perisi henüz gözdesinin ölümüne ağlıyor. O, güçlü Haydn'ın yanında barınacak yer buldu. Eğer, aralıksız ve dikkatli çalışırsanız, Haydn'ın ellerinden Mozart'ın ruhunu alacaksınız.”⁴

1792 Kasım ayında yerleştiği Viyana'da demokrasi ilkelerini yaratıcı kişiliğinde özümseyerek idealini şöyle tanımlıyordu: “Özgürlüğü her şeyin üstünde sevmek, hatta taht ve taç önünde bile olsa gerçeğe asla hıyanet etmemek.”⁵

Beethoven, Haydn'dan sayılı ders alabilmiştir. Derslerin kısalığına rağmen, Haydn'ın usta yazısı ve senfonilerinin sağlam modeli Beethoven'e çok şey vermiştir. Ayrıca Beethoven, Haydn'dan başka, Albrechtsberger (Johann Georg, 1736-1809) ve Salieri'den (Antonio, 1750-1825) de dersler almıştır.⁶

Waldstein Kontu'nun tavsiye mektupları sayesinde Beethoven, Viyana'nın en gözde saraylarında ilgi ile karşılanmıştır. Demokrat ve ihtilalci Beethoven, öylesine başına buyruk, öylesine garip huylu ve o kadar da kötü eğitilmiş olmasına rağmen, saraylarda büyük senyörlerin maddî ve manevî desteği ile karşılanıyordu. Onların

⁴ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 144.

⁵ Ahmet Muhtar Ataman, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, s. 226.

⁶ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 144.

arasında gerçek dostlar bulabiliyordu. Düşüncelerini saklamıyordu. Bir gün öğrencisi Archiduc Roudolphe'a şöyle dedi: "Hürriyet ve gelişme... işte sanatın amacı."⁷

Beethoven'in eserleri incelendiğinde onun düşüncelerini hissetmek mümkündür. Coriolan, Egmont, Prometheus, hürriyet savaşının bu sembolleri ona uvertürlerini ilham ettirmiştir. Üçüncü (Eroika) Senfonisini, Fransız ihtilalinin kahramanı Napoleon Bonapart'a adanmıştır. Napoleon, imparatorluk tacını giydiği zaman ithafı, öfkeyle karalamıştır: "O halde bu da sıradan bir adam! İnsan haklarını çiğneyecek, bütün öteki müstebitlerin yaptığı gibi tutkusunun peşinden gidecek!..." Bir imparatorluk kenti olan Viyana için alışılmadık sözlerdi bunlar. Yine de prens dostları onu anlamaya ve ona yardım etmeye çalışmışlardır.⁸

Bir yandan da Beethoven'in, on sekizinci yüzyılın, klasik çağın çocuğu olduğunu unutmamak gerekir. Klasik düzen içinde müziğe başlamış olması sanatının evrimine bir hız vermesini sağlamıştır.⁹

Beethoven'in geleneklere, alışılmış biçimlere karşı duruşunu, kendisine olan sonsuz güvenini anlayabilmek için, Beethoven müziğinin, onun kişisel davranışlarını, eğilimlerini, düşüncelerini yansıtan en önemli öge olduğunu unutmamak gerekir.¹⁰

Onun bir prene söylediği şu söz çok önemlidir: "Prens! Sizin asaletiniz, doğuşunuzdaki tesadüfe bağlıdır. Oysa ben kişiliğimi kendim oluşturdum. Yeryüzünde yüzlerce prens var, daha binlercesi de gelip geçecek, ama bir tane Beethoven var!"¹¹

"Soyluluk" kavramının karşısına, gerçek soyluluğun insanın içindeki cevher olduğu görüşü ile çıkar ve "Ben de bir kralım!" diye bağırmaktan çekinmez. Bununla, kendisini yükseklerde görmeye kalkışmadığı, aksine, bütün insanların eşit oldukları gerçeğini anlatmaya giriştiği, apaçıktır. Kendisini "koruyucusu" durumunda görenlere karşı serttir, öfke doludur, insafsızdır. Kimsenin buyruğu, egemenliği altında yaşamayı kabul edemez. Bu yüzden, önlerinden kralın arabası geçerken, Goethe'nin takındığı yapmacık saygı davranışı karşısında, şöyle gürler: "O ve onun gibiler bizim önümüzde eğilmeliler, biz değil!"¹²

⁷ Selanik, a. g. e. s. 145.

⁸ Selanik, a. g. e. s. 145.

⁹ İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 80.

¹⁰ Ünver Birkan, Dinleyicinin Kitabı, Borusan Kültür ve Sanat Yay., İstanbul 2000, s. 57.

¹¹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 315.

¹² Ünver Birkan, Dinleyicinin Kitabı, Borusan Kültür ve Sanat Yay., İstanbul 2000, s. 57.

Alman şairi Goethe onun için şöyle yazıyor: “Şimdiye kadar onun gibi içtenliğini enerjisiyle birleştirebilmiş başka bir sanatçı görmedim. Dünyanın karşısında onun nasıl dikilip durduğunu şimdi daha iyi anlıyorum.”¹³

Bu kadar coşkun duygusal bir yaratı anının yorumu nasıl olabilir? Soğukkanlı ve sakin olamaz herhalde. Gözyaşlarıyla sulandırılmış da olamaz.¹⁴

Appassionata sonatını yorumlayan bir piyanistten beklenen, o yaratı anında yükselen duyguları kendi süzgecinden geçirerek bize aktarmasıdır. Bu doruktaki coşkunun içinden geliyor gibi olmasa bile, duyguların şiddetini hissetmeliyiz.¹⁵

Hıçkırıklara boğularak yaratılan bu satırlar, Beethoven’de klasisizmi romantizme bağlayan itici güçtür.¹⁶

Vienna’da ilk konserini 1795’te veren Beethoven’ın varlığını hemen ertesi yıl bir dert sarmıştır: Sağırılık. Bu hastalık zaten melankoliye eğilimi olan Beethoven’ın tabiatını karartmıştır. Onu intiharın ve deliliğin eşiğine kadar götüren ilk krizden sonra mücadeleye girişmiştir. Bu, mutsuzluğa karşı kahramanca bir mücadele vermiştir.¹⁷

Bütün yalnızlar gibi, sürekli olarak benzerlerine açılma ihtiyacı duyuyordu. 1802 tarihli Heiligenstadt vasiyetnamesi, yüreğindeki inanılmaz duygusal birikimin kanıtıdır. Seçkin entellektüellerin gittiği en parlak salonların ona açık olduğu bir dönemde Beethoven, kendini yavaş yavaş fakat kesin olarak sosyal yaşamdan çekti. Daha haşın, hatta daha vahşi oldu. Ne çağdaşlarının rezilane unutuşlarından doğan Mozart’ın yalnızlığı, ne de bir düş ortamında yaşayan Schubert’in yalnızlığıdır bu. Günlüğüne şöyle yazmıştır: “Senin için bahtsız, dış mutluluklar yok. Her şeyi kendin yaratmak zorundasın. Ancak, gerçek olmayan bir dünyada dost bulabilirsin.”¹⁸

Beethoven’ın 1801-1805 yılları arasındaki yaşamı, sağırlığa katlanarak yaratmaya dönüş çabaları içinde geçmiştir. 1803’te bestelediği “Eroica” (Kahramanlık) adlı 3. Senfoni’si, atılımcı yönleriyle anlaşılmamış, eleştirmenler yapıtı “gürültülü, uzun, anlamsız” bulmuşlardır. 1805’te operası Fidelio’nun ilk biçimi ortaya çıkmış, ancak sansür, bazı sahnelerin değiştirilmesini istediği için operanın sahnelenmesi

¹³ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 315.

¹⁴ Say, a. g. e. s. 103.

¹⁵ Say, a. g. e. s. 103.

¹⁶ Say, a. g. e. s. 103.

¹⁷ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 145.

¹⁸ Selanik, a. g. e. s. 145.

ertelenmiştir. Fidelio, Napolyon orduları 13 Kasım 1805'te Viyana'ya girdikten yedi gün sonra bomboş bir salonda temsil edilmiş ve üçüncü gün afişleri kaldırılmıştır.¹⁹

Beethoven, yalnız kaldıkça tabiata bağlanmıştır. Kendini tamamen tabiatın koynuna vermiştir. Onun bu dönemde yazdığı eserlerde doğanın bütün güzellikleri ve özellikleri mevcuttur.

Yine Cavidan Selanik bu hususta şöyle der: Bazı biyograflar, Beethoven'in eseri ile yaşamını birleştirirler. Onlara göre iyimser eserleri başarılı ve sağlığının yerinde olduğu döneme, trajik eserleri de sağlığının sarsıldığı, maddi endişelerle bunaldığı dönemlere rastlar. Oysa bu tür ilişkiler, "yaratma" olayını her zaman açıklayamaz. Örnek olarak Dokuzuncu Senfoninin Finalini ele aldığımız zaman görürüz ki, böylesine coşkun bir yürek duruluğunun, neş'enin ve insanlık sevgisinin parladığı sayfalar, Beethoven'in en trajik döneminin ürünüdür.²⁰

Yıllar geçtikçe Beethoven'in hastalığı ağırlaşmıştır. Bu fiziksel hastalık onu günden güne yalnızlığa itiyordu. Napoleon savaşları, Viyana'ya büyük değişiklikler getirmiş, aristokratların çağı kaybolmuştur. Vals Kralları günün sevilen sanatçıları olmuştur. Beethoven'in geçimi zorlaşmıştır. Çevresi seyreklemeye başlamıştır. Viyana halkı artık İtalyan operasını ve yeni valsları tutuyordu. Böyle bir ortamda, Rossini, saygılarını sunmağa Beethoven'e gittiği zaman kendisini, tamamen sağır, öfkeli ve hüznü bir adamın karşısında bulmuştur. Beethoven'i hırçınlaştıran sadece Rossini değildi. Vals bestecileri Johann Strauss ve Lanner, günün kahramanlarıydı. Her savaşın bitiminde olduğu gibi, insanlar yalnızca dansetmeyi düşünüyorlardı.²¹

1808 yılında işitme duyusu daha da bozulmuştu. Bir mektubunda şöyle yazıyor: "Zavalıca bir yaşam geçiriyorum. İki yıldan beri insanlardan kaçıyorum. Konuşmaları duyamıyorum. Birisinin kulağıma yaklaşıp bağırması, dayanılması zor bir şey".²²

Bütün bu olumsuzluklar, Beethoven'i yıldıraramamıştır. "Sağırlığının da etkisiyle içine kapanan besteci, büyük bir istekle yeni yapıtlar yazmaya koyulmuştur. 3. Senfoni'den 8. Senfoni'ye kadar altı senfoni, Fidelio operasını, Egmont için sahne müziğini, Coriolan Uvertürü'nü, 4. ve 5. Pişano konçertolarını, Keman Konçertosu'nu,

¹⁹ Ertuğrul Oğuz Fırat, Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler, YKY, İstanbul 1999, s. 232; Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 316.

²⁰ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayımcılık, Ankara 1996, s. 146.

²¹ Selanik, a. g. e. s. 146.

²² Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 316.

Rasumovski Dördülli'ni, aralarında Ayışığı, Pastoral, Waldstein, Appassionata da bulunan 14 piyano sonatını yazmıştı.”²³

Beethoven'in Therese ile evlenme isteği, 1800 yılında soylu bir ailenin kızı, öğrencisi Giulietta Guicciardi ile evlenmesini engelleyen aynı nedenlerle, mesleğinin ve sınıf ayrılığının yarattığı olumsuzluk nedeniyle gerçekleşmedi. Ancak ikisi, ölünceye kadar sadık birer dost olarak kaldılar. Bestecinin 1816'da yazdığı altı lied'lik “Uzaktaki Sevgiliye” şarkı destesi böylece doğdu.²⁴

Cavidan Selanik Beethoven'in o günlerini şöyle anlatıyor: “Artık kimseye güveni kalmamıştır. Yeğeni Karl için endişeleri, para sıkıntısı, ev derdi, hastalıklar... hepsi günü gününe oraya yüzlerce müzik sayfasını dolduran aynı elle not edilmiştir. Bu sayfalardan her biri, gelenekten yeni bir kopmadır. Her ölçü, henüz bulunmamış bir yol arar. Artık yeni düşünceler, Haydn ve Mozart'ın kullandığı ölçülü biçimlerde hapsolmazlar. Beethoven, ilk eserlerinde henüz varlığı hissedilen Barok'la, yakın geleceğin romantizmi arasında hayret verici bir köprü oluşturmuştur. O zamana kadar katışıksız çalgı müziği olan senfoniye insan sesini katması, piyano sonatlarının bölümlerini gerekli gördüğü tarzda genişletip daraltması ve sonat formuyla yazılan eserlerde Menuet yerine Scherzo kullanması, getirdiği yenilikler arasındadır. İkinci sonatından (op. 2, No. 2) başlayarak Beethoven'de artık bir daha Menuet'e rastlayamayız. Bazen yalnız Menuet kaldırılmış ve sonatlar üç bölüme indirgenmiştir. Fakat Beethoven'in Sonat biçiminde yaptığı değişiklik yalnızca bu kadarla kalmaz. O, sonatın esprisini de etkilemiştir. Ondan önce, sonat, salonlara, dost toplantılarına renk veren “soylu bir müzik icrası”ndan öteye gitmemişti. Beethoven'le sonat bizi Saray ya da salon inceliklerinden uzaklaştıran güçlü bir kişiliğe büründü. Artık bu bir divertisman değil, bestecinin yüreğini ortaya koyduğu tutkulu, kahramanca, trajik ya da neşeli bir şiirdir. Dörtlülerinde, artık tekniği aşmış, bütün kuruluş zorlamalarından sıyrılmış yüce ve soylu bir felsefeyi adım adım izleriz. Burada, yaratıcı dehası ile dinleyici arasında hiçbir engel kalmamıştır. Wagner'in Tristan'ının habercisi olan yaylılar dörtlüleri, başka bir dünyadan gelen çağrı gibidir. Bunlar, armoni, melodi ve ritm değişiklikleriyle yirminci yüzyıla ulaşırlar. Schumann'a göre Beethoven'in oda müziği eserleri aklın ve ruhun ulaşabileceği son sınırdır. Hiçbir nedeni olmadığı halde

²³ Gültekin Oransay, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977, s. 154; Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 316.

²⁴ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148-149.

onları Bach'ın bazı eserleri ile karşılaştırır. Daha sonra, ünlü orkestra yöneticisi Hans von Bülow da Bach ve Beethoven arasındaki bağı sezecekti: “Clavecin bien tempéré, eski vasiyetnamedir,” der. “Beethoven'in sonatlarının, yenisi olduğu gibi... Birine olduğu kadar ötekine de inanmak zorundayız.” Wagner de Dokuzuncu Senfoninin etkisinde şöyle diyordu: “Allah'a, Mozart'a ve Beethoven'e inanıyorum.”²⁵

Beethoven için yazmak, savaşmak gibi bir şey olur. Yazacağı zaman herkesten kaçır. Elleri titrer, yüzü solar. Onun için yazmak, kendisini borçlu bildiği kutsal bir görevdir.²⁶

Müziğin daha somut yanlarına yönelirsek, Beethoven'in, “melodik deha”dan yoksun olduğunu –Stravinski ile sözbirliği edip- öne sürebiliriz. Ne var ki aynı görüşe bir yandan Beethoven melodilerinin eşsiz güzelliğinden söz ederek öznel bir yargıyla, öte yandan da bestecinin nota defterlerinin, uzun uğraşmalar sonucu biçimlenmiş melodiler yanında, bir çırpıda ortaya çıkmış ve değiştirilmeden yapıtlarına aktarılmış birçok melodiyle dolu olduğu gerçeğiyle karşı konulabilir. Beethoven'in müziğinin daha somut bir görünüşü üzerindeki bir gözlem de, işçiliğindeki kusurlarla ilgilidir. Nitekim Beethoven'de gerek orkestralama bakımından, gerekse insan sesi ya da piyano yazısı bakımından acemice yazılmış, daha doğrusu bu ortamların olanaklarını zorlayan, üstelik de “iyi tınlamayan” birçok sayfa vardır. Bu gerçeği çürütmek isteyenlerse, bestecinin düşüncesini elindeki araçlarla koşullamak gibi bir “küçüklükle” yetinmediğini, daha yöuce bir müzik düşüncesine yöneldiğini öne sürmektedirler.²⁷

1814'te sağırılığını gizleyerek son piyano konserini verir. Bundan sekiz yıl sonra, Fidelio Operasının genel provasını yönetmeğe kalkışır. Hasta sinirlerinin bütün gerilimine rağmen başaramaz. Sahnedeki şarkıcılarla, orkestra müzisyenleri arasında ilgi kuramaz. Sanatçılar dehşet içinde soran gözlerle birbirlerine ve hiçbir şey fark etmeden ölçülerini vurmakta devam eden şefe bakarlar. Dostu Schindler onu, küçük bir kağıda karaladığı iki satırla uyardı: “Yalvarırım devam etmeyin. Evde size nedenini açıklayacağım.” Beethoven, hazır bulunanların gözlerinden her şeyi bildiklerini anlar. Bu olay, son günlerine kadar onu üzen bir anı olarak kalır.²⁸

²⁵ Selanik, a. g. e. s. 147.

²⁶ Selanik, a. g. e. s. 147.

²⁷ İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 80-81.

²⁸ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 147.

1826-1827 kışında Beethoven, sonunun geldiğini hisseder. Gururla şöyle der: “Eserim tamamlandı.” Can çekişme, 24 Mart 1827’de başladı. 26 Mart günü gözlerini hayata kapamıştır. Hayatının son anları şöyle anlatılır: Havanın fırtınaya dönüştüğü günün akşamüzeri, saat 17 sıralarında bir gök gürültüsünün ardından sağ kolunu havaya kaldırır, bir şeyler söylemek ister gibiyken söyleyemeden kolu düşer.²⁹

Beethoven’ın ölümü Viyana’yı sarsar. Bütün Viyanalılar cenazeye koşar. Tabutunu 8 ünlü müzisyen taşır. Avusturya’nın en büyük şairi ölüm nutkunu yazar ve bir aktör tarafından okunur. Cenaze, o güne kadar hiçbir sanatçıya nasip olmayan, yirmi bin kişinin katıldığı bir görkem içinde kaldırılır.³⁰



²⁹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 315; Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148.

³⁰ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148; Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 315

1. 2. Ludwig Van Beethoven'in Yapıtları³¹

Beethoven'in her yapıtı, "mükemmele varmak" için uzun uzun düşünülmüş tasarımların süreç içinde son halini almasıyla oluşmuştur. Bu yüzden bazı yapıtların tamamlanması yılları kapsamıştır ve "kolay yazılmayan" yapıtlarının sayısı 256'ya ulaşmıştır.³²

Beethoven, modern anlamda, bugünkü anlamda müzik sanatının kurucusu sayılmalıdır.³³

Opera Müziği: Fidelio, ilk kez 20 Kasım 1805'de sahnelenmiştir.

Bale Müziği: Bir Şövalye Balesi (1790'da yazılmış, 1872'de yayınlanmıştır); Prometheus'un Yaratıkları (Op. 43, 28 Mart 1801'de Viyana'da sahnelenmiştir).

Uvertürleri: Egmont Uvertür (Op. 84, 1810'da bestelenmiştir);

Kral Stephan (Op. 117, 1811'de bestelenmiş, 1815'de yayınlanmıştır);

Atina Harabeleri (Op. 113,);

Leonore (Op. Sayısı yok, 1814'de bestelenmiş, 1865'de yayınlanmıştır);

Tarpeia (Kuffner'in bir oyunu için sahne müziği, Do majör Zafer Marşı, 1813'de bestelenmiş, 1819'da yayınlanmıştır);

Coriolanus Uvertürü (Op. 62, 1807'de bestelenmiş, 1808'de yayınlanmıştır).

Senfonileri:

1. Senfoni (Op. 21, 1800'de bestelenmiş, 1801'de yayınlanmıştır, Do Majör);

2. Senfoni (Op. 36, 1802'de bestelenmiş, 1804'de yayınlanmıştır, Re Majör);

3. Senfoni (Eroica, Op. 55, 1804'de bestelenmiş, 1806'da yayınlanmıştır, Mi bemol majör);

4. Senfoni (Op. 60, 1805'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Si bemol majör);

5. Senfoni (Op. 67, 1805'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Do minör);

6. Senfoni (Pastoral, Op. 68, 1807'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Fa majör);

7. Senfoni (Op. 92, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, La majör);

³¹ Say, a.g.e., s. 321.

³² Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 320.

³³ Ünver Birkan, Dinleyicinin Kitabı, Borusan Kültür ve Sanat Yay., İstanbul 2000, s. 57.

8. Senfoni (Op. 93, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, Fa majör);
 9. Senfoni (Koral, Op. 125, 1823'de tamamlanmış, 1826'da yayınlanmıştır, Re minör).

Konçertoları: 1. Piyano Konçertosu (Op. 15, Do majör);
 2. Piyano Konçertosu (Op. 19, Si bemol majör);
 3. Piyano Konçertosu (Op. 37, Do minör);
 4. Piyano Konçertosu (Op. 58, Sol majör);
 5. Piyano Konçertosu (Op. 73, İmparator Konçertosu, Mi bemol majör);
 Keman Konçertosu (Op. 61, Re majör), piyano, keman, viyolonsel ve orkestra için Konçerto (Op. 56, Do majör).

Konçerto olmamakla beraber, Beethoven'in solo çalgı ve orkestra için şu yapıtları vardır:

- Romans** (keman ve orkestra için, Op. 40, Sol majör);
 Romans (keman ve orkestra için, Op. 50, Fa majör);
 Koral Fantezi (Piyano, koro ve orkestra için, Op. 80, Do minör).

Oda müziği yapıtları: 1 yedili, 2 altılı, 2 yaylı beşli, 2 üflemeli beşli, 3 piyanolu dörtlü, 16 yaylı dörtlü, 8 piyanolu üçlü, 5 yaylı üçlü, 3 üflemeli üçlü ve öteki oda müziği yapıtlarıdır.

Beethoven, 10 keman sonatı, 32 piyano sonatı bestelemiştir. Piyano için ayrıca Rondo'lar, Dans'lar, Bagatel'ler yazmış (Für Elise, sonat formunun dışında kalan bu çeşit yapılardan biridir), 22 Variation (Çeşitleme) bestelemiştir.

Keman sonatları olarak bilinen yapıtlarının bir bölümü, keman ve piyanoya eşit ağırlık verdiği "İlkbahar Sonatı" ve "Kreutzer Sonat" gibi orkestra tınılarıyla benzeşen yapıtlardır.

Dokuzu da birer dev yapıt olan senfonilerinde Beethoven, Haydn'ın çalgı müziğine yüklediği güçlü anlamı sonat formunu koruyarak geliştirmiş ve yoğunlaştırmıştır. Bilindiği gibi Haydn, senfonilerinde 3. Bölüm olarak Avusturya halk danslarına eğilim gösteren bir "Menuet" kullanıyordu. Beethoven, bu "saray dansı" kökenli bölümü kaldırarak yerine Scherzo'yu koymuştur. Böylece Menuet'nin "üç vuruşu"nu saklı tutmuş ve 3. Bölüm'ü kimi zaman neşeli, kimi zaman coşkun bir müzik haline getirmiştir.

1. ve 2. Senfonileri, Haydn etkisindedir.

“3. Senfoni (Eroika), Viyana’daki Fransız elçisi general Bernadotte’un özendirmesiyle başlangıçta Sinfonia granda intitolata Bonaparte (1804) adını taşıyordu; ancak Napoleon’un 1804 Mayıs’ında İmparatorluk tacını giymesi üzerine Beethoven yapıtın adını geri çekmiş, değiştirmiştir: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d’un grand’uomo.” (Büyük Bir İnsanın Anısına Bestelenmiş Kahramanlık Senfonisi).

Beethoven’ın bu değişikliği yapmasının nedeni, demokratik ilkeleri temsil ettiğine ve yaygınlaştırmak istediğine inandığı Napolyon’un, “imparatorluk” tahtına özenerek demokrasiyi bir yana bırakıp yayılmacı ve şoven politikaları benimsemesidir. Bu adama değişikliği, aslında bir protestodur. Yapıt geri planda demokrasiye inancı verir, ama form açısından mükemmel bir sonat-senfoni’dir.

Müzik tarihçileri Beethoven’in Si bemol majör 4. Senfoni’si üzerinde pek durmazlar. Genel eğilim, bu yapıtı “büyük, salt müzik, fantezi ve güzellikler dolu” gibi nitelermelerle tanımlamaktır. 4. Senfoni, Haydn’a bir gönderme yapar gibi, Adagio Giriş ile başlar ve 38 ölçü sürer. Ana tema biraz da Mozart’ın taze, naif, sekizli staccato’larla yürüyen deyişini anımsatır:

2. Bölüm Adagio, Beethoven’ın tüm yapıtları içinde müzikal akışın en güzel örneklerindendir. Bu nitelme özellikle adagio’nun klarinet teması için geçerlidir.

3. Bölüm Allegro vivace, doğal olarak Beethoven’ın getirdiği form’u yansıtır: Scherzo- Trio- Scherzo- Trio- Scherzo.

Final Bölümüne onaltılık motifler egemendir:

Ama bir karşı tema olarak Allegro ma non troppo kendini gösterdiği zaman, her şey bir anda alt üst olur: Şimdi artık Mozart deyişinin sevinci, espirisi eser. Beethoven burada “senfoninin babaları” olan Haydn ve Mozart’a içtenlikli bir selam yollamaktadır.

Şubat 1807’de Beethoven’ın yönetiminde ilk seslendirilişi yapılan 4. Senfonide yer alan çalgılar şöyledir: Flüt, obua, klarnet, fagot, korno, trompet (2’şer adet); timpani ve yaylılar.

“Kader Senfonisi” olarak tanınan Do Minör 5. Senfoni, Beethoven’ın verimli olduğu 1805-1807 yılları arasında bestelenmiştir. Yine bu yıllarda besteci, Keman Konçertosu’nu, Leonore Uvertürü’nü (No. 3), Appassionata Sonatı, Sol majör piyano konçertosu’nu, Coriolan Uvertürü, Do majör Missa’yı ve üç Rasumovski Dörtlüsü’nü

tamamlamıştır. 5. Senfoni'nin ana teması, Anton Schindler'in "Kader kapıyı çalıyor" sözleri üzerinedir.

6. Senfoni "Pastoral" adıyla bilinir. Adından da anlaşılacağı üzere, Beethoven'in kırsal yaşama duyduğu özlemi dile getirir. Ritmik açıdan tipik bir Beethoven yapıtıdır.

Bilinen klasik anlamda bir senfoni olmayan, bilinçli şekilde Süit'in olanaklarını araştıran La majör 7. Senfoni, "ağır bölüm"ü bulunmayan bir yapıttır. Aydınlık bir yazının desteğiyle bu değişiklik, eserdeki "varoluş sevinci"nin şarkısıdır.

Beethoven'in en önemli özelliklerinden biri olan "karşıtlık" öğelerini bilinçli, beklenmedik ve çarpıcı bir biçimde kullanımı, 8. Senfoni'nin son bölümünde şaşırtıcı atmosferiyle karşımıza çıkar: 8. Senfoni'nin Final'inde, büyük sürpriz uyandıran Fa diyez minör bölümü, dinamik ve ezgisel açıdan irkiltici olduğu gibi, çok da anlamlıdır.

Sekiz yılda tamamlanan 9. Senfoni, Schiller'in "Ode an die Freude" (Sevince Övgü) şiiri üzerine bestecinin aslında 30 yıldan beri kurduğu, düşünüp tasarladığı bir projedir. Beethoven, senfonide insan sesinin yer alamayacağına inanmış gözükürken "9. Senfonisi'nin en yüksek noktasını kurmak için, senfoninin sonunda insan sesine başvurmadan geri kalmamıştır. Müziği gerçek anlamı içinde dinleyebilen dinleyici, bu yapıtta da motiflerin nasıl hazırlandığını, geliştiğini, yükseldiğini ve ileriye doğru atıldığını izleyecektir. Ayrıca, en sade bir müzik hammaddesinden en yüksek düzeyde bir sanat yapıtının nasıl oluştuğunu sezecektir. Schumann'ın dediği gibi, Beethoven, sokaktaki bir ezgiyi bulur ve onu evrensel nitelikteki bir özdeyişe yükseltir."

Konçerto ve oda müziği türleri (özellikle yaylı dörtlüler), Haydn ve Mozart'tan sonra Beethoven'de anlamını derinleştirmiştir: "Eskiden çalgıcının parlak ustalığını fazla yoğunluk göstermeden ortaya dökmesi demek olan konçerto, Beethoven ile solo kemanlı, solo piyanolu senfoniler olmuş, orkestra bu çalgılara salt eşlik etme durumundan çıkmış, solo çalgı orkestrayla kaynaşmış, tıpkı tek kişinin topluluk içindeki davranışına uygun bir davranış kazanmıştır. Oda müziği de eskinin konuk odası eğlencesi olmaktan çıkıp, giderek anlam kazanmış, derinleşmiş ve en yüksek noktasına üç yaylı dörtlüsüyle, çağdaşlarının anlayışının çok ötesinde Do diyez minör, La minör ve Fa majör (1825-1826) dörtlüleriyle doruğa varmıştır."

I. 3. Ludwig Van Beethoven'in Müziği

Beethoven'in yaşadığı çağ Alman kültürünün yükseliş gösterdiği, Alman edebiyatının ilk büyük ustası Gotthold Ephraim Lessing (1720-1781) ile filozof İmmanuel Kant'tır (1724-1804) Beethoven ile yaklaşık aynı yıllarda yaşaması; yine meşhur filozoflardan Johann Gottlieb Fichte (1726-1814), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) ve Arthur Schopenhauer (1788-1860) bu dönemde fikir serdetmeleri; yine bu dönemde ünlü şairlerden Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805) ve Friedrich Hölderlin (1797-1843)'in şiir yazdığı; Fransız Devrimi'nin özgür düşünce fikrinin Avrupa'yı sardığı bir dönemde yaşaması elbette ki onun büyük şanslılığıdır.

Beethoven'in hayatı, müzikal yönden üç dönemde incelenir:

1.3.1 Birinci Dönem:

Haydn ve Mozart geleneğine bağlı olduğu dönemdir. 1795-1802 yıllarını kapsayan bu dönemin ürünleri arasında Pathetique, Ay Işığı, Waldstein gibi çok sayıda piyano sonatı, ilk altı yaylılar dördlüsü, keman-piano için Kreutzer sonatı, Prometheus balesi, piyano için ilk üç konçertosu ve ilk iki senfonisi seçilir.³⁴ Bestecinin bu döneminde Haydn ve Mozart'ın etkisi görülür. Beethoven'in Allegro con brio teması, Mozart'ın son senfonisinin ana temasıyla benzerlik gösterir.³⁵

1.3.2 İkinci Dönem:

Beethoven'in en verimli olduğu devre ikinci dönemdir. 1802-1817 arasında yer alan bu dönem, Eroika Senfonisi ile başlar. Bu eserle Beethoven, yabancı etkilerden arınmıştır. 4. ve 5. piyano konçertoları, Op. 53'ten başlayan piyano sonatları (Op. 101'i de içine alan sekiz sonat), Op. 59, Op. 95 katalog numaralı beş yaylılar dördlüsü, Do major Missa'sı, Koral Fantezisi, Fidelio Operası, Op. 61 keman konçertosu, Coriolan ve Egmont uvertürleri, 3-8 senfonileri, ile bazı trioları bu dönemin ürünleri arasındadır.

Beethoven'in ikinci yaratıcı döneminden (1802) başlayarak kişisel üslubu ve romantik eğilimleri artık açıkça kendisini duyurur. Halk onu anlamakta güçlük çekmektedir. Yenilikleri, hatta müzisyenler için anlaşılmaz görünür. Yedinci yaylılar dördlüsünün icrasında kemancı Schuppanzigh, birkaç ölçü çaldıktan sonra durur ve Beethoven'in şaka yaptığını sanarak kahkahalarla gülmeye başlar. Günün modasına

³⁴ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148.

³⁵ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 317.

uymak artık Beethoven'i ilgilendirmektedir. Bununla birlikte, eserlerinin genel plânı, oranları, simetritleriyle gelenekseldir.³⁶

1.3.3. Üçüncü Dönem:

Son on yılıyla çerçevelenmiştir. 1827'ye kadar olan bu son evrede, duygu ve düşüncelerini özgürce anlatabilmek için besteci yeni biçimler, yeni kuruluşlar peşindedir. Müziksel öğeleri “kaynaştırıp çatkılamada yoğunlaşmaya, oylumlaşmaya yönelir.”³⁷ Anlatım müthiş bir yalınlık sergiler. Örneğin 9. Senfoni'nin final girişinde şu yalınlığa ulaşmıştır:

Fidelio'nun uğradığı başarısızlığın hemen ardından 1806 yılında bir süre kalmak için gittiği Troppan'da, Brunswick'lerin yanında 4. Senfoni'yi yazar. Eserin iyimserliğinde, Therese von Brunswick'e duyduğu ilginin etkisi var mıdır, bilinmez. Ancak Appassionata (1807) ile Op. 78 piyano sonatı ve Pastoral Senfoni arasında da belli bir bağ vardır.³⁸

Beethoven, yepyeni bir üslupla kendisini ortaya koymuş, müziği özgürleştirip edebiyatın kölesi olmaktan kurtarmıştır. Ancak o, dış dünyadan tamamen uzaklaşarak kendi içine çekilmiş, gösteriş ve beklentiden uzak, acıya katlanabilen, dehasından emin, sıcak ve gülümseyen bir Beethoven'dir bu eserlerde yakalayabildiğimiz. Üçüncü dönem eserleri, bestecinin inşa sorunlarını önemsemediği izlenimini verir gibidir. Bilgisi ve anlatımı, bütün teknik güçlüklerin üstünde ve amaca yöneliktir. Bütün büyük sanatçıların olgunluk dönemlerinde olduğu gibi, ne biçim zorlaması, ne teknik sorunların varlığı sezdirilmez.³⁹

Bu davranış biçimi Beethoven'de önce ezgi yapısında ortaya çıktı. Cümle ve periyodun dayandığı ölçü sayısında dört ya da dördün katları kuralına uymamağa başladı. Op. 106 piyano sonatında tema, 25 ölçülüdür. Op. 126 No. 6 Bagatelle'inde Kuruluş 6+6+3 şeklindedir. Bazen kurala uyar. Ancak bu defa da cümle aralarına koyduğu, Dokuzuncu Senfonisinin Adagio'sunda ve 15. Yaylılar Dörtlüsündeki gibi sekiz ya da on altı ölçülük eklerle biçimi maskeler.⁴⁰

Beethoven'in ezgi yapısında gözlenen bir başka yeniliği de cümle kadanslarını bir kararla sona erdirmeyip cümle sonlarını askıda bırakmasıdır. Böylece, ilerde Wagner'in

³⁶ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148.

³⁷ Ertuğrul Oğuz Fırat, Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler, YKY, İstanbul 1999, s. 242.

³⁸ Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 148

³⁹ Selanik, a.g.e., s. 148.

⁴⁰ Selanik, a.g.e., s. 148

“sonsuz ezgi” diyeceği tarzın ilk yaratıcısı olmuştur. Bu uygulama onu, karışık ifadeleri anlatmada olağanüstü başarılı kılar. Dokuzuncu Senfonisinin Adagiosunda ve Op. 109 piyano sonatının Adagio’sunda olduğu gibi... Op. 101 piyano sonatında, Scherzo yerine Marş yazmıştır. Son piyano sonatlarının yarısından çoğunda Fugue tarzını ya da Fugue’lü üslubu kullanır. Johann Sebastian Bach’dan sonra unutilan Fugue yazısını yeniden canlandıran Beethoven, “Büyük Çeşitleme” tarzının da yaratıcısıdır. Daha önce çeşitleme yazan bestecilerde, ana tema her zaman asıl özelliğini korurdu. Oysa Beethoven’ın Büyük Variation’unda temayı tanımak çok zorlaşmıştır. Genel çizgiler aynı kalmak şartıyla ritim tam anlamıyla değişir. Küçük motiflerden yeni malzemeler türetilir. Tema ritminin bir parçası, armonik dokunun bir küçük bölümü irticali olarak yeni bir yaratmaya konu olabilir. Özellikle 1815’den başlayarak Beethoven, Haydn ve Mozart’dan alabildiğine uzaklaşmıştır.⁴¹

Bütün bu nedenlerle Beethoven, müzikte romantizmi hazırlayan, geleceğin büyük bestecileri için tükenmez bir örnek oluşturan, devrimci olduğu kadar güçlü bir klasik olarak benimsenir. Bu bakımdan onun müzik tarihindeki yerini kesin çizgilerle tanımlama ve bir döneme bağlama gayretinden vazgeçmekte yarar vardır.⁴²

Eserlerinin benzersiz başarısı Beethoven’ın duygusal yaşamın bütün nüanslarını anlatmada ilk olduğunu gösterir. Kompozisyonları, sarsıcı olayların, bireyciliğin gelişmesinin ve kişisel özgürlük arzusunun kanıtlarıdır. Eseri, Avrupalı insanın bu iç devriminin sözcüsüdür ve yeni çağların büyük habercisidir. Beethoven’ın elinden çıkan bütün bu sayfalar, derin hassasiyeti, şefkati, enerjisi ve dramatik gücüyle seçilirler.⁴³

Beethoven’ın tasarım defterlerinde kendini bilinçle araştırma çilesine sokması, “en güzele ulaşma” çabasının tükenmez işçiliğini sergiler. Bu tutkuya “perfeksiyonizm” (mükemmelliyetçilik) denir. “Bu büyük çabayı sadece tutku olarak nitelemek yeterli değildir. Yapılan iş çok daha derindir. Sanat tarihinde mükemmellik, her dönemde ve her biçimde vardı. Ama 9. Senfoni’nin finalindeki Sevinç ezgisinin mükemmelliğine, bütün sanat tarihinde bir kez daha raslamak zordur. Wagner’in, “tinsel bir ürpertiyle esip gelen ezgi” olarak betimlediği bu finalin güzelliğine Beethoven pek çok sapa yola

⁴¹ Selanik, a.g.e., s. 149.

⁴² Selanik, a.g.e., s. 150.

⁴³ Selanik, a.g.e., s. 150.

saptıktan sonra varmıştır. Bu anlatım derinliğine hangi öğelerle varmış olduğunu incelemek için, kütüphaneler dolusu araştırmalar yapılmıştır.⁴⁴

Mükemmellik Beethoven için özellikle sadelik ve gereklilik demektir. Hep daha sade olmayı amaçla yönergesiyle kendisini her zaman uyarmıştır. Bir başka nokta da, sanatçının sadelik uğruna tinsel içerikten fedakarlık yapmamış olmasıdır. Tam tersine, Beethoven sadeleştiği oranda, yapıtına kazandırdığı ruh daha da yoğunlaşır, zenginleşir. Nesnellik ve saltlık kavramları, Bach'ın müziği için de geçerlidir. İnsan doğasını aşan bir müziğin tüm ayrıntılarını kavramak ve açıklamak başka türlü olası değildir. Ancak bu iki sanatçıda, arka planın kavram niteliği farklıdır. Bach tanrıya sığınarak yaratır. Beethoven ise insanlığın tüm sorunlarını kendinde içerir; insanlığın acılarını, tutkularını, özgürlük özlemlerini, çelişkilerini ve savaşımalarını bilir. Onları kendi içinde yaşar, ama yine de dünyaya ve müziğe bakış açısı hep daha öteye uzanır. Yapıtının demirlerini uzaklara demirlemeden içi rahat etmez.⁴⁵

Beethoven için romantizmin öncüsü olduğu da söylenmiştir. Bu değerlendirme bir çok yönüyle doğru olabilir: Beethoven'ın duygularını vurgulayan zengin anlatımı, ilk bakışta romantizme yakınlık göstermektedir. Ancak onun müzik kavrayışının özü, yapısal öğelerin (en küçük ayrıntıların bile) özenle yerleştirildiği, ölçülüp biçildiği, yeniden ele alınıp biçimlendiği dramatik deyiş'e ulaşma çabasıdır. Beethoven'de form, dikkatle yapılandırılmış dramatik bir deyiş bütünü'dür. 19. Yüzyılın romantizminde böylesine bir form kaygusu yoktur. Bu açıdan Beethoven'ın yapıtlarının iç yapısı kadar biçimi de klasiktir. Haydn ve Mozart gibi kendinden önceki klasik stil bestecilerinin elinde olgunlaşan "sonat formu"ndan ayrılmadığı halde, öyle ileri şeylere yönelmiştir ki yeni bir biçimin bulucusu da sayılabilir. "Tema", Beethoven'ın elinde bir "müzik cümlesi" olmaktan kurtularak bir "düşünce", bir "kimlik" olacaktır.⁴⁶

Bestecimiz Ertuğrul Oğuz Fırat, Beethoven'ın müziğe getirdiği yenilikleri şöyle özetlemiştir:⁴⁷

1. Dört ölçülük klasik ezgileme anlayışını aşmış, kendi başına da bir anlatımı verebilmesi amaçlanan ezginin biçimi koşullamasını gözetmiştir.

⁴⁴ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 319.

⁴⁵ Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989, sayfa 40-41, Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 319-320.

⁴⁶ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 320.

⁴⁷ Say, a.g.e., s. 320.

2. Akor yapısına önem verme sonucu, müziğe oylum kazandırmış, polifonik ve homofonik müziği kaynaştırmıştır.

3. Orta ses sınırı ile bağlı kalmamış, daha tizleri ve pesleri ses dizgesine almıştır.

4. Disonansları bir anlatım ögesi olarak özgürce kullanmıştır.

5. Biçimsel etkinlikten önce anlatım özelliklerini gözeterek biçimin sınırlarını zorlamış, genişletmiştir.⁴⁸

Bir noktaya daha değinelim: Beethoven yepyeni bir piyano dili yaratmıştır. 32 Piyano sonatının çoğu, ezginin akor yürüyüşü içinde yer almasına, ses yapısının çoğalarak hacim kazanmasına uzanan bu yeni dili sergiler.⁴⁹

Ne var ki, Beethoven'ın müzik düşüncüsü, salt ve soyut da değildir. Müzik dışı izlenimler, müzik dışı düşüncülerin müzikle yansıtılması, bu bestecinin yaratıcılığının başlıca özelliklerinden biridir. İşte Beethoven'ın müziğine yer yer bayağılık veren de bestecinin bu özelliğinin koşulladığı sözde ve safdil felsefesidir. Müzik eserlerini, müzik dışı düşüncüler ve olaylara dayanarak değerlendirmek isteyenlerin, Beethoven'a bu yönden verdikleri önemde pek de tutar yan yoktur. "Mutluluk evinizin arka bahçesindedir" (Dokuzuncu Senfoni), "Kader kapıyı çalıyor" (Beşinci senfoni), "Hastalıktan kurtardığı için tanrıya şükür" (La minör kuartet) gibi "felsefe"ler, herhalde bestecinin bu yanının yüceltilmesini gerektirmez.⁵⁰

Beethoven'ın, olağanüstü yapıtlar vermemiş olsaydı, ikinci sınıf bir besteci olarak kalmış bulunacağını öne sürenler vardır. Ne kadar doğru! Ancak, bütün sanatçıları yaratılarının en kötülerıyla, ya da orta çapta olanlarıyla değil, en iyileriyle yargılamak zorundayız. Yoksa yalnız müzikte değil, bütün sanatlarda, hiç kimseyi tanımamak gerekir. Nitekim Beethoven'ı da müzik tarihine bırakan bir "Wellington'un Zaferi" senfonisi değil, diyelim ki keman konçertosudur. Piyano için otuz iki sonatı, beş tane konçertosu, keman-piyano ve viyolonsel-piyano sonatları, dokuz senfonisi, on yedi dördlüsü, piyano için değişimleri ve bagatelleri hep gelecek günlerin bestecilerine, ister teknik, ister anlatım yönlerinden olsun, yeni ufuklar açmış yapıtlardır, ister iyi ister kötü olsun bunlar.⁵¹

⁴⁸ Ertuğrul Oğuz Fırat, Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler, YKY, İstanbul 1999, s. 279; Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 320.

⁴⁹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003, s. 320.

⁵⁰ İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 81.

⁵¹ Mimaroglu, a.g.e., s. 81.

Viyana’da aristokratik müzikal kültürün son demlerine olduğu kadar, daha “burjuva” bir müzik kültürünün ilk çıkışlarına da tanık oldu.⁵²

Adorno’nun onu “devrimci burjuvazinin ve ona buna hizmet etmeyi düşünmeyen bir müziğin ilk örneği” ve aynı zamanda “Senfonilerinin en güçlü bölümlerinde de görüldüğü gibi, baskıcı ve otoriter bir kişi. Evet öyledir!” diye değerlendirmesi anlamlıdır.⁵³

Beethoven ilerki yıllarda, gençlik çalışmalarını küçümsemiş “besteleme sanatını daha sonra öğrendiğini” söylemişti.⁵⁴

Bir sanat yaratısını tümüyle yargılamak artık en güvenilir ölçü, “maddi” ölçülerden daha çok, sanatçının kişiliğinin üzerimizdeki etkisi olur.⁵⁵

Romantizm deyince akla ilk akla gelen isimlerden biri Jean-Jacques Rousseau’dur. Rousseau “ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım” demişti. Romantik davranışın özü, işte, kişinin başkalarının bilincine varmış olmasıdır.⁵⁶

Müzikte romantizm’i Ludwig van Beethoven’dan (1770-1827) sonra başlamış görenler de vardır. Buna karşı birçok tarihçi Beethoven’i ilk romantik besteci olarak görür ve onu müziği özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanır.⁵⁷

Sokrates “müzik kurallarındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır” demişti. Romantizm, bu görüşü doğru çıkarmaktadır. Bastille’in düşmesi, 14 Temmuz 1789 günü, dünya tarihinde bir dönüm noktası olduğu gibi, müzik tarihinde de yeni bir çağın başlangıcı sayılabilir. Beethoven, değişmekte olan bir dünyada doğmuştur. Fransız ve Amerikan devrimleri, sonra da Napoleon’un egemenlik kurduğu bir Avrupa’nın duygu ve düşünce iklimi, Beethoven’ın müziğini büyük ölçüde etkilemiştir.⁵⁸

Bir başka örneği alalım. Mozart’ın büyük K. 550 Sol Majör Senfoni’sinin son bölümünün açılış teması, Beethoven’ın ilk yayımladığı piyano sonatı olan Op. 2 Birinci Fa Minör Piyano Sonatı’nın birinci bölümünün de ana teması olarak kullanılmıştır. Mozart, bu temayı nükteyi kederle örerek geliştirmiştir. Senfoninin bu bölümünün gelişme bölmesinin başında bir notayı tekrar kullanıncaya kadar kromatik dizinin bütün

⁵² Théma Larousse Tématik Ansiklopedi, Milliyet 1994, c. 5, s. 380.

⁵³ A.g.e., s. 380.

⁵⁴ İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1999, s. 80.

⁵⁵ Mimaroglu, a.g.e., s. 80.

⁵⁶ Mimaroglu, a.g.e., s. 79.

⁵⁷ Mimaroglu, a.g.e., s. 79.

⁵⁸ Mimaroglu, a.g.e., s. 79.

notalarını sunarak temayı kısmen on iki ton dizisine sokar ve dinleyiciyi trajedinin başlangıcına hazırlamak için armonide ani bir sarsıntı yaratır. Mozart, Schönberg'in 20. yüzyılda başlı başına temel bir üslup ögesi durumuna getireceği bir armoni kalıbını, önceden haber verir, ne var ki bunu sınırlı bir amaç için yapar ve özel bir efekt olarak kullanır. Beethoven'in aynı temayı geliştirmesi de, dramatiktir; ama bunu dümdüz ve ince olmayan bir tarzda yapar.



İKİNCİ BÖLÜM

2. TEZ YAZIMINDA TAKİP EDİLEN İLKE VE METOTLAR

2.1. Tez Yazımında Takip Edilen İlkeler

Beethoven'ın Beş Keman Sonatı'nın analizinde şu basamaklar takip edilmiştir:

1. Kemanın yapısı, ses alanı ve akordunun tespit edilmesi.
2. Dizi ve ses alanı analizi
3. Kalıplaşmış ezgilerin belirlenmesi

2.2. Tez Yazımında Kullanılan Metotlar

2.2.1. Kemanın Yapısı ve Akordu

Kemanın yapısı ve akordu eserin yazılmasında dolayısıyla da analizin yorum kısmında büyük önem taşımaktadır. Yapısal olarak keman; hemen hemen her türlü sesin başarıyla üretilmesine imkan veren bir enstrümandır. Ayrıca perdesiz olması nedeniyle hemen hemen tüm dünya müziklerinde kullanılabilen bir enstrümandır. Yaylı olması da sürekli seslerin başarıyla seslendirilmesini sağlar ve böylece bu konuda da kısıtlama yapılmaz. Akordu ise kalından inceye doğru Sol-Re-La-Mi'dir.

2.2.2. Dizi ve Ses Alanı Analizi

Ses alanı; en kalın teli olan Sol telinin adı ile ortak olan sol sesinden 12 konuma kadardır. Bu ses alanı da Klasik Batı Müziği'nde piyano'dan sonraki büyüklüğe sahip bir alandır.

2.2.3. Kalıplaşmış Ezgilerin Belirlenmesi

Beethoven'ın Beş Keman Sonatı'nda kullanılan notalar sonatlar üzerinde yapılan istatistiksel sayımlarla belirlenmiştir. Bu aşamada yapılan işlemleri üç grupta toplamak mümkündür.

1. Verilerin bilgisayar ortamına girilmesi.
2. Verilerin uygun formatlara dönüştürülerek istatistik analiz programlarına aktarılması.

3. İstatistiksel analiz yazılımları ile yorumların birleştirilmesi.

İstatistik, geçmiş ve şimdiki durumla ilgili toplanmış sayısal verileri çeşitli tekniklerle analiz edip geleceğe yönelik kararlar vermeği kolaylaştıran bir bilim dalıdır. İstatistik, verilerin toplanması, organize edilmesi, özetlenmesi, sunulması, tahlil edilmesi ve bu verilerden bir sonuca varılabilmesi için kullanılan bilimsel metotlar

topluluğudur. İstatistik günümüzde sayısal değerlendirmelere ve değerlendirme tekniklerine gereksinim duyan tüm bilim dalları için büyük önem taşımaktadır.⁵⁹

Müzikteki sesleri sayılar cinsinden ifade etmek mümkün olduğundan istatistiksel yöntemleri müzikal analizde de kullanmak mümkündür. Müzikal sesler ve sayılar arasındaki ilişki eski Mezopotamya Grek kültürlerinden beri bilinmekte olup günümüz müzik teorisi epey gelişmiş bir matematiksel birikime sahiptir. Ayrıca çağımızda hızla gelişen bilgisayar teknolojisi ve algoritmalar müzikte istatistiksel analizde büyük kolaylıklar sağlamakta ve yeni ufuklar açmaktadır.⁶⁰

Bu tez, Beethoven'ın Beş Keman Sonatı'ndan elde edilen verilerin sayma, sıralama, ortalama alma ve yüzde alma gibi istatistiksel metotlarla incelenmesine dayanmaktadır.

⁵⁹ Serhat Yener, Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Araştırılması, Yayınlanmamış Doktora Tesi, Gazi Üniversitesi, Ankara 2004, s. 7.

⁶⁰ Yener, a g. e. s. 7.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SONAT FORMU VE BEETHOVEN'İN SONATLARI

3.1. Sonat Formu⁶¹

Sonat; bir ya da daha fazla çalgı için yazılmış, üç veya dört bölümden oluşmuş bir türdür. Çalgı müziğinde kullanılan bu tür; mana genişliğine ve yüksek anlatım gücüne sahiptir. Süit gibi bunda da bölümler arasında tonal ilişkiler vardır. Fakat sonatın üçlü formda iki müzik fikrini birden içermesi sonatı süitten ayırmıştır.

Sonat çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir iki çalgı için yazılmış çalgısal bir eser olduğu için oda müziği türlerinden biri sayılmalıdır. Çünkü bu türlere özgü dil zenginliği ve anlatım gücünü kendinde taşır. Sonat bir bakıma birlikte çalma müziğidir denebilirse de, Kuhnau'dan sonra tek çalgı için yazılan sonatları daha düşük örnekler olarak görmememiz gerekir ki hatta bazı besteciler bu çeşit eserleri yüzeyde ve parmak çevikliği için yazmış olsalar bile. Bu görüşü destekleyen bir neden de tek çalgı olarak çokluk klavyeli çalgıların alınmış olması ve Beethoven'den Dukas'ya dek görülen örneklerde klavyeli çalgılarda polifonluk olanaklarının ele alınmış olmasıdır.

“Sonat” kelimesi, İtalyanca Sonata (= tınlar parça), Almanca Sonata, Fransızca Sonate, İngilizce Sonata olmakla birlikte dilimize Fransızca söylenişiyile sonat olarak girmiş, seslendirmek, çalmak anlamında olan Latince Sonare sözünden gelmektedir. Vaktiyle çalgı eserlerine çalınarak oluşturulan eser anlamına “Sonata veya Sonate”, söylenen eserlere “Cantata, e”, klavyeli saz eserlerine de “Toccata, e” adı verilir. 16. yüzyılın sonlarına doğru birçok İtalyan besteci çalgılarla çalınacak ses müziği parçalarına “Canzona da sonar” diyorlar ve eserlerinin başlıklarında Sonata kelimesini çeşitli şekillerde kullanıyorlardı. Örneğin ilk kez G. Gorzani 1561 yılında Lauto için yazdığı esere “Sonate per luito” başlığını koymuştur. 1700 yıllarına doğru sonat sözcüğünün anlamı tamamıyla yerleşmeğe başlayınca kadar bu terim her çeşit parçalara ya da parçalar topluluğuna uygulanmıştır.

Sonatlar; piyano, keman, viyolonsel, flüt... vb. bir solo çalgı için (solo sonat olarak çalınmak üzere) veya piyano (çembalo, org) eşliği ile yaylı ve nefesli çalgılardan biri için yazılırlar. Piyano sonatları; tek kişi tarafından iki el, iki kişiyle dört el olarak çalındığı gibi, iki piyano için sonatlar da vardır. J. S. Bach, M. Reger, P. Hindemith...

⁶¹ Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çeviren: İlhan Usmanbaş, Pan Yay., İstanbul 2002, s. 85; Nurhan Cangal, Müzik Formları, Arkadaş Yay., Ankara 2004, 156-173.

gibi birçok besteci değişik çalgılar için eşliksiz (solo) sonatlar yazmışlardır. İki veya üç ayrı çalgı için yazılan eserler pek azdır. Örnek:

Maurice Ravel, Keman-Viyolonsel Sonatı (1920-22)

Claude Debussy, Flüt-Viyola-Arp Sonatı (1916)

Sonat İtalya'ya 17. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. **Canzone** ile **Süit**'in birleşimidir. Ne var ki bu ikilik uzun bir kargaşalığı da birlikte getirdi. Bilindiği gibi 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan'lar **canzone da sonar** diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere diyorlardı. Ancak, gittikçe sonata terimi polifon nitelikte, çalgısal bir parçayı belirtir oldu; sinfonia ise daha homofon bir yazıyı anlatmak için kullanıldı. 17. yüzyılın başlarında sonat ikinci derecede bir türdür: bir ses eserine, bir kantataya ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılır. 1650'lere doğru Almanlar **suit**'lerin ya da **partita**'larının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670'lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını (**sonata da chiesa**) dans havaları süitinden, oda sonatından (**sonata da camera**) ayırmışlardır. her iki biçimde de ortak yönler yok değildir: her ikisinde de keman kullanılır. Bunlar çoğun kemanla sürekli bas, daha da çokluk, iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmıştır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa'ya İtalyan sonatını sokmuştur. Birk süre sonra Almanlar bu biçimi daha da genişletmişlerdir. Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J. S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klasik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur. Bundan sonra ortadan kalkmakta olan süitle sonatın bütün ilişkileri kesilmiştir. Ph. E. Bach, Boccherini, Stamitz ile üçlü yapıyla iki temalı kuruluş kesin olarak yerleşmiş, ilerde Haydn, Mozart, Beethoven'le bütün değerini alacak olan geliştirme kavramı ortaya çıkmıştır. "Sonat biçimi" doğmuş oluyor böylece. Bu biçim, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oda müziği eserlerinin, dahası senfonik eserlerin "örnek kuruluş"u olarak yerleşmiştir. Debussy'den sonra birçok besteciler bu biçimin egemenliğinden kurtulmaya çalışırken bazıları zaman zaman bunu yeniden ele almışlardır.

Klasik Çağ bestecilerinin sonatları, bir bütün olarak, genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuşlardır. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük, orta bölümleriye şarkı (Lied) veya dans formunda yazılmış küçük bölümlerdir.

I. Bölüm: (Allegro) Sonat Allegrosu Formu'nda ve çabuk tempodadır. Sonat edebiyatının pek çok sonatı bu formda yazılmıştır. Fakat bunun yanında pek ender olarak şarkı formunda da olabilir. Örnek:

Mozart, KV. 331 La Majör Piyano Sonatı (Tema ve Çeşitlemeler).

Beethoven, Op. 26 La Bemol Majör Piyano Sonatı (Tema ve Çeşitlemeler).

Beethoven, Op. 27 No. 2 Do Diyez Minör Piyano Sonatı (Şarkı Formu).

II. Bölüm: (Adagio, Largo, Andante) Ağır hareketli, ayrı karakter ve tonalitede (alt güçlü (sudominant) tonalitesi sevilir), çoğunlukla şarkı formundadır.

Bazen küçük rondo veya sonat formunda da olabilir. Örnek:

Beethoven, Op. 10 No. 1 Do Minör Piyano Sonatı (Eksik sonat formu)

Beethoven, Op. 13 Do Minör Piyano Sonatı (Rondo formu)

III. Bölüm: (Allegretto, Allegro) Katlı (Triolu) şarkı formunda bir Menüet'tir. Beethoven ve daha sonrakiler bu bölümü çoğu kez Scherzo'ya dönüştürmüşlerdir.

IV. Bölüm: (Allegro, Presto, Vivace) Canlı karakterde olan bu bölüm çoğunlukla (özellikle klasiklerde) rondo formundadır. Örnek:

Beethoven, Op. 2 No. 1,2,3, Op. 7, Op. 10 No. 3, Op. 26, Op. 28...

Dördüncü bölüm bazen sonat formunda veya tema ve çeşitlemeler, pek ender olarak da füg formunda olabilir. Örnek:

Beethoven, Op. 31 No. 3 Mi Bemol Majör Piyano Sonatı (Sonat formu)

Beethoven, Op. 109 Mi Majör Piyano Sonatı (Tema ve Çeşitlemeler).

Beethoven, Op. 110 La Bemol Majör Piyano Sonatı (Füg).

Son bölümün Adagio olması pek nadirdir. Örnek:

Çaykovski, Op. 74 No .6, Si Minör Patetik Senfoni.

Mahler, III. Ve IX. Senfoniler.

Viyanalı Klasiklerinde bölüm sayıları önceleri bazen iki iken, sonradan üç olarak kalıplaşmış, klasikler ve romantiklerde dört bölümlü sonatlar çok görülmüştür. Örnek:

İki bölümlü sonatlar:

Haydn, 1767, 1776, 1784, 1786, 1789 tarihli piyano Sonatları

Beethoven, Op. 49 No. 1 ve 2 (küçük sonatlar), Op. 78, Op. 90 piyano Sonatları

Üç bölümlü sonatlar:

Haydn, 1766, 1771, 1773, 1778, 1780, 1787, 1798 tarihli piyano Sonatları
Mozart, bütün piyano Sonatları (Üçüncü bölümlerin pek çoğu Rondo formundadır.)

Beethoven, Op. 10 No. 1 ve 2, Op. 13, Op. 14 No. 1 ve 2, Op. 27 No. 2

Dört bölümlü sonatlar:

Beethoven, Op. 2 No. 1,2,3, Op. 7. vb.

Schubert, Op. 42 (La Minör), Op. 53 (Re Majör), Op. 147 (Si Majör)

Schumann, Op. 22 (Sol Minör), Op. 118 (Gençler için Sonatları),

Brahms, Op.1 (Do Majör), Op. 2 (Re Majör), Op. 5 (Fa Minör)

Bunların yanında, bir bölümlü ve dörtten fazla bölümlü sonatlara (özellikle senfonilere) rastlanmaktadır. Örnek:

Dom. Scarlatti, bir bölümlü çembalo Sonatları,

Brahms, Op. 15 beş bölümlü piyano Sonatı;

Schumann, Op. 97 beş bölümlü Mi bemol Majör senfoni (Ren),

Beethoven, Op. 68 beş bölümlü Pastoral Senfoni,

Beethoven, Op. 131 yedi bölümlü Do diyez Minör Kuartet.

Dört bölümlü sonatların ikinci bölümleri genellikle ağır, üçüncü bölümliyse dans karakterinde canlı tempodadır. Bazı sonatlarda bu bölümlerin yer değiştirdiği görülür. Örnek:

Beethoven, Op. 26, Op. 27 Op. 106 piyano Sonatları

Üç bölümlü sonatlarda ikinci bölüm, Adagio, Largo veya Andantedir. Bazen bunun yerine Menüet veya Scherzo gelebilir. Örnek:

Mozart, KV. 282, kv. 331 (İkinci Bölümler Menüet)

Beethoven, Op. 10 No. 2, Op. 14 No. 1, Op. 27 No. 2 (ikinci bölmeler Allegretto)

Sonatin bölümleri, genellikle kısa aralarla (duraklarla) birbirinden ayrılırlar. Fakat bazen hiç durmaksızın, iki bölüm birbirine bağlanabilir, hatta eserin başından sonuna dek hiç ara verilmeyebilir. Bu, her bölümünün sonuna yazılan Attacca sözcüğüyle belirtilir. Örnek:

Beethoven, Op. 27 No. 1 ve 2 piyano Sonatları

Mendelssohn, Op. 56 İskoç Senfonisi ve mi keman Konçertosu,

Liszt, Mi bemol Majör piyano Konçertosu ve Sonatları

Sonatin bölümleri arasında bütünlük olması önemli bir özelliktir. Her bölümün kendi içinde bir bütünden oluşması yeterli değildir, diğer bölümlerle aralarında stil, ifade ve kapsadığı şeyler ortak olmalıdır. İyi bir besteci bu bütünlüğü tekdüzeliğe düşmeden sağlar.

Bazı büyük eserlerde birinci veya son bölüm veya her iki bölüm birden ağır bir giriş ile başlayabilir. Bu ağır giriş içinde, hızlı bölüme hazırlık için gerginlik birikimi olur; dolayısıyla hızlı ve enerji dolu bölümün akışı kolaylaştırılır. Bu önsözdeki fikirler bazen kendini takip eden form içinde tekrar duyulurlar. Örnek:

Haydn, 104. Londra Senfonisi.

Beethoven, 1., 2., 3., 4., 7. Senfonileri

Beethoven, Op. 13, Op. 81, Op. 111 (birinci bölümleri)

Schubert, 8. Bitmemiş Senfoni

Dvorak, 9. Mi Minör Senfoni (Yeni Dünyadan)

3.2. Sonatın Özellikleri

Şüphesiz, stil, form ve bütünlük yönlerinden her çağ sonatının kendine özgü özellikleri vardır. Andrea Gabrieli sonat adını ilk defa 1568 tarihinde beş saz için yazmış olduğu kendi sonatlarında kullandı. O zamanlarda sonat, dini karakterdeki bir ses eserinin başlangıcında çalınmak üzere yazılıyordu. Bunlara “Sonata da chiesa” (kilise sonatı) deniyordu. Bunlar, içinde ricercar (fugato) buunan ciddi, ağırbaşlı eserlerdi. Bundan başka bir de çeşitli danslardan ya da dans karakter ve ruhundaki parçalardan kurulmuş olan “Sonata da camera” (oda sonatı) vardı. Sonata da camera adıyla yazılmış en büyük eserler arasında Ar. Corelli’nin 1685’de yazdığı Op. 2 ve 1694’de Op. 4 olarak yayımladığı keman ve çembelo için sonatları vardır. Bunlar genellikle başta bir Preludio, sonda bir Giga ya da Gavotta olan dört bölümlü süitlerdi. Sonata da chiesa ise klasik şeklini gene Corelli’nin Op. 1 ve Op. 3 eserlerinde buluyor. Corelli’nin kilise sonatları dört bölümlü olup, bu bölümler homofon veya polifon şeklindedirler. Grave (homofon veya polifon), Allegro (polifon), Andante ve Lento (homofon, genellikle Saraband şeklinde üç vuruşlu, lirik karakterde ve paralel tonda), Allegro veya Presto (çok kez polifon veya homofon).

Corelli’nin kilise sonatı tipinde kendinden sonra eser veren besteciler arasında Ant. Caldara, Ant. Vivaldi, Fr. Maria Veracini, Av. F. Dall Abaco, Fr. Geminiani, P. Locatelli, G. Tartini; İngiltere’de H. Purcell, Alman bestecilerden J. A. Reineken, D. Buxtehude, H. Biber, J. G. Walther, G. Ph. Telemann, J. Kuhnau, G. Haendel ve J. S. Bach’ı sayabiliriz. Bach’ın solo keman sonatlarının üçü (Nr. 1.3.5.) ağır, füg, ağır ve çabuk bölümleri ile kilise sonatları, diğer üçü ise süit (partita) türündedir. 17. yüzyıl daha ziyade 2 keman ve sürekli bas için yazılmış üçlü sonat (Trio Sonat) çağıdır. (Sürekli bas çalgıları: Viola da gamba veya viyolonsel gibi yaylı çalgılar ile, çembelo, org, lauta gibi rakamlı bası dolduran klavyeli çalgılardır. Sürekli bas partisi, bu çalgılardan bir yaylı ile bir klavyeli çalgı tarafından beraberce seslendirilir). Bu üçlü sonatlar polifon tarzda yazılmışlardır. Ör: G. Legrenzi (1625-1690) re minör üçlü sonat (La Cornara), Bach Do majör ve do minör üçlü sonatları.

Barok Çağ’ın Sonatlarına karşılık, Klasik Çağ’da daha çok yaylılar kuarteti öne çıkmıştır. Aynı şekilde, Barok Çağ’ın, konçertosuna karşılık Klasik Çağ’da senfoninin önem kazanması gibi.

18.yüzyılın başlarında öne geçen tek kemanla sürekli bas sonatı daha çok homofon (eşlikli ezgi) şeklindeydi.

Ditters von Dittersdorf, Karl Stamitz, Paganini, Boccherini ve Telemann'ın ikili ve üçlü sonatlarıyla eski sürekli bas (rakamlı bas) gününü tamamlamış oluyordu. İsteğe bağlı keman eşlikli klavsen ya da piyano-forte sonatının etkisi altında, besteciler yavaş yavaş klavyeli çalgıya ayrılmış olan partiyi tamamıyla yazmak alışkanlığını edindiler. Armoninin kaydettiği ilerlemelerle gittikçe karışık bir duruma düşen bütün o rakam ve şifre yöntemi, bestecinin isteklerini daha doğru ve belirli olarak anlatan ve daha açık seçik bir nota okuma yararına bırakıldı.

Bach'dan önce Leipzig'de, Thomas kilisesi kantoru olan Johann Kuhnau (1660-1722) ile piyano (klavsen) sonatı başlamaktadır. İtalyan keman sonatını ilk kez piyanoya uygulayan Kuhnau'dur. 1689'da yazdığı Si bemol majör tonundaki eseri birbirine ekli şu bölümlerden oluşmuştur: Prélude, Fugue, Adagio ve Prelude'ün tekrarı.

Kuhnau'dan sonra Dom. Scarlatti (1685-1757) sonatın gelişiminde rol oynamıştır. Eserleri tek bölümlü olup iki bölmelidir ve bu bölmeler çoğunlukla tekrar edilir. 1730'da D. Scarlatti Essercizi per gravicembalo adlı eserini yayımladı. Bu eser, her biri sonat adını taşıyan otuz parçadan oluşmuştur. Sonatlarının büyük bir çoğunluğu süit türüne bağlıdır. Bir kısmı tek temalı sonata uygundur, pek seyrek olarak da çift temalı sonat örneklerini verir.

Her çağda, müzik olaylarının başına geçen gözde bir çalgı vardır; 17. yüzyılda lauta, bu yüzyılın sonu ile 18. yüzyıldan başlayarak çembalo ve keman, 18. yüzyıl ikinci yarısı ile 19. yüzyılda ise piyano baş rolü üstlenmişlerdir. Yaylı çalgının egemenliğini sürdürdüğü günlerdeki eski keman ve basso continuo (sürekli bas) sonatı, her iki çalgının tam bir eşlikle yer aldığı keman-piyano sonatıyla sonuçlanmış ve aynı zamanda piyano sonatı, klavsenin ona vermediği bir atılış ve yükselişi kazanmıştır.

Kırık akor ve arpejlerle sol el eşliğini bulup ortaya attığı kendisine mal edilen Dom Alberti (bu eşlik Alberti Bası olarak anılır), 18. yüzyıl başlarında Sonate per Cembalo'nun ilk cildini yayımlıyor; yedinci Sonatına çeşitlenmeli bir Menüet katıyor, bu yeni buluş ilerde çok tutunacak ve başarı kazanacaktır.

18. yüzyılın ortalarında kilise ile oda sonatları birbirleriyle karışacak duruma geldiler. Dans havaları yavaş yavaş sonat çerçevesinden çıkıp kaybolarak yerini, hareketi gösteren anlamlı başlıklara bakıyorlardı. Adagio cantabile terimi "Saraband"ın

ağırbaşlılığını “Aria”nın zarifliği ile kaynaştırıyor ve sonat bölümlerinde azalmalar görülüyordu.

Barok Çağ süitine özgü, değişik özelliklerdeki bölümlerden oluşan dans parçalarından, sonata, oda müziğine ve hatta senfoniye giren tek dans müziği Menüet’tir. Romantiklerin senfonilerinde Menüet’in yerini çoğu zaman Scherzo, bazen de Vals gibi dans parçası almıştır. Örnek:

Berlioz, Op. 14 Fantastik Senfoni 2. bölüm Vals

Çaykovski, VI. Senfoni, 3 bölüm aksak Vals.

Yapısı: Vincent d’Indy’nin Kompozisyon Dersleri adlı kitabında- ki bu küçük kitap ona çok şey borçludur- sonatın süitten ayrıldığı temel noktalar aşağıdaki gibi üçe indirgemıştır:

- 1) Bölümlerinin üçe ya da dörde (bazen beşe) indirilmiş olması;
- 2) Füglü polifon deyiş yerine style galant’ın gelmesi;
- 3) Yavaş yavaş üçlü kuruluşun- önce tek temalı, sonraları iki temalı- ortaya çıkması.

D’Indy bu son nokta üzerinde çok durmakta, bunu asıl belirti olarak görmektedir. Bu bakımdan sonatı Corelli’ye dek çıkarmakta, bu bestecinin başlangıç temasını ana tonda geri getirdiğini öne sürmektedir.

Serginin tekrarlanması kavramının sonatın üçlü kuruluş yapısını belirlemesi gibi bir yeniliğin önemini küçümsememekle birlikte denebilir ki, d’Indy sonat biçiminin özü olmayan bir kuruluş ve biçim sorununu ortaya atmaktadır. Şu da var: bölüm sayısı da sonatı etkilemez: gerçekten, Corelli çağında görülen pek çok süit dört parçadan oluşmuştur. Polifon deyiş yerine galant deyişin gelmesi de bir dönemden öbürüne geçiş demektir, bir deyişten öbürüne geçiş değil –deyiş terimini biçim- kuruluşlarıyla en yakın ilişkileri açısından ele alsak bile; üstelik bu iş, Corelli zamanında değil, çok daha sonradan olmuştur.

Buna karşılık Vincent d’Indy, Alman ve İtalyan bestecilerinin 17. yüzyılda ve 18. yüzyıl başlarındaoda müziği eserlerinde yavaş yavaş dans havalarını bırakıp yerlerine hız terimleri yazmalarına gereken önemi vermemiştir. Allemande’ın allegro, sarabande’ın adagio, gigue’in presto oluşu salt bir rastlaşma değildir: bu yeni terimlerle bu parçaların dansla ilişkileri bilinçli olarak kesilmek istenmiştir. Bu kitabın başında koyduğumuz tanımlamalar doğru kabul edilecek olursa, bu çeşit bir değiştirmenin

doğrudan doğruya biçim anlayışını, giderek, biçimi etkilediğini, oysa, Kompozisyon Dersleri'nde d'Indy'nin öne sürdüğü gibi bunun yapı ve çağın değişimi ile pek ilgisi olmadığını belirtmek gerek.

Sonatin yapı-biçim sorunları az önemli değildir; belki bütün öbür tür ve biçimlerden çok daha önemli sayılmak gerekir. Çünkü sonatin evrimi, bir qses dünyasını örgütlemeye insan zekasının gösterdiği en dikkat çekici çabalarından biridir; öyle bir ses dünyası ki boyutlarının çoğulluğuyla en karmaşık tek temalı yapıların çok üstündedir. İşte bu bakımdan sonatin ve dolayısıyla bütün oda müziği ve senfonik müziğin tarih boyunca gösterdiği yapı özellikleri özel bir dikkatle ele alınmaya değer. Şurası bir gerçektir ki yalnız yapısı ile sonat tanımlanamazsa da yapı ve biçim incelenmeden tam bir tanımlamasına varmak da olanaksızdır.

3.2.1. Ön Klasik Çağ Sonatı:

17. yüzyıl iki keman ve sürekli bas için yazılmış üçlü sonat çağıdır (Sürekli bas çalgıları: viola da gamba, violonsel ile çembalo, org, lavta gibi rakamlı bası dolduran klavyeli çalgılar.) Bu sonat türü temelden polifondur; oysa 18. yüzyılın başlarında öne geçecek olan tek kemanla sürekli bas sonatı daha çok eşlikli ezgi yazısını getirmiştir. Corelli'nin eserleri (17. yüzyıl sonu) bu ön klasik çağın eğilimlerini pek güzel gösterirler. Bunlarda sonat ve süit arasındaki yapı bakımından büyük bir ayrılık yoktur. Aslında, sonatin yapısı, kesinleşmiş olmak şöyle dursun, denemeler dönemindeydi. Eserlerinin her birinde Corelli yeni yeni biçimler arayarak bir dengeye varmaya çalışıyordu. Bu oda sonatlarının parçalarından pek çoğu, geleneğe uyarak, süitin “iki bölmeli biçim”ini alırken, bir bölümü de A B A yapısındadır. Bunda A'nın ilk sergilenişinde kalış benzer tona gider ki, serginin tekrarında bu kalışın ana tona dönmesi gerekmektedir. Grave bölümler ve Kilise Sonatı'nın –sonata da chiesa- füglü değişimi çok özgürce ele alınmıştır: Grave'lerin ilk ezgi çizgisi ilerde yeniden duyurulmaz bile. Bazen de, iki tema denemezse de bir allegronun ilk bölmesi biri eksende ikincisi güçlü tonunda olan iki ayrı temadan yapılmıştır (Op. 4, IV. Sonat'ın giga'sı). Bir allegro içine birkaç kez kısa adagio'lar koymakla Corelli Klasik Çağ sonatının karşıtlık ilkesini sezmiş sayılamaz mı? (Op. 3, XII. Sonat) César Franck'ın çok sevdiği dönüşlü biçimi bölümlerin temalarını birbirlerine yakın yapmakla Corelli duymuş mudur? (Op. 1, X; Op. 2. I, III; Op. 5, X) Bütün bunları yalnız Corelli'de bulmak bile bu besteciye

dehasının ötesinde bir deha tanımaktır. Kaldı ki bu buluşlar yalnız Corelli'nin değildi; ondan önce pek çokları bunları kullanmıştır. Corelli'nin eserleri bütün bu buluşların bir birleşimi sayılabilir belki.

Sergi tekrarının ana tonda gelişi gibi bir buluşun Vincent d'Indy tarafından Corelli'ye bağlandığını gördük. Bu üç bölmeli biçimi bu besteci bulmuş olsun olmasın, önemli olan bu değil. Asıl ilginç olan şey böyle bir buluşa götüren yolu izlemek olabilirdi. Üç bölmeli kuruluş eninde sonunda da capo'lu aria ile süitin "iki bölmeli" yapısı arası bir şey olmuyor mu? Op. 2 No. XVIII. Sonat'ın gavotunda bazı yazı değişiklikleri, A'nın güçlü tonda bitmesi bir yana, iki dolabı da ekseninde kalan serginin tekrarı bir çeşit da capo sayılamaz mı? Op. 5'in XI. sonatının allegrosu da da capo'dan pek uzak sayılmaz; ne var ki burada A, A'nın tam bir tekrarı değil, iki bölmeli biçimlerde ikinci dolabın birinciden ayrıldığı ölçüde ayrılan bir A'dır.

Genellikle yapı üzerinde öne sürülen bütün bu tartışmalar sonatın ana bölümünü ilgilendiriyor; bir başka deyimle birinci allegroyu –ki bu allegro 18. yüzyıl içinde birinci bölüm olacak. Corelli'de gördüğümüz baştaki prelüd yavaş yavaş isteğe göre konulan ya da konmayan küçük bir giriş parçası haline gelecektir. Vincent d'Indy'ye katılarak şunu diyebiliriz: "Senfoni bestecisinin bütün gücü sanki bu birinci allegro üzerinde toplanmıştır; oysa –müzik terimleri arasında akıl ermez bir boşluk- bu birinci allegronun özel bir adı yoktur." "Sonat biçimi"ndeki bu birinci allegronun önceliği, sonatı bütünüyle ele almamıza engel olmamalı.

Corelli zamanında sonatın genellikle ağır- hızlı- ağır- hızlı olarak dört bölümü vardı. Bazı Kilise Sonatları'yla "Oda Sonatları"nın çoğu beş ya da daha çok bölümlü idiler. Ne var ki bunların arasında bazı ağır bölümler iki bölüm arasında birkaç ölçülük bir geçiş bölümü sınırını pek aşmazdı.

Genellikle Ön Klasik Çağ sonatları Ağır-Çabuk ve Ağır-Çabuk olmak üzere iki büyük bölümden oluşur. Ağır bölümler kendilerini izleyen ve sonat formunda yazılan çabuk bölümlerin birer prelüdü durumundadırlar. Bölümler arasında tonalite aynı kalmakla birlikte (çoğunlukla ikinci kez gelen ağır bölüm paralel tonda olur), ölçülerde değişiklik yapılabilir.

Çağın sonat formunda yazılan çabuk bölümlerin formu şöyle özetlenebilir: Esas tonda bir tema duyulur, bu tema yeni bir tona doğru gelişir. Bu yeni ton majör eserlerde dominant tonu, minör eserlerde ise paralel (ilgili) majör tonudur (bazen minör dominant

tonu da olabilir). Yeni tonda yapılan tam kararlı birinci bölme sona erer, çoğunlukla tekrar yapılır. İkinci bölmede yakın tonlara uğranır, tema üzerinde taklitli çalışmalar yapılarak modülasyonla esas tona dönlür. Esas tonda duyulan temanın tekrarı ya da taklitleri ile üçüncü bölme başlamış olur. Böylece çağın sonat formu çabuk bölümlerde genellikle üç bölme olarak görülür. Örnek:

Telemann, IV. La Majör keman-piyano Sonatının 2. bölümü,

Haendel, III. Fa Majör keman piyano Sonatının 2. bölümü,

Bach, Do Majör Trio Sonatın son bölümü.

Dom. Scarlatti'nin Do tek bölümlü çembalo Sonatı üç bölmeli sonat formuna güzel bir örnektir.

Sonatın form şeması şöyledir:

Kimi zaman ikinci bölme, üçüncü ile bir bütün halinde kaynaştırılarak, iki bölmeli sonat formunu oluşturabilir (çoğunlukla süitlerde görülen form). Örnek:

Dom Scarlatti, 12. re çembalo Sonatı.

Haendel, II. Sol Majör keman-piyano Sonatının 2. bölümü

Tartini, Sol Minör keman-piyano Sonatının 2. ve 4. bölümleri.

Bach, BWV 1014, BWV 1017 keman-çembalo Sonatlarının 4. bölümleri

Haendel'in I. La keman-piyano Sonatı'nın 4. bölümü iki bölmeli bir formdur.

Sonat formunda yazılan çabuk bölümlerde olsun, bu bölümleri hazırlayan ağır bölümlerde olsun, Barok Çağı sonatlarında tek tema hakimiyeti vardır.

Ağır hareketli bölümlerin formu ise çoğunlukla A B A şeklinde Üç Bölmeli Şarkı (Lied) formundadır. Bu ağır bölüm kimi zaman bir süit parçası, bir recitativo ya da gelecek bölümü haber vermekten başka bir amacı olmayan ve kendi çerçevesinde dönüp dolaşan bir cümle olabilir, hatta birkaç ölçülük küçük bir parça dahi mümkündür.

Ağır-Çabuk-Ağır-Çabuk olarak dört bölümden oluşan sonatlar daha çok Corelli zamanında görülmektedir. Bazı kilise sonatları ile oda sonatlarının çoğu beş veya daha çok bölümlüydüler. Bunun yanında, 1650 sonrası özellikle Venedik'te Legrenzi'nin başı çekmesiyle kalıp bir yapı ortaya çıktı. Bu üç bölümden oluşan sonatın ilk ve son bölümleri çabuk ve fügümsü, ortadaki ağır bölüm homofon ve dansımsı üç vuruşluydu. Bu sonat şeklinin bakışık yapısı, Bologna okulundan Giovanni Battista Vitali'nin (1644-1692) eserlerinde daha belirgindir. Bazı beş bölümlü sonatları Çabuk-Ağır-Şakacı-Ağır-Çabuk dizilişi gösterir.

Üç bölümlü kalıp, A. Scarlatti'nin ortaya koyduğu Çabuk-Ağı-Çabuk İtalya işi Üvertüre dayanır. Vivaldi (1669-1741) bütün Konçertolarında bu kalıbı kullandı. Bach da eserlerinde genellikle üç bölümü yeğledi. Çok bölümlü sonatlara ait birkaç örnek:

Bach, Sol Majör Trio Sonat (Largo-Vivace-Adagio-Presto),

Haendel, 5.La Majör keman-piyano Sonatı (Adagio-Allegro-Largo-Allegro)

Tartini, Sol Minör keman-piyano Sonatı (Adagio-Presto-Largo-Allegro)

Telemann, Do Majör Trio Sonat (Ağır-Çabuk-Ağır-Çabuk-Ağır-Çabuk)

3.2.2. Klasik Çağ “Sonat Biçimi”:

Tek temalı sonattan çift temalı sonata geçiş birdenbire olmamıştır. Bach, D. Scarlatti, Pergolesi, L clair'in bazı eserlerinde iki fikrin   lendiđi görünür. Şüphesiz C. Ph. Emanuel Bach'ın bu yoldaki çabaları az değildir. Mannheim beste okulundan Stamitz, Richter ve Em. Bach 18. yüzyılın ortalarına doğru, eski İtalyan sonatı ile Viyana Klasikleri sonatı arasında bir geçiş sağlayarak, iki zıt tema üzerine sonat yazma safhasını hazırladılar. Nihayet sonat formu, zıt iki tema üzerinde kuruldu ki, Klasik  ađ'da bu  ekil en yüksek gelişmesine vardı ve esasta aynı kalarak geçerliliğini günümüze kadar devam ettirdi.

İlk bakışta  n klasik sonatla klasik sonatın başka biçimleri vardır gibi görünür. Bu biçimin biraz daha yakından izlenecek gelişmesi, birinden  b rt ne ge i teki belli belirsizliği ortaya koyar. S it n iki bölmeli yapısından    bölmeli yapıya geçebilmek için ana temanın başlangıç tonunda yeniden gelmesi yetmi ti. 18. yüzyılın bestecileri bu kurulu u kullanır oldukça, bütün çabaları    bölmeli yapının her üç bölmesinin i  örgütlenmesi üzerinde olmuştu.  n Klasik sonatta iki bölme güçlü ya da benzer tona doğru gidiyor, bu da tek tema olan A'nın art ılı gibi kabul edilebilecek bir B ezgisi yoluyla oluyordu. B yavaş yavaş A'nın uydusu olmaktan kopuyor, kişilik kazanıyor, çok daha sonraları da tam bir zıt   e olarak ortaya çıkıyor. A ne denli ana tona sağlamca yerle mi se, B de güçlü ya da benzer tona yerle mi  oluyor, eşit duruma yükselmiş oluyordu. Demek ki, birinci bölme, sergi bölmesi, iki kesime ayrılmış oluyor (   bile, iki temayı birbirine bağlayan geçiş müziği de katılırsa): A temasının bulunduğu eksen kesimi, B'nin eksen olduğu güçlü kesimi. Serginin tekrarı bölmesinde sorun bamba kadır: ana tonda bitirme zorunluluğu B kesiminin güçlü tonundan tonik tonuna aktarması yapılmasını gerektirmektedir. Bu iki-üç bölme arasında orta bölme

bulunmaktadır. Üç bölmelerin örgütlenmesi kesinliğe bağlanınca bestecilerin bütün çabaları bu orta bölmeyle çevrilmiş olacaktır.

Bu orta bölme Beethoven sonatında başlıca önemi kazanacak ve çok genişleyecektir; ama daha oraya gelmeden 18. yüzyılın ortalarından sonra bugün “gelişme” dediğimiz bu bölme gerçekten gelişme adını alabilecek durumdaydı. Çünkü gittikçe aynı çizginin tekrarından yapılmış bir ton değiştirimi oyunu olmaktan çıkmış, temaların parçalara bölündüğü ve işlendiği temasal bir çalışma bölmesi olmuştu.

Nota incelemekten daha yararlı bir bakış da klasik sonat allegrosunu bir çizelge ile gösterip Corelli'den, Karl-Philipp Emanuel Bach'tan Haydn ve Mozart'a uzanan biçim gelişmesini izlemektir. Doğal ki bunun bir şema olduğunu, katılıktan pek uzak olmadığını unutmamak gerek; aslında, pek çok sonatın allegroları bu şemadan ayrılmaktadır: ya serginin tekrarında B teması A'dan önce gelmektedir (Mozart Do minör Piyano Sonatı) ya da gelişme, tema olarak birinci bölmenin kapanış temasını kullanmaktadır (Mozart, Do majör Kolay Sonat); ya gelişme yeni bir öge üzerinden olmaktadır (Mozart, Sol majör Sonat) ya da A alt-güçlünden gelmektedir (Do Majör, Kolay Sonat). Birinci bölümün “sonat biçimi”nden apayrı bir biçimde kurulduğu da olur: İşte, Sol Majör sonatın birinci bölümü; bu bölüm bir çeşitlemedir. Aynı şeyler Ön Klasik Sonat için de söylenebilir. Aşağıdaki çizelgeye ancak bir yol gösterici sınırı içinde bakmak gerekir:

Sonat formu (Sonat Allegrosu); sonatın birinci bölümünün formudur (pek ender olarak şarkı formunda olabilir). Yalnız sonatın değil, düo, trio, kuartet gibi oda müziği ile konçerto ve senfonilerin birinci bölümleri ve uvertürlerin bazıları da bu formda yazılır. Temposu andante, adagio, maestoso veya presto olabilir, önemli olan belli bir kalıba bağlı kalışıdır. Bu kalıp üçlü formdur. Scarlatti sonatlarında kullanılan tek temalı üçlü formdur.

Şeması:

A	B	A
Sergi	Gelişme	Serginin tekrarı

Klasik Çağ sonat formu üç bölümden oluşur.

1- Sergi (Serim, Exposition) bölümünde, bu bölüme temel olan fikirler tanıtılır.

2- Gelişme (İşleme, gelişim, Développement) bölümü, ilk bölümde duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği yerdir.

3- Serginin yinelenmesi (Yeniden Serim, Serginin dönüşü, Réexposition) bölümünde, birinci bölümdeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler. Bir son söz (Codetta ya da Coda) ile birinci bölüm sona erer.

Bu bölümleri daha geniş olarak inceleyelim:

1- Sergide önce işlemeye elverişli esas tema (ana tema, A) duyulur. Genişletilmiş bir cümle veya periyod olan esas tema canlı bir karaktere sahiptir. Beethoven, sonatlarında esas temaya, keskin ana hatlarla, daha çok ritmik öğelere ağırlık vererek başlamayı sever. Temanın tam ya da dominant kararı ile sona erdiği ölçü, varış köprüsünün başladığı yerdir. Yan temaya doğru gelişen bu köprüde, çoğunlukla esas tema motiflerinden akıcı bir şekilde işlemler yapılır. Bazen besteci burada yeni fikirler kullanabilir, fakat gideceği yan temadan istifade etmez. Modülasyon yapılarak yan temanın dominantında yarım karara gelinir.

Sergi bölümünün esas ve yan temaları arasında (varış köprüsünün içinde veya köprü yerine) duyulmuş olan ve epizod denilen bazı yeni müzik fikri, özgür yapılmış bir ara cümledir.

Beethoven, Op. 2 No. 3, Op. 10 No. 1, Op. 14 No. 2 piyano Sonatları

Mozart, KV. 332 Fa Majör piyano Sonatının son bölümü.

Sakin, yumuşak, şarkı söyler gibi (lirik) bir karaktere sahip olan ve böylece esas tema karakterine karşıtlık (tezat) teşkil eden yan tema (B), majör eserde dominant tonunda, minörlerde ise ilgili minöründen duyulur. Wagner, Beethoven'ın Coriolan Uvertürü'nün her iki temasını şöyle açıklıyor: Erkeğin fırtınalı ruhu esas tema ile, kadının ricası yan tema ile ifade (sembolize) edilmiştir.

Esas ve yan temalara ait birkaç örnek:

Beethoven, Op. 110,

Brahms, 4. Mi Minör Senfoni,

Schubert, 8. Si Minör Bitmemiş Senfoni. (13. ölçü)

Yan temanın sona ermesi ile, ritm yönünden keskin, kısa ve öz fikirlerle dolu, canlı karakterde, daha hareketli bir bitiş teması (son tema, C) başlamış olur. Bu özellikler bitiş hissini en iyi şekilde verirler. Yan tema tonalitesinde duyulan bitiş teması ve küçük bir bölme sonu codası ile sergi bölümü sona erer. Sonatların bir çoğunda

birinci bölme tekrarlanır. Kimi zaman dönüşte dolap kullanılır, ikinci dolaba ayrı bir bitirişle gelinip gelişme bölmesine girilir.

Beethoven, Op. 27 No. 2, Op. 31 No. 2, Op. 79, Op. 106 (birinci bölümler)

Beethoven, Op. 27 No. 2 (son bölüm)

Daha az görülen de, kesin bitiş yapmadan hemen gelişme bölmesine bağlanma şeklidir.

Beethoven, Op. 57.

Büyük çaptaki sonatlarda esas tema, çok defa büyük period, bazen fazlaca genişletilmiş bir cümledir. Kimi zaman yan yana yerleşmiş iki büyük cümleden oluşmuş sonatlara da rastlanılmaktadır. Esas teması üç bölmeli şarkı formunda olan büyük sonatlar daha nadirdir. (Schumann, La Kuartet). Büyük sonatlarda yan temaya bir yan tema daha eklenebilir ve varış köprüleri de, aynı şekilde bitiş temalarını, kendi dominantlarıyla hazırlarlar. Birbiri arkasına dört bitiş teması bulunan sonat formları da vardır. (Beethoven, Op. 55, Eroica Senfonisi).

2- Gelişme bölümünde sergideki tema ve motifler ele alınarak çeşitli şekiller içinde işlenir. Besteci her fikir üzerinde durabileceği gibi, içinden birkaç tanesini veya yalnız birini seçebilir ve bunların çözümlemesini (tahlilini), birbiri içine girerek işlenişini, düğümlenişini ve nihayet çözülmesiyle ana tona dönüşü sağlar. Ana tona dönüş, gelişmenin en yüksek noktası ve ulaşılması istenen hedef olduğu için, gelişme boyunca ana tondan kaçınılır. İstenilen bütün tonlara modülasyon yapılarak dominantta gelir ve dominantın çözümü ile ana tona varılmış ve serginin tekrarına girilmiş olur. Klasik Çağ bestecilerinde bu ikinci bölme, genellikle uzun bir şekilde tutulan dominant ile hazırlanır. Gelişme bölümünün uzunluğu çok kez sergi kadardır.

3- Serginin tekrarı, esas temanın ana tonda duyulması ile başlar ve birinci bölmedeki temalar ana ton hakimiyeti içinde tekrar edilirler. Sadece yan temaya doğru bağıntıyı meydana getiren varış köprüsü sonu dominantta karar kılar. Minör tonalitedeki eserlerin sergide, ilgili majörde duyulan yan tema, burada çoğunlukla adaş majörde gelir. Eğer minöre göçürümünde (transpozisyonunda) temada bir karakter farkı olmuyorsa esas tonda gelir. Kimi zaman majöre karışmış minör etkisinde yan tema duyulur, bu durumda üçüncü bölmede yan temanın minörde gelişi kolaylaştırılmış olur. Örneğin: Beethoven Op. 2 Nr. 1 fa minör piyano Sonatı. Bunun dışında bilhassa romantikler bu bölmenin birinci bölme ile tamamen aynı olmaması için bazı

değişiklikler yaparlar. 1- Nüans değişiklikleri, 2- Eşlik ve armonizedeki değişiklikler, 3- Register (ses alanı) ve enstrümantasyon (çalgılara uygulama, çalgılama) değişiklikleri.

Coda, sergi tekrarının sonuna eklenen kısa ya da uzun olan bir son sözdür (bitiş bölmesi, bitiş parçası). Amacı bütün bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak ve belki de bir ikinci yüksek notaya varmak, parlak bir bitiriş elde etmektir. Bütün sonat formları sonunda muhakkak Coda'ya rastlanmaz. Örneğin: Beethoven, Op. 22 Piyano Sonatı. Birçok sonatlarda ise bitiriş kadansını kuvvetlendirmek için birkaç ölçüden oluşan Coda bulunabilir.

Beethoven, Op. 2 No. 1, Op. 10 No. 1 ve 2

Gerçek anlamda Coda iki türdür:

1- Küçük Coda'da bir kez daha esas temaya dönülür, az ya da çok karışık bir şekilde tema işlenir.

Beethoven, Op. 13, Op. 14 No. 1 ve 2, Op. 28, Op. 31 No. 1

2- Büyük Coda ise sonatın dördüncü bölmesini oluşturur ve ikinci bir gelişme bölmesi niteliğindedir.

Beethoven, Op. 2 No. 3, Op. 7, Op. 10 No. 3, Op. 53, Op. 57, Op. 81a

Beethoven, Op. 55, Eroica Senfonisi.

Beethoven, Op. 30 No 2 keman-piyano Sonatı

Mozart, Do Majör Jüpiter Senfonisi (birinci bölmede duyulan beş tema, füg serisi gibi ele alınmış).

3.2.3. Sonat Allegrosu

Ön Klasik:

Tek temalı

I- Sergi:

1) A teması; ana tonda

2) B; A'nın artçılı; güçlü tonuna doğru yol alma; genellikle güçlü tonunda biten sergi.

II- Ara müziği:

Ton değiştirimli bölme; A ve B üzerinde taklitli oyunlar; ana tonun hazırlanması

III- Serginin tekrarı:

1) A teması; ana tonda

2) B teması; ana tonda

Klasik (Sonat Biçimi):

İki temalı

I- Sergi:

1) A teması; ana tonda

2) Güçlü tonuna köprü

3) B teması; güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın b'b''b''' diye üç cümlesi vardır.

4) Güçlü tonunda bitiren kalış ezgisi (bu ezgi bazen öyle geniş tutulmuştur ki buna C'de denebilir.

II- Gelişme:

A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölümü; ana tona dönüşün harlanması.

III- Serginin tekrarı:

1) A teması; ana tonda

2) Ton değiştirimli köprü ama ana tona döner

3) B teması; ana tonda

4) Ana tonda bitiriş ezgisi

18. yüzyıl ortalarında sonatın genellikle üç bölümü vardır; dört bölümlü sonatlar daha seyrek; iki bölümlüler de görülmektedir. Ana bölümün dışında kalanlar onun gibi iyi örgütlenmemişlerse de yavaş yavaş kimlik kazanmaktadır; süitten arta kalan bölümler elenmektedir. Baştaki allegronun hemen ardından gelen ağır bölüm üç bölmeli biçim olmaktadır; Lied biçimini kazanmaktadır (Mozart'ta bunun gene sonat biçiminde olduğunu görüyoruz). Komşu tonda yazmak görenek olmaya başlamıştır. Finale, Fransız okulunun kullandığı rondoya doğru kaymaktadır (bu sözcüğe bakınız); ilerde, daha bütün bir biçim olan rondo-sonat olacaktır.

3.3. Beethoven'in Sonatının Özellikleri

Beethoven kendinden öncekilerin pişirip kotardıkları “sonat biçimi”nden ayrılmayacaktır. Bununla birlikte öyle ileri şeyler koyacaktır ki, yeni bir biçimin bulucusu sayılabilecektir. Beethoven sonatının iki temasının birbirinden kesin ayrılığını bu yolla açıklanabilir: A erkek ilkesidir, B dişi ilkesidir, sonat boyunca da bu ilkelere uyarak hareket ederler; ton değişimi olmayan bölmelerde –bu demek ki köprü ve geliştirme bölmelerinde- bunlar bazen birinin bazen öbürünün ön plana geçtiği gerçek dramalar olurlar. Beethoven sonatında gelişmenin önemi 18. yüzyıl sonatına göre daha büyüktür. Belki Beethoven’ın bunu biraz abarttığı söylenebilir; bu çatışmayı doğuran nedenler bazı sonatlarının ve senfonilerinin biraz fazla şişmiş gelişme bölmelerini haklı gösterecek gibi olmayabilir. Bununla birlikte Beethoven sonatının gelişmeleri, inceleyen için her zaman ilgi verici olmuş, o zamana dek kimsenin böyle bir anlayışla örgütlenmediği yepyeni kavramlar geirdiği görülmüştür. Vincent d’Indy Beethoven sonatında (ve senfonisinde) altı çeşit temel gelişme yolu bulmuştur:

- 1) Ritimsel gelişme: Değişik ezgiler ve armoniler üstünde tek bir ritmin inatçı sürekliliği;
- 2) Ezgisel gelişme: Ezgi olduğu gibi kalır, armoni ve ritm değişir;
- 3) Armonisel gelişme: Armoni değişmez, ritm ve ezgi değişikliklere uğrar;
- 4) Çoğaltma: Bir temanın bir ögesini, yeni yeni sesler katarak, ezgisel sınırını genişleterek yapılan genişleme;
- 5) Azaltma: Yukarıkinin tersi; temanın bazı sesleri kaldırılır;
- 6) Üst üste yığma: Birkaç tema ya da tema parçası birlikte işittirilir.

Beethoven sonatının bir başka özelliği de B temasının üç ayrı kesimden yapılmış olmasıdır; klasik sonatta şöylece görülen bu özellik Beethoven’da bir kural olmuştur. Ayrıca A ile B arasındaki köprünün kazandığı genişlikle sergi tekrarından sonraki bitiriş coda’sının gelişidir; bu coda bazen oldukça uzun tutulmuştur; ikinci gelişme de burada görünür.

Bazı olağandışı sonatlar bir yana bırakılırsa, Beethoven sonatının genel çizgisi geleneksel kuruluştan pek ayrı değildir. Üç bölümlü sonatlar daha çoğunluktadır; iki bölümlü olanlar azdır.

Dört bölümlü olanlar konusunda Beethoven'in, menüet yerine, finale ile ağır bölüm arasına scherzo koyduğundan daha önce söz açmıştık. Klasik Çağ sonatında olduğu gibi bunda da bu bölüm Lied biçimindedir, ama Beethoven bunları genişletmiştir (gelişmeli Lied, sonat Lied'i); finale de bir rondodur, daha doğrusu sonat rondosudur.

Beethoven, sonat formuna, enstrümantal recitatifi soktu. Buna orkestral bir örnek verilebilir: Dokuzuncu senfonide, koronun girişinden önce yer alan enstrümantal recitatif gibi... Besteci, özellikle Op. 31, No. 2, ve Op. 110 piano sonatlarının deklamasyonlu cümleleriyle "Neş'e İlahisi"nin temasına yaklaşır. Bu tarz, Beethoven için müzik hangi noktada dramatik bir anlam kazandığını çok iyi gösterir. Çünkü bu, gözlenebilir teatral eğilimlerle, Adagiolarında, bir iç yaşamın ifadesi olan derin bir şekilde içe dönük düşünceler, sürekli olarak karşı karşıya konur. Romantik atılımlarla, ezgiyi basların tutsaklığından kurtarmak istercesine dik aralıklara doğru koşusu, idealin tepelerine tırmanmak için yerle bağlarını koparmaya çabalıyan insan yaşamını simgeler gibidir. Bütün bunlara karşın Beethoven, yavaş yavaş, yüksek bir güzellik anlayışına, yalın ve düşünceli bir anlatıma yönelir. Ve son kuartetleriyle amacına ulaşır.

Görülüyor ki süitten sonra bırakılmış olan bir gelenek, bölümlerin benzer yapıda olmaları fikri, yeniden karşımıza çıkıyor. Sonatın üç ana bölümü aynı yapıda olmaya doğru gitmektedir; çünkü gerek sonat Lied'i, gerek sonat rondosu "sonat biçimi"nden gelmektedir. Ama, bütünlüğe doğru bu yöneliş burada bitmemektedir. 17. yüzyıl bestecilerinin çok bağlandıkları bir anlayışa dönerek Beethoven bütün bir sonatı ya da senfoniye tek bir temadan, dahası, tek bir gözeden çıkarmak istemektedir. Schumann ve Liszt'in denemelerinden sonra César Franck'ın yaratıcısı olduğu "dönüşlü sonat"ın başlangıcı budur.

3.3.1. Dönüşlü Sonat:

Bir temayı meydana getiren ses çizgileri arasında göze, en belirginidir. Besteci eserini kurarken de en çok bundan yararlanır. Doğası bakımından daha ufak parçaya bölünmez, ne daha yalınlaştırılabilir, ne de aslındaki anlamı değiştirilmeden, tek bir nota çıkarılabilir.

Bir göze ritimsel de olur ezgisel de.

Franck'ın Keman-Piyano Sonatı'ndan alınan ünlü örnek doğurucu göze en güzel örnek sayılır. Bu yalın göze eserin dört bölümün temalarının etrafında örgütlendiği kaynaktır. Bazı dinleyiciler bu eserde ikinci önemde iki göze daha bulunduğunu öne sürerler.

Ne var ki her ikisi de ana gözeden çıkmış gibidir; çünkü burada çıkıcı hareket anlatımlı bir vurguya yükselip tekrar aşağıya dönmektedir. Bu açıdan bakılınca ikinci gözeler bu tek gözenin değişik çeşidinden başka bir şey değilmiş gibi görünmektedir: aynı çıkış, aynı iniş hareketini (ikincisinde iki kez), yüksek notada aynı vurguyu görmekteyiz.

Şu da var ki her temanın bir gözesi bulunur: bir 17. yüzyıl fügen temasında böyle bir göze bulmak hiç de zor değildir. Ama, gördüğümüz gibi, temaların parçalanması yoluyla geliştirme kavramı bir sonraki yüzyılda ortaya çıkmıştır ancak. İşte bu yüzden de bütün bir senfoni ya da sonatı tek bir gözeden yaratma demek olan “dönüşlü” yapı düşüncesinin filizlenmesi için 19. yüzyılı beklemek gerekmiştir. César Franck'ın yaratmaları, özellikle Keman-Piyano Sonatı, fügen J. S. Bach çağında varmış olduğu bütünlük katına çok yönlü sonat biçiminde ilk kez uygulanması demek oluyor.

Franck zamanında başka akımlar da ortaya çıkmıştır. Daha önce Liszt dönüşlü kavramına yakın bir anlayışla sonata yenilik getirmek istemiştir. Franck'tan yirmi yıl önce olan Liszt'in Piyano Sonatı, hem tam sonat değildir –bir bakıma fantezi yapısına girer- hem de temasal işleniş bakımından zayıflıklar gösterir. Beri yanda Brahms ve Fauré klasik kalıbı sürdürür gibidirler. Brahms'da dönüşlü yapıya birkaç kez rastlıyoruz (Keman-Piyano sonatı, Op. 78). Fauré'de ise beklenmedik ton değişimleri doludur. Gene de bütün bu eserlerin ortak yönleri vardır: ton değişimlerinin bolluğu, ton yapısındaki ilerilik, zenginlik, kakışım beğenisi; bazılarında (Franck'ta) gittikçe daha ileri kromatiklik –bir bakıma Wagner'in oda müziği türüne etkisi. Ton temelinin sallantısı yakındır artık; Schönberg'le de bütün bütüne ortaya çıkar.

3.4. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının Tanımı

3.4.1. Keman Sonatı No.1, Re Majör Op.12 No.1⁶²

Beethoven'in üç bölüme ayrılabilen veriminin, 1795-1803 yılları arasındaki ilkinde bestecinin, daha çok, o çağa miras kalmış müzikle çatışması görülür. Beethoven 1797-98 yıllarına ait Op.12 üç Keman Sonatı ve 1812'de yazdığı sonuncu Op. 96 Keman Sonatı ile birlikte bu türde on eser bestelemiştir. Kont Ferdinand von Waldstein'in dediği gibi, Beethoven Viyana'da "Mozart'ın ruhunu Haydn'ın ellerinden teslim almış" olmakla kalmamış, kendini bu müzik kentinde ispatlamak için didinmiştir.

Önce Haydn, sonra Albrechtsberger'den, sonra da Salieri'den ders alan Beethoven yazdığı ilk üç keman sonatını da, şan dersleri aldığı İtalyan opera bestecisi Antonio Salieri'ye ithaf etmiştir. O çağın stilinden oldukça uzaklaşan, kendi yolunu açan bu ilk keman sonatlarında armoninin mutlak uyumu yerine insancıl duyguların belirtilmesi gözetilmiştir. Beethoven ayrıca, insan sesi gibi şarkı söyleyebilen kemanı vurguladığı bu sonatlarla Salieri'ye teşekkürünü de anlatmak istemiştir. Beethoven'in öğrencisi Ferdinand Ries'in söylediği gibi, bir süre Viyana'da Krumpholz'dan keman dersleri alan besteci bu sonatları çok kez Ries ile çalmıştır. İlk kez 12 Ocak 1799'da Viyana Gazetesi'nde ilan edilen Op.12 Sonatlar'ın geleneksel stile en yakın olan ilki, Re Majör tonda ve üç bölümlüdür.

Eserin parlak ve çabuk (Allegro con brio) tempodaki 1. Bölümü Re Majör tonda ve 4/4'lük ölçüde başlar. Bir sinyal gibi yükselen üç notalı güçlü motiflerden oluşan birinci tema, her iki çalgı tarafından unison olarak seslendirilir. Bu keskin hatlı tema yalnızca birinci bölümün değil, tüm eserin de simgesi gibidir. Daha sonra keman bu birlikte çalıştan ayrılarak temayı geliştirir, kendi anlatımını vurgular. İlk tema gibi, yine yalnızca dört mezür süren anıtsal yapıdaki ikinci tema da geleneksel stile yakın olmakla birlikte, iki çalgıdan piyano daha çok gözetilmiş gibidir. Böylece heyecanlı ve sıcakkanlı bir hava yaratılır; kemanla piyano arasında sıkı ilişkilerle kurulu diyaloglar da oluşur.

İlimli hızda ama hareketlice (Andante con moto) tempodaki 2/4'lük ölçüde ve o çağ için modern kabul edilen dominant (çeken) tondaki La Majör 2. Bölüm "Tema con Variazioni" başlığını taşır ve ezgisel, sade karakterdeki iki bölmeli tema ile dört varyasyonu içerir. Her biri sekiz mezürden oluşan iki bölmeli tema, keman ve piyano

⁶² İrkin Aktülze, (Ablinger-Byrd), Müziği Okumak, Pan Yay., İstanbul 2002, C. I, s. 204-205.

arasında bölüşülmüş gibidir. Varyasyonlarda piyano ön planda gibi görünür; ilk iki varyasyonda daha çok süsleme (ornamentation) görevi verilen keman, La minör tonda ve karanlık havadaki üçüncü varyasyonda ikinci planda kalır. Dördüncü varyasyon yüzen senkoplarla yansır ve başlangıca dönüşerek bölümü sona erdirir.

Atak benzeri (quasi attacca) bir geçişle ulaşılan çabuk (Allegro) tempoda, 6/8'lik ölçüde ve Re Majör tondaki 3. Bölüm oynak bir Rondo'dur. Burada da önce piyano simetrik yapıdaki, sekiz mezür süren temayı sergileyerek öne geçer; bunu keman tekrarlar. Bunu, motiflerin her iki çalgıda değişken dinamizmle geliştirdiği bir diyalog izler. Kısa süren ve tatlı (dolce) olarak tanımlanan bir epizottan sonra, güçlü aksanlarla vurgulanan eğlenceli ve neşeli finale ulaşılır. (Süre 21')

3.4.2. Keman Sonatı No.2, La Majör Op.12 No.2⁶³

2. sonat la majör, 3 bölümlü sonattır. 1. ve 3. bölümleri sanki janr usulünde yapılmış bir tablo gibidir. Orta bölüm ise Beethoven heyecanının, duygusunun en güzel örneği acıklı, dokunaklı, sarsıcı, müthiş bir bölümdür. Bazı eleştirmenler 2. sonatı bu üç sonat içerisinde en güçlüsü olarak yorumluyorlar. Bu sonattaki zarıflığı pastel ve minyatürlere benzetiyorlar. (Op. 12- 1,2,3) Beethoven'ın inceliği icra sırasında sunulabilsin diye, bunları icra edince aynı duyguyla yani eserlerin mükemmel olduğunu düşünerek icra etmek gerekir.

1. bölüm (Allegro Vivace) müzik karakteri bakımından Scherzo'ya benzetilebilir. Melodik deseninin nazırlığı ve zarıflığı, cazibesi, nazlı nazlı cıvıldaması bütün dinleyiciye ormanı çağırıştırıyor. Bütün 1. bölümün müziği sanki sabahın temiz havasıyla nefes alınıyor hissini uyandırır insanda. Bunu da vurgulamak gerekir ki, 6/8'lik ölçü sayısı spesifik entonasyonla beraber çok tipiktir. Beethoven dönemindeki "avcılar" müziğidir. Bu entonasyonlar birleştirici temada ve Koda bölümünde seslenir. Koda ikinci gelişmeyi tasavvur ediyor ve ışıktan karanlığa geçiş hissini veriyor. Müzik sanki gündüz ışığının gün batımına dönmesi gibi sona erme hissini vermektedir. Müziğin pastoral karakteri farklı ton renklerini almayı talep etmiştir.

Dişil tema eril temayla karşı karşıya gelmiyor. Sanki onun devamı gibi. Yani ikinci tema birinci temadan çıkıyor. Bu usulü Beethoven sonra çok kullanıyor ve bu en sevdiği şey oluyor. Buna göre Sonat Allegrosu Beethoven'ın yaratıcılığında teklige

⁶³ Rusça'dan tercüme eden: Doç. Dr. Hakikat MUHARREMOVA ve Doç. Dr. Naile MİRRAZADE.

ulaşıyor. Buna örnek verecek olursak 1. bölüm Appassionata ve sonuncu bölüm Kreutzer Sonatını verebiliriz. Bu sonatta gelişme esasen eril temanın üstünde kurulmuştur. Gelişme bölümü çok zengin ve 1. sonattan çok daha üstündür.

2. bölüm Andante Piutosto allegretto. Beethoven coşkusunun, duygusunun en büyük örneklerinden biridir. Bu müzik 2. bölüm 7. senfoninin ağır bölümüyle çok benzerdir (akraba gibidir). Bu 2. bölüm, kısa olmasına rağmen bütün sonatın kalbi konumundadır. Çok hüznü bir mana taşımaktadır. 2. bölümde hüznü hali açık bir temayla belirtiliyor. Bu diyalog halinde yazılmıştır ve sade 3 hisseli formda yazılmıştır. 3. bölüm allegro piacevole- rondo formunda yazılmıştır. Menuet karakterine daha yakındır. Orta bölümle büyük bir renk farkı vardır. Bu bölümde çok neşeli, sevinçli ezgiler bulunur.

Beethoven'ın usulünden biri de 3. bölümde daha vurgulu ezgiler yazar bu da esere şenlik katar. 3. bölümdeki orta bölümde ise Re majöre geçki yapılmaktadır. Hafif orta re majör epizodu Bas'da melodik motifle geçiyor ki bu motif birinci bölümden alınmıştır.

Bu usulle, yolla rondo bölümünün orta bölümleriyle 1. bölümün eril teması yakınlaşır ve birbirlerine benzer.

3.4.3. Keman Sonatı No. 3, Mi Bemol Majör Op. 12 No. 3⁶⁴

Sonuncu sonattır. (Op. 12- No. 3) Bu üç sonattan en enteresanı, en canlısıdır ve en parlağıdır. Genç Beethoven'ın eserlerinden biridir. 3. sonat Beethoven sonatlarında geçici rol üstlenir, diğerlerinden üstündür ve daha derindir. Aynı zamanda sonraki sonatlara daha da yakınlaşmaktadır. Yani gittikçe Romantik duyguya yaklaşıyor. (Kasıt Romantik Dönem) Bu sonat Mozart'ı anımsatmaktadır. Buna örnek olarak 1. temanın dişil teması alınabilir. Köprü vazifesi görür. Ancak bu benzerlik sadece görünüştedir. Biraz derine inildiğinde yeni bir tarzda yazıyor olduğu görülmektedir ve asıl Beethoven temaları oluşmaktadır. Bu sonat diğer sonatlardan 1. bölümde ayrılıyor. Kültürel planda yapılmış ancak 2. sonattan çok farklıdır. Hem temaların özelliklerine göre hem de onları birbirine bağlamak ve karşı karşıya koymak için 1. bölüm öyle bir karakter alıyor ki, aynen serbest konuşmaya (imprevizasyon) benzemektedir.

1. Bölüm Allegro con spiroto. Bu özellikle esas eril temada belli oluyor. Bu eril tema etkili ve baskın konuşmak gibidir. Birinci bölüm sadece piyano içindir, keman ise

⁶⁴ Rusça'dan tercüme eden: Doç. Dr. Hakikat Muharremova.

eşlik gibidir. Bu eserin karakteri kemandansa piyanoya daha uygundur. Bu eril tema reçiçatif stilde yazılmıştır.

Eril tema imprevizasyon halde yazılmıştır. Çoğu zaman cadanse (Konçertolarda orkestranın susup, solistin tek başına çalarak yeteneklerini sergilediği küçük kısım)'larda kullanılır. Beethoven'e ait olan özelliklerini taşıyan kadanslarda.

Dıştan bakıldığında üç sonatta da gelişme eşit görülür. Bu üç sonatta da gelişme 36 ölçüden oluşmaktadır. Buna rağmen 3.'nün gelişmesi prensip olarak diğer ikisinden ayrılır. Sürekli dalga geçer gibi hareketler gösterir. Gelişmede tematik materyal dahil ve gelişme önemli bir yer alır.

Bu bölüm sergi ve tekrar bölümüyle kontrasttır. 1. ve 2. sonatta bu görülmemektedir. En önemli faktörlerden biri gelişme bölümünde 8 ölçü olan manalı bir tema bulunmaktadır. Buna gelişmede epizot denebilir.

Bu yalnızca form açısından kompozitör için yenilik olsun diye değil bütün 1. bölümün bu emosyonel bir zirvesidir.

1. bölümde olanların yanısıra ayrıca entonasyon çokluğu vardır. Ve ritmik farklılıkları olan 2 ölçülü ve 3 ölçülü ölçüler karşı karşıya geliyor. Eril temadan sonra birden bire 3'lükler başlıyor ve yeni ritim sakin müzik atmosferine girerken ta sonuncu ölçüye kadar bu duruma hakim oluyor.

Entonasyon ve ritmik çeşitleme dinamik zenginliği de oluşturuyor. Kontrast nüanslar burada yer almaktadır. Beethoven bunlardan son dönemlerinde faydalanmıştır.

Dinamik kontrastlarla ışığın ve gölgenin oyunuyla besteci, dinleyicinin dikkatini obrazlara (temalara) doğru kaydırıyor.

2. bölüm adagio con molt'espressione

Adagio entonasyon çokluğuyla bizim dikkatimizi kaydırıyor. (yeni harmonik renklere). Diğer sonatlarla kıyaslarsak yeni renkler sunuyor. Sanki önceden romantik dönemi görerek yansıtıyor.

Manevi açıdan da 2. bölüm büyük coşkulu bir anlatım taşımaktadır. 2. bölüm ise bize Haendel ve Bach'ın eserlerini hatırlatmaktadır.

2. bölümün koda bölümü sergiden büyüktür ve çok nadir hallerde kullanılır. Burada yeni motifler oluşmaktadır ve Beethoven onlarla çok sevdiği uzun geliştirmeleri yapmaktadır.

3. bölümün temelinde dans bulunmaktadır. Bu köy danslarından birisidir. Şenlikli, ritmik, canlı ve dinlendiğinde köylülerin ayak seslerini yansıtır insana.

Bu bölümde Beethoven o kadar güzel bir canlılık katmıştır ki, tüm anlatmak istedikleri dinleyenlerin gözünün önünde canlanmaktadır. Müziğiyle halk şenliklerini çok iyi tasvir etmektedir.

3. bölüm rondo formunda yazılmıştır. Burada Beethoven'ın çok sevdiği bir usulle karşılaşmaktayız. Müzik sanki yavaş yavaş uzaklaşıp bitecek gibi gelişmektedir. Yalnızca Bas'ta esas tema ısrarla kendini hatırlatır.

Bu motif, tasvir neredeyse gözle görünür nitelik kazanmıştır. Şenlikli toplum yavaş yavaş dağılıyor ve sonunda 3 son azimli akort sanki mertlik iddia ediyorlar.

Beethoven'ın ilk üç sonatı; ilk dönemine aittir ama büyük bir önemi, değeri vardır. Çünkü bu sonatlardan sonraki sonatlar doğmuştur. Oda müziği açısından bu sonatlarda en çok 2. ve daha çok 3.'de bu dar pencereyi genişletmiştir.

Parlaklık, doğallık, canlılık ve renklilik Beethoven'ın gerek büyük gerekse de her eserinde bulunmaktadır. Beethoven bütün eserlerine dinleyicinin büyük sevgisini kazandırabiliyor.

Bu sonatlar daha sonraki eserlerin yaratılması için gerekli bir basamaktır. Bu üç sonatı eleştirerek şu sonuca varabiliriz ki, bu üç sonat 3 büyük parçadan oluşmuş bir sonatın bölümleridir. Yani 3 sonatı mana olarak birleştirirsek en büyük ağırlığı üçüncü sonat alır.

3.4.4. Keman Sonatı No.4, La Minör Op.23⁶⁵

Beethoven bu sonatı 1801 yılında Viyana'da bestelemiş ve zengin banker Kont Moritz von Fries'e ithaf etmiştir. Aynı yıl yazılan ve aynı kişiye ithaf edilen No.5 İlkbahar Sonatı'na karşın, patetik ve karanlık karakterdeki bu eser, daha öncekiler gibi üç bölümlüdür. Ancak 5. Keman Sonatı'ndan itibaren Beethoven sonatlarını dört bölümlü olarak düzenleyecektir.

La Minör Sonat'ın 6/8'lik ölçüde ve çok hızlı (Presto) tempodaki 1. Bölümü bir fırtına gibi, birbirini kovalayan sekizlik notalarla girer. Bu tempo bölümün temel ritmini oluşturur. Önce piyanonun duyurduğu ana tema ise bu temel ritm üzerinde yükselir. İkinci tema önce Re Majör tonda belirir, sonra Mi minöre dönüşerek heyecanlı bir motif

⁶⁵ İrkin Aktülze, (Ablinger-Byrd), Müziği Okumak, Pan Yay., İstanbul 2002, C. I, s. 207.

sergiler ve bir fortissimo dorukta kaybolur. Gelişim tutkulu başlar. Kemanda şarkı söyler gibi beliren motif de ortamı değiştirmez. Bir çok yan temanın geliştiği bölüm, iki duraklamayla hazırlanan kadansla sona erer...

La Majör tonda, 2/4'lük ölçüde ve ağırca (Andante) tempoda başlayan 2. Bölüm Scherzoso "piu Allegretto" (şakacı, daha canlı) başlığıyla önceden belirlenmiş, dinlenmeye yer bırakılmamıştır. Bu Andante-Scherzo karışımında kemanın şarkısı parlar, barışçı bir havaya bürünür; piyanonun baslarında duyulan ve kemanla konuşan neşeli bir epizod belirirse de, bu iki tema yine ilk bölümün karamsarlığının etkisinde bir anlaşmazlığa sürüklenir...

3. Bölüm, 4/4'lük ölçüde, oldukça çabuk (Allegro molto) tempoda geniş tutulan bir rondo biçiminde gelişir. Ancak karamsar La minör tonda bir temayla ilk bölümü andırır. Ayrıca ikinci bölümden de kaynaklanan yan temalar bu havayı değiştirmez. Güçlü oktavlarla canlanan bölüm kısa, karanlık bir coda ile sona ulaşır. (Süre 18')

3.4.5. Keman Sonatı No.5, Fa Majör Op.24 No.5 (İlkbahar)⁶⁶

4. Keman Sonatı ile aynı yıl yazılan (1801) ve yine banker Kont Moritz von Fries'e ithaf edilen Op.24, No.5 Keman Sonatı (İlkbahar), Kreutzer Sonatı ile birlikte Ludwig van Beethoven'in en çok tanınan eserleri arasındadır. Yazıldığı yıllarda bile beğenilen bu dört bölümlü sonat, sonradan takılan Frühling-İlkbahar adına uygun biçimde güneşli, açık bir havayı yansıtır. Leipzig'de yayımlanan Allgemeine Musikalische Zeitung gazetesinin 26 Mayıs 1802 tarihli nüshasında "Bu eserin Beethoven'in şu sıralarda yazdığı en iyi sonat olduğu; özgün, ateşli ruh hali olan bestecinin her yerde dostça karşılanmadığını, ancak şimdi karakterinden hiçbir şey kaybetmeden, kendisini üne ulaştıracak etkilenmeyi daha az denemeye yöneldiği" gibi garip bir eleştiri yayımlanmış, ancak bu arada sonatın ilgi gördüğü de vurgulanmıştı...

4/4'lük ölçüde, Fa Majör tonda, neşeli (Allegro) tempodaki 1. Bölümde keman şarkı söyler gibi hülyalı ve süslü bir tempoyla girer. Burada tutkulu, özenle çalınması gereken notaların üzerine de bir çarpı işareti konulmuştur. Piyanonun parlak Do Majör tondaki akorlarıyla gelişen yan tema, kuvvetli- ancak anlaşmazlık yaratmadan- bir bahar meltemi gibi sürer. Bu temalardan oluşan tema grupları da özgür temalar gibi gelişir,

⁶⁶ Aktüze. A. g. e. s. 208.

dramatik kontrastlara dönüşmeden aydınlık coda'ya ulaşır; ana tema oyuncu parçacıklar halinde sergilenir.

$\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde, ağır ve çok duygulu (Adagio molto espressivo) tempodaki 2. Bölümde, birinci bölümdekine benzer tema her iki çalgıda sırayla, lirik şekilde değerlendirilir; sanki yeşillikler içinde, rüya gibi bir doğa canlandırılır. Duygulu ezgi her iki çalgıda eşit olarak değerlendirilirken tekrarlar arabesk süslemelerle işlenir.

Yine $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde, bu kez Fa Majör tonda çok neşeli (Allegro molto) tempoda çok kısa bir Scherzo olan 3. Bölüm kemanın kesik (staccato) ve şakacı bir tavırla belirlediği tema üzerine kuruludur. Ancak bölümde egemen olan piyano iki kez, parlak ve sürprizli La Majör akorlarla renkli bir kontrast yaratır. Kısa trio (Allegro molto) bölmesi ise scherzo'nun ritmik havasını biraz yumuşatır ve rondo finale hazırlar.

$\frac{4}{4}$ 'lük ölçüde, pek o kadar çabuk olmayan (Allegro ma non troppo) tempoda başlayan 4. Bölümdeki civa gibi hareketli, bir bahar ırmağı gibi akan, ihtiraslı gelişen keman-piyano diyalogu biraz gerilim de hissettirir; dans eden bir tavırla sürer. Re minör tondaki yan tema da bu tavrı değiştiremez. Ana tema, varyasyonlarla şakacı bir biçimde tekrar tekrar belirir. Eser virtüöz bir coda ile sona erer.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BEETHOVEN'İN KEMAN SONATLARININ ANALİZİ

4. 1. Beethoven'in Beş Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi

4. 1.1. Beethoven'in I. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi



1. Sonatta, 1-9. ve 138-146. ölçüler arasında kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Re Majör tonundaki bu cümle birinci sonatın ana temasıdır. Bilindiği gibi sonat biçimi sergi, gelişim ve serginin tekrarı bölümlerinden oluşmaktadır. Bu cümle serginin eril temasında bulunmaktadır.



1. Sonatta, 12. ve 149. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motifin ilk dört notası kadans dört-altı akoru üzerine; ikinci dörtlleme ise dominant yedi akoru üzerine kurulmuştur. Kadans dört-altı akoruna ait sesler, La ve Fa diyez sesleridir. Bunun için ilk nota (Si) ve üçüncü nota (Sol) bu motifin geciktirmeleridir. Dominant yedi akorunun sesleri Mi, Do diyez olduğundan Fa diyez ve Re notaları da geciktirme notaları olarak adlandırılırlar. 12. ölçüde yani sergi bölümündeki yukarıda belirtilenlerin tümü 149. ölçüde de yani serginin tekrarı bölümünde de aynen tekrar edilmiştir.



3. Sonatta 137. ölçüde kullanılmış ve 1. sonattaki 13., 17., 130., 131., 150. ve 154. ölçülerin biçim olarak aynen tekrarlandığı ortak bir motif kalıbıdır. Yukarıdaki motifin aynısı Fa sesinden yani tam dörtlü tizdeki notadan tekrar edilmiştir. Bu motifin diğerinden tam dörtlü tizde olmasının nedeni serginin tekrarında yani dişil temanın ana dizide olmasıdır (Mi bemol Majör).



1. Sonatta 21. ve 25. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Re Majör dizisinde 5. derece olarak, ölçünün ikinci yarısı üzerine yapılmış bir motiftir. Bu motif, ölçünün birinci yarısındaki piyano kısmının bir ton tizdeki tekrarıdır. Klasik Müzikte yedili akorların her bir sesi üzerine motifler kullanılması olağandır. Dolayısıyla bu motif yedili akorun yedinci sesi üzerine kullanılmıştır. Piyano partisi akorun birinci sesi üzerine kullanıldığı halde denildiği gibi keman partisi de yedinci ses üzerine kullanılmıştır. 21. ölçü ve 25. ölçülerin ikisi de piyano eşliğiyle farklılaşmaktadır. Bu farklılık; 21. ölçüde eşliğin armonisel olması, 25. ölçüde ise eşliğin ezgisel olmasıdır.



1. Sonatta 23. ölçüde kullanılmış ve 1. sonattaki 21. ve 25. ölçülerin biçim olarak aynen tekrarlandığı ortak bir motif kalıbıdır. Bu motif üsttekiyle farklılık taşır. Çünkü üstteki motif beşinci derece üzerine kurulmasına rağmen bu motif birinci derece üzerine kurulmuştur. Ayrıca piyano partisi 21. ölçüden farklı olarak bir oktav pesten yazılmıştır.



1. Sonatta 33.,34.,37 ve 38. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 33. ve 34. ölçüler ile 37. ve 38. ölçülerin bulunduğu motifleri ortak ele almamız gerekmektedir. Çünkü keman partisindeki Sol diyez notası ile La majör'e geçki yapılmaktadır. Re sesinden pesteki Re sesine kadar keman partisi bir pasaj durumundadır. Keman partisinde pasajların kesintisiz olması için ilk ölçüde pasaj, ölçünün ikinci kısmında yani sonraki ölçüde ise pasaj ilk kısımdadır. Piyano partisinde ise La majörün dominant yedilisinin tüm çevrimleri kullanılmıştır. 37. ve 38. ölçülerde de 33. ve 34. ölçülerin aynen tekrarı görülmektedir.



1. Sonatta 158., 159., 163. ve 164. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motif de yukarıdaki motifin özelliklerine sahiptir. Fakat bu iki ölçü yukarıdakilerden farklı olarak La majörün ana dizisi üzerine yapılmıştır.



1. Sonatta 26. ve 222. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Coda bölümündeki 222. ölçüde, sergi bölümündeki 26. ölçünün kullanılması ve bunun sonatın bitimine 4 ölçü kala yazılması tezin önemi açısından çok önemlidir. Çünkü bu durum bu sonatın bir bütün içerisinde olduğunu gösteriyor. Her ikisi de armonisel olarak 5. derece üzerindedirler. Kemandaki 26. ölçüde müzik bir dörtlü önden başlarken 222. ölçüde ise müzik üçüncü vuruştadır. Piyanoda ise 26. ölçüde ezgi sağ eldedir ve tizden yazılmıştır. 222. ölçüde ise daha sonra gelecek pesten tize doğru geniş bir pasaja hazırlık olsun diye iyice peste inilmiştir.





1. Sonatta 189. ölçüde kullanılmış 64. ve 66. ölçülere göre tam beşli pestte bulunan ve yine 64. ve 66. ölçülerle ortak bir motif kalıbıdır.



3. Sonatta 131. ölçüde kullanılmış 1. Sonattaki 12. ve 149. ölçülerin biçim olarak aynen tekrarlanandığı ortak bir motif kalıbıdır.

1. Sonatta 191. ölçüde kullanılmış, 189. ölçünün biçim olarak aynen tekrarlandığı ortak bir motif kalıbıdır. Fakat bu motifin 189. ölçü ile arasındaki farkı Fa naturel notasını almasıdır bu da armoniye bağlı bir konudur. Piyano partisinde 189. ölçünün motifi 190. motifte imitasyon (yansılama) yapmakta ve 190. ölçüdeki motifi ise 191. ölçüdeki motifte yansılamaktadır. Her ikisinde de bir ton pesten yansılamaktadır.



1. Sonatta 193. ve 195. ölçülerde kullanılmış aynı zamanda yine 1. Sonattaki 64., 66., 189. ve 191. ölçülerle yapısal olarak aynı özellikte kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 189. ve 191. ölçülerden büyük üçlü pestedir. Bu iki ölçüde de bas aynı kullanılmıştır.



1. Sonatta 94. ve 96. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 93. ölçüdeki piyano partisinde bulunan motif kemanda tam dördü pesten aynı motifin tekrarlanmasıyla oluşmuştur. 95. ölçüdeki piyano partisise 93. ölçüdeki motifin inişli şeklidir. Keman partiside 94. ölçünün doğal olarak inişlisidir.



1. Sonatta 219. ve 221. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 94. ve 96. ölçülerden tam dörtlü tizden yazılmıştır. Akorları da 94. ve 96. ölçülerde La notası üzerine, 219. ve 221. ölçülerde ise tam dörtlü Re majör üzerine kurulmuştur. Bir başka özelliğinden birisi de iki motifte de ikinci ölçüler birinci ölçülerden bir oktav aşağıdadır. 94. ve 96. ölçülerde keman partileri piyano partilerinden tam dörtlü pestir. 219. ve 221. ölçülerde ise keman partileri piyano partilerinden tam beşli tizdedir.



1. Sonatta 126. ve 127. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 126. ve 127. ölçülerde piyano tize çıktıkça keman partisi bir oktav inmiştir. Bu motifin ikinci kısmı 13., 17., 130., 131., 150. ve 154. ölçülerin ikinci yarılarının tam beşli tiziyle aynıdır.

4. 1.2. Beethoven'in II. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi



2. Sonatta 1. ve 124. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 1. ölçüden başlayan periyot sergi bölümünde bulunmaktadır. 124. ölçüden başlayan periyot ise serginin tekrarı bölümünde bulunmaktadır. Her iki durumda da periyot iki kısma bölünmüş ve yine ikinci kısmı da iki kısımlıdır. 124. ölçüden başlayan periyotta da aynen kısımlar tekrar edilmiştir. Aralarındaki fark; serginin tekrarında ikinci cümlelerin son kısımlarında piyano imitasyonu tizde yazılmıştır.



2. Sonatta 48. ve 52. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Her iki motif de aynıdır. Piyano partisi 5'li üzerine kurulmuş akorlardan oluşmaktadır.



2. Sonatta 68. ve 76. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 2 cümle de dişil temada bulunmaktadır. İkinci cümlesi bir oktav tizedir. 76. ölçüden başlayan cümlede piyano ile keman aynı ezgiyi kullanıyorlar ama keman birinci oktav piyano ise

büyük ve küçük oktavlarda bulunmaktadır. İkinci cümlede piyano küçük oktav ve birinci oktav; keman ise ikinci oktavda aynı ezgiyi icra etmektedirler fakat piyano ilave olarak yansılayıcı hareketler sergilemektedir.



2. Sonatta 98. ve 105. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Armonisel olarak 98. ölçü ile başlayan motif Do majörün dominant yedilisi ile kullanılmış 105. ölçüden başlayan motif ise Do majörün ilgili minörü yani La minör ile kullanılmıştır. Aralarındaki farklılık ise ikinci motif birinci motiften bir oktav peste bulunmaktadır.



2. Sonatta 111. ve 119. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü de her yönüyle aynıdır. Fakat 111. ölçüden başlayarak Mi, Re ve Do notaları basta Do, Si, La olarak gösterilmiş ve ayrıca piyanonun bastaki notalarının hareketi geçici 4-6'yı göstermektedir. Kemanın la notası üzerine piyano da çift-dominant üç-dört eksik-beş akoru yani dominant (Mi) ile sonuçlanmaktadır. Bu yapıda keman partisi armonisel önem taşımaktadır.



2. Sonatta 107., 140., 142. ve 144. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 140. ve 144. ölçüler yani iki kenar pesten alınmış 142. ölçü ise ortada keman partisinde cevap vermektedir. Ayrıca piyano partisile keman partisi sürekli farklı oktavlarda aynı ezginin tekrarıyla soru cevap durumundadırlar. Kemanın buradaki ezgilerine piyanoda Re majörün birlisi ve beşlisi ile eşlik yapılmaktadır. Burada imitasyon usulü kullanılmıştır. Bu usul kemandan başlar ve yine kemanla biter.



2. Sonatta 150. ve 151. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motiflerin ikisi de aynıdır. Bu motiflerde armonisel olarak 3 sesli kemanın armonisel durumunda olması yani birli ve dominant yedili do majör akoru kullanıldığı görülmektedir.



2. Sonatta 156. ve 157. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Aralarında hiçbir fark olmadan aynen tekrar edilmiştir. Serginin tekrarı bölümünde bulunurlar. Birinci yarısı Si bemol majör ikinci yarısı ise Si bemol majörün dominant yedilisidir. Piyano partisinde 5. dereceye ölçünün ikinci yarısında Re notasıyla Do'ya geciktirme vardır; 3 seslidir, 2 piyanoda bir kemanda bu da armonisel bir ortam yaratmaktadır. Ezgi piyanodadır. Keman ise armoninin bir sesiyle armonisel bir özellik taşır.



2. Sonatta 161. ve 165. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İkisinde de aynen tekrar edilmektedir. Sadece piyano partisinde 165. ölçüde geçici olarak La, Si, Do yani 1-6, 5-4-6, ve dominant notaları verilmiştir. 165. ölçüde ise keman partisinin ilk sesleri (Mi-Re-Do) inişli geçici 4-6 yapmaktadır. Piyano partisinde ise (La- Si- Do) çıkıcı geçici 4-6 yapmaktadır. 161. ölçüde ise basta 1-6, 5-4-6, 1 ve 5 notaları verilmiştir. Daha zengin yani üç sesli yapı olduğu için 165. ölçü ilk olarak incelenmiştir. 161. ölçü ise 2 sesli yapı olduğu için sonra bahsedilmiştir.



2. Sonatta 184. ve 192. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Birincisi pesten yazılmış. Piyano partisi keman partisinin oktav olarak bir oktav daha aşağısında tekrar edilmektedir. 192. ölçüde ise keman partisi bir oktav tizde bulunurken, piyano partisi ise ezgiyi tekrar etmeyerek armonisel eşlik yapmaktadır.



2. Sonatta 200. ve 201. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Her iki ölçü üzerine kurulan motif de birbiriyle aynıdır.



2. Sonatta 73. ve 77. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü aynen tekrar edilmiştir.



2. Sonatta 74., 78., 80. ve 82. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 74. ölçü ve 78. ölçüde aynı motif tekrar edilmiştir. Ayrıca 80. ölçüde 74. ve 78. ölçüyü aynen bir oktav pesten tekrar etmiştir. Sadece piyano bölümünün bas kısmı boş bırakılarak böylelikle melodi gelecek yeni bir ezgi için kemana bırakılmıştır. 82. ölçü de 80. ölçünün aynen bir oktav pesten tekrarıdır.



2. Sonatta 220. ve 224. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 220. ve 224. ölçüler aynen tekrar edilmektedir.



2. Sonatta 242., 258. ve 324. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 3 ölçüde de 1-6' dan 4'e gitme eğilimi görülmektedir. Ama birincisinde tempo ağır iken diğerlerinde hareketlilik 8 lilerle kurulmuştur.



2. Sonatta 298., 309. ve 311. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 242. ölçü La majöre gelmek üzereyken 2. derecenin 6'lısı akor olarak basta kullanılmıştır. 309. ve 311.'deki motiflerde de 311. ölçüdeki motif bir oktav pesten olmak üzere aynen tekrar edilmiştir.



2. Sonatta 302. ve 306. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçü aynen tekrar edilmiştir. La majörün sudominant altısından(Fa Diyez) başlamaktadır. Piyanoda ise yansılama sudominantın 6'lısı değil kendisinden(Re)'den başlamaktadır.



2. Sonatta 328., 332. ve 336. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 306. ölçünün kemanı diğerlerinden bir oktav tizde yazılmıştır. Bitişe yaklaşıldığı için yine de iki defa aynen tekrar edilerek üçüncü defa la majöre varılmış ve böylece de sonuca gelinmiştir.

4. 1.3. Beethoven'in III. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi



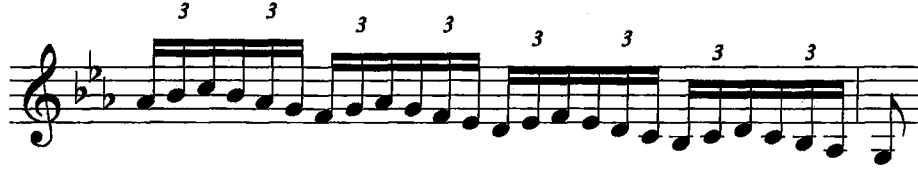
3.Sonatta 1. ve 104. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 3. ölçüde yani serginin tekrarı bölümündeki piyano partisinde sergidekinin aksine 32'lik notalar kullanılmıştır. 3. ölçüsünde armonisel olarak Mi bemol majörün dominant yedili akoru arpej şeklinde görülmektedir. Diğer farklılık 7. ölçüde serginin tekrarı bölümünde piyano partisindeki ezginin büyük altılı tiz olmasıdır. Son dörtleme ve 111. ölçüde piyanodaki ezgi ise sergi bölümündekinden bir oktav tizdir.



3.Sonatta 9. ve 169. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 1. derece üzerine kurulmuş bir ezgidir. 2. motif eksik üç-sesli ile Fa düzeyine gelmiş, 3. motifte Fa üzerine dominant yedili akoru konulmuş ve Si bemol majöre geçiş yapılmıştır. 9. ölçüde Si bemol notası üzerine başladığı motif armoni değişikliği yapıldığından 10. ölçü Do üzerine 11. ölçü de Mi bemol üzerine yapılmıştır. Aynı motifin farklı armonilerle yapılabileceğinin bariz görüntüsüdür.



3.Sonatta 16. ve 121. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 16. ölçüde yapı Mi bemol majörün dominantı üzerindedir. 121. ölçüde yapı ise Mi bemol majörün dominant üç-dördü üzerindedir. Fakat 121. ölçüde piyano ezgiyi kemandan bir oktav tizden tekrarlamaktadır.



3.Sonatta 49. ve 141. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 49. ölçüde yani sergi bölümünde dominant üzerinde kurulmuş, 141. ölçüde yani serginin tekrarında ise Mi bemol majör yani birli üzerinde kurulmuştur.



3. Sonatta 86., 87. ve 88. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 86. ölçüye Fa minörden başlayarak Fa minörün 5'lisine geçmiş, daha sonra Fa minöre geçmiş, eksik-yedili akorunu ölçü içerisine dağıtmış, ve yine Fa minörün beşlisi Do ile ölçüyü bitirerek Fa eksenine geçmiştir.



3.Sonatta 115. ve 119. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 115. ölçüde motif ilk bölümde 119. ölçüde ise ikinci bölümdedir. Yapı olarak; piyano farklıdır ama her ikisi de La bemol majördür yani Mi bemol majörün 4'lüsü üzerine kurulmuştur. 115. ölçüde geniş pozisyonda ve sekizliklerle alınırken, 119. ölçüde ise dar pozisyonda, birli ve ikili notalarla kurulmuştur.



3.Sonatta Rondo bölümünde 72., 73. ve 74. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 3'ünde de aynı şekilde tekrar edilmiştir. Yani si bemol majörün dominant yedilisi üzerine kurulmuştur. Bu yapının güzelliği piyanodaki Fa notalarının arası 4 oktav teşkil etmekte ve bu da müziğe geniş kapsamlı bir duygu aşlamaktadır. Yani emosyonel bir durumdur.





3.Sonatta 249. ve 253. ölçülerde kullanılmıştır. 249. ölçüdeki motif ölçünün ikinci yarısında yani hafif vuruşta 253. ölçüdeki motif ise kuvvetli vuruşta yani ölçünün birinci kısmında bulunmaktadır.



3.Sonatta 254. ve 255. ölçülerde kullanılmıştır. 255. ölçünün keman partisi 255. ölçününkinden bir oktav pes yazılmıştır. Mi bemol majöre geçebilmek için bas Si bemol yani Mi bemol majörün beşlisi olmak üzere farklı melodilere değinerek hareket etmektedir.



3.Sonatta 256. ve 257. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Dominant yedinin sesleriyle Mi bemol majöre varılır. Keman partisi ve piyanonun bası aynen tekrar edilmiştir.



3.Sonatta 258-262. ve 262-264. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü de aynen tekrar edilmiştir.



3.Sonatta 266-270. ve 270-274. ölçülerde kullanılmıştır. 267-269 ve 271-273. ölçülerin ikinci yarılarında birli üzerine gelen dominant sesleri görülmektedir.

4. 1.4. Beethoven'in IV. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi



4. Sonatta 5-10. ve 168-173. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Sergide eril temanın 6. ölçüsü aynen serginin tekrarında yazılmıştır. 1., 4. ve 5. fonksiyonel akorlarla yapılmıştır. 8'lik notalarla piyano ile keman aksi istikametlerde ilerlemektedirler. Müziğin üç sesinin ikisi birbirine karşı gelmektedir. Yani 3 içerisinde bir ses yerinde duruyor, diğer iki ses ise ters yönde hareket ediyorlar.



4. Sonatta 30. ve 183. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 30. ölçü sergi bölümünde dişil temanın başlangıcıdır. Aynı zamanda 183. ölçü de serginin tekrarı bölümünde verilmiştir. Kurallara göre eğer konu minör dizisindeyse dişil tema ilgili majöründe olmalıdır. Bunu beşli üzerine vererek majör gibi almış, ama serginin tekrarında ise ilgili majöründe vermiştir. Dişil tema Do majörde olduğu için akorun beşlisi yani Sol notası da burada ilave edilmiştir.



4. Sonatta 58., 59. ve 60. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 3-6 ile başlayıp akorun birliğine doğru hareket etmektedir. Yani kemanın aynı ezgiyi tekrar etmesine rağmen piyano partisinde her üç ölçüde farklı dereceler kullanılmıştır. 1. ölçüde 1-6 ile başlayıp 1'e varılmış, 2. ölçüde 2-6'dan başlayarak 2. dereceye varılmış ve son olarak da 3. derecede 3-6'dan başlayarak 3'e varılmıştır. Bu da müziğin gerginliğinin daha da keskinleştirilmesini sağlamıştır.



4. Sonatta 203. ve 205. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçüde aynıdır. Coda bölümüne yakın serginin tekrarı bölümünde yer almaktadırlar. İkinci notanın birinci ölçüden farkı ikinci ölçüde bas oktav ile verilmiş ve dolayısıyla da iyice gerginlik katılmıştır.



4. Sonatta 210., 211. ve 212. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motifin açıklamaları 58. 59. ve 60. ölçülerle aynıdır. Fakat tek farklılık 2. ölçü 4'lü tiz verilmiştir. Bunun sebebi de yine gerginliğin artırılması isteğidir.



4. Sonatta 214. ve 217. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Keman ve piyanonun bası aynen tekrar edilmiş fakat piyanonun ezgisinde farklılıklar görülmektedir.



4. Sonatta 218. ve 219. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçüde de aynen basla birlikte tekrar edilmiştir. Akorun durumu; 1 ve 9'lu akoru kullanılmıştır. Yani 1'li üzerine dokuzlu akorunu en son Mi notasıyla 5. derece belirlenmiş her iki ölçü aynıdır. Kemanın ezgisi yine piyanoyla armonisel durumdadır. Armoninin seslerinden biri kemanda bulunmaktadır.



4. Sonatta 240. ve 242. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Keman aynı nota üzerinde piyano ise ezgiyi icra etmektedir. 1-4-6 minör gibi, 2-5-6 ve 1-4-6 majör gibi kullanılıyor, 4-6, ve 4 ikinci ölçü bir oktav tizden verilmiş aynı zamanda ezgide yavaşlama görülmektedir.



4. Sonatta 84., 88. ve 92. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Fa majör tonundayız. İlk ölçüde Si bemol ve Sol notalarını yabancı ses olarak görülmektedir. Ezgi olarak olağan bir durum söz konusu olsa da klasik armoni açısından baktığımızda Si bemol ve Sol notaları Fa majör birliği için yabancı seslerdir. Şu anda Si bemol La' ya yani 1-6' ya sol ise Fa' ya yani 1'e doğru harekettedirler. İlk ikisi aynı olmasına rağmen 92. ölçü de piyanonun üçleme arpejinden yoksundur.



4. Sonatta 98-102. ve 104-108. ölçülerde kullanılmıştır. 104. ölçüden başlayarak 98. ölçüdeki motifin tam dörtlü tizi verilmiştir. Keman dörtlü tiz olmasına rağmen piyano partisi 5'li pest yazılmıştır. 98. ölçüde Fa'nın aynen gidip sonra Mi'den Sol diyeze gelmesi daha fazlası piyanonun Mi notası Re notası için geciktiricidir. Do da Si için yani 2. derece için geciktiricidir. Do aynı zamanda La minörün 6-4-6'sıdır denilebilir. Si' den sonraki La 1-4-6, Sol diyez yedi-yedi akorunu belirliyor. 101. ölçüde Fa-Re-La 4-6 akoru olarak dominant yedi akoruna ulaşmaktadır. 104. de ise söylenildiği gibi aynı durum tekrar oluyor ama Re minör üzerinden.



4. Sonatta 114. ve 116. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 129. ve 131. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 135-139. ve 139-143. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 144-147. ve 148-151. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 47. ve 49. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 55-56. ve 56-57. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 77., 79., 81. ve 83. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Melodinin sağ elde bulunan 77. ve 79. ölçülerle aynı olmasına rağmen 81. ve 83. ölçülerde melodi piyanoya geçmiştir. Ayrıca 77. ve 79. ölçüler kendi aralarında, 81. ve 83. ölçüler de kendi aralarında birbirlerinin aynen tekrarıdır.



4. Sonatta 111-113. ve 113-115. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 131-133. ve 135-137. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 167. ve 169. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu iki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 179-180. ve 181-182. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü aynen tekrar edilmiştir. Ayrıca 180. ve 182. ölçülerdeki piyano partileriyle de 179. ve 181. ölçülerdeki keman partileri yansılanmıştır.



4. Sonatta 197., 199., 201. ve 203. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 197. ölçü ile 199. ölçü aynen tekrar edilmiştir. 201. ölçünün keman partisi aynen tekrar edilmesine rağmen piyanonun sağ elindeki ezgi yine piyanonun sol eline geçmiştir. 203. ölçü de 201. ölçünün aynen tekrarı durumundadır.



4. Sonatta 1-20., 53-72., 93-112. ve 203-222. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu ezgi dört ölçüde de aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 43-44. ve 45-46. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 122., 123., 124., 125., 138. ve 142. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 1. ve sonuncu Fa majör ortada 1. 3-4, 2. ise 5-6'dır. 138. ölçü de Fa majördür 142. ölçü ise dominant altılı ve birdir. Durak sesi olarak Do notası kullanılmıştır. Piyano partisinde kullanılan Fa majörün beşlisi dominant yedinin birdisi olarak piyano ile kemanı birbirine bağlamıştır. Durağan sestir.



4. Sonatta 186., 187. ve 188. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu üç ölçünün de piyano ve kemanları aynen tekrar edilmiştir. Yalnızca baslarında farklılık vardır. Kromatik hareketler yapılarak armoniyi farklı düzeye getirme tekniği kullanılmıştır.



4. Sonatta 233. ve 234. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçü de aynen tekrar edilmiştir.



4. Sonatta 236., 239., 240., 243. ve 244. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Arızaları değişmekle bir türlü etki yaratıldığı görülmektedir. Arızalar değiştirilerek majör minör karşılaştırılmıştır.



4. Sonatta 237., 241. ve 245. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 237. ve 241. ölçüler aynen tekrar edilmiştir. Fakat 245. ölçüde piyanonun bas partisi bir oktav pesten yazılmıştır.

4. 1.5. Beethoven'in V. Keman Sonatının Bilgisayar Destekli Analizi



5. Sonatta 12-16. ve 125-129. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İlk ölçü sergide ikincisi ise serginin tekrarında kullanılmıştır. Tek farkı 12. ölçüde baslar iki tane sesle kullanılmış, 125. ölçüde ise bir tane, küçük oktav kullanmıştır.



5. Sonatta 20. ve 22. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Piyanoda bir farklılık vardır ve bu da ilkinde Do büyük oktavda ikincisinde ise küçük oktavda yazılmıştır. İkinci motifte ise piyanonun ezgisinde Do üzerine çeşitleme yapılmıştır.



5. Sonatta 21. ve 23. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 23'te 21 karşı Fa üzerine yine piyano ezgisinde fa üzerine çeşitleme yapılmıştır. Yine de kontrpuan tekniğine bağlı olarak bu ölçü az önce yazdığımız ölçülerden dörtlü tizdir.



5. Sonatta 38-41. ve 42-45. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Sol tekrarlandığı zaman eşlikte iki ölçü arpej şeklinde diğer iki ölçü, aynı yerde tekrarlanan dominant 5-6 akoru kullanılmaktadır. Her ikisi de aynıdır yani iki defa tekrar edilmiş bir müzik parçasıdır.



5. Sonatta 54-56. ve 58-60. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Kemanda arpej şeklinde Do majördür ikincide ise Do minördür. Yine arpej şeklinde. Piyano ise 42. ölçüden 46. ölçüye kadar olan keman partisini tekrar etmektedir.



5. Sonatta 79., 81. ve 83. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Keman partisi her üçünde de aynıdır. Yalnızca piyanonun basları farklıdır. Bir ilginç nokta da Piyanonun bas partisinde Do majörün genelde altıncısı görülmektedir. Yani 79. ölçü Do ile 81. ölçü Sol ile ve 83. ölçü ise Mi ile başlamaktadır.



5. Sonatta 117., 119., 121., 122. ve 123. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Keman alıştırmasında müziğin dinamikliğini belirleyen yani güya önemi olmayan ölçülermiş gibi görüyoruz burayı ama aslında çok önemli bir yerdir çünkü bu yer duyulan müziğin kuvvetini, iniş kalkışını belirleyen faktör olmasıyla önemlidir. Kemanın partisi ikinci oktavda olduğu halde piyano partisi kontur oktavda alıştırırmayı yansılamaktadır. Keman bir oktav aynı alıştırırmayı yaparken piyano kemanın önceki oktavına yani ikinci oktava varır. İkinci oktav ile kontur oktav müzik karakteri yaratıyor. Dinamiklik azaldıkça, her iki enstrüman için sadece birinci ve ikinci oktav yeterli olmaktadır. Çünkü müziğin akışından bu sonuca varılmıştır.



5. Sonatta 178-180. ve 182-184. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 178. ölçü Fa majör 182. ölçü ise Fa minördür. Diğer açılardan ise iki motif de aynıdır. Sadece ilk ölçüdeki La ikincisinde La bemol olmuştur. Armonisel olarak birinci derece kullanılmıştır.



5. Sonatta 210. ve 212. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 210. ölçüyle başlayan motifin hemen bitiminde yani 211. ölçüde piyano her iki elle de kemanı yansılıyor. Daha sonra 212. ölçüde piyano ve keman beraberce aynı ezgiyi tekrarlamaktadır.



5. Sonatta 214. ölçüde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 212. ölçünün aynen tekrarıdır. Aralarındaki tek farklılık 214. ölçü 212. ölçünün bir ses yukarısından yazılmıştır.



5. Sonatta 216. ölçüde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. 212. ölçünün aynen tekrarıdır. Aralarındaki tek farklılık 216. ölçü 212. ölçünün iki ses yukarısından yazılmıştır.



5. Sonatta 217. ölçüde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motifin diğerlerinden farklılığı diğerlerinde piyanonun ezgisinde sus varken bas yansılama çift notalarla yapıyordu burada ise kemanı piyano çift elle yansılama yapılmaktadır.



5. Sonatta 203., 205. ve 207. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motif üç ölçüde de aynen tekrar edilmiştir.



5. Sonatta 233., 235. ve 237. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motif üç ölçüde de aynen tekrar edilmiştir. Bu tekrarlar çok tabiidir çünkü bu bölümün artık sonucuna varılmıştır anlamında tekrar olağan ve güzeldir.



5. Sonatta 241. ve 243. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motifte iki ölçü de aynen tekrar edilmiştir. Tek farklılık 241. ölçüde piyanoda hareketlilik 3. ve 4. vuruştadır, 2-4-3'te ise piyanonun aralıksız 16'lıklarla hareket ettiği görülmektedir.



5. Sonatta 8-18. ve 63-73. ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. Bu motifte iki ezgi de aynen tekrar edilmiştir.



20 ve 143 ölçülerde kullanılmış ortak bir motif kalıbıdır. İki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



40. ve 44. ölçülerde kullanılmış ortak motif kalıbıdır. İki ölçüde de motif aynen tekrar edilmiştir.



4.2. BEETHOVEN'İN İLK BEŞ KEMAN SONATININ İSTATİSTİKSEL YORUMU

4.2.1. Beethoven'in I. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu

Beethoven 1. sonatında Re majör tonunu kullanmıştır. 1. sonatta Re notası 1. derece yani temel ses ve sudominantın 5' lisi olduğu için 2629 nota içerisinde 272 kere kullanılarak % 10.3 oranıyla en fazla kullanım sıklığına sahip olan notadır. 237 kere kullanılarak % 9.01 oranıyla ikinci derecede kullanım sıklığına sahip La notası 5. derece yani dominant ve 1. derecenin 5'lisi olduğu için çok kullanılmıştır. Son olarak da 222 kere kullanılarak % 8.44 oranıyla üçüncü derecede kullanım sıklığına sahip Mi notası, Re üzerine 2. derece ve bir de 5. derecenin (La'nın) 5'lisi olduğu için çok kullanılmıştır.

Tablo 1

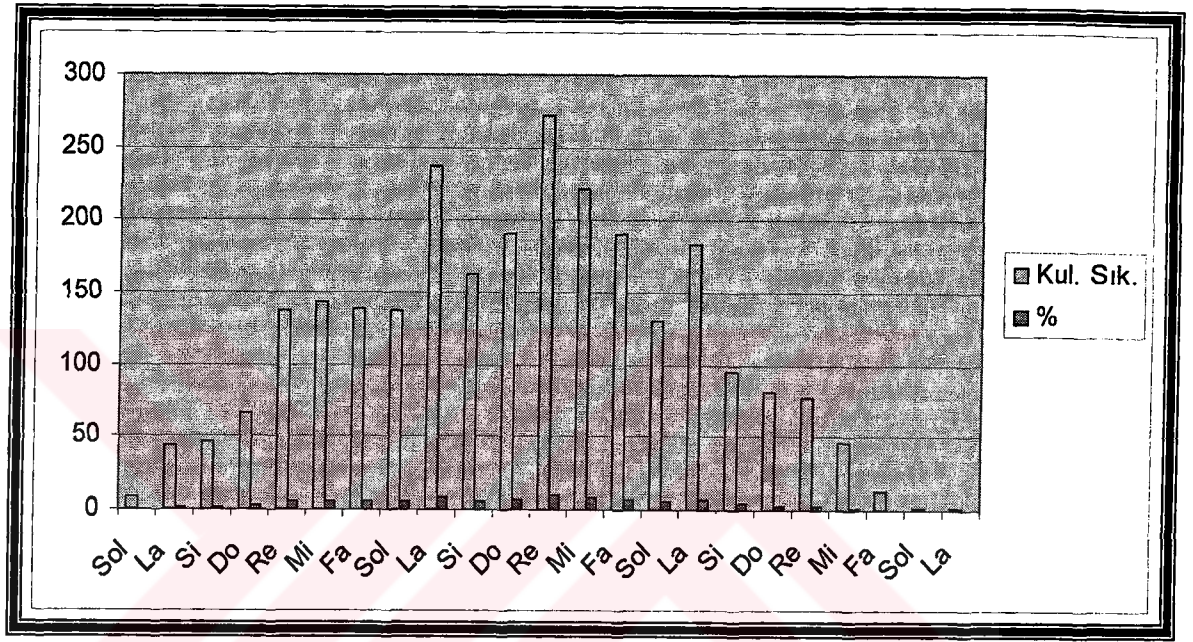
Beethoven'in Birinci Sonatında Kullanılan Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	9	0,34
La	43	1,64
Si	46	1,75
Do	66	2,51
Re	138	5,25
Mi	143	5,44
Fa	139	5,29
Sol	138	5,25
La	237	9,01
Si	162	6,16
Do	191	7,27
Re	272	10,3
Mi	222	8,44
Fa	191	7,27
Sol	131	4,98
La	184	7
Si	96	3,65
Do	82	3,12
Re	77	2,93
Mi	46	1,75
Fa	13	0,49
Sol	2	0,08
La	1	0,04
Toplam	2629	100

Tablo 1 de elde edilen verilerden hareketle Beethoven'in 1. Sonatında kullanılan notaların aşağıdaki gibi bir grafiğini çıkarmak mümkündür.

Grafik 1

Beethoven'in Birinci Sonatında Kullanılan Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven 1. sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol'den başlayarak 3. oktavdaki La ya kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare'in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven'in 1. sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 1: Beethoven'in birinci keman sonatında kullandığı ses genişliği.



4.2.2. Beethoven'in II. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu

Beethoven 2. sonatında La majör tonunu kullanmıştır. 2. sonatta La notası, 1. derece yani temel ses ve sudominantın 5' lisi olduğu için 2133 nota içerisinde 191 kere kullanılarak % 9 oranıyla en fazla kullanım sıklığına sahip olan notadır. 177 kere kullanılarak % 8.3 oranıyla ikinci derecede kullanım sıklığına sahip Mi notası 5. derece yani dominant ve 1. derecenin 5'lisi olduğu için çok kullanılmıştır. Son olarak da 167 kere kullanılarak % 7.8 oranıyla üçüncü derecede kullanım sıklığına sahip Re notası, 4. derece yani sudominanttır ve dominantın yedisidir bir de 2'nin 5-6'lısıdır.

Tablo 2

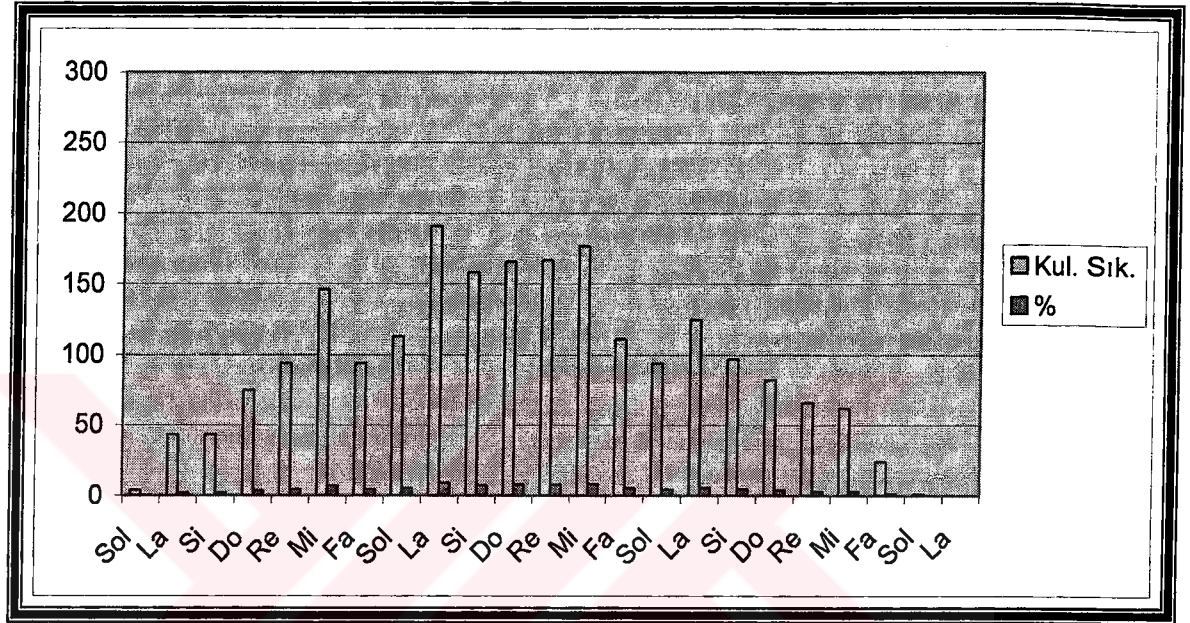
Beethoven'in İkinci Sonatında Kullanılan Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	4	0,19
La	43	2,02
Si	43	2,02
Do	75	3,52
Re	94	4,41
Mi	146	6,84
Fa	94	4,41
Sol	113	5,3
La	191	9
Si	158	7,41
Do	166	7,78
Re	167	7,8
Mi	177	8,3
Fa	111	5,2
Sol	94	4,41
La	125	5,86
Si	97	4,55
Do	82	3,84
Re	66	3,09
Mi	62	2,91
Fa	24	1,13
Sol	1	0,05
La	0	0
Toplam	2133	100

Tablo 2’de elde edilen verilerden hareketle Beethoven’in 2. Sonatında kullanılan notaların aşağıdaki gibi bir grafiğini çıkarmak mümkündür.

Grafik 2

Beethoven'in Birinci Sonatında Kullanılan Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven 2. sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol'den başlayarak 3. oktavdaki Sol'e kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare'in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven'in 2. sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 2: Beethoven'in ikinci keman sonatında kullandığı ses genişliği.



4.2.3. Beethoven'in III. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu

Beethoven 3. sonatında Mi bemol majör tonunu kullanmıştır. 3. sonatta Si bemol notası, 1. derecenin beşlisi ve dominantın temeli olduğu için 3003 nota içerisinde 304 kere kullanılarak % 10 oranıyla en fazla kullanım sıklığına sahip olan notadır. 257 kere kullanılarak % 8.6 oranıyla ikinci derecede kullanım sıklığına sahip Do notası sudominantın 6'lısı ve 6. derece olduğu için çok kullanılmıştır. Son olarak da 244 kere kullanılarak % 8.1 oranıyla üçüncü derecede kullanım sıklığına sahip Mi bemol notası, temel sestir ve sudominantın beşlisi durumundadır.

Tablo 3

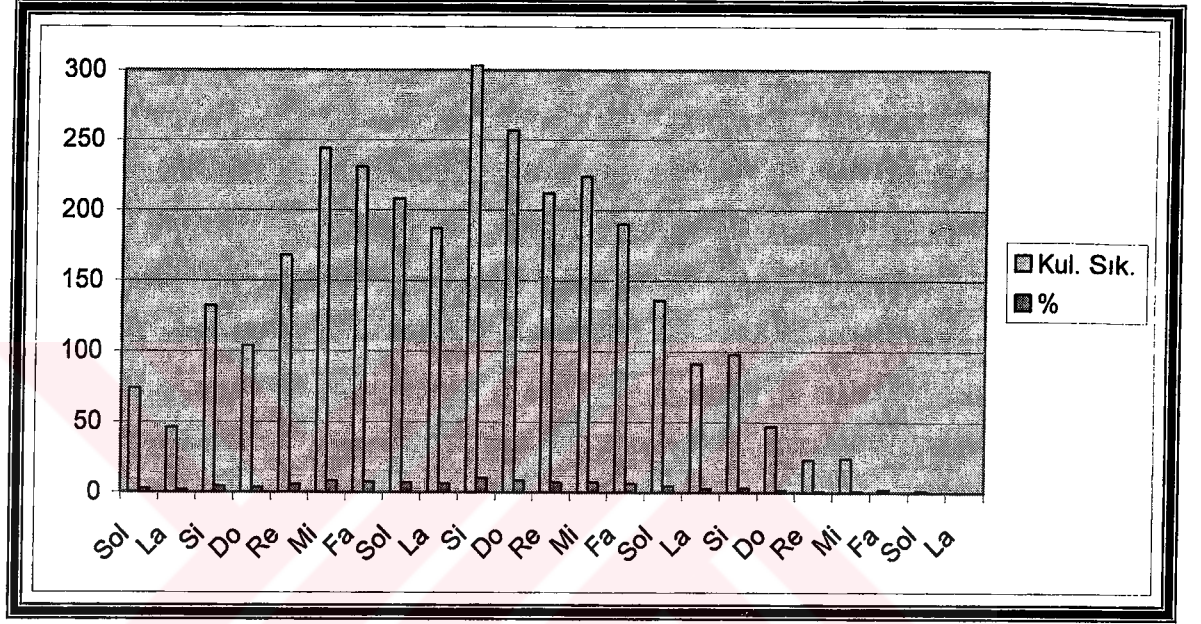
Beethoven'in Üçüncü Sonatında Kullanılan Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	74	2,46
La	46	1,53
Si	132	4,4
Do	104	3,46
Re	168	5,59
Mi	244	8,1
Fa	231	7,69
Sol	208	6,93
La	187	6,23
Si	304	10
Do	257	8,6
Re	212	7,06
Mi	224	7,46
Fa	190	6,33
Sol	136	4,53
La	91	3,03
Si	98	3,26
Do	47	1,57
Re	23	0,77
Mi	24	0,8
Fa	2	0,07
Sol	1	0,03
La	0	0
Toplam	3003	100

Tablo 3’de elde edilen verilerden hareketle Beethoven’in 3. Sonatında kullanılan notaların aşağıdaki gibi bir grafiğini çıkarmak mümkündür.

Grafik 3

Beethoven'in Üçüncü Sonatında Kullanılan Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven 3. sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol'den başlayarak 3. oktavdaki Sol'e kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare'in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven'in 3. sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 3: Beethoven'in üçüncü keman sonatında kullandığı ses genişliği.



4.2.4. Beethoven'in IV. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu

Beethoven 4. sonatında La minör tonunu kullanmıştır. 4. sonatta Do notası 1. derecenin üçlüsü ve aynı zamanda da 6. derece olduğu için 2551 nota içerisinde 337 kere kullanılarak % 13 oranıyla en fazla kullanım sıklığına sahip olan notadır. 273 kere kullanılarak % 11 oranıyla ikinci derecede kullanım sıklığına sahip La notası 1. derecede ve sudominantın beşlisi olduğu için çok kullanılmıştır. Son olarak da 269 kere kullanılarak % 11 oranıyla üçüncü derecede kullanım sıklığına sahip Si notası, ikinci derecede bulunmaktadır. Ayrıca 7' nin altılısı ve 5 in beşlisi olduğu için çok kullanılmıştır.

Tablo 4

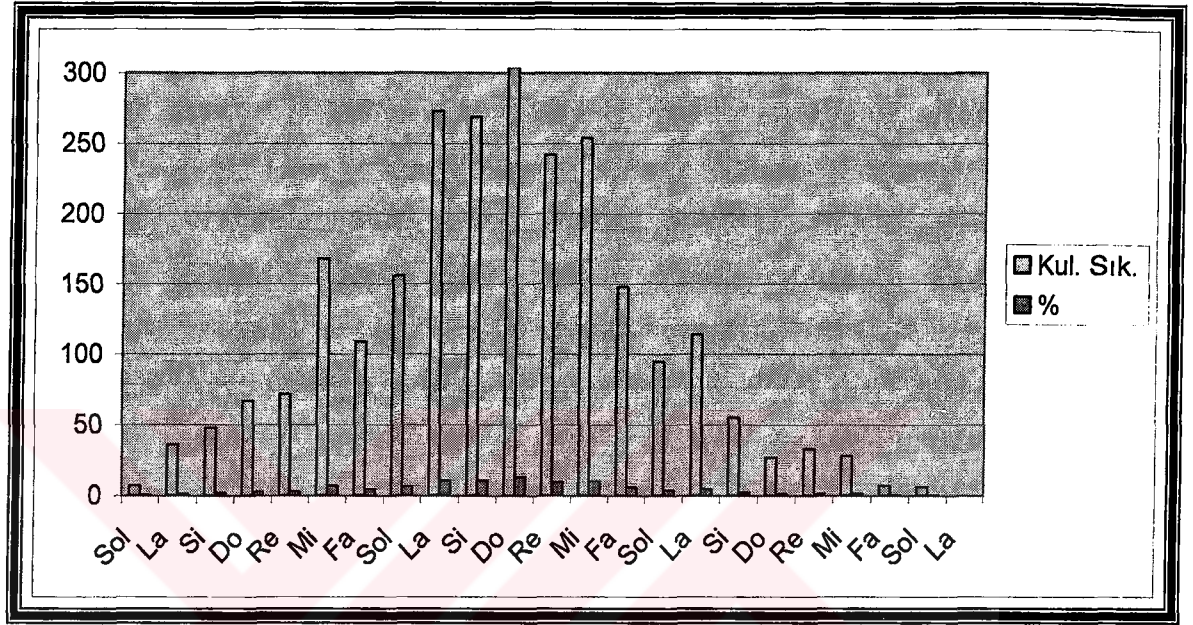
Beethoven'in Dördüncü Sonatında Kullanılan Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	7	0,27
La	36	1,41
Si	48	1,88
Do	67	2,63
Re	72	2,82
Mi	168	6,59
Fa	109	4,27
Sol	156	6,12
La	273	11
Si	269	11
Do	337	13
Re	242	9,49
Mi	254	9,96
Fa	148	5,8
Sol	95	3,72
La	114	4,47
Si	55	2,16
Do	27	1,06
Re	33	1,29
Mi	28	1,1
Fa	7	0,27
Sol	6	0,24
La	0	0
Toplam	2551	100

Tablo 4’de elde edilen verilerden hareketle Beethoven’in 4. Sonatında kullanılan notaların aşağıdaki gibi bir grafiğini çıkarmak mümkündür.

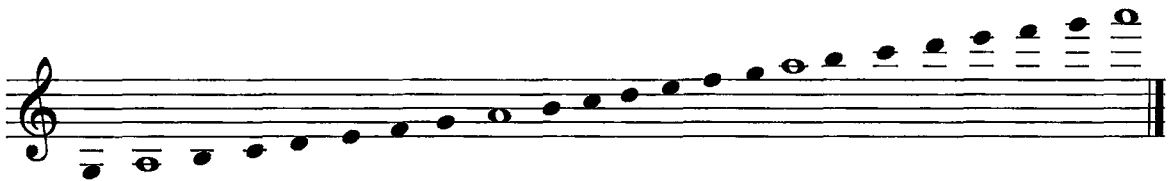
Grafik 4

Beethoven'in Dördüncü Sonatında Kullanılan Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven 4. sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol'den başlayarak 3. oktavdaki Sol'e kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare'in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven'in 4. sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 4: Beethoven'in dördüncü keman sonatında kullandığı ses genişliği.



4.2.5. Beethoven'in V. Keman Sonatının İstatistiksel Yorumu

Beethoven 5. sonatında Fa majör tonunu kullanmıştır. 5. sonatta Fa notası 1. derecedir ve ayrıca 4. derecenin beşlisi olduğu için 3097 nota içerisinde 262 kere kullanılarak % 8,5 oranıyla en fazla kullanım sıklığına sahip olan notadır. 235 kere kullanılarak % 7,6 oranıyla ikinci derecede kullanım sıklığına sahip La notası 3. derece, 1. derecenin üçlüsü ve 6. derecenin beşlisi olduğu için çok kullanılmıştır. Son olarak da 232 kere kullanılarak % 7,5 oranıyla üçüncü derecede kullanım sıklığına sahip Do notası, 5. derecedir ve birin beşlisi durumunda olduğu için çok kullanılmıştır.

Tablo 5

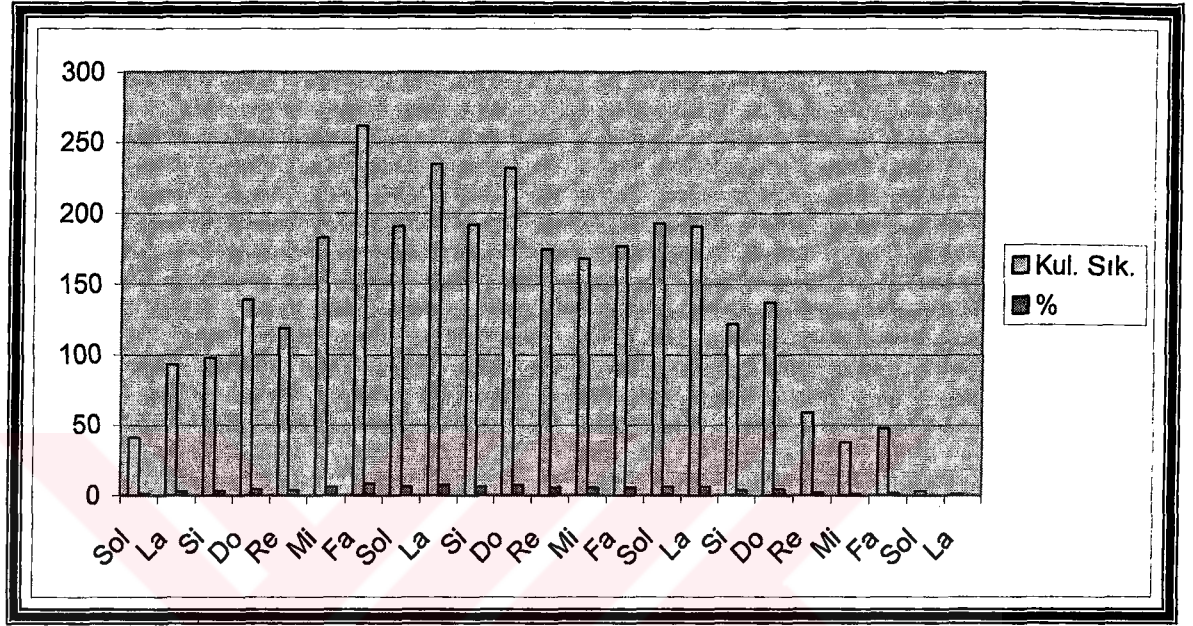
Beethoven'in Beşinci Sonatında Kullanılan Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	41	1,32
La	93	3
Si	98	3,16
Do	139	4,49
Re	119	3,84
Mi	183	5,91
Fa	262	8,5
Sol	191	6,17
La	235	7,6
Si	192	6,2
Do	232	7,5
Re	175	5,65
Mi	168	5,42
Fa	177	5,72
Sol	193	6,23
La	191	6,17
Si	122	3,94
Do	137	4,42
Re	59	1,91
Mi	38	1,23
Fa	48	1,55
Sol	3	0,1
La	1	0,03
Toplam	3097	100

Tablo 5’de elde edilen verilerden hareketle Beethoven’in 5. Sonatında kullanılan notaların aşağıdaki gibi bir grafiğini çıkarmak mümkündür.

Grafik 5

Beethoven'in Beşinci Sonatında Kullanılan Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven 5. sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol’ den başlayarak 3. oktavdaki Sol’ e kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare’in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven’in 5. sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 5: Beethoven’in beşinci keman sonatında kullandığı ses genişliği.



4.2.6. Beethoven'in İlk Beş Keman Sonatının Toplu Değerlendirilmesi

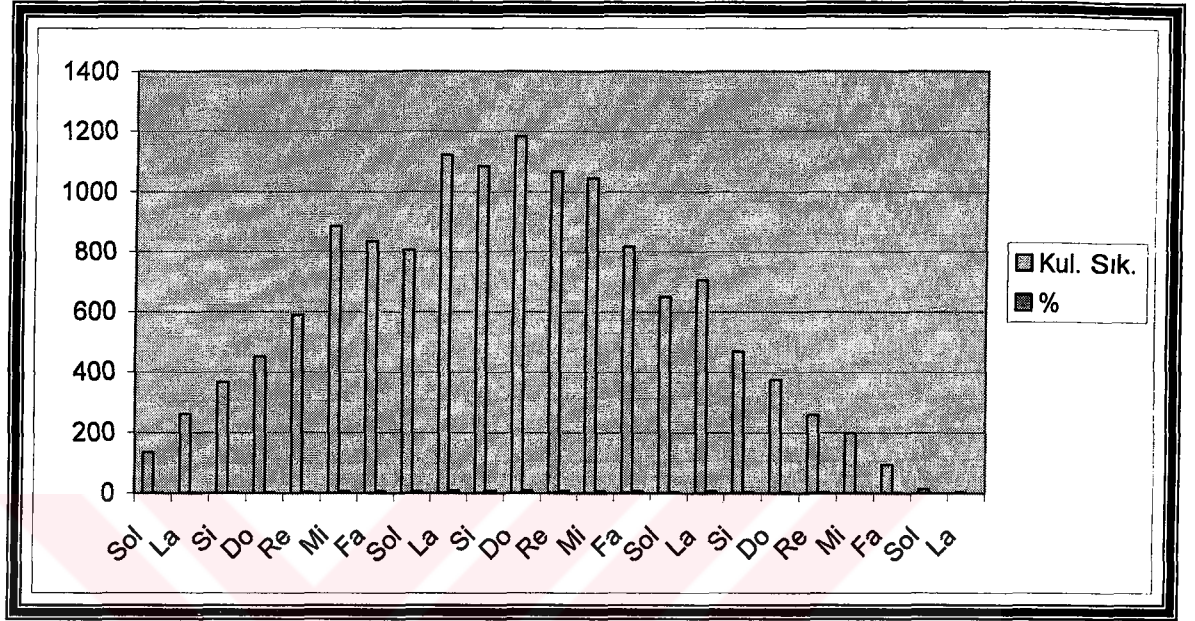
Beethoven 5 sonatında sırasıyla Re majör, La majör, Mi bemol majör, La minör ve Fa majör tonları kullanmıştır. 13413 notanın kullanılmış olduğu Beethoven'in ilk beş keman sonatındaki notaların ayrıntılı olarak dağılımları aşağıdaki Tablo 6'da verilmiştir. Aşağıdaki tabloda da belirtildiği gibi Beethoven'in ilk beş keman sonatında en çok kullanılan ilk üç nota sırasıyla 1183 defa kullanılan Do, 1123 defa kullanılan La ve 1085 defa kullanılan Si'dir.

Tablo 6
Beethoven'in Beş Keman Sonatında Kullanılan Toplam Notaların Kullanım Sıklıkları

Nota Adı	Kul. Sık.	%
Sol	135	1,01
La	261	1,95
Si	367	2,74
Do	451	3,36
Re	591	4,41
Mi	884	6,59
Fa	835	6,23
Sol	806	6,01
La	1123	8,37
Si	1085	8,09
Do	1183	8,82
Re	1068	7,96
Mi	1045	7,79
Fa	817	6,09
Sol	649	4,84
La	705	5,26
Si	468	3,49
Do	375	2,8
Re	258	1,92
Mi	198	1,48
Fa	94	0,7
Sol	13	0,1
La	2	0,01
Toplam	13413	100

Grafik 6

Beethoven'in Beş Keman Sonatında Kullanılan Toplam Notaların Dağılım Grafiği



Beethoven ilk 5 keman sonatında Piyanoya göre büyük oktavdaki Sol' den başlayarak 3. oktavdaki Sol' e kadar 4 oktavlık ses genişliğini kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde Coda Softare'in Finale 2003 yazılımı kullanılarak Beethoven'in ilk 5 keman sonatında kullandığı ses genişliği örneklendirilmiştir.

Şekil 6: Beethoven'in ilk beş keman sonatlarında kullandığı ses genişliği.

SONUÇ

Son yıllarda bilim dünyasında disiplinler arası etkileşim çok fazla kendini göstermektedir. Bu çalışmada da, müzik biliminin matematikle, fizikle, istatistikle, tarihle ve teknolojiyle olan etkileşimi incelenerek müzikal analizler yapılmıştır.

Ayrıca (Bunun yanında) Ludwig van Beethoven'in ilk beş sonatının notaları bilgisayar ortamında sayısal verilere dayandırılarak analiz edilmiş, sonatlarda kullanılan bazı motiflerin sıkça tekrarlandığı tespit edilmiştir.

Besteciler bu keman sonatlarının istatistiksel olarak incelenmesinden elde edilen sonuçları bir takım sonat formunda veya sonat formuna yakın formlarda, ezgilerin bestelenmesinde kullanabileceklerdir.

İcracılar bu çalışmada tespit edilen motifleri inceleyerek icra edecekleri eseri daha iyi tanıma yoluna gidebileceklerdir.

Verilerin sayma, sıralama, ortalama alma ve yüzde alma gibi istatistiksel yöntemlerin müzikal analizde de kullanılmasının mümkün olduğu görülmüştür.

Sonate

(1)

Allegro con brio (♩ = 176)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Op. 12 nr 1 (1797/98)

Musical score for "The Swan" (Le Cygne) by Camille Saint-Saëns. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The piece is marked "Moderato".

The score includes various musical notations and dynamic markings:

- Measures 1-4:** Starts with a treble clef, key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody begins with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F#4. The first measure is marked with a "V" (breath mark) and a "p" (piano) dynamic.
- Measures 5-8:** The melody continues with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second measure is marked with a "V" and a "p" dynamic. The third measure is marked with a "cresc." (crescendo) and a "p" dynamic. The fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 9-12:** The melody continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The sixth measure is marked with a "p" dynamic. The seventh measure is marked with a "f" (forte) dynamic. The eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 13-16:** The melody continues with a half note F#4, a quarter note G4, and a half note A4. The ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The tenth measure is marked with a "p" dynamic. The eleventh measure is marked with a "ff" (fortissimo) dynamic. The twelfth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 17-20:** The melody continues with a half note B4, a quarter note C5, and a half note D5. The thirteenth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The fourteenth measure is marked with a "p" dynamic. The fifteenth measure is marked with a "ff" dynamic. The sixteenth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 21-24:** The melody continues with a half note E5, a quarter note F#5, and a half note G5. The seventeenth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The eighteenth measure is marked with a "p" dynamic. The nineteenth measure is marked with a "ff" dynamic. The twentieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 25-28:** The melody continues with a half note A5, a quarter note B5, and a half note C6. The twenty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The twenty-second measure is marked with a "p" dynamic. The twenty-third measure is marked with a "ff" dynamic. The twenty-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 29-32:** The melody continues with a half note D6, a quarter note E6, and a half note F#6. The twenty-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The twenty-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The twenty-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The twenty-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 33-36:** The melody continues with a half note G6, a quarter note A6, and a half note B6. The twenty-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The thirtieth measure is marked with a "p" dynamic. The thirty-first measure is marked with a "ff" dynamic. The thirty-second measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 37-40:** The melody continues with a half note C7, a quarter note D7, and a half note E7. The thirty-third measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The thirty-fourth measure is marked with a "p" dynamic. The thirty-fifth measure is marked with a "ff" dynamic. The thirty-sixth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 41-44:** The melody continues with a half note F#6, a quarter note G6, and a half note A6. The thirty-seventh measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The thirty-eighth measure is marked with a "p" dynamic. The thirty-ninth measure is marked with a "ff" dynamic. The fortieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 45-48:** The melody continues with a half note B6, a quarter note C7, and a half note D7. The forty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The forty-second measure is marked with a "p" dynamic. The forty-third measure is marked with a "ff" dynamic. The forty-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 49-52:** The melody continues with a half note E7, a quarter note F#7, and a half note G7. The forty-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The forty-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The forty-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The forty-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 53-56:** The melody continues with a half note A7, a quarter note B7, and a half note C8. The forty-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The fiftieth measure is marked with a "p" dynamic. The fifty-first measure is marked with a "ff" dynamic. The fifty-second measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 57-60:** The melody continues with a half note D8, a quarter note E8, and a half note F#8. The fifty-third measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The fifty-fourth measure is marked with a "p" dynamic. The fifty-fifth measure is marked with a "ff" dynamic. The fifty-sixth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 61-64:** The melody continues with a half note G8, a quarter note A8, and a half note B8. The fifty-seventh measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The fifty-eighth measure is marked with a "p" dynamic. The fifty-ninth measure is marked with a "ff" dynamic. The sixtieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 65-68:** The melody continues with a half note C9, a quarter note D9, and a half note E9. The sixty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The sixty-second measure is marked with a "p" dynamic. The sixty-third measure is marked with a "ff" dynamic. The sixty-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 69-72:** The melody continues with a half note F#9, a quarter note G9, and a half note A9. The sixty-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The sixty-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The sixty-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The sixty-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 73-76:** The melody continues with a half note B9, a quarter note C10, and a half note D10. The sixty-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The seventieth measure is marked with a "p" dynamic. The seventy-first measure is marked with a "ff" dynamic. The seventy-second measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 77-80:** The melody continues with a half note E10, a quarter note F#10, and a half note G10. The seventy-third measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The seventy-fourth measure is marked with a "p" dynamic. The seventy-fifth measure is marked with a "ff" dynamic. The seventy-sixth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 81-84:** The melody continues with a half note A10, a quarter note B10, and a half note C11. The seventy-seventh measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The seventy-eighth measure is marked with a "p" dynamic. The seventy-ninth measure is marked with a "ff" dynamic. The eightieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 85-88:** The melody continues with a half note D11, a quarter note E11, and a half note F#11. The eighty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The eighty-second measure is marked with a "p" dynamic. The eighty-third measure is marked with a "ff" dynamic. The eighty-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 89-92:** The melody continues with a half note G11, a quarter note A11, and a half note B11. The eighty-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The eighty-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The eighty-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The eighty-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 93-96:** The melody continues with a half note C12, a quarter note D12, and a half note E12. The eighty-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The ninetieth measure is marked with a "p" dynamic. The ninety-first measure is marked with a "ff" dynamic. The ninety-second measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 97-100:** The melody continues with a half note F#12, a quarter note G12, and a half note A12. The ninety-third measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The ninety-fourth measure is marked with a "p" dynamic. The ninety-fifth measure is marked with a "ff" dynamic. The ninety-sixth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 101-104:** The melody continues with a half note B12, a quarter note C13, and a half note D13. The ninety-seventh measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The ninety-eighth measure is marked with a "p" dynamic. The ninety-ninth measure is marked with a "ff" dynamic. The hundredth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 105-108:** The melody continues with a half note E13, a quarter note F#13, and a half note G13. The hundred-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-second measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-third measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 109-112:** The melody continues with a half note A13, a quarter note B13, and a half note C14. The hundred-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 113-116:** The melody continues with a half note D14, a quarter note E14, and a half note F#14. The hundred-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-tieth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-eleventh measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-twelfth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 117-120:** The melody continues with a half note G14, a quarter note A14, and a half note B14. The hundred-thirteenth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-fourteenth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-fifteenth measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-sixteenth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 121-124:** The melody continues with a half note C15, a quarter note D15, and a half note E15. The hundred-seventeenth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-eighteenth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-nineteenth measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-twentieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 125-128:** The melody continues with a half note F#15, a quarter note G15, and a half note A15. The hundred-twenty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-twenty-second measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-twenty-third measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-twenty-fourth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 129-132:** The melody continues with a half note B15, a quarter note C16, and a half note D16. The hundred-twenty-fifth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-twenty-sixth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-twenty-seventh measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-twenty-eighth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 133-136:** The melody continues with a half note E16, a quarter note F#16, and a half note G16. The hundred-twenty-ninth measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-thirtieth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-thirty-first measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-thirty-second measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 137-140:** The melody continues with a half note A16, a quarter note B16, and a half note C17. The hundred-thirty-third measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-thirty-fourth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-thirty-fifth measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-thirty-sixth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 141-144:** The melody continues with a half note D17, a quarter note E17, and a half note F#17. The hundred-thirty-seventh measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-thirty-eighth measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-thirty-ninth measure is marked with a "ff" dynamic. The hundred-fortieth measure is marked with a "p" dynamic.
- Measures 145-148:** The melody continues with a half note G17, a quarter note A17, and a half note B17. The hundred-forty-first measure is marked with a "cresc." and a "p" dynamic. The hundred-forty-second measure is marked with a "p" dynamic. The hundred-forty-third measure is marked with a "ff" dynamic

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

87 *ff* *p cresc.* *sf*

96 *sf* *sf* *ff*

100 *p* *p* *f* *p*

109 *p* *f* *pp*

119 *f* *pp*

127 *pp*

133 *pp* *cresc.*

138 *ff* *p*

144 *cresc.* *p*

153 *cresc.* *f*

This musical score consists of ten staves of music in treble clef, spanning measures 79 to 153. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). There are numerous slurs, ties, and fingerings indicated throughout the piece. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

PKA-7898

Tema con variazioni

Andante con moto (♩ = 112)

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante con moto' with a metronome marking of 112 quarter notes per minute. The piece is titled 'Tema con variazioni'.

Main Theme (Measures 1-12): The theme begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. It includes a five-measure rest (marked '5') and a seven-measure rest (marked '7'). Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). The theme concludes with a repeat sign.

Var. I (Measures 13-48): The first variation starts with a half rest and a *p* dynamic. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a crescendo leading to a *sf* dynamic. The variation includes a five-measure rest (marked '5') and a seven-measure rest (marked '7'). It concludes with a repeat sign.

Var. II (Measures 49-96): The second variation begins with a half rest and a *p* dynamic. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a crescendo leading to a *sf* dynamic. The variation includes a five-measure rest (marked '5') and a seven-measure rest (marked '7'). It concludes with a repeat sign.

Var. III

Minore

Musical score for Var. III Minore, measures 64 to 92. The score is written in 2/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. Measures 64-66 start with a piano (*p*) dynamic. Measures 67-69 feature a fortissimo (*sf*) dynamic. Measures 70-72 show a crescendo (*p cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 73-75 are marked piano (*p*) and fortissimo (*ff*). Measures 76-78 are marked fortissimo (*sf*). Measures 79-81 show a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 82-84 are marked piano (*p*) and fortissimo (*ff*). Measures 85-87 are marked fortissimo (*ff*). Measures 88-90 show a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 91-92 are marked fortissimo (*ff*).

Var. IV

Maggiore

Musical score for Var. IV Maggiore, measures 96 to 131. The score is written in 2/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. Measures 96-98 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 99-101 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 102-104 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 105-107 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 108-110 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 111-113 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 114-116 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 117-119 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 120-122 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 123-125 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 126-128 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Measures 129-131 are marked piano (*p*) and fortissimo (*sf*).

Rondo

Allegro (♩. = 116)

5

12

18

24

33

40

46

54

65

71

77

sf

p

p dolce

p cresc.

f

cresc.

sf

f

p

dolce

83

90

97

104

110

116

121

126

31

36

42

pp

cresc.

sf

sf

pp

(cresc.)

(f)

sf

sf

sf

p

sf

p

sf

10

148 *p* *f* *sf* *sf* *sf*

156 *ff* *p dolce*

162 *p cresc.* *p*

169 *sf* *p*

176 *cresc.*

183 *ff* *p*

191 *sf* *p* *p* *cresc.*

199 *p* *pp*

208 *pp* *p* *f* *sf* *p*

215 *sf* *p* *pp*

223 *pp* *cresc.* *ff*

Sonate

(2)

Allegro vivace (♩ = 116)

(n v v n v v simile)

Op. 12 n. 2 (1797/1909)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome indication of quarter note = 116. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

12

88

113

129

145

154

p

sf

ff

p

cresc.

p

sf

ff

p

cresc.

sf

ff

p

cresc.

sf

sf

decresc.

13

160 *p* *sf* *sf* *sf* *sf*

166 *sf* *sf* *sf* *sf* *cresc.* *sf*

174 *p cresc.* *sf* *sf* *G.P.* *p* *pp* *cresc.*

183 *f* *p*

191 *cresc.* *sf* *sf*

200 *ff* *p*

208 *p*

214 *cresc.*

220 *f* *f* *p*

229 *p*

238

14

Andante, più tosto allegretto (♩ = 48)

4

11

17

31

42

49

55

62

71

79

89

p

pp

sf

f

cresc.

p

sf

f

tr

dolce

Allegro piacevole ($\text{♩} = 96$)

Allegro piacevole

p dolce

15 *p²* *p* *sf* *sf* *meno f*

27 *cresc.* *p* *sf* *sf* *sf*

37 *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

49 *p* *pp* *E*

61 *(p)* *cresc.*

73 *f* *sf* *sf* *p* *pp*

16
34
p dolce

100
sf sf poco *f*

112
cresc. p decresc. *pp* dolce

124
cresc. p

136
p *cresc.*

146
p *cresc.*

156
cresc. p

164
cresc.

180
p *cresc.*

190
p decresc. *ff*

202

Detailed description: This page contains a musical score for a single melodic line, spanning measures 16 to 202. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 16, 34, 100, 112, 124, 136, 146, 156, 164, 180, 190, and 202 marked at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo) are used throughout. Articulation marks, including accents and breath marks (V), are present. Some measures contain fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (V). The score concludes with a final measure (202) marked with a double bar line and a repeat sign.

PWM .7148

Sonate

(3)

Op. 12 nr 3 (1797/98)

Allegro con spirito (♩=138)

The musical score is written for a single melodic line in G major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a metronome indication of quarter note = 138. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 15, 18, 24, 28, 32, and 36 indicated. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *ff* (fortissimo). Crescendo markings (*cresc.*) are used to indicate increasing volume. Articulation includes accents and staccato markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a double bar line at measure 36.

42

45

48

51

54

57

62

67

74

77

30

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

133 (2) (1) (3) (1) (1) (10)

136 V (14) (1 4 2)

139 V 6 2 V *cresc.*

142 *f* 6 2 V (2 4 1) *sf*

145 V 2 2 (G) 2 2 V V V V V V *ff* *p* *sf* *sf*

148 3 *cresc.*

151 *ff* *f* *sf* *p*

156 0 *pp* *f*

162 *ff* *p* *sf* *p*

169 V *cresc.* *f*

Adagio con molta espressione (♩ = 52)

Musical score for a piano piece, Adagio con molta espressione (♩ = 52). The score is written in G major, 3/4 time, and consists of 39 measures. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings. The piece is marked with a large red 'X' watermark.

Measures 1-10: *p* (piano), *(p)* (piano), *p* (piano).
 Measures 11-20: *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), *p* (piano), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *simile* (simile).
 Measures 21-30: *perdendosi* (fading away), *pp* (pianissimo), *perdendosi* (fading away), *pp* (pianissimo), *perdendosi* (fading away), *pp* (pianissimo).
 Measures 31-39: *sf* (sforzando), *sf* (sforzando), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo).

41

43

45

48

51

55

58

61

63

68

p

p

pp

sf

decresc.

pp

ff

p

sf

cresc.

decresc.

pp

cresc.

p

The musical score consists of ten staves of music in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *decresc.* (decrescendo), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A large, faint, stylized watermark is visible across the center of the page.

24

Rondo

Allegro molto ♩ (52)[illegible]

PWM .7198

[illegible]

Sonate

(4)

Presto (♩ = 138)

Op. 23 (1800 / 01)

Musical score for Sonata (4), Presto movement. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It consists of 66 measures, divided into two systems of 33 measures each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is Presto (♩ = 138). The score includes various dynamic markings (f, sf, p, cresc., ff), articulation marks (accents, staccato), and fingering numbers. The first system ends with a repeat sign and first/second endings. The second system begins with a first ending and ends with a final cadence.

28

72 *fp* *fp* *ff*

80 *sf* *restez* *p*

90 *cresc.* *sf* *sf*

100 *sf* *cresc.*

110 *ff*

118 *ff* *fp* *cresc.*

126 *D* *f*

134 *p* *p* *f*

142 *f*

153 *p* *cresc.*

160 *ff* *ff*

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for piano. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings including *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The notation includes many slurs, ties, and fingerings. Specific performance instructions like 'restez' and 'D' (likely for 'diminuendo') are present. The key signature has one flat (B-flat). The page number 117 is at the top, and the number 28 is in the upper left corner of the first staff.

PWM.7148

Andante scherzoso, più allegretto ($J = 76$)

FORM-2190

109

117

127

136

145

154

162

169

179

187

197

decrec.

pp

Allegro molto ($\text{♩} = 152$)

p *cresc.* *sf* $\rightarrow$ *p*

10 *cresc.* *sf* $\rightarrow$ *p* *cresc.* *f*

19 *p* *cresc.* *fp*

28 *p* *cresc.* *f*

38 *p* *decrec.*

Adagio

46 *p*

Tempo

53 *p* *cresc.* *sf* $\rightarrow$ *p*

64 *cresc.* *sf* $\rightarrow$ *p* *cresc.* *f*

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

83 *cresc.* *p* *decrec.* *pp*

99 *p* *cresc.* *sf* *p*

102 *cresc.* *sf*

108 *p* *cresc.* *f*

113 *p* *cresc.* *f*

123 *cresc.* *p*

130 *cresc.* *p*

139 *cresc.* *p*

146 *cresc.* *p*

154 *cresc.* *p*

163 *cresc.* *p*

172 *cresc.* *p*

2

34

180 *pp* *cresc.* *sf* *sf* *pp*

188 *cresc.* *sf* *sf* *sf*

196 *sf* *decresc.* *pp*

203 *p* *cresc.* *sf* *p*

213 *cresc.* *sf* *sf* *cresc.*

220 *f* *f* *ff*

227 *ff*

233 *sf* *sf* *sf*

238 *sf* *sf* *sf*

243 *sf* *sf* *sf*

249

257

265 *G. P.*
pp *cresc.*

273
pp *p* *cresc.* *p*

284
pp

293
decresc.

303
p *cresc.*

310

316
sf *sf* *sf*

321
sf *p* *decresc.*

326
pp *cresc.* *decresc.* *p*

P.W.M.

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 249 to 326. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems of staves. Measure numbers are placed at the beginning of each staff. Performance instructions include dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *sf* (sforzando). There are also markings for *G. P.* (Grave/Pedale) and *P.W.M.* (Poco a poco). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs and accents are used throughout. A large, faint red watermark is visible across the middle of the page.

Sonate

(5)

Allegro (♩ = 160)

Frühlings-Sonate, Op. 94 (1855/1856)

The musical score is written for a single melodic line in B-flat major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 33, 44, 51, 59, 67, and 72 indicated at the start of their respective staves.

The notation includes various musical symbols:

- Notes and rests:** Quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests, are used throughout the piece.
- Accidentals:** Flats and naturals are used to indicate pitch changes.
- Dynamic markings:** These include *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *rinf.* (rinfresco).
- Articulation:** Slurs, phrasing slurs, and breath marks (marked with a 'V') are used to indicate phrasing and articulation.
- Figured bass:** Some measures contain figured bass notation, such as '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72'.

The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign. The publisher's name 'P. W. M. 7164' is printed at the bottom left.

*Ze względu na analogie harmoniczne z t. 100 i 104 można zamiast c³ zagrać d³.

FWM-7193

Measures 238-243. The music is in 3/4 time. Measure 238 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *Adagio molto espressivo* (♩ = 116). The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *cresc.* and *decresc.*. Measure 241 has a *cresc.* marking. Measure 243 has a *f* marking and a *ff* marking.

Adagio molto espressivo (♩ = 116)

Measures 244-271. The music continues in 3/4 time. Measure 244 has a *cresc.* marking. Measure 245 has a *f* marking. Measure 246 has a *ff* marking. Measure 247 has a *cresc.* marking. Measure 248 has a *p* marking. Measure 249 has a *cresc.* marking. Measure 250 has a *p* marking. Measure 251 has a *cresc.* marking. Measure 252 has a *p* marking. Measure 253 has a *cresc.* marking. Measure 254 has a *p* marking. Measure 255 has a *cresc.* marking. Measure 256 has a *p* marking. Measure 257 has a *cresc.* marking. Measure 258 has a *p* marking. Measure 259 has a *cresc.* marking. Measure 260 has a *p* marking. Measure 261 has a *cresc.* marking. Measure 262 has a *p* marking. Measure 263 has a *cresc.* marking. Measure 264 has a *p* marking. Measure 265 has a *cresc.* marking. Measure 266 has a *p* marking. Measure 267 has a *cresc.* marking. Measure 268 has a *p* marking. Measure 269 has a *cresc.* marking. Measure 270 has a *p* marking. Measure 271 has a *cresc.* marking.

Allegro molto ($\text{♩} = 96$)

1.a prima parte senza ripetizione

28 Trio

p *cresc.* *f* *restez*

3h *p* *cresc.*

Scherzo da camera

Allegro ma non troppo ($\text{♩} = 84$)

Rondo
Allegro ma non troppo ($\text{♩} = 84$)

8 *p* *cresc.*

14 *sf* *cresc.* *sf* *p*

19 *tr*

26 *sf* *tr*

30 *sf*

This page of musical notation contains ten staves of music, likely for a piano. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings. The staves are numbered 1 through 10. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *trinf.* (trinf.). There are also articulations like *V* (accents) and *GD* (grace notes). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *trinf.* (trinf.). There are also articulations like *V* (accents) and *GD* (grace notes). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music.

42

138 *p*

141 *p*

144 *pizz*

147 *cresc*

150 *arco*

153 *p*

156 *cresc.*

159 *sf* *p*

162 *sf*

165 *p*

168 *tr*

171 *tr*

174 *tr*

177 *tr*

180 *tr*

183 *tr*

186 *tr*

189 *tr*

192 *tr*

195 *tr*

198 *tr*

201 *tr*

204 *tr*

207 *tr*

210 *tr*

213 *tr*

216 *tr*

219 *tr*

222 *tr*

225 *tr*

228 *tr*

231 *tr*

234 *tr*

237 *tr*

240 *tr*

243 *tr*

246 *tr*

249 *tr*

252 *tr*

255 *tr*

258 *tr*

261 *tr*

264 *tr*

267 *tr*

270 *tr*

273 *tr*

276 *tr*

279 *tr*

282 *tr*

285 *tr*

288 *tr*

291 *tr*

294 *tr*

297 *tr*

300 *tr*

303 *tr*

306 *tr*

309 *tr*

312 *tr*

315 *tr*

318 *tr*

321 *tr*

324 *tr*

327 *tr*

330 *tr*

333 *tr*

336 *tr*

339 *tr*

342 *tr*

345 *tr*

348 *tr*

351 *tr*

354 *tr*

357 *tr*

360 *tr*

363 *tr*

366 *tr*

369 *tr*

372 *tr*

375 *tr*

378 *tr*

381 *tr*

384 *tr*

387 *tr*

390 *tr*

393 *tr*

396 *tr*

399 *tr*

402 *tr*

405 *tr*

408 *tr*

411 *tr*

414 *tr*

417 *tr*

420 *tr*

423 *tr*

426 *tr*

429 *tr*

432 *tr*

435 *tr*

438 *tr*

441 *tr*

444 *tr*

447 *tr*

450 *tr*

453 *tr*

456 *tr*

459 *tr*

462 *tr*

465 *tr*

468 *tr*

471 *tr*

474 *tr*

477 *tr*

480 *tr*

483 *tr*

486 *tr*

489 *tr*

492 *tr*

495 *tr*

498 *tr*

501 *tr*

504 *tr*

507 *tr*

510 *tr*

513 *tr*

516 *tr*

519 *tr*

522 *tr*

525 *tr*

528 *tr*

531 *tr*

534 *tr*

537 *tr*

540 *tr*

543 *tr*

546 *tr*

549 *tr*

552 *tr*

555 *tr*

558 *tr*

561 *tr*

564 *tr*

567 *tr*

570 *tr*

573 *tr*

576 *tr*

579 *tr*

582 *tr*

585 *tr*

588 *tr*

591 *tr*

594 *tr*

597 *tr*

600 *tr*

603 *tr*

606 *tr*

609 *tr*

612 *tr*

615 *tr*

618 *tr*

621 *tr*

624 *tr*

627 *tr*

630 *tr*

633 *tr*

636 *tr*

639 *tr*

642 *tr*

645 *tr*

648 *tr*

651 *tr*

654 *tr*

657 *tr*

660 *tr*

663 *tr*

666 *tr*

669 *tr*

672 *tr*

675 *tr*

678 *tr*

681 *tr*

684 *tr*

687 *tr*

690 *tr*

693 *tr*

696 *tr*

699 *tr*

702 *tr*

705 *tr*

708 *tr*

711 *tr*

714 *tr*

717 *tr*

720 *tr*

723 *tr*

726 *tr*

729 *tr*

732 *tr*

735 *tr*

738 *tr*

741 *tr*

744 *tr*

747 *tr*

750 *tr*

753 *tr*

756 *tr*

759 *tr*

762 *tr*

765 *tr*

768 *tr*

771 *tr*

774 *tr*

777 *tr*

780 *tr*

783 *tr*

786 *tr*

789 *tr*

792 *tr*

795 *tr*

798 *tr*

801 *tr*

804 *tr*

807 *tr*

810 *tr*

813 *tr*

816 *tr*

819 *tr*

822 *tr*

825 *tr*

828 *tr*

831 *tr*

834 *tr*

837 *tr*

840 *tr*

843 *tr*

846 *tr*

849 *tr*

852 *tr*

855 *tr*

858 *tr*

861 *tr*

864 *tr*

867 *tr*

870 *tr*

873 *tr*

876 *tr*

879 *tr*

882 *tr*

885 *tr*

888 *tr*

891 *tr*

894 *tr*

897 *tr*

900 *tr*

903 *tr*

906 *tr*

909 *tr*

912 *tr*

915 *tr*

918 *tr*

921 *tr*

924 *tr*

927 *tr*

930 *tr*

933 *tr*

936 *tr*

939 *tr*

942 *tr*

945 *tr*

948 *tr*

951 *tr*

954 *tr*

957 *tr*

960 *tr*

963 *tr*

966 *tr*

969 *tr*

972 *tr*

975 *tr*

978 *tr*

981 *tr*

984 *tr*

987 *tr*

990 *tr*

993 *tr*

996 *tr*

999 *tr*

1002 *tr*

1005 *tr*

1008 *tr*

1011 *tr*

1014 *tr*

1017 *tr*

1020 *tr*

1023 *tr*

1026 *tr*

1029 *tr*

1032 *tr*

1035 *tr*

1038 *tr*

1041 *tr*

1044 *tr*

1047 *tr*

1050 *tr*

1053 *tr*

1056 *tr*

1059 *tr*

1062 *tr*

1065 *tr*

1068 *tr*

1071 *tr*

1074 *tr*

1077 *tr*

1080 *tr*

1083 *tr*

1086 *tr*

1089 *tr*

1092 *tr*

1095 *tr*

1098 *tr*

1101 *tr*

1104 *tr*

1107 *tr*

1110 *tr*

1113 *tr*

1116 *tr*

1119 *tr*

1122 *tr*

1125 *tr*

1128 *tr*

1131 *tr*

1134 *tr*

1137 *tr*

1140 *tr*

1143 *tr*

1146 *tr*

1149 *tr*

1152 *tr*

1155 *tr*

1158 *tr*

1161 *tr*

1164 *tr*

1167 *tr*

1170 *tr*

1173 *tr*

1176 *tr*

1179 *tr*

1182 *tr*

1185 *tr*

1188 *tr*

1191 *tr*

1194 *tr*

1197 *tr*

1200 *tr*

1203 *tr*

1206 *tr*

1209 *tr*

1212 *tr*

1215 *tr*

1218 *tr*

1221 *tr*

1224 *tr*

1227 *tr*

1230 *tr*

1233 *tr*

1236 *tr*

1239 *tr*

1242 *tr*

1245 *tr*

1248 *tr*

1251 *tr*

1254 *tr*

1257 *tr*

1260 *tr*

1263 *tr*

1266 *tr*

1269 *tr*

1272 *tr*

1275 *tr*

1278 *tr*

1281 *tr*

1284 *tr*

1287 *tr*

1290 *tr*

1293 *tr*

1296 *tr*

1299 *tr*

1302 *tr*

1305 *tr*

1308 *tr*

1311 *tr*

1314 *tr*

1317 *tr*

1320 *tr*

1323 *tr*

1326 *tr*

1329 *tr*

1332 *tr*

1335 *tr*

1338 *tr*

1341 *tr*

1344 *tr*

1347 *tr*

1350 *tr*

1353 *tr*

1356 *tr*

1359 *tr*

1362 *tr*

1365 *tr*

1368 *tr*

1371 *tr*

1374 *tr*

1377 *tr*

1380 *tr*

1383 *tr*

1386 *tr*

1389 *tr*

1392 *tr*

1395 *tr*

1398 *tr*

1401 *tr*

1404 *tr*

1407 *tr*

1410 *tr*

1413 *tr*

1416 *tr*

1419 *tr*

1422 *tr*

1425 *tr*

1428 *tr*

1431 *tr*

1434 *tr*

1437 *tr*

1440 *tr*

1443 *tr*

1446 *tr*

1449 *tr*

1452 *tr*

1455 *tr*

1458 *tr*

1461 *tr*

1464 *tr*

1467 *tr*

1470 *tr*

1473 *tr*

1476 *tr*

1479 *tr*

1482 *tr*

1485 *tr*

1488 *tr*

1491 *tr*

1494 *tr*

1497 *tr*

1500 *tr*

1503 *tr*

1506 *tr*

1509 *tr*

1512 *tr*

1515 *tr*

1518 *tr*

1521 *tr*

1524 *tr*

1527 *tr*

1530 *tr*

1533 *tr*

1536 *tr*

1539 *tr*

1542 *tr*

1545 *tr*

1548 *tr*

1551 *tr*

1554 *tr*

1557 *tr*

1560 *tr*

1563 *tr*

1566 *tr*

1569 *tr*

1572 *tr*

1575 *tr*

1578 *tr*

1581 *tr*

1584 *tr*

1587 *tr*

1590 *tr*

1593 *tr*

1596 *tr*

1599 *tr*

1602 *tr*

1605 *tr*

1608 *tr*

1611 *tr*

1614 *tr*

1617 *tr*

1620 *tr*

1623 *tr*

1626 *tr*

1629 *tr*

1632 *tr*

1635 *tr*

1638 *tr*

1641 *tr*

1644 *tr*

1647 *tr*

1650 *tr*

1653 *tr*

1656 *tr*

1659 *tr*

1662 *tr*

1665 *tr*

1668 *tr*

1671 *tr*

1674 *tr*

1677 *tr*

1680 *tr*

1683 *tr*

1686 *tr*

1689 *tr*

1692 *tr*

1695 *tr*

1698 *tr*

1701 *tr*

1704 *tr*

1707 *tr*

1710 *tr*

1713 *tr*

1716 *tr*

1719 *tr*

1722 *tr*

1725 *tr*

1728 *tr*

1731 *tr*

1734 *tr*

1737 *tr*

1740 *tr*

1743 *tr*

1746 *tr*

1749 *tr*

1752 *tr*

1755 *tr*

1758 *tr*

1761 *tr*

1764 *tr*

1767 *tr*

1770 *tr*

1773 *tr*

1776 *tr*

1779 *tr*

1782 *tr*

1785 *tr*

1788 *tr*

1791 *tr*

1794 *tr*

1797 *tr*

1800 *tr*

1803 *tr*

1806 *tr*

1809 *tr*

1812 *tr*

1815 *tr*

1818 *tr*

1821 *tr*

1824 *tr*

1827 *tr*

1830 *tr*

1833 *tr*

1836 *tr*

1839 *tr*

1842 *tr*

1845 *tr*

1848 *tr*

1851 *tr*

1854 *tr*

1857 *tr*

1860 *tr*

1863 *tr*

1866 *tr*

1869 *tr*

1872 *tr*

1875 *tr*

1878 *tr*

1881 *tr*

1884 *tr*

1887 *tr*

1890 *tr*

1893 *tr*

1896 *tr*

1899 *tr*

1902 *tr*

1905 *tr*

1908 *tr*

1911 *tr*

1914 *tr*

1917 *tr*

1920 *tr*

1923 *tr*

1926 *tr*

1929 *tr*

1932 *tr*

1935 *tr*

1938 *tr*

1941 *tr*

1944 *tr*

1947 *tr*

1950 *tr*

1953 *tr*

1956 *tr*

1959 *tr*

1962 *tr*

1965 *tr*

1968 *tr*

1971 *tr*

1974 *tr*

1977 *tr*

1980 *tr*

1983 *tr*

1986 *tr*

1989 *tr*

1992 *tr*

1995 *tr*

1998 *tr*

2001 *tr*

2004 *tr*

2007 *tr*

2010 *tr*

2013 *tr*

2016 *tr*

2019 *tr*

2022 *tr*

2025 *tr*

2028 *tr*

2031 *tr*

2034 *tr*

2037 *tr*

2040 *tr*

2043 *tr*

2046 *tr*

2049 *tr*

2052 *tr*

2055 *tr*

2058 *tr*

2061 *tr*

2064 *tr*

2067 *tr*

2070 *tr*

2073 *tr*

2076 *tr*

2079 *tr*

2082 *tr*

2085 *tr*

2088 *tr*

2091 *tr*

2094 *tr*

2097 *tr*

2100 *tr*

2103 *tr*

2106 *tr*

2109 *tr*

2112 *tr*

2115 *tr*

2118 *tr*

2121 *tr*

2124 *tr*

2127 *tr*

2130 *tr*

2133 *tr*

2136 *tr*

2139 *tr*

2142 *tr*

2145 *tr*

2148 *tr*

2151 *tr*

2154 *tr*

2157 *tr*

2160 *tr*

2163 *tr*

2166 *tr*

2169 *tr*

2172 *tr*

2175 *tr*

2178 *tr*

2181 *tr*

2184 *tr*

2187 *tr*

2190 *tr*

2193 *tr*

2196 *tr*

2199 *tr*

2202 *tr*

2205 *tr*

2208 *tr*

2211 *tr*

2214 *tr*

2217 *tr*

2220 *tr*

2223 *tr*

2226 *tr*

2229 *tr*

2232 *tr*

2235 *tr*

2238 *tr*

2241 *tr*

2244 *tr*

2247 *tr*

2250 *tr*

2253 *tr*

2256 *tr*

2259 *tr*

2262 *tr*

2265 *tr*

2268 *tr*

2271 *tr*

2274 *tr*

2277 *tr*

2280 *tr*

2283 *tr*

2286 *tr*

2289 *tr*

2292 *tr*

2295 *tr*

2298 *tr*

2301 *tr*

2304 *tr*

2307 *tr*

2310 *tr*

2313 *tr*

2316 *tr*

2319 *tr*

2322 *tr*

2325 *tr*

2328 *tr*

2331 *tr*

2334 *tr*

2337 *tr*

2340 *tr*

2343 *tr*

2346 *tr*

2349 *tr*

2352 *tr*

2355 *tr*

2358 *tr*

2361 *tr*

2364 *tr*

2367 *tr*

2370 *tr*

2373 *tr*

2376 *tr*

2379 *tr*

2382 *tr*

2385 *tr*

2388 *tr*

2391 *tr*

2394 *tr*

2397 *tr*

2400 *tr*

2403 *tr*

2406 *tr*

2409 *tr*

2412 *tr*

2415 *tr*

2418 *tr*

2421 *tr*

2424 *tr*

2427 *tr*

2430 *tr*

2433 *tr*

2436 *tr*

2439 *tr*

2442 *tr*

2445 *tr*

2448 *tr*

2451 *tr*

2454 *tr*

2457 *tr*

2460 *tr*

2463 *tr*

2466 *tr*

2469 *tr*

2472 *tr*

2475 *tr*

2478 *tr*

2481 *tr*

2484 *tr*

2487 <

Violin I score, measures 183-239. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *fp*, *pp*, *cresc.*, *p*, *sf*, *f*, and *ff*. It also features articulation marks like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is divided into measures, with measure numbers 183, 193, 200, 205, 209, 216, 220, 223, 231, 235, and 239 indicated. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

KAYNAKÇA

- AK, Ahmet Şahin, Türk Musikîsi Tarihi, Akçağ Yay., Ankara.
- AKSÜT, Sadun, Türk Musikisinin 100 Bestekârı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993.
- AKTÜZE, İrkin, Müziği Okumak, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 198.
- Andante, Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi, Çeşitli sayılar.
- ATAMAN, Ahmet Muhtar, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, s. 226.
- BAKİHANOVA, Zarife, Armoni, Bilkent Üniversitesi Yay., Ankara 2003.
- BERBEROVA, Nina, Mozartın Dirilişi, İletişim Yay., İstanbul 1994.
- BİRKAN, Üner, Dinleyicinin Kitabı, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 2000, s. 57.
- CANGAL, Nurhan, Armoni, Arkadaş Yay., Ankara 2002.
- CANGAL, Nurhan, Müzik Formları, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2004, s. 137.
- COOK, Nicholas, Müziğin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s. 35.
- CUMBUR, Müjgân, Atatürk ve Millî Kültür, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1981.
- ÇAKAR, Ş. Şeref, Türk Müziği Teorisi ve Makamlar, M.E.B. Yay., Ankara 2004.
- ÇETİNKAYA, Yalçın, Müzik Yazıları, Kaknüs Yay., İstanbul 1999.
- DEMİRCİ, Muhammet Hasan, Azerbaycan Muğamları, 1379 (2001) İntişarâ-ı Şanlı, Tebriz.
- EROL, Lütfü, Neden Klasik Müzik?, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2001, s. 125.
- FAYEZ, Semra, Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Öğretimi, Yurt Renkleri Yay., Ankara 2001.
- FERİDUNOĞLU, Lale, Müziğe Giden Yol, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004, 97.
- FINKELSTEIN, Sidney, Besteci ve Ulus, Pencere Yayınları, İstanbul 1995, s. 106.
- FIRAT, Ertuğrul Oğuz, Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler, YKY, İstanbul 1999.
- HACİEV, Paraşkev, Temel Müzik Teorisi, Çeviren: Ahter Dönmez, İstanbul 1999.
- HODEIR, Andre, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev. İ. USMANBAŞ, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 85.
- JOHNSTON, Simon, <http://www.physics.usyd.edu.au/~simonj/lvb/ib.html>
- JUDETZ, Eugenia Popescu, Tanburi Küçük Artin, Pan Yay., İstanbul 2002.
- JUDETZ, E. Popescu, Türk Musikî Kültürünün Anlamları, Çev.: B. Aksoy, Pan Yay., İstanbul 1998.
- KAYGISIZ, Mehmet, Müzik Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul 2004, s. 189.
- KAYGISIZ, Türklerde Müzik, Kaynak Yay., İstanbul 2000.
- KIZILTUĞ, Fırat, Bandodan Klâsik Müziğe, Pan Yay., İstanbul 2002.
- KOLÇAK, Olcay, Müziği Öğreniyoruz, Pan Yayıncılık, İstanbul 2005 s. 84.
- KÖRÜKÇÜ, Çetin, Türk Sanat Müziği, Khalkedon Yay., İstanbul 1998.
- KURBANOV, Babek, Müziğin Batı Sanatsal Estetik Sorunları, Aktif Yay., Erzurum 2005.
- KUTLUK, Fırat, Müziğin Tarihsel Evrimi, Çiviyazıları, İstanbul 1997, s. 161.
- LASSERRE, Pierre, Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri, Çev.: İ. Usmanbaş, Pan Yay., İstanbul 1996.
- LEOPARDİ, Giacomo, Şarkılar, Çeviren: Necdet Adabağ, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.
- MİMAROĞLU, İlhan, Müzik Tarihi, Varlık Yay., İstanbul 1999.
- ORANSAY, Gültekin, Bağdarlar Geçidi, Küğ Yayınları, İzmir 1977.
- ÖDEMİR, Memduh, Armoni, İzmir 2001.
- ÖZALP, Nazmi, Türk Musikîsi Tarihi I-II, M.E.B. Yay., İstanbul 2000.
- ÖZGÜR, Ü. – AYDOĞAN, S. Müziksel İşitme Okuma I-II, Ankara 2002.
- ÖZTUNA, Yılmaz, Türk Musikîsi Ansiklopedisi I-II, M.E.B. Yay., İstanbul 1969.
- PAMİR, Leyla, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul 1989.
- PANOFSKİ, Walter, Karajan'ın Seçtiği En Güzel 100 Konser, Berlin-Münih.
- Sanat Ansiklopedisi, Hazırlayanlar: A. Kabacalı, T. Öçelik, B. Berkman, Milliyet Yay., İstanbul 1991.
- SAY, Ahmet, Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İkinci Baskı, Ankara 2002.
- SAY, Ahmet, Müziğin Öğretimi, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2001.

- SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara 2003.
- SAY, Fazıl, Uçak Notları, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 103.
- SAYAN, Erol, Müziğimize Dair, Metu Pres, Ankara 2003.
- SELANİK, Cavidan, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996.
- SÖZER, Vural, Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- STRAVİNSKİ, İgor, Altı Derste Müziğin Poetikası, Çeviren: Cem Taylan, Pan Yay., İstanbul 2000.
- STRAVİNSKİ, İgor, Müzik Sanatı, Çeviren: İhsan Akay, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2000.
- TABAKOĞLU, Vicdan, Bona Müzik Teorisi Notları, Kıvılcım Yay., Ankara.
- TANRIKORUR, Cinuçen, Osmanlı Dönemi Türk Müsiki, Dergâh Yay., İstanbul 2003.
- Théma Larousse Tématik Ansiklopedi, Milliyet 1994.
- TURHAN, Salih, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2000.
- ULUÇ, Murat Özden, Müzik Sözlüğü, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2002.
- WEBERN, Anton, Yeni Müziğe Doğru, Çev. Ali BUCAK, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s. 83.
- YEKTA, Rauf, Esâtîz-i Elhân, Yayına Hazırlayan: Nuri Akbayır, Pan Yay., İstanbul 2000.
- YENER, Serhat, Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Egilerin Araştırılması, Doktora Tezi, G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2004.
- YILMAZ, Hasan Hüseyin, Ezgisel Bellek Geliştirme, Ozan Müzik Ankara 2002.
- Abraham - Concise Oxford History of Music OUP 1979
- Cooper, B. *The Beethoven Compendium* Thames & Hudson 1991, First paperback edition 1996.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven#Life_and_work
- <http://home.swipnet.se/zabonk/cultur/ludwig/beeheil.htm>
- <http://home.swipnet.se/zabonk/cultur/ludwig/beeim.htm>
- <http://home.swipnet.se/zabonk/cultur/ludwig/beetbio.htm>
- <http://www.edinboro.edu/cwis/music/cordell/comp-beeth.html>
- <http://www.essentialsofmusic.com/composer/beethoven.html>
- <http://www.learnedcounsel.com/composers.htm>
- <http://www.lucare.com/immortal/after.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/ascent.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/bio.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/childhood.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/deaf.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/demeanor.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/final.html>
- http://www.lucare.com/immortal/he_test.html
- http://www.lucare.com/immortal/im_letter.html
- <http://www.lucare.com/immortal/med.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/perform.html>
- <http://www.lucare.com/immortal/time.html>
- <http://www.physics.usyd.edu.au/~simonj/lvb/ib.html>
- <http://www.physics.usyd.edu.au/~simonj/lvb/opus.html>
- <http://www.raptusassociation.org/>
- <http://www.raptusassociation.org/beet-biopages.html>
- Raptus Association for Music Appreciation Edmonton, Alberta, Canada Spring 2005
- Robbins-Landon *Beethoven - His Life work and world*. Thames & Hudson 1970.
- Simon Johnston

ÖZ GEÇMİŞ

1980’de Sarıkamış’ta dünyaya geldi. İlkokulu Erzurum İnönü İlkokulu’nda, ortaokul ve lise öğrenimini Erzurum Anadolu Lisesi’nde tamamladı. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü giriş sınavını 1999 yılında birincilikle kazandı. Aynı bölümü 2003 yılında yine birincilikle bitirdi.

2000 yılında TRT Erzurum Radyosu’nun düzenlemiş olduğu “Sanat Müziği Korosu Sınavı”nı kazanarak bir yıla yakın akitli ses sanatçısı olarak görev yaptı.

2003-2004 yılları arasında Erzurum Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü’nün düzenlemiş olduğu bağlama kursunu başarıyla tamamladı.

Arap ve Rus (Kiril) alfabelerini okuyup yazabilmektedir.

Ana çalgıları keman ve piyanodur.