

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**LUDWIG VAN BEETHOVEN’IN OP. 57 NO. 23 “APPASSIONATA” ADLI PİYANO
SONATININ FORM VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ VE
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE YÖNELİK ÖNERİLER**

Hazırlayan
Emrah SAYIN

Danışman
Doç. S. Aslı GEDİKLİ

İzmir / 2020

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**LUDWIG VAN BEETHOVEN’IN OP. 57 NO. 23 “APPASSIONATA” ADLI PİYANO
SONATININ FORM VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ VE
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE YÖNELİK ÖNERİLER**

Hazırlayan
Emrah SAYIN

Danışman
Doç. S. Aslı GEDİKLİ

İzmir / 2020

YEMİN METNİ

“Sanatta Yeterlik” “tezi” olarak sunduğum “*Ludwig Van Beethoven’ın Op. 57 No. 23 “Appassionata” Adlı Piyano Sonatının Form ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi ve Çalışma Yöntemlerine Yönelik Öneriler*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2020

Emrah SAYIN

imza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../.....tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Müzik Anasanat Dalı **Sanatta Yeterlik** öğrencisi **Emrah Sayın**'ın "**Ludwig Van Beethoven'ın Op. 57 No. 23 "Appassionata" Adlı Piyano Sonatının Form ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi ve Çalışma Yöntemlerine Yönelik Öneriler**" konulu tezi incelenmiş ve aday...../...../.....tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışma klasik piyano repertuarındaki en önemli eserlerden birisi olan Beethoven'ın Op. 57 No. 23 *Appassionata* başlıklı piyano sonatının kapsamlı olarak incelenmesi sonucu, piyanistlere çalışma esnasında başvurabilecekleri bir rehber kaynak kazandırma amacı ile hazırlanmıştır.

İki ana bölümden oluşan çalışmanın birinci başlığı altında; Beethoven'ın kişilik yapısı ve müziğine olan etkisine, bestecilik özellikleri ve müziğe getirdiği yeniliklere, 32 sonat çerçevesinde bestecilik dönemleri ve piyano müziğinin özelliklerine yer verilmiştir. İkinci başlıkta ise *Appassionata*'nın oluşumuna doğrudan veya dolaylı olarak etki etmiş kişiler ve olaylarla beraber, eserin içerdiği müzik formları ve bestelendiği *Érard* piyano hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Yine bu başlık altında eser form yapısı ve piyano tekniği açısından detaylı bir şekilde nota örnekleriyle analiz edilmiştir.

ABSTRACT

A comprehensive review of one of the most important works in the classical piano repertoire by Beethoven called Op. 57 No. 23 *Appassionata* piano sonata, this study aims to serve as a guide from which pianists can derive great benefit in practicing the piece.

The study encompasses two main parts, the first of which explores the personality of Beethoven and its influence upon his music, his unique characteristics as a composer and the innovations he introduced to music, his remarkable output in three different periods, particularly his 32 sonatas, as well as the features of his piano music. The second part deals with the individuals and event that may have had a direct or indirect bearing upon the creation of *Appassionata*. Additionally, it provides detailed information on musical forms with which the piece was composed and the érad piano. This part is also a thorough analysis of the work in terms of its musical form and piano technique, with the work being shown on the score.



ÖNSÖZ

Öncelikle tüm dünyada Beethoven'ın doğumunun 250. yılının kutlandığı 2020 yılında bu çalışmayı tamamlamış olmanın mutluluğunu ve gururunu yaşadığımı belirtmek isterim. *Appassionata* sonatı öğrencilik yıllarımdan beri en büyük ilham kaynaklarımdan birisi olmuştur. Hatta piyanistliği meslek olarak seçmemde dahi çok büyük etkisi olan bu eser beni her zaman derinden etkilemiş ve ruhumu beslemiştir.

En başta sanatta yeterlik eğitimim boyunca öğrencisi olduğum çok sevgili danışmanım Doç. S. Aslı GEDİKLİ'ye yol göstericiliği, bilgi birikimi ile özverili katkıları ve yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Öte yandan Amsterdam Konservatuarı'nda sınıfında olma şansını elde ettiğim ve bu eseri kendisiyle çalıştığım değerli hocam Prof. David KUYKEN'e dolaylı katkılarından ötürü şükranlarımı sunarım. Hayatımdaki en büyük destekçim ve aynı zamanda meslektaşım olan biricik eşim Doç. Suzan SAYIN'a derin sevgilerim ve teşekkürlerimle beraber, bu çalışmayı en değerli varlığımız kızımız Ela'ya armağan etmek isterim.

Emrah SAYIN

İÇİNDEKİLER

Yemin Metni	ii
Tutanak.....	iii
Özet	iv
Abstract	v
Önsöz	vi
İçindekiler	vii
Resimler Listesi.....	ix
Tablolar Listesi.....	x
Şekiller Listesi.....	xi
Kısaltmalar	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827).....	4
1.1 Beethoven’ın Kişiliği ve Müziğine Etkisi	4
1.2 Beethoven’ın Müziğe Getirdiği Yenilikler ve Bestecilik Özellikleri	10
1.3 Beethoven’ın 32 Piyano Sonatı Çerçevesinde Bestecilik Dönemleri ve Piyano Müziğine Etkileri	15

2. BÖLÜM

2. OP. 57 NO. 23 “APPASSIONATA”	21
2.1 Appassionata’nın Doğuşu	21
2.2 Appassionata’da Görülen Müzik Formları.....	28
2.2.1 Sonat Formu	28
2.2.2 Tema ve Varyasyonlar Formu.....	34

2.3	Appassionata'nın Form Analizi	35
2.3.1	Allegro Assai.....	35
2.3.2	Andante Con Moto.....	42
2.3.3	Allegro Ma Non Troppo.....	45
2.4	Appassionata'nın Piyano Tekniği ve Müzikal Yönden İncelenmesi	51
2.4.1	Allegro Assai.....	51
2.4.2	Andante Con Moto.....	63
2.4.3	Allegro Ma Non Troppo.....	67
SONUÇ.....		77
KAYNAKÇA		79
ÖZGEÇMİŞ		

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1-** Appassionata Andante con moto orijinal el yazma notası ikinci sayfa..... 24
- Resim 2-** Érard piyanonun orijinal resmi 26



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1- Allegro Assai Form Analizi.....	35
Tablo 2- Andante Con Moto Form Analizi	42
Tablo 3- Allegro Assai Form Analizi.....	45



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Mozart 40. Senfoni	11
Şekil 2- Beethoven 5. Senfoni	11
Şekil 3- Beethoven Piyano Sonatı Op. 101 No. 28 1. Bölüm, ölçüler: 1-4	13
Şekil 4- 3. Bölümden sonra 1. Bölümün başındaki temaya dönüş	13
Şekil 5- 4. Bölüm, ölçüler: 1-7.....	13
Şekil 6- Beethoven Op. 18 No. 6 Yaylı Dörtlüsü <i>Scherzo</i> , ölçüler: 1-6.....	14
Şekil 7- Schubert do minör piyano sonatı D. 958.....	18
Şekil 8- Beethoven 32 varyasyon	18
Şekil 9- Bölüm scherzo-trio'nun trio bölmesi ilk 8 ölçü “do majör”	29
Şekil 10- 3. Bölüm scherzo-trio'nun trio bölmesi son 8 ölçü “fa majör”	30
Şekil 11- Sonat allegrosu formunda bestelenmiş bir bölümün izlediği yol haritası	31
Şekil 12- ölçüler: 1-10	36
Şekil 13- ölçüler: 11-18	37
Şekil 14- ölçüler: 35-37	38
Şekil 15- ölçüler: 51-55	38
Şekil 16- ölçüler: 63-70	39
Şekil 17- ölçüler: 77-83	39
Şekil 18- ölçüler: 123-124	40
Şekil 19- ölçüler: 149-155	40
Şekil 20- ölçüler: 203-205	41
Şekil 21- ölçüler: 210-212	41
Şekil 22- ölçüler: 256-258	42
Şekil 23- Tema (a), ölçüler: 1-8.....	42

Şekil 24- Tema (b), ölçüler: 9-16	43
Şekil 25- 1. Varyasyon	43
Şekil 26- 2. Varyasyon	43
Şekil 27- 3. Varyasyon	44
Şekil 28- 4. Varyasyon	44
Şekil 29- ikinci bölümün finali	44
Şekil 30- ölçüler: 19-24	46
Şekil 31- ölçüler: 35-39	46
Şekil 32- ölçüler: 74-79	47
Şekil 33- ölçüler: 86-92	47
Şekil 34- ölçüler: 98-102	47
Şekil 35- ölçüler: 108-117	48
Şekil 36- ölçüler: 118-129	48
Şekil 37- ölçüler: 142-146	49
Şekil 38- ölçüler: 206-213	49
Şekil 39- ölçüler: 219-229	49
Şekil 40- ölçüler: 308-328	51
Şekil 41- ölçüler: 1-4	52
Şekil 42- ölçüler: 133-138	52
Şekil 43- başında çarpma notası olan triller için tartım	53
Şekil 44- ölçüler: 11-14	53
Şekil 45- başında çarpma notası olmayan triller için tartım	53
Şekil 46- ölçüler: 14-15 için parmak numarası tavsiyesi	54
Şekil 47- ölçüler: 15-19	54
Şekil 48- 24. ölçüde başlayan tekrarlayan üçlemeler	55

Şekil 49- ölçüler: 35-37	56
Şekil 50- ölçüler: 41-50	56
Şekil 51- ölçüler: 51-55	57
Şekil 52- ölçü: 60	57
Şekil 53- ölçüler: 76-96	58
Şekil 54- ölçüler: 105-108	59
Şekil 55- ölçüler: 123-124	59
Şekil 56- ölçüler: 190-199	60
Şekil 57- ölçüler: 216-226	61
Şekil 58- ölçüler: 227-239	62
Şekil 59- ölçüler: 1-8	63
Şekil 60- ölçüler: 9-16	63
Şekil 61- ölçüler: 17-24	64
Şekil 62- ölçüler: 32-48	64
Şekil 63- ölçüler: 48-82	65-66
Şekil 64- ölçüler: 92-97	67
Şekil 65- ölçüler: 1-29	68
Şekil 66- ölçüler: 35-63	69
Şekil 67- ölçüler: 64-79	70
Şekil 68- ölçüler: 80-117	71
Şekil 69- ölçüler: 118-141	72
Şekil 70- ölçüler: 142-177	73-74
Şekil 71- ölçüler: 219-229	74
Şekil 72- ölçüler: 308-328	75
Şekil 73- ölçüler: 329-361	76

KISALTMALAR

pp	pianissimo
ff	fortissimo
bkz	bakınız
Yy	yüzyıl
vb	ve benzeri
sf	sforzando



GİRİŞ

Bir besteci olarak müzik tarihinde çok önemli bir yere sahip olan ve dönüm noktası olarak kabul edilen Ludwig van Beethoven (1770-1827) 16 Aralık 1770’de Almanya’nın Bonn kentinde fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası tenor Johann van Beethoven aslen Hollanda’lı bir Flaman, annesi Maria Magdalena Keverich ise Alman’dır. Üç kardeşten en büyüğü olan Ludwig van Beethoven’ın Caspar Carl ve Nikolaus Johann adında iki erkek kardeşi vardır. Bonn’da Christian Neefe’den org, Franz Ries’dan keman dersleri aldıktan sonra 22 yaşında o zamanlarda müziğin başkenti olarak kabul edilen Viyana’ya W. A. Mozart ile çalışmaya gitmiştir. Mozart onun dehasını görerek: “Yakında adı dünyada gürültü koparacak!” demiştir (Gültekin, 2001: 21). Mozart ile ancak birkaç ders yapabilen Beethoven, daha sonra Joseph Haydn ile bir yıl kadar çalışmış fakat Haydn’in klasik kalıplara aşırı bağlılığı ve fazla kuralcı olması, Beethoven’la aralarının açılmasına sebep olmuştur. Haydn’dan sonra Johann Georg Albrechtsberger ve Antonio Salieri’den uzun zaman dersler almıştır.

Beethoven kralcılık ve saray karşıtı özgürlükçü bir bestecidir. Eserlerini bestelerken hiçbir zaman para kazanma mecburiyeti ön planda olmamıştır. Örnek olarak saraya para karşılığı eser besteleyen Haydn’ın 104 senfonisine karşılık Beethoven’ın 9 senfonisi vardır ve hocası Haydn’la bu noktada da ayrışmaktadırlar. “Finkelstein bunu özellikle “kimsenin üniformasını giymedi” biçiminde betimler ve Haydn’a gönderme yapar” (Kutluk, 2020: 33). Beethoven’a kadar bir besteci veya müzisyen için oluşmuş hizmetkâr algısı Beethoven’la birlikte kırılmış, toplumun ve sarayın nezdinde müzik sanatının saygınlık kazanmasını sağlamıştır. Eserlerini kurallara göre değil kendi doğrularına göre bestelemiş ve dolaylı olarak müzikte yeni kuralların doğmasına yol açmıştır. Bu yüzden Beethoven’ı hemen hemen tüm yazılı kaynaklarda belirtilmiş olduğu gibi diğer tüm bestecilerden ayıran belki de en önemli özellik, müziğe getirdiği radikal değişimler sonucu virtüözitenin zirve yaptığı ve en ihtişamlı eserlerin üretilmiş olduğu romantik dönemin başlamasına sebep olmasıdır. “Müziğin gelişiminde önemli bir güç olarak Beethoven genellikle devrimci bir besteci olarak kabul edilir. Kelime olarak “devrimci” güçlü bir terim fakat Beethoven’ın müzik tarihindeki yerinin göstergesi olarak yetersiz, dahası, neredeyse hiçbir şeyi açıklamıyor” (DeNora, 1997: 2).

Fransız siyasetçi ve yazar Edouard Herriot ise Beethoven'ı şöyle tanımlamıştır:

“Duygusal ama halkın isteklerine ve alışkanlıklarına kayıtsız, içinden geldiği gibi davranan, her türlü skolastik etkiden arınmış, fantezisini engelleyen ya da önüne çıkan tüm kural ve klasik ölçülere karşı isyan eden, yaşamın kuralı olan karşıtlıkları eserinde yeren, neşenin ve yasın, kahramanlıkla sıkılganlığın ustası olarak yalnızlığı içinde sivrilir; bir dönem ya da bir sınıf, zümre için değil, tüm zamanlar ve tüm insanlık için besteler” (Herriot, 2002: 155).

Bestelediği eserlerin sayısından da anlaşıldığı gibi Beethoven piyanoyu her zaman müzikal fikirlerini ifade etmenin en iyi aracı olarak görmüştür. Özellikle 32 piyano sonatının barındırdığı derin müzikal ifadeler ve teknik materyaller bağlamında, bu sonatlar bir piyanistin tüm yaşamı boyunca çalması gereken başta niteliğindeki eserlerdir. Öyle ki, bazı büyük piyanistler 32 sonatı yaşamlarının farklı dönemlerinde tekrar ele almışlar ve birden fazla kez kaydetmişlerdir. Bu sonatlar ilk kez gelmiş geçmiş en büyük piyanistlerden birisi olan ve aynı zamanda besteci Franz Liszt'in damadı Hans von Bülow tarafından icra edilmiştir. Piyanist, Bach'ın 48 Prelüd & Füg'ü ve 32 sonat için Hristiyanlarca kutsal kitap anlamına gelen *ahit* benzetmesini yapmıştır ve piyanistlere şunu söylemiştir: “İyi Düzenlenmiş Klavye eski ahit, 32 sonat ise yeni ahittir. İkisine de inanmalıyız” (Walker, 2010: 341).

1. BÖLÜM
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

1. BÖLÜM

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

1.1 Beethoven'ın Kişiliği ve Müziğine Etkisi

Beethoven'ın karakterinde göze çarpan unsurların başında güçlü bir vefa duygusu ve arkadaşlarına olan düşkünlüğü gelmektedir. Viyana'ya gidebilmesi için gereken maddi desteği Kont Ferdinand Waldstein üstlenmiş, akrabası ve aynı zamanda amatör bir piyanist olan Prens Karl Lichnowsky'e Beethoven'a Viyana'da yardımcı olması için mektup yazmıştır. Prens Lichnowsky Beethoven'ına kendi evinde bir oda vermiş ve Viyana'da asillerin bulunduğu camiada kısa sürede tanınmasını sağlamıştır. Dolayısıyla hem Kont Waldstein'in hem de Prens Lichnowsky'nin Beethoven'ın hayatına direkt olarak önemli etkileri olmuştur. Eserlerini Lichnowsky'nin evinde düzenlediği özel konserlerde tanıtma fırsatı bulmuştur. Besteci 21 numaralı sonatı Op. 53'ü Kont Waldstein'a, ikinci senfonisi, piyano sonatları Op. 13 *Pathetique* ve Op. 26 No. 12'nin de içinde olduğu toplam yedi eserini ise Prens Lichnowsky'e ithaf etmiştir.

Besteci olarak kariyerinin daha en başlarında 1800 yılı itibariyle 30 yaşında ortaya çıkan işitme problemi yıllar içerisinde ilerleyerek Beethoven'ı tamamen duyamaz hale getirmiştir. Çoğunlukla yalnız ve karamsar birisi olan Beethoven'ın hayatı tümüyle incelendiğinde çocukken babası, yetişkinlik döneminde ise sağlık nedenleri yüzünden genel olarak mutsuz birisi olduğu söylenebilir. Arkadaşı Wegeler'e yazdığı mektubunda da bu görülmektedir: “Şu son iki yıldır ne kadar yalnız olduğuma ve yaşamımın ne denli kederli bir hale geldiğine inanamazsın. Kulaklarımdaki dert bir hayalet gibi peşimde, insanlardan kaçıyorum, onların gözüne insanlardan nefret eden biri gibi görünüyorum galiba; oysa öyle olmaktan çok uzak biriyim” (Knight, 2005: 50).

Sağırılığının ilerlediği yıllarda insanlarla genellikle yanında taşıdığı defter vasıtasıyla yazışarak anlaşmış ve mektuplaşmıştır. Bu sayede Beethoven'ın duygu ve düşüncelerine ait birçok kanıt günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlardan en önemlisi olarak kabul edilen mektubu sağırılığı sonrasında depresyona girip iki kardeşine 6 Ekim 1802'de yazdığı veda niteliği taşıyan *Heiligenstadt Vasiyetnamesi*'dir. Besteci bu mektubunda

ölüm duygusuna kapılmış ve hayata küsmüştür. Bazı araştırmacılar bu mektubun bir intihar mektubu da olabileceği hususunda çıkarımlarda bulunmuşlardır. Öte yandan tamamı binlerce sayfayı bulan mektupları ve yazışmaları şu anda Berlin Müzesi'nde bulunmaktadır.

“Sevgili Karl ve (Johann) Beethoven kardeşlerime.

Sizler nasıl da kötü kalpli, dik kafalı ya da yüreği insanlara nefretle dolu biri yerine koydunuz beni ve nasıl da söyleyebildiniz öyle biri olduğumu ve nasıl bir haksızlık ettiniz bana, oysa bir bilseniz gördüklerinizin altında yatan gizli nedeni, çocukluğumdan beri yüreğim ve aklım iyi niyetle dolu ince duygularla beslendi, her zaman büyük işler başarmak istedim; ama düşünsenize, altı yıldır umarsız bir hastalığın pençesindeyim, üstelik budala doktorlar yüzünden daha da kötüleşti hastalığım, iyileşeceğime dair umutlar vererek yıllarca kandırdılar beni ve nihayet (iyileşmesi belki yıllar sürecek, belki de hiç mümkün olmayacak) müzmin bir hastalığımın olduğunu kabul etmek zorunda kaldılar; coşkulu ve heyecan dolu bir mizaca sahip ve tabii eğlenceye meraklı biri olmama rağmen, kendi köşeme çekilip yaşamımı tek başıma sürdürmek zorunda kaldım. Tüm bunlara rağmen, ara sıra kendimi dışarı atmak istediğimde de, kulaklarım iyi duymadığı için öyle büyük bir hezimete uğradım ki, yaşadığım deneyimin üzüntüsü iki kat daha kötü oldu. Ama insanlara daha yüksek sesle konuşmalarını, bağırma ve gıcırdaşmalarını söyleyemedim ki, nasıl söyledim onlara sağır olduğumu ve nasıl söyledim başkalarına kıyasla bende çok daha kusursuz olması gereken bir duyumun zayıflığını? Oysa bir zamanlar nasıl da kusursuzdu işitme duyum, öyle ki benim mesleğimden olanlar arasında böylesine sahip olanların sayısı çok azdır. Yoo yapamam, o nedenle affedin beni eğer çok istediğim halde aranızda karışmaktan kaçındığımı görürseniz; bu talihsizliğin yanlış anlamalara yol açması daha da çok üzüyor beni; insanların arasına katılıp teselli bulma, hoş sohbetler etme ve fikir alışverişinde bulunma şansım yok; sürgündeymişim gibi yaşamak zorundayım artık, ne zaman insanlara yaklaşacak olsam, durumumu fark eden olur, böyle bir tehlikeyle karşı karşıya kalırım diye içimi bir korku kaplıyor; bu yüzden, kent dışında geçirdiğim son altı ay boyunca, doktorlarımın mantıklı tavsiyelerini dinleyip, işitme duyumu mümkün olduğunca özenle korumaya çalıştım. Yine de, şu anki durumumla tamamen ters düşmesine rağmen zaman zaman toplum içine karışma arzusuna kaptırıyorum kendimi; ama yanımda oturan biri uzaktan gelen bir flüt sesini duyarken benim duyamamam nasıl da küçük düşürücü bir durum; ya da birisi çobanın şarkısını dinlerken benim bunu duyamam; bu tür olaylar beni büyük bir çaresizliğin içine sürüklüyor, çok az kaldı, böyle giderse yaşamıma kendim son vereceğim... Beni bundan alıkoyan tek bir şey varsa o da sanattır, üretmem gerektiğini hissettiğim her şeyi üretinceye değin bu dünyadan ayrılabilmem imkansız geliyor bana ve işte böylesine sefil -ama gerçekten sefil- bir hayatı sürdürmeye çalışıyorum; bedenim o kadar duyarlı ve hassas ki, herhangi ani bir değişiklik, çok iyiye birden çok kötü olmasına neden olabiliyor durumumun... Sabır: Benim

rehberim bu olmalıymış, öyle zaten, umarım bu kararlılığım böyle devam eder ve acımasız kaderim pamuk ipliğine bağlı hayatıma nihayet kesin bir yön çizer, her şey belki daha iyiye gider ya da belki de gitmez, her halükarda ben hazırlıklıyım. Henüz 28 yaşında¹ filozof olmak zorunda kaldım, hiç kolay değil bu, üstelik bir sanatçı için herhangi birine göre çok daha zor; Tanrı'm, yukarıdan bakıp ruhumun derinliklerini görüyorsun, biliyorsun, görüyorsun orada insan sevgisi ve iyilik duygusunun yattığını; sizler bir gün bunu okursanız, anlayacaksınız bana haksızlık ettiğinizi; bırakın bu mutsuz adam teselli bulsun ve doğasından kaynaklanan tüm engellere rağmen, saygıdeğer sanatçılar ve insanların arasına alınmak için var gücüyle çabalayan kendisi gibi birini bulsun. Siz sevgili Karl ve (Johann)² kardeşlerim, ben öldükten sonra eğer Prof. Schmidt³ hala hayatta olursa, hemen benim adıma ondan hastalığımı tarif etmesini isteyin ve yazdığım bu belgeyi de benim hastalık öyküme ekleyin, böylece en azından ben öldükten sonra tüm dünya benimle barışacaktır. Bununla birlikte burada ikinizin (deyiş yerindeyse) küçük servetimin varisleri olduğunuzu ilan ediyorum. Adil bir biçimde paylaşın, birbirinizle iyi geçinin ve birbirinize yardım edin. Bana yaptıklarınız, biliyorsunuz ki çoktan affedildi. Sevgili kardeşim Karl, bu son dönemde bana gösterdiğin yakınlık ve bağlılıktan dolayı sana özellikle teşekkür ederim. Dilerim sizler benimkinden çok daha iyi ve kaygısız bir yaşam sürersiniz. Çocuklarınıza erdemli olmayı öğretin, mutlu olmanın kaynağı yalnızca budur, para değil; deneyimlerime dayanarak söylüyorum, böyle bir sefalet içinde beni ayakta tutan yalnızca budur, bir de intihar edip yaşamıma son vermemi engelleyen sanatımdır. Hoşça kalın ve birbirinizi sevin. Tüm arkadaşlarıma ve özellikle Prens Lichnowsky ile Prof. Schmidt'e teşekkür ederim. Prens Lichnowsky'den gelen çalgıların⁴ ikinizden biri tarafından muhafaza edilmesini isterim ama bu yüzden aranızda anlaşmazlık çıkmasın. Eğer daha çok işe yarayacaksa, onları hemen satın, böylece ben de, mezarımda bile sizlere faydalı olabildiğim için mutlu olurum. İşte böyle sevinçle koşuyorum ölüme doğru ve eğer ölüm, ben bütün sanatsal yeteneklerimi açığa çıkarma fırsatı bulamadan gelirse, kötü kaderime rağmen çok erken gelmiş olacak, o zaman herhalde daha sonra gelmesini dilerdim; ama yine de beni bu sonsuz acılardan kurtaracağı için memnun olmaz mıydım acaba? İsteddiğin zaman gel, cesaretle karşılayacağım seni... Hoşça kalın ve ölüp gidince tamamen unutmayın beni; çünkü ben, yaşamım boyunca çoğunlukla sizi düşündüğüm ve sizi mutlu etmeye çabaladığım için hak ettim unutulmamayı... Ludwig van Beethoven, Heiligenstadt, 6 Ekim 1802" (Büke, 2014: 141-144).

Beethoven'ın duygu ve düşüncelerini aktarmış olduğu bu mektup incelendiğinde, sert görünüşü ve huysuz kişiliğinin aksine aslında ne denli kırılgan, paylaşımcı ve sevecen birisi olduğu net olarak görülmektedir. Sağır olduğunu insanların

¹ Beethoven o tarihte gerçekte 32 yaşındaydı.

² Nikolaus Johann'ın adı orijinal metinde yoktur.

³ Beethoven'ın doktoru.

⁴ Bu çalgılar, Guarneri yapımı bir keman ve bir viyolonsel ile Amati yapımı bir keman ve bir viyoladır.

anlamaması için yalnızlığı tercih etmiş ve kendisini toplumdan soyutlamıştır. Öte yandan sağırlığın besteciye yarattığı psikolojik ve sosyal sıkıntılar dışında bestelemekle ilgili bir engel teşkil etmediği ve hatta Beethoven'ı hayata bağlayan belki de tek unsurun besteleme arzusu olduğu da görülür. Bencil bir yaklaşımla, özellikle de işitme kaybının başladığı zamandan sonraki eserlerinde görülen hırçın, isyankâr ve öfkeli karakterdeki müzikal öğeler açısından bakıldığında, sağırlığın belki de müziğindeki karakterin oluşumuna doğrudan etki eden en belirleyici durum olduğu söylenebilir. Çalışmaya konu olan Op. 57 *Appassionata* piyano sonatı bunun için iyi bir örnek olabilir. Kardeşlerine bıraktığı ve küçük servetim olarak nitelendirdiği Guarneri ve Amati yapımı 4 yaylı çalgı ise günümüzde paha biçilemez enstrümanlardır.

Özünde son derece mütevazı fakat ciddi bir kişiliğe sahip olan Beethoven'ın küstahlık ve saygısızlık karşısında hiçbir şekilde tahammülü olmadığı bilinir. Örneğin bir konserinde Kont Palfy'nin yanındaki kadınlarla konuşması üzerine çok sinirlenmiş ve konseri terk etmiştir. Bu olayı Vedat Gültekin şöyle aktarmıştır: “Derken, Beethoven'ın sabrı birdenbire taştı. Yerinden fırladı. *Für solche Schweine spiele ich nicht!* (Ben böyle domuzlar için piyano çalmam!) diye haykırarak kapıya doğru yürüdü” (Gültekin, 2001: 91). Öte yandan kinci değildir, affedicidir. Hatta tartışmalarından sonra haksız tarafın kendisi olduğunu anladığında üzüntü duyup özür dilemekten çekinmediği de bilinmektedir. Beethoven'ı en iyi tanıyan öğrencilerinden birisi olan Ries onu şöyle tanımlar: “Ruhsal durumunun ve aceleciliğinin kendine haksız oyunlar oynadığı, tepeden tırnağa iyi ve sevecen bir insan. Ona ne denli zarar verirse versin, çaresiz bir duruma düşen herkesi bağışlayan bir insandı” (Knight, 2005: 59).

Konu müzik olduğunda son derece ciddi, mükemmeliyetçi ve acımasızdır. Öğrencilerine karşı onları ağlatacak derecede sert olabilen fakat bir o kadar da sahiplenici, koruyucu birisi olduğu birçok araştırmacı tarafından söylenir. Orkestrayı yönetirken müzisyenleri gücendirecek kadar eleştirebilen fakat iyi bir performans karşısında da övgü dolu sözlerle yücelten bir yapısı vardır.

“Czerny, bir provada etkili bir rubatoya varıncaya kadar en ince nüansları ieracılarla tek tek tartışırdı diyor. Çalgıcıların, onun bestelediği yapıtların sihirli gücüyle, tam da onun istediği gibi ve artan bir heyecanla, hep birlikte çalmaya

başladıklarını görünce, yüzü sevinçten bambaşka bir hal alırdı; duyduğu zevk ve memnuniyet bütün yüz çizgilerine yansırıdı... Ve çınlayan bir *Bravi tutti*'yle (Herkes bravo!) bu başarılı icrayı ödüllendirirdi" (Knight, 2005: 60).

Kızgınlık, üzüntü, sevinç, hayal kırıklığı gibi insani duyguları yoğun ve anlık bir biçimde yaşayan Beethoven'ın bu karakteristik özellikleri eserlerinde de net olarak görülmektedir. Müziğinin yapısı incelendiğinde majörden minöre veya tersi olan ani geçişler, *pp*'dan *ff*'ye bir anda görülen beklenmedik patlamalar, aydınlık bir atmosferden bir anda karanlık havaya bürünen, kimi zaman anlaması ve çalması zor olan pasajlar tıpkı kişiliği gibidir. Müstehcen hikâyelerden hoşlanmayan ve arkadaşları arasında konuşulmasından da rahatsız olduğu bilinen Beethoven'ın, özellikle de bu tip konuların edebiyat ve sanatta işlenmesinden nefret ettiği söylenmektedir. Mozart'ın *Don Giovanni* operasının konusu üzerine; böylesine büyük bir yetenek kendini nasıl bu kadar küçültebilir diyerek Mozart'ı eleştirmiştir. Ludwig Rellstab Beethoven'ın şu sözlerini aktarmıştır: "Don Giovanni ve Figaro gibi bir opera besteleyemem. İkisinden de nefret ediyorum. Bu tarz konular seçemem, benim için çok alçakça" (Kinderman, 2009: 114).

Koyu bir vatansever olan Beethoven toplumsal olaylara karşı da her zaman ilgili olmuş ve eserlerinde işlemiştir. Kralcılık karşıtı halkçılık ve cumhuriyet hayranı bir görüşe sahip olduğu görülür. Çalışmaya konu olan *Appassionata* ile aynı zamanlarda kahramanlık duyguları ile bestelediği ve ilk başta *Bonaparte* başlığını verdiği üçüncü senfonisini devrimci olarak gördüğü Fransız ihtilalinin lideri Napoleon'a ithaf etmiştir. Fakat başta fikirlerini çok beğendiği Napoleon'un imparatorluğunu ilan etmesi karşısında hayal kırıklığına uğramış ve senfoninin başlığını *Eroica* olarak değiştirmiştir. Öğrencisi Ferdinand Ries Beethoven'a Napoleon Bonaparte'nin kendisini imparator ilan ettiği haberini verince Beethoven büyük bir öfkeyle şu sözleri söylemiştir: "Demek ki o da sıradan bir insandan başka bir şey değilmiş, değil mi? Şimdi o da insan haklarını ayaklarının altına alıp çiğneyecek ve kendini tutkularına koyuverecek, herkesin üstünde yükselecek, bir tiran olup çıkacaktır" (Knight, 2005: 55).

Karamsarlığın, yalnızlığın ve mutsuzluğun zirvesinde olduğu son yıllarında ölümünden dört yıl önce bestelediği belki de en çok bilinen eseri olan coşku dolu 9. Senfonisini bestelemiştir. Beethoven'ın içinde yaşadığı güçlü bir insan sevgisinin

yansıması olan bu eserinde savaştan yeni çıkmış ve barış özlemi içinde olan insanlığa bir mesaj vermek istemiştir. Gençlik yıllarında okuduğu Friedrich Schiller'in *An die Freude* (Neşe'ye Övgü) adlı şiirinin etkisi senfoninin son bölümünde ortaya çıkmaktadır. Schiller başta "Özgürlüğe Övgü" olarak yazmış olduğu bu şiiri sansürleneceği korkusuyla "Neşe'ye Övgü" olarak değiştirmiştir. Beethoven bunun üzerine şu sözleri yazmıştır: "Söz yasaksa, bereket versin, sözlerin elçisi olan notalar serbest" (Gültekin, 2001: 163). Öte yandan 20 Nisan 1942'de diktatör Adolf Hitler'in doğum gününde Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından özgürlüğü ve insan sevgisini benimsemiş Beethoven'ın 9. Senfonisinin çalınması da ayrı bir tezat oluşturmaktadır. Ayrıca bu eser günümüzde Avrupa Birliği'nin milli marşı olarak kullanılmaktadır. Özellikle Alman toplumunda her ideolojinin Beethoven'ı benimsemesi, kendini onunla ifade etmesi ve sahiplenmesi bağlamında Beethoven'ın müziğinin insanlık üzerinde birleştirici bir etkisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. "Hiçbir besteci müzik hayatında Beethoven'dan daha merkezi bir konuma sahip değildir" (Kinderman, 2009: 3).

"Beethoven politik bir adamdır, Beethoven bir aydınlanmacıdır, Beethoven devrimci bir idealisttir. Beethoven Napolyon'un destekçisidir, Beethoven Napolyon'un düşmanıdır. Beethoven devrimci bir müziğin bestecisidir, Beethoven ulusçu müziğin bestecisidir. Beethoven bunların tümüdür ama yalnızca biri değildir. Yaşamı boyu Alman politik kültüründe en etkin yere sahip olan Beethoven, sürekli partizanca kullanılmış, bunun sonucu herkes kendi Beethoven'ını yaratmıştır" (Dennis'den aktaran Kutluk, 2018: 7).

Beethoven'ın günümüze ulaşmış çalışma defterlerinden oldukça dağınık bir çalışma tarzına sahip olduğu görülür. Aynı sayfada birden çok eserle ilgili almış olduğu notlar birbirine geçmiş haldedir. Bulduğu bir temayı defalarca değiştirerek geliştirdiği ve eserlerini en mükemmel haline getirinceye kadar üzerinde çalışmış olduğu görülür. Eserlerinin her birinin kendine özgü bir karakteri olup, kendini veya başkalarını tekrarlamadan, her zaman yeni arayışlar içine girerek müzikte o zamana kadar bilinmeyen yepyeni yollar açmıştır. Ölümünden 2 ay önce ocak 1827'de bestelemeye başladığı ve bitiremediği 10. Senfonisi hakkında söylediği sözlerinden de bu özelliği ortaya çıkmaktadır: "Bu senfonimle öyle bir yenilik getiriyorum ki dünya şaşırarak" (Gültekin, 2001: 171).

1.2 Beethoven'ın Müziğe Getirdiği Yenilikler ve Bestecilik Özellikleri

Beethoven'ın bir besteci olarak en önemli özelliklerinden birisi klasik dönem ile romantik dönem arasında kurduğu köprü ve bu bağlamda kendinden sonraki kuşak bestecilere kazandırdığı yeni bakış açılarıdır. Özellikle Schubert, Schumann, Berlioz, Brahms, Liszt, Tchaikovsky ve Mahler gibi romantik dönem bestecileri bunlardan bazılarıdır. Haydn, Mozart ve Clementi gibi bestecilerin klasik dönem kurallarının etkileri erken dönem eserlerinde belirgin olarak görülse de, 1800'lü yıllardan itibaren bestelediği yapıtlarında kendine has özgürlükçü bir müzik dili oluşturmuştur. “Beethoven'ın en büyük yeniliği çalgı müziğini gelenekçilikten, klasik kalıplardan çıkarıp ona özgür bir içerik ve ifade kazandırmasıdır” (Feridunoğlu, 2005: 57). Örneğin Liszt'in Beethoven'ın senfonilerini piyanoya uyarlayarak bestecilik tekniğini geliştirdiği bilinmektedir.

Doğa aşığı olan Beethoven doğadaki seslerden ve hareketlerden her zaman etkilenmiş ve eserlerinde işlemiştir. “Altıncı, Op. 68 ‘Pastoral’ senfoni fa majörde doğanın uyandırdığı duyguları anlatır. Senfonide kuş sesleri, gök gürültüsü gibi doğa sesleri betimlenir” (Feridunoğlu, 2005: 61). Bestecinin bu özelliği şiir, görsel bir olay, hikaye veya doğadan etkilenecek bestelenen “programlı müzik” türünün önemli bir temsilcisi olduğunu göstermektedir. “Bir senfoni bestecisi olarak Beethoven'ın öncü eseri kabul edilen ‘pastoral’ senfoni fikri daha sonra ‘programlı müzik’ olarak adlandırılmaya başlanan popüler betimsel müzik türü ile olan ilişkisinin göstergesidir” (Lockwood, 2005: 225). Mendelssohn'un İtalyan Senfonisi, Liszt'in Dante Senfonisi, Berlioz'un Fantastik Senfonisi, Tchaikovsky'nin Romeo ve Juliet'i gibi örnekler bu müzik türünün birçok romantik dönem bestecisi tarafından da benimsendiğinin bir ispatıdır.

Beethoven'ın müziği genel bir çerçevede incelendiğinde, çağdaşlarının armonik anlayışına göre tonalite dışı sesler kullanarak yaptığı ustaca modülasyonlar ile özgür bir müzik anlayışı olduğu görülür. Bu cesur fikirler sayesinde eserlerindeki armonik sınırları genişletmiş, dönemin klasik anlayışını bambaşka bir boyuta taşımıştır. Bu beklenmedik armonik geçişler ve nüanslar müziğini monotonluktan uzaklaştırmış, eserlerine sürprizlerle dolu bir müzikal anlayış kazandırmıştır. “Beethoven'dan önce senfoni ve

sonat bestecilerinin ses aralıkları oldukça sınırlı ve dardı” (Grove, 2009: 203). Sonat ve senfonilerindeki gelişme bölümünü genişletmiş olduğu bilinir. Örneğin *Eroica* senfonisinin kabaca dört eşit bölüme ayrılan gelişme bölümü tek başına ele alındığında, başlı başına bir sonat formu (Bkz. 3.2.1) oluşturduğu gözlemlenir. Beethoven’dan önceki bestecilerin sonat, senfoni, yaylı dörtlüsü gibi çok bölümlü eserlerinde ağırlığın birinci bölümlerde olduğu ve son bölümlerin genelde dans veya rondo formunda olduğu görülmektedir. Buna karşın Beethoven kendinden önceki hiçbir bestecinin eserinde görülmeyen bir değişiklik olarak eserlerinde ağırlığı son bölüme taşımıştır ve görkemli, gösterişli finaller yazmıştır. Öte yandan senfoni, sonat gibi dört bölümlü eserlerde tipik bir üçüncü bölüm olan ve barok dönem suitlerinden gelen yavaş tempolu ABA formundaki *menuet-trio* yerine, Beethoven yine ABA bazen ABABA formundaki daha hızlı tempolu, şaka anlamına gelen *Scherzo* ’yu kullanmıştır.

Beethoven, hocaları olan Haydn ve Mozart’a kıyasla eserlerinde enstrümanlarda daha kalın ses perdelerine (register) inerek müziğinde yoğun, hacimli ve karanlık bir karakter elde etmiştir. Özellikle *Eroica* senfonisi itibarıyla enstrüman sayısını önemli ölçüde artırarak geniş orkestrasyon kullanmaya başladığı dikkat çekmektedir. Büyük orkestrasyon kullanımı daha sonraki Wagner, Mahler, Ravel, Bruckner gibi bestecilerin senfonilerinde görülür. Aynı zamanda Haydn ve Mozart’ın eserlerinde uzun, lirik ve melodik yapılar görülürken, Beethoven daha çok kısa ve ritmik kalıplar üzerine eserlerini kurgulamıştır. Bunun en belirgin ve ilk akla gelen örneklerinden birisi Beethoven’ın 5. Senfonisinin başlangıcıdır. (Bkz. Şekil 1-2)



Şekil 1- Mozart 40. Senfoni (Breitkopf & Hartel)



Şekil 2- Beethoven 5. Senfoni (Breitkopf & Hartel)

Bir grup şarkının kesintisiz olarak, bir şekilde birbirine bağlanması sonucu ortaya çıkmış ve daha sonradan *Song Cycle* Almanca *Liederkreis* (Şarkı Döngüsü) olarak adlandırılan müzik türünün de büyük besteciler arasındaki ilk temsilcisi Beethoven olarak bilinmektedir. Bunun ilk örneği bestecinin şan ve piyano için bestelediği Op. 98 *An die ferne Geliebte* (Uzaktaki Sevgiliye) adlı eseridir. "...Dommer bu zorluğu bilinen en eski ve en anormal şarkı döngüsü olan *An die ferne Geliebte*'ye dönerek çözdü" (Ferris, 2000: 10). Alıntıda "en eski" tabiri bu türün ilk örneği olduğunu göstermektedir. Beethoven'ın diğer birçok yeniliğini takip ettikleri gibi Schumann, Schubert, Brahms, Mahler, Strauss gibi birçok besteci Beethoven'ın icadı olan bu türde eserler bestelemişlerdir. Schumann'ın Op. 42 *Frauenliebe und Leben*, Schubert'in Op. 25 D. 795 *Die Schöne Müllerin* gibi eserleri bu etkileşimin göstergesidir.

Biçimsel bir yenilik olarak üç veya dört bölümlü eserlerinin genelde son bölümü başlamadan veya son bölümün başında daha önceki bölümlerde görülen bir temanın, motifin veya müzikal bir karakterin tekrarlanması olarak açıklanabilecek *Cyclic Form* (Döngüsel Form) diye adlandırılan bestecilik tekniği de Beethoven'la beraber ortaya çıkmıştır. Özellikle bestecinin son dönem eserlerinde görülen bu yeniliğe verilebilecek ilk örnekler; 1816'da Op. 101 No. 28 Piyano Sonatı, Op. 131 No. 14 yaylı dörtlüsü ve 1824'de bestelediği 9. Senfonisi'dir. Bu müzikal formu Benedict Taylor "yolculuğu hatırlamak ve özetlemek" olarak nitelendirmiştir. "Beethoven modeli olan bu tür daha sonra Mendelssohn tarafından keman konçertosunda (1844), Schumann'ın piyano konçertosunda (1845), Bruckner'in 5. Senfonisinde (1878), Stanford'un 2. Senfonisinde (1879), Franck'in dörtlüsünde ve d'Indy'nin 1 ve 2 numaralı dörtlüsünde, 2. Senfonisinde ve piyano sonatında kullanılmıştır" (Taylor, 2011: 14). Örnek olarak Beethoven'ın Op. 101 piyano sonatı incelendiğinde, 1. Bölümün başlangıç teması 3. Bölüm ile 4. Bölüm arasında bağımsız 8 ölçülük bir yapı olarak tekrar hatırlatılmış ve *attaca* olarak 4. Bölümüne bağlanmıştır. (Bkz. Şekil: 3-4-5)



Şekil 3- Beethoven Piyano Sonatı Op. 101 No. 28 1. Bölüm, ölçüler: 1-4 (Breitkopf & Hartel)



Şekil 4- 3. Bölümden sonra 1. Bölümün başındaki temaya dönüş (Breitkopf & Hartel)



Şekil 5- 4. Bölüm, ölçüler: 1-7 (Breitkopf & Hartel)

Beethoven'ın getirdiği en büyük yeniliklerden birisi de insan sesini senfonik eserlere eklemesidir. Daha önce hiçbir bestecinin eserinde görülmeyen bu türün ilk örneği ve en önemlisi bestecinin 1824 yılında bestelediği 9. Senfonisidir. Beethoven'dan sonra

Boston Üniversitesi Müzik Okulu'nda müzik teorisyeni Doç. Jason YUST “Organized Time: Rhythm, Tonality & Form” adlı kitabında Brahms’ın 2. Senfonisini incelemiş ve şöyle aktarmıştır: “Brahms senfonisini Beethoven modeli olan ritmik kaydırma ve hemiolanın (aynı anda çalınan farklı tartımlar) farklı türleri üzerine inşa etmesine rağmen, ritmik düzensizliğin oluşturulması ve çözülmesi açısından Beethoven’a göre daha farklı bir anlatım tarzını benimsemiştir” (Yust, 2018: 215). Bu doğrultuda bakıldığında Beethoven’ın Brahms üzerindeki etkisi ve bu ritmik yeniliğin Beethoven icadı olduğu gerçeği bir kez daha görülmüş olur.

Beethoven’dan önce bir operaya bağlı olarak orkestranın perde açılmadan önce çaldığı uvertür, Beethoven’la birlikte bağımsız ayrı bir eser olarak müzik tarihine girmiştir. *Coriolan*, *King Stephen*, *Egmont*, *Zur Namensfeier* gibi uvertürleri başlıca örneklerdir. Mendelssohn’un *Bir Yaz Gecesi Rüyası* uvertürü, Tchaikovsky’nin *1812* uvertürü gibi romantik dönemdeki örnekler bağlamında Beethoven’ın yaptığı bu radikal değişimin diğer besteciler tarafından da kabul gördüğü ve uygulandığı görülür.

1.3 Beethoven’ın 32 Piyano Sonatı Çerçevesinde Bestecilik Dönemleri ve Piyano Müziğine Etkileri

Beethoven’ın Viyana’ya gelmesi itibariyle 1792 yılı erken döneminin başladığı yıl olarak kabul edilir. Bu dönemin sonu için bazı kaynaklarda 1800 yılı işaret edilse de, birçok araştırmacı erken döneminin 1802 yılı sonlarına kadar sürdüğü konusunda hemfikirlerdir. Erken dönemi ile orta dönemini (kahramanlık dönemi) ayıran dönüm noktası için çalışmada daha önce aktarılmış olan 6 Ekim 1802 yılındaki *Heiligenstadt* vasiyetnamesi kabul edilmektedir. (Bkz. sayfa 5-6) Maynard Solomon şöyle açıklar: “1802 yılı sonlarında *Heiligenstadt* krizinin sona ermesiyle, ilk 8 yılı oldukça istikrarlı olan fakat 1813 yılına kadar önemli ölçüde devam eden, yaratıcılığının en yüksek noktalarına ulaştığı uzun bir dönem başladı” (Solomon, 2012: 126).

Piyano sonatları bağlamında ise Op. 31 ortaya çıkmadan kısa bir zaman önce 1802 yılında arkadaşı Wenzel Krumpholz’a söylemiş olduğu sözleri de bunu bir kez daha kanıtlamaktadır. “Şu ana kadarki çalışmalarımın memnun değilim, bundan itibaren yeni bir yol almaya niyetliyim” (Cooper, 2008: 131). Krumpholz, Czerny’nin hocasıdır ve onu

10 yaşında iken Beethoven ile tanıştıran kişidir. Bu anektodu Czerny 1852 yılında yazmıştır ve onun vasıtası ile günümüze ulaşmıştır. Bu doğrultuda bakıldığında Op. 31'e kadarki bestelemiş olduğu sonatları erken dönem sonatları olarak kabul edilir. Aynı zamanda 1795-97 yılları arasında bestelendiği bilinen fakat 1805 yılında basılan Op. 49 No.19 ve 20 numaralı sonatları da bestelenme tarihinden ötürü erken dönemi içinde kabul edilmektedir. Dolayısıyla Op. 2'den başlayıp Op. 28 ile biten 15 sonatı ve Op. 49 altındaki 2 sonatı ile beraber toplam 17 sonatı erken dönemindedir. Op. 31 ile Op. 81a *Les Adieux* arasındaki 9 sonatı orta dönem, Op. 90 ve Op. 111 arasındaki 6 sonatı ise geç dönemi olarak kabul edilir.

Öte yandan en çok bilinen eserlerinden birisi olan “Fırtına” (tempest) sonatının da içinde bulunduğu Op. 31 altındaki üç sonatı her ne kadar orta dönemi içinde kabul edilseler de, yeni bir dönemin başlangıcını bütünüyle hissettiren ilk sonatı aslında Op. 54 *Waldstein* sonatıdır. Bunun gözle görünür nedenlerinden birincisi; *Waldstein* itibariyle bestelediği her bir sonatına ayrı opus numarası vermiş olması, ikincisi ise çalışmanın devamında değinilmiş olan *Érard* piyano ile tanışmasıdır. (Bkz. 2.1) “Birçok araştırmacı piyanonun gelişimi ile Beethoven’ın kompozisyonları arasında bir paralellik olduğunu belirtmişlerdir” (Lin, 2012: 132). Bir diğer gösterge ise Beethoven’ın kardeşi Carl’ın 23 Kasım 1802 tarihinde nota basımcısı Johann Andre’ye Op. 31’i kast ederek gönderdiği mektuptaki sözleridir: “Eğer üç tane piyano sonatı istersen Viyana standartlarına göre 900 florin’den az olmamak kaydı ile ayarlayabilirim. Ancak hepsi aynı anda değil, 5 veya 6 haftada bir sonat olabilir. Çünkü kardeşim artık böyle küçük şeylerle kendini sıkmak istemiyor, oratoryo ve opera besteliyor” (Cooper, 2008: 132). Bunun üzerine Cooper şunları söylemiştir:

“Beethoven daha fazla sonat besteleme konusunda isteksiz olmasına rağmen tek sebep Carl’ın daha önce istediği yüksek ücret (900 yerine 560 florin civarına satıldı) olabilir. Sonuç olarak Beethoven 1803’de sonat bestelemeye dönüş yaptığında, oldukça çarpıcı, ihtişamlı ve güçlü eserler olan *Kreutzer* ve *Waldstein*’ı üretecekti. Böylece *Heiligenstadt*’dan sonraki yeni yönü; oratoryosu, operası, ensrümantal tarzdaki büyük ilerlemesi olan *Eroica* senfonisi ve bu iki sonatında kendini gösterdi” (Cooper: 2008: 132).

Özellikle Haydn’a ithaf ettiği Op. 2 altında topladığı üç sonatındaki armonik ve melodik yapıların sadeliği, temaların genelde tek sesli ve kolay anlaşılabilirliği, pedal

kullanımının sonraki sonatlarına kıyasla daha az olması, tuşe genişliğinin daha dar olması gibi unsurlar her ne kadar Mozart ve Haydn etkilerini hissettirse de, Beethoven'ı bu bestecilerden ayıran çizgiler belirgindir. “Haydn’a ithaf ettiği op.2 ilk üç sonatı klasik dönem etkisindedir, fakat nüanslarda karşıtlık, enerjik yapı ve zıt karakterli temaları ve tematik gelişme ile bir adım ilerdedir” (Feridunoğlu, 2005: 57). Hızlı gamlar ve arpejler, özellikle eşlik partilerindeki atlamalı ve zorlu pasajlar, iki elde aynı anda görülen oktavlar ve kırık oktavlar, tiersler ve dörtlü aralıklar, uzun süren triller, geniş aralıklı pasajlar, *ff* akorlar, hemiolalar, aynı elde tutan seslerle beraber çalınan motifler gibi teknik unsurlar piyano müziğinin karakterini oluşturmaktadır. Öte yandan sonatları çağdaşlarına kıyasla oldukça uzundur. Örnek olarak Op. 7 No. 4 mi bemol majör sonatı 30 dakika civarındadır ve ilk üç sonatının ardından bu sonat dramatik yapısı ile sanki başka bir dönemin ürünü gibidir. Bu yüzden Beethoven sonatlarda teknik anlamda kolaydan zora giden bir durum veya müzikal derinlik açısından yukarıya doğru giden belirli bir çizgi kesinlikle söz konusu değildir. Örneğin erken dönemindeki birçok sonatı geç dönemindeki Op. 90 No. 27 mi minör sonatından daha zordur. Erken dönemin en çok bilinen iki sonatı olan özellikle Op. 13 No. 8 *Pathetique* ve Op. 27 No. 2 *Moonlight* sonatı ile giderek klasik kalıplardan koparak orta döneminin kapısını açmıştır.

1802'nin sonu ile 1813 yılları arasındaki yıllar orta dönemi diğer bir adıyla kahramanlık dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemin en çok bilinen sonatları Op. 17 No. 2 *Tempest*, Op. 53 No. 21 *Waldstein*, Op. 57 No. 23 *Appassionata*, Op. 81a No. 26 *Les Adieux*'dur. Göze çarpan teknik yeniliklerin başında gelen belki de daha önce hiçbir besteci tarafından kullanılmayan *Waldstein* sonattaki oktav glisando'dur. Hem legato ve hızlı olması hem de *pp* nüansı ile çalınması nedeniyle teknik anlamda zorlu bir pasajdır. Öte yandan bu dönem sonatlarında daha derin müzikal ifadelerle felsefi boyut derinleşmiştir. “19. yy'ın ilk 10 yılı Beethoven'ın bestecilikteki önemli değişiklikleri gerçekleştirdiği bir dönemdir. Aynı zamanda sağlık problemleri özellikle de işitme kaybının başladığı bu dönemde piyanistliği ve besteleri daha karışık ve anlaması zor bir hal almıştır” (Skowronek, 2010: 85).

Legato ve uzun cümle yapıları ile beraber pedal kullanımının arttığı gözlemlenir. Temaların veya motiflerin akorlar halinde görülen pasajlar içine yerleşmiş olduğu ve

dolayısıyla teknik olarak zorlaşmanın yanı sıra piyano müziğindeki polifoninin gelişmesiyle daha hacimli, romantik döneme ışık tutan müzikal öğeleri barındıran bir tını elde etmiştir. Özellikle orta dönemindeki piyano sonatları romantik dönem bestecilerini direkt olarak etkilemiştir. “Schubert’in do minör sonatının başlangıcı ile Beethoven’ın do minör varyasyonunun temasının benzerliği, Beethoven’ın Schubert üstündeki etkisinin kanıtı olarak kullanılmıştır” (Brendel, 2017: 130). Brendel’in aktarmış olduğu bu bilgi doğrultusunda 1806 yılında bestelenmiş Beethoven’ın 32 varyasyonu ile 1828 yılında bestelenmiş Schubert’in do minör piyano sonatı incelendiğinde, gerçekten de büyük ölçüde benzerlikler görülmektedir. Bunlardan ilk göze çarpan unsur; her iki eserin de do minörde ve $\frac{3}{4}$ lük ölçüleme ile yazılmış olmasıdır. Öte yandan birbirine çok yakın metronom değerleri, 2 vuruşluk do minör akoru ile başlamaları, melodik ve ritmik yapılarının benzerliği dikkat çekmektedir. (Bkz. Şekil 7-8)



Şekil 7- Schubert do minör piyano sonatı D. 958 (Breitkopf & Hartel)



Şekil 8- Beethoven 32 varyasyon (Breitkopf & Hartel)

Bazı kaynaklarda Beethoven’ın geç döneminin başlangıcı olarak 1815 yılı belirtilmiştir ancak 1813 yılı olduğu ile ilgili kanıtlar daha güçlüdür. Dolayısıyla 1813’den itibaren bestelemiş olduğu eserleri geç dönemi kapsamındadır. Fakat tıpkı orta dönemin ilk sonatları olan Op. 31’de olduğu gibi; Op. 90 No. 27 mi minör sonatı da bestelenme yılı (1814) itibariyle geç dönemin başlangıcında olsa da, bu dönemin

özelliklerini barındırması bakımından ilk sonat genelde Op. 101 No. 28 olarak kabul etmektedir. Örneğin Alfred Brendel “Beethoven The Late Piano Sonatas” adlı kayıtlarına Op. 90’ı dahil ederken, aynı başlıkla yaptığı kayıtlarında Claudio Arrau dahil etmemiştir.

32 sonatı içinde o zamanlarda çalınamaz olarak tanımlanan Op. 106 No. 29 *Hammerklavier* sonatını da bu dönemde bestelemiştir. Aynı zamanda barok dönem etkilerinin de ortaya çıktığı bu dönem eserlerinde *kontrpuan*⁵ tekniği ile sonat formuna *füg*’ü dahil etmiştir. Kompozisyon tekniği ve virtüözitenin zirve yaptığı son beş sonatı ile romantik dönemin fitilini ateşlemiştir. Newman bu etkileşimi şu şekilde örneklendirmiştir:

“Brahms’dan Felix Weingartner’a kadar bir dizi besteci Op. 106’yı eserlerinde referans olarak kullanmışlardır. Brahms (Piyano Sonatı, op. 1; Piyano Konçertosu no. 1, op. 15; Capriccio, op. 76 no. 1; ikinci ve dördüncü Senfonileri), Mendelssohn (Piyano Sonatı no. 3, op. 106), Liszt (si minör Piyano Sonatı), Wagner (Piyano Sonatı), Paul Dukas (Piyano Sonatı), Boulez (ikinci Piyano Sonatı), Felix Weingartner’ın senfoni orkestrası 1930’da yaptığı transkripsiyonu” (Newman’dan aktaran Morante ve Davis, 2014: 253).

⁵ Değişik melodilerin ve temaların birbirine kaynaştırılması tekniği

2. BÖLÜM
OP. 57 NO. 23 “APPASSIONATA”

2. BÖLÜM

OP. 57 NO. 23 “APPASSIONATA”

2.1 *Appassionata*’nın Doğuşu

Ludwig van Beethoven’ın 1804 yazında bestelemeye başladığı Op. 57 No. 23 *Appassionata* adlı fa minör piyano sonatı, 1804 yılının sonlarına doğru tamamlanmış fakat 1806 mayıs ayında son düzeltmelerden sonra bugünkü haline gelmiştir. Eser ilk kez 1807 yılının şubat ayında Viyana’da basılmıştır. Piyano edebiyatının en önemli ve ölçüt kabul edilen eserleri arasında görülen *Appassionata* besteci tarafından Op. 106 No. 29 *Hammerklavier* adlı sonatına kadarki en fırtınalı ve zorlayıcı eseri olarak nitelendirilmiştir. Öğrencisi besteci Carl Czerny’de bu söylemi destekler nitelikte Beethoven’ın kendisinin *Hammerklavier*’den önceki en büyük sonatının *Appassionata* olduğunu düşündüğünü belirtmiştir (Cooper, 2008: 154). Tutkulu anlamına gelmekte olan *Appassionata* başlığı bestecinin kendisi tarafından değil, Beethoven’ın ölümünden 11 yıl sonra 1838’de eserin dört el versiyonunu basan Hamburg’lu yayımcı August Heinrich Cranz tarafından verilmiştir. Cranz *Appassionata*’nın Beethoven’ın en ateşli ve şiddetli müzikal ifadesi olduğunu söylemiştir. Napoleon ise bu eseri dinlediğinde cesaretlendiğini belirtmiştir.

Birçok müzikolog ve yorumcu tarafından eser için yapılan “trajik” tanımı ortak bir görüş olarak dikkat çekmektedir. İngiliz müzikolog, piyanist ve besteci Sir Donald Francis Tovey’in yaptığı yorum şu şekildedir: “Beethoven’ın başka hiçbir eseri baştan sona tüm bölümlerinde bu trajik ciddiyeti sürdürmez” (Tovey, 1976: 169). *Appassionata* Beethoven’ın olgunluk döneminin başlangıcı olarak kabul edilen *Eroica* Senfonisi, *Kreutzer* keman ve piyano sonatı, *Fidelio* operası gibi bestecinin romantik döneme ışık tutan eserleri ile aynı dönemde bestelenmiştir. Beethoven *Appassionata*’yı Kont Franz von Brunswick’e adamıştır. Bu duruma Beethoven’ın Kont’un kız kardeşi Josephine Brunswick’e duyduğu ilginin sebep olabileceği düşünülmektedir. Brunswick ailesi ile ilk tanışmaları 1799 yılında Beethoven’dan piyano dersi almak üzere Kont’un kız kardeşleri

Josephine ve Therese'nin anneleri Anna von Brunswick ile Macaristan'dan Viyana'ya gelmeleri sonucunda gerçekleşmiştir. Beethoven'ın gördüğü anda Josephine'den etkilendiği ve çok yoğun olmasına karşın ücret bile talep etmeden kardeşlere ders vermeyi kabul ettiği bilinir. Fakat kısa bir zaman sonra Josephine annesi Anna von Brunswick'in zoruyla 27 yaş büyük Kont Joseph von Deym ile evlenmek zorunda kalmış ve Beethoven büyük bir hayal kırıklığı yaşamıştır. “Appassionata yapı olarak hayal kırıklığının doruklarında inşa edilmiştir” (Drake, 1994: 96). Tanışmalarının ardından yaz aylarında Brunswick'lerin Martonvásár'daki malikânesine misafir olmaya başlamış ve eserin ithaf edildiği ağabey Kont Brunswick ile yakın bir dostluk kurmuşlardır. Dört sene sonra 1804 yılında Kont Deym'in ölümü sonucu Josephine çocuklarıyla beraber Viyana'ya dönmüş ve Beethoven ile tekrar bir yakınlaşma içine girmişlerdir. Hatta bunun üzerine Op. 32 *An die Hoffnung* (Umut) başlıklı bir lied besteleyip Josephine'e hediye etmiştir. *Appassionata*'nın arka planında yatan duygusal nedenin Josephine'e olan tutkulu bağlılığı olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. Büke şöyle ifade etmiştir:

“Beethoven *Fidelio*'yu bestelediği aylarda, 1805 yılı sona ermeden, bir başka yapıtı üzerinde daha yoğun olarak çalışıyordu. 1807'de Op. 57 olarak yayımlanacak ve XIX. yüzyılın ortalarında *Appassionata* (Tutkulu) adını alacak bu sonat, onun piyanoya bakış açısının artık tümüyle değişmekte olduğunun en iyi kanıtı olacaktı. Yapıt üzerinde çalışırken yaşamı hala Josephine von Deym'in etkisi altındaydı; Beethoven büyük bir tutkuyla bağlı olduğu kadınla ilişkilerinin bir evlilikle sonuçlanamayacağını fark etmesine karşın, onunla görüşmekten kendini alamıyor, birlikteliklerinin Viyana sosyetesinin en gözde dedikodu malzemezi olduğunu bilmekle birlikte sevdiği kadınla ilişkisini sürdürüyordu. Pek çok kaynakta Op. 57, Fa Minör Piyano Sonatı'ndaki sıra dışı ve karamsar atmosferde bu ilişkinin de etkisi olduğu belirtilmekle beraber, Beethoven uzunca bir süredir piyano tınısının değişme vaktinin geldiğini düşünüyor ve yapıtlarında bunun yollarını araştırıyordu” (Büke, 2014: 180).

Beethoven'ın en iyi müzikal fikirlerinin genellikle tek başına yaptığı uzun yürüyüşlerde geldiği bilinir fakat *Appassionata*'nın final bölümünün fikri öğrencisi ve asistanı Ferdinand Ries ile Oberdöbling yakınlarında birlikte yaptıkları yürüyüş esnasında aklına gelmiştir. Ries bu olayı şu şekilde rapor etmiştir:

“Beethoven'ın yaşadığı Döbling'den o kadar çok uzaklaştık ki neredeyse akşam saat sekizde dönebildik. Bütün yol boyunca mırıldandı hatta bazen bağırarak tam olarak ne olduğu belli olmayan notalarla şarkı söyledi. Ona bunun ne olduğunu sorduğumda bana sonatın son allegrosu için tema olduğunu söyledi. Odaya

girdiğimizde başındaki şapkayı bile çıkarmadan koşarak piyanonun başına oturdu. Ben de bir köşeye oturdum ve benim orada olduğumu kısa süre içinde tamamen unuttu. En az bir saat boyunca bu sonatın çok güzel olan yeni finalini adeta fırtına gibi çaldı. Sonunda piyanodan kalktı ve benim hala orada olduğuma şaşırarak: ‘bugün sana ders veremeyeceğim çünkü çalışmaya devam edeceğim’ dedi” (Cooper, 2008: 153-154).

Bu olaydan yola çıkıldığında Beethoven’ın aklına gelen bir temayı veya melodiyi piyanonun başına geçip anında kompoze edebildiği ve doğaçlama yeteneğinin oldukça yüksek bir seviyede olduğu söylenebilir. Beethoven’ın Mozart’ın bir teması üzerine yaptığı doğaçlamaya şahit olan besteci Tomášek şu sözleri söylemiştir: “Beethoven duygularını, hiç hazırlıksız, içinden geldiği gibi, şaşırtıcı bir ustalıkla çalarken bambaşka bir heyecana kapıldım” (Herriot: 2002: 79).

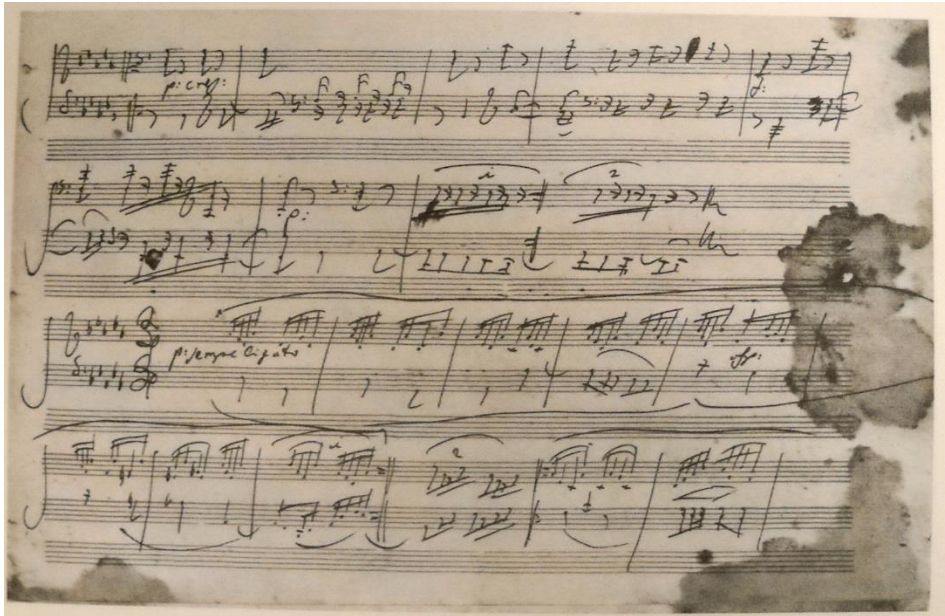
“Bu muhteşem eser en derine ve en yükseğe dokunuyor. Beethoven’ın yaratıcı ve yapıcı gücü bu eserde en üst düzeyde görülüyor. Parry der ki: ‘Burada insan ruhu tanrıya en güçlü sorularını sorup cevabını aldı’. Tam olarak Beethoven’ın ne anlattığını müzik yoluyla hissetmek sözleriyle anlamaktan daha kolaydır. Beethoven’a re minör (op. 31 no. 2) sonatının ve *Appassionata*’nın anlamı sorulduğunda Shakespeare’in Fırtına’sını okuyun diye cevaplamıştır” (Scott, 1985: 129).

Beethoven’ın bu cevabı üzerine Shakespeare’in Fırtına’sı incelendiğinde: daha ilk sahnede fırtınalı gecede bir gemi güvertesinde “Şimşek çakar ardından şiddetli bir gök gürültüsü duyulur” (Shakespeare, 2019: 1). Nota bu bakış açısı ile incelendiğinde tıpkı Fırtına’nın ilk sahnesini anımsatan birinci bölümün ilk 15 ölçüsüne yayılmış oldukça gergin, dinleyicide huzursuzluk ve karamsarlık hissi yaratan *pp* bir girişin ardından, 15. ölçüden auftakt ile gelen 16. ölçüdeki patlama görülür. Czerny’nin *Appassionata*’nın son bölümü hakkındaki düşünceleri de şu şekildedir.

“Doğadaki sahneleri canlandırmaya düşkün olan Beethoven, belki de fırtınalı bir gecede okyanus dalgaları arasında uzaktan duyulan yardım çığlıklarını düşünüyordu. Bu fikir bu büyük resmin performansa yansımaları için piyanistlere her zaman rehber olacaktır. Şu kesindir ki: Beethoven okuduklarından veya kendi fantezilerinden yarattığı buna benzer hayaller ve görüntüler yoluyla bestelediği kompozisyonları üzerinde çalışırken heyecan duyuyordu. Eserlerinin ve bu eserlerin performanslarının gerçek anahtarını mümkün olabildikçe bu şartların doğru bilinmesiyle bulabiliriz” (Drake, 1994: 2).

Vladimir Lenin'in *Appassionata*'yı dinledikten sonraki düşüncelerini yazar Maksim Gorki şu şekilde aktarmıştır: *Appassionata*'dan daha büyük başka bir şey bilmiyorum, onu hergün dinlemek isterdim. O insanüstü harika bir müziktir. Düşündükçe gururlanıyorum, belki de benim saflığım, insanoğlu ne kadar harika şeyler yapabiliyor (Kinderman, 2009: 113).

Prens Lichnowsky Beethoven'dan Fransız subaylarının da olduğu bir akşam yemeğinde piyano çalmasını istemiş fakat Beethoven prensin bu isteğini reddetmiştir. Aralarında geçen gergin bir tartışma sonrası Beethoven çok yağmurlu bir akşamda büyük bir öfke ile Viyana'ya dönmüştür. Yanında o sırada *Appassionata*'nın el yazması orijinal notaları da bulunmaktadır. Viyana'ya döndüğünde dostları Bigot ailesini ziyarete gitmiş ve o ziyareti sırasında *Appassionata*'nın notasını besteci ve piyanist olan Marie Bigot'a göstermiştir. Yağmur suyundan ıslanan notanın mürekkep lekeleri ile neredeyse okunamaz hale gelmiş olmasına rağmen Marie Bigot eseri ilk görüşte büyük ölçüde hatasız çalmıştır. Daha sonra bu notayı Beethoven Bigot'a hediye etmiş ve şu anda Paris'te bulunan Bibliothèque Nationale'de (Ulusal Kütüphane) sergilenmektedir. (Bkz. Resim 1)



Resim 1- Appassionata Andante con moto orijinal notası ikinci sayfa (Robertgreenbergmusic, 2019).

“Beethoven’ın “Appassionata” sonatı hakkında yapılan pek çok yorumdan özellikle ikisi eserin özel niteliklerini tanımlamaktadır. Birincisi, eserin bütününe yayılan birlik ve bütünleşme duygusunun olmasıdır. Olağandışı olan bu tutarlılık hemen hemen her müzikal öğede ve yapıda, hem bölümlerin kendi içindeki detaylarına hem de eserin tamamına işlemiştir. Dahası, hareket, ilk bölümün karanlığından, ikinci bölümün ışığına ve huzuruna, daha sonra canlı tempo bağlantısıyla final bölümünün durmak bilmeyen döngüsüne (perpetuum mobile) geçerek, Beethoven’ın hem tonal hem de motifsel ilişkileri ele almasıyla desteklediği dikkate değer derecede tatmin edici bir psikolojik ilerleme yaratır. İkincisi, birinci bölümde yapı ve içerik arasında altta yatan bir gerginlik vardır: temaların tutkulu yoğunluğu gergin olan mimari çerçevenin neredeyse katı simetrisine rağmen kontrol altına alınamamaktadır. Özel piyanistik efektler duygunun benzeri görülmemiş enerjisine katkıda bulunur: ruh hali yaratmak için aşırı dokusal zıtlıklara ve bas seslerine verilen önem, piyano tuşesinin tümünü kapsayan ani çağıldamalar ve gelişme ile yeniden sergiyi birbirine bağlayan ritmik ostinato⁶” (Frohlich, 1991: 7).

Tüm bu bilgilerin yanı sıra *Appassionata*’nın oluşumuna doğrudan etki etmiş olan ve mutlaka değinilmesi gereken bir diğer unsur ise, bu eserin bestelendiği piyanodur. Beethoven *Appassionata*’yı birçok kaynakta kendisine hediye edildiği iddia edilen Paris’li piyano yapımcısı Sébastien Érard’ın 1803 yılında Paris’ten Viyana’ya gönderdiği *Érard* marka piyano ile bestelemiştir. (Bkz. Resim 2)

⁶ Sürekli olarak tekrarlanan ses veya motiftir.



Resim 2- *Érard* piyanonun orijinal resmi (Ooelkg, 2019).

Bazı kaynaklarda bu piyanonun *Érard* firması tarafından Beethoven'a hediye edildiği söylene de, Tilman Skowronek *Érard* firmasının arşiv kayıtlarında bu piyanonun 1500 franga direkt olarak Beethoven'a satıldığını belirten bilgiyi paylaşmıştır (Skowronek, 2010: 86). “Fakat Beethoven 1810 Kasım ayında Johann Andreas Streicher’e yazdığı mektubunda bu piyanodan hediye olarak bahsetmiş ve daha önce hiçkimsenin bu şekilde onurlandırılmadığını ifade etmiştir” (Skowronek, 2010: 87). Bu bağlamda kesin olmamakla beraber piyanonun besteciye hediye edildiği sonucu daha baskın bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Piyanonun hediye edildiği kabul edilirse Beethoven’ın o dönemde daha 33 yaşında iken uluslararası bir şöhrete sahip olduğu da söylenebilir.

Beş buçuk oktavlık bir aralığa ve İngiliz çekiç sistemine sahip olan *Érard* piyano orijinal resiminden de anlaşıldığı gibi, günümüz modern piyanoların en kalın fa sesi ile başlayıp en ince do notasının bir oktav altındaki yedinci do notası ile bitmektedir. Dört

pedala sahip olan bu piyanoda sürdin pedalı (una corda), uzatma pedalı (damper), günümüz konsol piyanolardaki orta pedal işlevinde olan moderatör pedalı ve şu anda kullanılmayan lute stop adında pizzicato stilinde çalmaya yarayan pedal mevcuttur. Bu piyano ile eserleri arasında oktav genişliği bakımından doğrudan bir ilişki görülür. Hatta bazı eserlerini bu piyanoya sahip olduktan sonra yeniden elden geçirip ses aralıklarını genişlettiği bilinir. Beethoven *Érard* piyano ile bestelemeye Op. 53 *Waldstein* sonatı ile başlamış ve bu piyanoda bestelediği üçüncü sonatı ise *Appassionata* olmuştur.

Appassionata'daki ses aralığına bakıldığında *Érard* piyanonun tüm tuşesinin kullanıldığı görülmektedir. Dikkat çekici ve önemli bir ayrıntı olarak eserin fa minör olması ve daha ilk ölçüsü itibarıyla sol elde *Érard* piyanonun en kalın sesi olan fa notası ile başlaması, Beethoven'ın gizemli, karanlık ve koyu bir ton elde etmek istemesi düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Belki de besteci o zamanlarda günümüz modern piyanolardaki ses genişliğine sahip olsaydı, eseri fa minör yerine başka bir tonda besteleyebileceği düşüncesi de doğmaktadır. Barry Cooper bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir: fa minör tonunda piyanodaki en kalın sesle başlayan eser, oldukça trajik yapısıyla yine aynı tondaki ve o zaman daha taslak halindeki *Fidelio* operasından bir sahneye: *Zindandaki Florestan*'a benzer (Cooper, 2008: 154).

Özellikle Beethoven ve Schubert yorumlarıyla bilinen 20. Yy'ın en büyük piyanistlerinden olan Alfred Brendel *Érard*'ın sesi, dinamikleri ve çalışma şekli ile günümüz piyanoları kıyaslandığında şaşırtıcı derecede az benzerliğe sahip olduklarını belirtmiştir. Espirili bir yaklaşımla *Érard* ve günümüz Steinway piyanoyu şu şekilde kıyaslamıştır: Eğer *Érard* piyano ile Steinway piyanoyu çalan bir piyanistin sarf ettiği fiziksel çabayı kıyaslamak zorunda kalsaydım, bir saatçi ve bir hamalı düşünürdüm (Brendel, 2017: 17). Brendel bu sözleriyle günümüz piyanolarını çalarken fiziksel anlamda oldukça fazla güç harcanması gerektiğini kast etmiş ve *Érard*'ın çok daha az bir güç harcanarak çalınabileceğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında piyanoların gelişimi ve değişimi ile birlikte piyanistlerin de teknik becerisinin buna paralel olarak gelişmekte olduğu söylenebilir. *Érard*'ın tuşesi oldukça hafif olup, ancak çok küçük bir konser salonuna yetebilecek kadar zayıf bir ses hacmine sahiptir. Tuş derinliğinin az olması ve buna bağlı olarak nüans yelpazesinin de dar olması sebebiyle modern piyanoları çalarken

ki gibi kol ağırlığı gerektirmeden parmak gücüyle bile çalınabilir. Bunların sonucu olarak farklı renk arayışlarına da çok fazla elverişli bir piyano değildir. Beethoven 1810 yılına kadar kullandığı bu piyanodan başlarda memnun gibi gözükse de, hiçbir zaman tam anlamıyla mutlu olmamıştır. Amerika’lı müzikolog William Stein Newman Beethoven’ın hiçbir piyanodan tatmin olamadığını belirtmiştir (Lockwood, 2005: 290). 1810 yılında Avusturya’lı piyanist, besteci ve aynı zamanda piyano yapım firmasında satış danışmanı olan Johann Baptist Streicher’a yazdığı mektubunda, *Érard* piyanonun son durumu hakkında şunları yazmıştır: “Sevgili Streicher! Ekim ayının başı gibi Viyana’ya dönmüş olacağım gibi görünüyor, senden tekrar bir piyano alıp alamayacağım ile ilgili haber bekliyorum. Fransız piyanom *Érard* artık daha fazla kullanılamaz halde. Belki bana onun için nerede yeni bir yer bulabileceğimi de önerirsin” (Anderson’dan aktaran Lin, 2012: 141). Beethoven bu piyanoyu muhtemelen hediye olması nedeniyle satmak istememiş ve 1813 ilkbaharında piyano Matthäus Andreas Stein tarafından elden geçirilip çalınır hale getirilmiştir. Daha sonra 1824 yılında Beethoven bu piyanoyu kardeşi Nikalous Johann van Beethoven’a vermiş ve ondan da 1845’de Avusturya Linz’deki Oberösterreichisches Landesmuseum’a (Avusturya ulusal müzesi) bağışlanmıştır. *Érard* piyano halen bu müzede sergilenmektedir.

2.2 Appassionata’da Görülen Müzik Formları

2.2.1 Sonat Formu

Bilinen en eski müzik yapılarından biri olan *sonat*, İtalyanca bir kelime olan *suonare*’den türemiştir. Çalgıyla yapılan müzik anlamına gelen *suonare*, 1600’lü yıllarda barok dönemde enstrümantal müziğin *kantat* olarak adlandırılan vokal müziğinden ayrılmaya başladığı dönemde ortaya çıkmıştır. Eserlerde başlık olarak kullanılan *sonat* terimi ile *sonat formu* farklı iki kavramdır. Başlık olarak kullanılan *sonat* terimi bahsedildiği gibi genellikle enstrümanla yapılan bir müzik eserini tanımlamak amacıyla kullanılırken, klasik dönemde ortaya çıkmış *sonat formu* ise müzikal bir yapının tanımıdır. Bir müzik yapısı olarak *sonat formu* tabiri Alman müzikolog Adolf Bernhard Marx tarafından icat edilmiştir. “A. B. Marx hayatını Beethoven’ın varlığına adadı ve gerçekten de bu vazgeçilmez efsanenin, Beethoven’ın üstünlüğünün yaratılmasındaki en önemli temsilcilerden birisi oldu” (Rosen, 1988: 3). Bu açıdan bakıldığında bu müzik

türünün *sonat formu* olarak adlandırılmasında Beethoven'ın dolaylı yoldan etkisi oldukça büyüktür.

Sonat formu barok dönemde görülen A ve B olarak iki bölmeye ayrılan ikili form'dan (binary form) türemiştir. İkili formda bölmeler genellikle tekrarlanır ve AABB şeklinde bir yapı ortaya çıkar. İkili form olarak adlandırılmasının nedeni de bu yuzdendir. İkili formda ton majör ise, A bölümünde birinci derecede (tonik) başlayan parça B bölümünde beşinci dereceye (dominant) modülasyon yapar ve tekrar birinci dereceye dönerek biter. Eser minör ise, genellikle ilgili majörüne yani üçüncü dereceye (mediant) modülasyon yapar ve ardından birinci dereceye dönerek sonlanır. Barok dönemde besteci Domenico Scarlatti'nin piyano sonatlarında da görüldüğü gibi ikili formda tek bölümlü kısa enstrumantal parçalar bestelenmiştir. Daha sonra ikili form özellikle Beethoven'ın varyasyonlarının temasında, çok bölümlü eserlerinde ise (sonat, senfoni, kuartet vb.) scherzo-trio veya menuet-trio bölümlerinin trio kısmında kendini gösterir. Beethoven'ın keman ve piyano sonatlarından Op. 24 No. 5 fa majör *ilkbahar* sonatının 3. bölümü scherzo-trio'nun trio kısmı buna örnek olarak verilebilir. Notada görüldüğü gibi 16 ölçülük trio kısmının A bölümü (ilk 8 ölçü) fa majörün beşinci derecesi olan do majörde yazılmışken, B bölümü (son 8 ölçü) birinci dereceye dönüş yaparak fa majördedir ve iki bölmede tekrarlanmaktadır. 16 ölçülük trio kısmı tek başına ele alındığında AABB olarak ikili form yapısındadır. (Bkz. Şekil: 9-10)



Şekil 9- 3. Bölüm scherzo-trio'nun trio bölümü ilk 8 ölçü "do majör" (Breitkopf & Hartel)



Şekil 10- 3. Bölüm scherzo-trio'nun trio bölmesi son 8 ölçü "fa majör" (Breitkopf & Hartel)

Barok dönemden itibaren uzun yıllar süren bir değişim sonucunda, klasik dönemde sonat allegrosu formu veya ilk bölüm formu olarak da adlandırılan sonat formu en gelişmiş müzikal form olarak son halini almıştır. Sonat formu dışında bu diğer iki terimin de kullanılmasının sebebi çok bölümlü eserlerin ilk bölümlerinin genellikle *allegro* (canlı) olmasıdır. Bu form *sonat* olarak başlıklandırılmış çok bölümlü eserlerde (piyano sonatı, keman-piyano sonatı vb.), konçertolarda, senfonilerde, kuartet veya trio gibi eserlerin ilk bölümlerinde kullanılan bir yapıdır. Nadiren de olsa son bölümde olmak üzere çok bölümlü bir eserin diğer bölümlerinde de bu formun zaman zaman kullanıldığı görülür. Örneğin *Appassionata*'nın üçüncü bölümü de birinci bölümü gibi yine sonat formundadır.

Sonat formu basit bir anlatım ile ana hatlarıyla sergi (A) - gelişme (B) - yeniden sergi (A') olarak tanımlanan üç büyük bölmeden oluşur. Bu bölmelerin her biri kendi içinde bir yol izleyerek bu formu oluşturur. (Bkz. Şekil 11) Öte yandan bazen eserlerde opsiyonel olarak bu üç bölmeye ilaveten giriş kısmı ve bitişi güçlendiren koda kısmı da bulunmaktadır. Sonat formunun sergi bölmesini ikili formun ilk kısmı, gelişme ve yeniden sergi bölmelerini ise ikinci kısmı olarak düşünerek armonik olarak izlediği yola bakıldığında, sonat formunun ikili formun büyük bir hali olduğu söylenebilir. Fakat her ne kadar sonat formu ikili formdan türemiş bir müzikal yapı olsa da, ikili formdaki mantık temaların müzikal bütünlüğü ve sürdürülebilirliği üzerine kurulurken, sonat formunda tam tersine temalar arasında karakter bakımından zıtlık olması nedeniyle bu iki müzik formu birbirinden ayrılmaktadır.



Şekil 11- Sonat allegrosu formunda bestelenmiş bir bölümün izlediği yol haritası

Giriş: Sergi (A) bölmesinden önce bestecinin tercihinine göre bazen kullanılan giriş kısmı genellikle beşinci derece (dominant) üzerine kurulur, serbest bir yapıdır ve bölümün temposuna göre daha yavaştır. Aynı zamanda sergi bölmesinin normal şartlarda tek başına başlayamayacağı kadar basit bir tema ile başlamasına olanak sağlar. Sergi bölmesinin röpriz ile tekrarlanması durumuna giriş kısmı dahil değildir. Giriş kısmında kullanılan müzikal materyaller daha sonra koda kısmında veya gelişme bölümünün en başında bölümüm normal temposunda işlenebilmektedir. Beethoven'ın Op. 13 No. 8 *Pathetique* başlıklı piyano sonatının birinci bölümü bu durumun görüldüğü en belirgin örneklerdendir.

Sergi: Sonat formunun sergi bölümünü (A) karakterize eden birincil unsur ton tezatıdır. Bu bölmede sunulan melodi, motif veya temalar tüm bölümün (A-B-A') üzerine inşa edileceği müzikal malzemeleri ortaya sunar. Sergi bölümünde iki ana tema bulunur. Birinci derecede (tonik) olan ilk tema daha sonra köprü yoluyla ton majör ise beşinci dereceye (dominant), minör ise ilgili majörüne (mediant) modülasyon yaparak ikinci temaya bağlanır. Bu iki tema ton farklılıklarının yanı sıra melodik anlamda ve karakter açısından da birbirleriyle zıtlık içermektedir. Bölümün gelişme (B) ve yeniden sergi (A') bölmelerinde bütün olarak veya küçük parçalar halinde işlenecek olan birinci tema, hatırlaması ve anlaşılması kolaydır. Beşinci veya üçüncü derecede olan ikinci tema ise daha lirik bir yapıdadır ve bu yapısı ile bitiş etkisini tam olarak veremeyeceği için sergi bölümünün en sonunda daha sert karakterde olan kapanış teması (kodetta) bulunur. Fakat nadiren de olsa bazı eserlerin sergi bölümü ikinci tema ile bitebilmektedir.

“Beethoven bir tondan diğerine geçiş açısından çok farklı ilişkileri benimsemiştir. Sonat formunda olan 81 eseri içinde dominant’a sadece üç kez

geçiş yapmıştır. Subdominant'a (dördüncü derece) 19 kez, mediant'a dört kez, submediant'a veya 3 aşağıya (altıncı derece) 30 kez, tonik majörden tonik minöre 12 kez ve tonik minörden tonik majöre 8 kez geçiş yapmıştır. Beethoven'ın en favori ton değişimi açık bir şekilde submediant veya 3 aşağı yani tonik ile daha az ilişkili ve alışılmış tondan daha uzak bir tondur" (Grove, 2009: 203).

George Grove'un bu söyleminden yola çıkarak Beethoven'ın kurallardan ve geleneklerden daha çok içinden geldiği, duyduğu ve hissettiği gibi bestelediği ve dolayısıyla bu tarzı sayesinde birçok yeniliği müziğe kazandırmış olduğu gerçeği bir kez daha görülmektedir.

Gelişme: Genel olarak sergi bölmesinin kapanış teması (kodetta) ve bittiği ton ile başlayan gelişme bölümü (B), sergi bölümündeki müzikal fikirlerin, tema ya da temaların ve motiflerin sık sık başka tonlara geçiş yaparak işlendiği, geliştirildiği ve hatta bu malzemelerin yeni müzikal fikirler ile harmanlandığı bir bölmedir. Bir diğer şekilde tanımlamak gerekirse; bir dizi tematik dönüşümün bulunduğu bir bölme olarak açıklanabilir. Bu tematik dönüşümler: 1- temaların parçalanması 2- deforme edilmesi 3- temaların veya parçaların kontrpuan tekniğiyle işlenmesi 4- farklı tonlara yapılan hızlı ve sık modülasyonlar. Bestecinin bestecilik tekniğini, ustalığını gösterdiği bir bölme olarak bu bölme sonat formundaki bir bölümün en karmaşık ve değişkenlik içeren kısmı olduğundan, gelişme bölümü için kesinleşmiş kalıplardan bahsetmek pek mümkün değildir. Yeniden sergi (A') bölümüne geçiş yapmadan önce yine bir köprü vasıtasıyla bu bölme sonlanmaktadır. Tonik üzerinde A bölümündeki ilk temaya dönüş hazırlığı yapan bu geçiş köprüsü, geri dönüş hissini yaratması bakımından bölme içindeki en kritik ve önemli rolü oynamaktadır. Klasik dönem bestecilerinin eserleri incelendiğinde kurallara olan bağlılık sonucu bu bölme diğer bölmelerle simetri içermektedir ve romantik dönemdeki örneklere kıyasla oldukça kısadır. Çalışmada daha önce de bahsedildiği gibi Beethoven sonat formundaki eserlerin gelişme bölümünü simetrik olmaktan uzaklaştırıp genişleterek, klasik dönem kurallarının dışına çıkmış ve sonat formuna yeni bir kapı açmıştır.

Yeniden Sergi: “Çözölüm olarak yeniden sergi prensibi sonat stiline en temel ve radikal yeniliği olarak düşünülebilir” (Rosen, 1988: 284). Yeniden sergi bölümü özetleme olarak da düşünülebilir ve ilk temanın sergi bölümünde görüldüğü gibi tonik üzerinde duyurulması ile başlar. Birinci tema ile ikinci tema arasında bulunan köprü genellikle yeni bir müzikal malzeme ile işlenir ve bu açıdan bakıldığında kısa bir gelişme bölümü olarak da kabul edilmektedir. İkinci tema ise yine sergi bölümünde olduğu gibidir fakat bu defa beşinci veya üçüncü derecede değil tonik üzerindedir. Bazen ikinci temanın ana tonun paralel majörü veya minörü üzerine yeni bir tema olarak kurulduğu durumlar da görülmektedir. Örneğin Beethoven’ın 5. Senfonisinde ana ton do minör iken yeniden sergi bölümündeki ikinci tema do majördedir. Son olarak bu bölme kapanış teması ile biter fakat bazı eserlerde koda’ya bağlanır.

Koda: Giriş kısmı gibi koda kısmı da bestecinin isteğine bağlı olarak opsiyoneldir. Fakat bazen bölümün bitiş etkisini verebilmek için kaçınılmaz olarak koda’ya bağlanması gereken durumlar olabilmektedir. Yeniden sergi bölümüne bağlı olarak yine tonik üzerinde ve bölümün genel karakterine uygun bir yapıdadır. Genellikle gelişme ve yeniden sergi bölmelerinin tekrarlanmaması için kullanılan koda, minör bölümde yeniden sergi bölümünde ikinci temanın paralel majörde olması durumunda minör tona dönüş yaparak bölümü bitirebilmek için de kullanılmaktadır. Bu duruma örnek olarak yine Beethoven’ın 5. Senfonisi verilebilir. Sonat formundaki bazı eserlerinde Beethoven’ın genişletilmiş koda kısmını eklemesi bu forma getirdiği önemli bir yenilik olarak dikkat çekmektedir. Çalışmaya konu olan *Appassionata* bu örneklerden birisidir.

Sonat formu ile ilgili olarak dikkat edilmesi gereken en önemli unsurlardan birisi üçlü form (ternary) olarak bilinen ve yine üç bölmeye (A-B-A) ayrılan tür ile karıştırılmamasıdır. Üçlü formda son bölme (A) ilk bölmenin (A) tamamen tekrarı iken, sonat formunda anlatılmış olduğu gibi armonik ve tematik olarak bazı farklılıklar bulunur ve birebir tekrarı değil bir nevi özetidir. Öte yandan üçlü formdaki orta bölme (B) yeni bir melodi veya temanın katılımıyla karakter olarak diğer bölmelerle tamamiyle zıtlık içermektedir. Sonat formunda ise orta bölme yani gelişme, ilk bölmedeki müzikal fikirlerin, temaların işlendiği bir kısım olarak diğer bölmelerle uyum içindedir. Bu yüzden

üçlü formdaki orta bölmeye “kontrast” adı verilirken, sonat formundaki orta bölmeye “gelişme” adı verilmiştir. Rosen üçlü form yapısını şu şekilde tanımlamıştır:

“Birincil tanımlama özelliği birinci ve üçüncü bölmelerin yapısal olarak aynı olmasıdır. Tıpkı üçüncü bölme gibi ilk bölme de tonik ile bitmek zorundadır. İlk ve son kısımlar tek başına ele alındığında orta kısımdan her zaman daha büyük boyutlardadır. Bu iki dış bölüm sadece çerçeve değil aynı zamanda yapının temelleridir. İç bölüm ise yardımcı bir rol oynar, neredeyse her zaman gücün veya stabilitenin azaltılmasıyla genellikle dış bölümlerden daha ifadelidir, zıtlık içerir ve modu değiştirir” (Rosen, 1988: 17).

2.2.2 Tema ve Varyasyonlar Formu

Sonat formundan çok daha eski bir müzik formu olan tema ve varyasyonlar formu, 16. Yy’ın başlarından günümüz modern bestecilerine kadar neredeyse tüm bestecilerin kullandığı bir müzik formu olarak bilinir. Kısaca başta sunulan bir temanın ritmik, armonik ve melodik olarak çeşitlenmesi olarak tanımlanabilir. Bu form üzerine bazen tek bir eser bazen de çok bölümlü bir eserin bir bölümünün bestelenmiş olduğu görülmektedir. En başta 8 ila 32 ölçü arasında olan bir tema ile başlar ve ardından bu temanın üzerine kurulan varyasyonlar tema ile aynı uzunluktadır. Bu türde bestelenmiş bilinen en popüler eserler arasında Bach’ın Goldberg varyasyonları, Mozart’ın Türk Marşı olarak bilinen 11 numaralı la majör piyano sonatının ilk bölümü, Beethoven’ın Diabelli ve 32 varyasyonu, Rachmaninov’un Paganini’nin bir teması üzerine varyasyonları, Paganini’nin Moses fantezisi gibi eserler mevcuttur. Appassionata’nın “Andante con moto” başlıklı ikinci bölümü tema ve varyasyonlar formunda olup parçalı varyasyon yapısındadır. Parçalı varyasyondan kasıt temanın ve varyasyonların her birinin kendi içinde bir başlangıcı ve bitişi olması bakımından ayrılabilir, bölünebilir olmasıdır. Beethoven’ın bu formla ilgili yaklaşımını Grove şöyle tanımlamıştır: “En sevdiği plan melodiyi değiştirmek ve süslemek için temanın armonik temelini korumaktır” (Grove, 2009: 206).

2.3 Appassionata'nın Form Analizi

2.3.1 Allegro Assai

Tablo 1- Allegro assai form analizi

1.Bölüm Allegro assai - fa minör “sonat formu”			
Sergi (A) Ölçüler: 1-66	Gelişme (B) Ölçüler: 67-135	Yeniden Sergi (A') Ölçüler: 136-203	Koda Ölçüler: 204-262
<u>1. Tema-tonik</u> 1-16: (a) 17-23: (a') 24-34: Köprü <u>2. Tema-mediant</u> 35-50: (b) mediant majör 51-60: (c) mediant minör 61-66: Kodetta	67-108: 1. temanın işlenmesi 109-122: 2. temanın (b) işlenmesi 123-135: köprü	<u>1. Tema</u> 136-151: dominant (a) 152-162: tonik majör (a') 163-173: Köprü <u>2. Tema-tonik</u> 174-189: (b) tonik majör 190-199: (c) tonik minör 200-203: Kodetta	204-238: (a), (b) 239-262: (b) Piu allegro

Eserin “Allegro assai” (olabildiğince canlı) başlıklı birinci bölümü görüldüğü gibi 12/8’lik ölçüleme üzerine kurulmuştur. 1-66. ölçüler arasını kapsayan sergi bölmesinde (A) iki tema ve kapanış teması (kodetta) bulunmaktadır. Sonat formunun genel tanımında da bahsedildiği gibi tonik üzerinde 1. tema (a) ile başlayan sergi bölmesi bir köprü vasıtasıyla fa minör tonunun ilgili majörü olan la bemol majördeki (b) ve daha sonra da la bemol minör (c) yani mediant minördeki 2. temaya bağlanmaktadır. Son olarak bu bölme kodetta ile bitip gelişme bölümüne geçiş yapmaktadır.

İlk dört ölçü arasında görülen cümle yapısı iki farklı figür üzerine kurulmuştur. İlk iki ölçüde birinci figür, 3 ve 4. ölçülerde ise dominant üzerinde ikinci figür görülmektedir. (Bkz. Şekil 12) Bu cümle yapısı 5-8. ölçülerde yarım ses yukarıya modülasyon yaparak sol bemol majör tonunda duyulur ve bu tonun dominant’ı re bemol majörde sonlanır. “Tonik ve süpertonik’le yapılan bu sıralı açılışta mod majör yerine minördür. Beethoven’ın çağdaşları buna çok şaşırmışlardı” (Tovey, 1976: 170). Bu açıdan bakıldığında o zamana kadar bu kompozisyon tekniğinin minör tonda yapılmadığı ve ilk kez Beethoven’ın uygulamış olduğu anlaşılmaktadır.

Allegro assai.

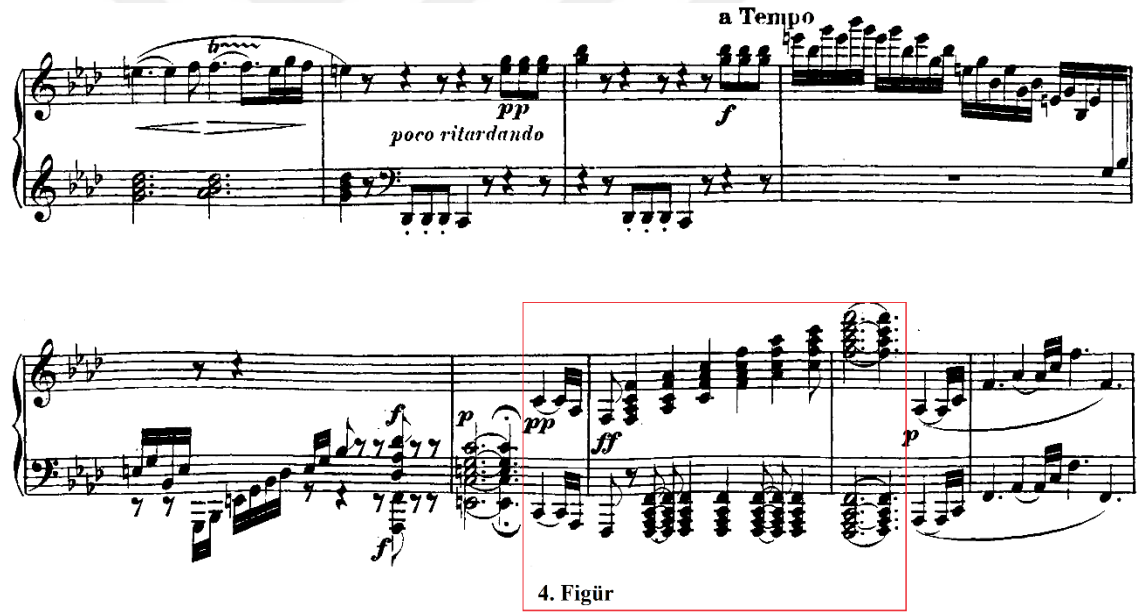
1. Figür 2. Figür

3. Figür

Şekil 12- ölçüler: 1-10 (Breitkopf & Hartel)

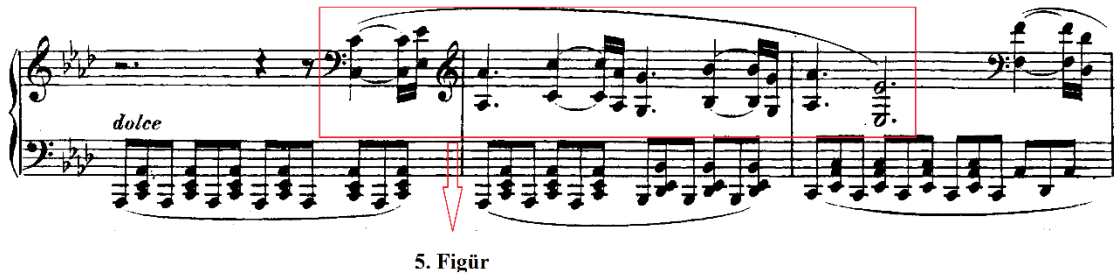
İlk iki figür gibi bölümün karakterini veren ve tüm bölüm boyunca birçok kez kendini gösterecek olan ikinci figürden türemiş ritmik figür 10. ölçüde sol elde görülür. (Bkz. Şekil 12) Beethoven'ın kullanmayı sevdiği kaderin kapıyı çalması olarak tabir edilen bu ritmik figür aynı zamanda en meşhur eserlerinden 5. Senfonisinin ana temasıdır. “Do minör senfoniye ait olan bu ritmik figürün, Appassionata sonatı, sol majör piyano konçertosu, op.74 kuartetin üçüncü bölümü ve keman konçertosu gibi eserlerin hepsini sardığı kesin olarak kanıtlanmaktadır” (Tovey, 2015: 31).

11. ölçü itibarıyla başlayan ve 14-15. ölçüdeki arpej ile sonlanan kısımda, 2. figür ve 3. figür arasında gerginlik hissi yaratan soru cevap şeklinde bir tırmanış görülür. (Bkz. Şekil 13) 17. ölçüde ise 1. figür yeni yapısıyla bu kez akor halinde görülür ve 4. figür olarak kabul edilecek bir figür daha ortaya çıkar. (Bkz. Şekil 13)



Şekil 13- ölçüler: 11-18

24 ve 34. ölçüler arasında la bemol majör tonundaki 2. temaya hazırlık niteliğinde la bemol majörün dominant'ı olan mi bemol majör üzerinde bir köprü bulunmaktadır. Bu köprünün bitiminden sonra 35. ölçüde başlayan la bemol majördeki 2. tema yeni bir figürle beraber kendini gösterir. (Bkz. Şekil 14)



Şekil 14- ölçüler: 35-37

2. tema daha sonra 51. ölçüde bu kez la bemol minörde kendi içinde yeni bir tema daha oluşturmuş olarak görülür. Çalışmada daha önce Beethoven'ın bestecilik özelliklerinde de bahsedildiği gibi bestecinin ruh halinin bir etkisi olarak majörden minöre yaptığı geçişlere bu kısım örnek olarak verilebilir. (Bkz. Şekil 15) Sergi bölümü son olarak 61-66. ölçüler arasında görülen kapanış teması (kodetta) ile sonlanır.



Şekil 15- ölçüler: 51-55

Eserin ilk bölümünün gelişme bölümü (B) 67. ölçüde başlayıp 135. ölçüde sonlanmaktadır. Sergi bölümündeki iki temanın da yeni müzikal malzemelerle işlendiği bu bölme tıpkı bölümün en başı gibi 1. ve 2. figürlerle başlamaktadır. İlk 4 ölçüde de olduğu gibi 67. ölçüdeki 1. figür mi majör tonunda iken 69. ölçüde 2. figür dominant üzerinde si majördedir. (Bkz. Şekil 16)

1. Figur

2. Figur

Şekil 16- ölçüler: 63-70

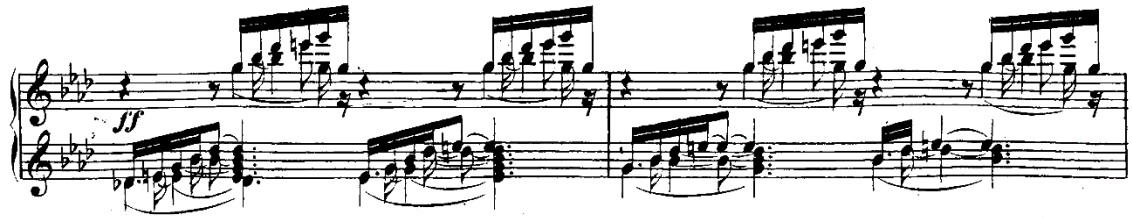
Sonat formunun genel tanımında da bahsedildiği gibi sıklıkla ton değişikliğinin olduğu gelişme bölmesinde 1. figür 79. ölçüde mi minörde ilk kez görülen yeni bir müzikal malzeme ile harmanlanmış biçimdedir. Bu müzikal malzeme aynı zamanda temaya eşlik niteliği taşımaktadır. 79-92. ölçüler arasında görülen bu kısımda 1. figür farklı tonlara geçiş yaparak işlenmektedir. (Bkz. Şekil 17)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, with the treble staff featuring a melodic line with slurs and the bass staff playing a more active accompaniment with sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score concludes with a final cadence in the treble staff.

Şekil 17- ölçüler: 77-83

Sergi bölmesinde 24-34. ölçüler arasındaki köprü gelişme bölümünde 93-108. ölçüler arasında la bemol majörde işlenir ve ardından 2. temaya bağlanır. 109-122. ölçüler arasında re bemol majörde başlayan 2. tema gelişme bölümünün karakteristik özelliği

gereği yine sık ton değişiklikleri ile işlenir. 123. ölçü itibariyle başlayan köprü kısmı ise re bemol eksik 7'li akorunun çevrimleri üzerinde kurulur (Bkz. Şekil 18) ve 130. ölçüde 1. temanın 3. figürünün kendini göstermesiyle birlikte ana tonun (fa minör) dominant'ı olan do majörde gelişme bölmesi sonlanır.



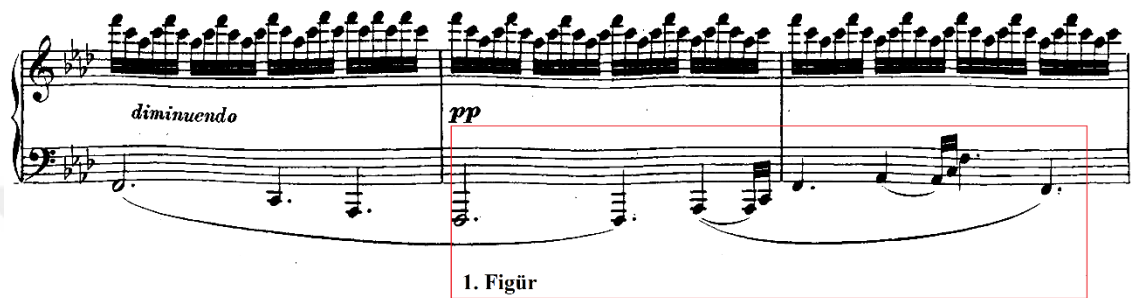
Şekil 18- ölçüler: 123-124

Yeniden sergi (A') bölümü 136 ve 203. ölçüler arasında kapsamaktadır. Sergi bölümündeki 1 ve 16. ölçüler bu bölümde 136 ve 151. ölçülerini karşılamaktadır. 17. ölçüde akor halinde görülen 4. figür ise bu kez tonik majörde yani fa majördedir. (Bkz. Şekil 19) “Bu durum minör bölümde yeniden serginin majör olması olarak normal kabul edilen durum ile karıştırılmaması gerekir. Bu beklenmeyen bir eylemdir ve formun normal özelliği değildir” (Tovey, 1976: 173).



Şekil 19- ölçüler: 149-155

163-173. ölçüler tıpkı 24 ve 34. ölçüler gibi 2. temaya bağlanmak için köprü vazifesini üstlenir ve bu kez do majördedir. 2. tema ise yeniden sergi bölmesinde bu kez 174-189 arasında tonik majörde ve 190-199 arasında tonik minör yani fa minörde görülür. Sergi bölmesindeki 35-60. ölçülerin karşılığıdır. 200-203. ölçüler arasındaki bağlantı köprüsü sonrasında 204. ölçüde 1. figür ile koda kısmı başlar. (Bkz. Şekil 20)



Şekil 20- ölçüler: 203-205

210-217. ölçülerde 2. temaya ait olan figür giriş yapar (Bkz. Şekil 21) ve 218-234 arasında daha önce duyulmayan arpejlerden oluşan bir uzun bir pasaj görülür. 235. ölçüde ise bölümün genel karakteri üzerindeki en etkin rollerden birisine sahip olan ritmik figür yani 3. figür yavaşlama ibaresi ile (ritardando) görülmektedir. 239. ölçüde *piu allegro* ibaresi altında 2. tema başlar ve son 6 ölçüde 1. temanın girişi ile bölüm fa minörde bu bölüm sonlanır. (Bkz. Şekil 22)



Şekil 21- ölçüler: 210-212



Şekil 22- ölçüler: 256-258

2.3.2 Andante Con Moto

Tablo 2 - Andante con moto form analizi

2. Bölüm Andante con moto – re bemol majör “tema ve varyasyonlar”				
Tema	1.Varyasyon	2.Varyasyon	3.Varyasyon	4.Varyasyon
1-8: (a)	17-32	33-48	49-80	81-96
9-16: (b)				

Eserin 2. bölümü tema ve varyasyonlar formunda olup, ilk 16 ölçüde ikili form (binary) yapısında sunulan tema ve bu temanın dört varyasyonu görülmektedir. 1-8. ölçülerde temanın ilk yarısı (a), 9-16. ölçülerde ise ikinci yarısı (b) bulunur. (Bkz. Şekil 23-24)



Şekil 23- Tema (a), ölçüler: 1-8



Şekil 24- Tema (b), ölçüler: 9-16

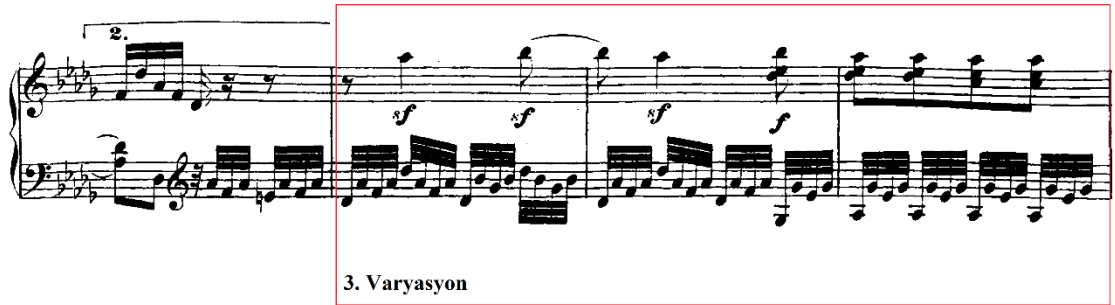
16 ölçülük tema ritmik olarak çeşitlenmektedir. 1. Varyasyon 17-32. ölçülerde 8'lik notalarla görülürken, 33-48 arası 2. Varyasyon 16'lık, 49-80 arası 3. Varyasyon ise 32'lik notalama ile görülür. Son varyasyonda ritmik çeşitleme yerine en başta sunulan temaya dönüş yaparak bu tema üzerine oktav atlamalarıyla yapılmış bir çeşitleme görülür. (Bkz. Şekil 25-26-27-28)



Şekil 25- 1. Varyasyon



Şekil 26- 2. Varyasyon



Şekil 27- 3. Varyasyon



Şekil 28- 4. Varyasyon

Bölümün son iki ölçüsünde sürpriz bir şekilde tonik yerine eksik 7'li kırık akoru bitiş etkisini yaratmadan *attaca* olarak 3. bölüme bağlanmasını sağlar. Çalışmada daha önce de bahsedildiği gibi Beethoven müziğinin tipik özelliklerinden birisi olan beklenmedik (subito) nüans farklılığı olarak *pp*'dan *ff*'ye geçiş dikkat çekmektedir. (Bkz. Şekil 29)



Şekil 29- ikinci bölümün finali

2.3.3 Allegro Ma Non Troppo

Tablo 3- Allegro ma non troppo form analizi

3. Bölüm Allegro ma non troppo – fa minör “sonat formu”				
Giriş	Sergi	Gelişme	Yeniden Sergi	Koda
(A)	(B)	(A’)		
1-19	20-117	118-211	212-300a	300b-361
	<u>1.Tema-tonik</u> 20-36: (a) 37-63: (b) 64-75: Köprü <u>2.Tema-dominant minör</u> 76-95: (c) 96-117: Kodetta	118-141: 1.temanın işlenmesi (a’) 142-157: (d) 3.tema (yeni tema) 158-167: 1.temaya dönüş 168-211: Köprü	<u>1.Tema-tonik</u> 212-227: (a) 228-255: (b) 256-267: Köprü <u>2.Tema-tonik</u> 268-287a: (c) 288-300a: Kodetta	300b-307: Presto 308-325a: 4.tema (yeni tema) 325b-361: 1.tema (a)

Bölümün başlığı olan *allegro ma non troppo* “canlı fakat çok fazla değil” olarak çevirilebilir. 1-19. ölçüler arasında dominant üzerine kurulan giriş kısmından sonra, 20. ölçüde A bölümünün 1. teması (a) tonikte görülür. (Bkz. Şekil 30)



Şekil 30- ölçüler: 19-24

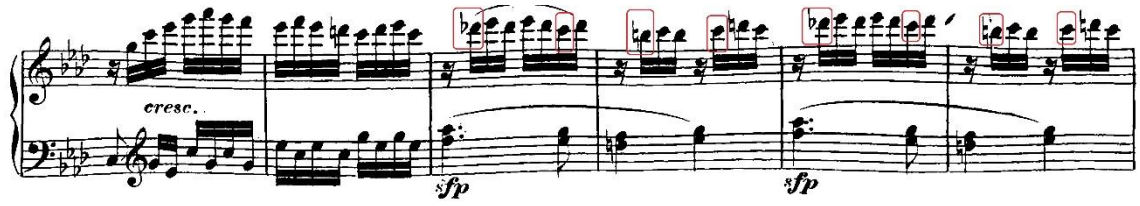
37. ölçü itibariyle sol elde görülen ritmik figür (b) 14 ölçü sonra 51. ölçüde sağ ele geçiş yapar ve 64. ölçüde A bölümü (sergi) sonlanır. (Bkz. Şekil 31)



Şekil 31- ölçüler: 35-39

64-75. ölçüler arasında 2. tema öncesinde bir köprü olarak 1. temanın (a) ikişer tekrarlı olarak işlendiği görülür. Tonikte (fa minör) başlayan tema 4 ölçü sonra dominant minörün (do minör) dominantı (sol majör) ve dominant minörün kendisi yani do minör tonuna geçiş yapar.

76. ölçü itibariyle A bölümünün iki ölçüye yayılmış 2. teması sağ elde başlar ve 3. tekrarının sonundaki kadanstan sonra, 86-95. ölçüler arasında sol elde tekrarlanır. Yarım seslerden oluşan küçük ikili aralıkları kullanmayı sevdiği bilinen Beethoven’ın bu özelliği burada da açık bir şekilde görülmektedir. (Bkz. Şekil 32-33)



Şekil 32- ölçüler: 74-79



Şekil 33- ölçüler: 86-92

Kodetta 96. ölçüde başlar ve do minörde 4 ölçülük bir cümle halinde görülen 1. temaya yeni bir ritmik figür eklenir. (Bkz. Şekil 34)



Şekil 34- ölçüler: 98-102

Çalışmada daha önce de bahsedildiği gibi Beethoven müziğinin özelliklerinden birisi olarak Beethoven'ın beklenmedik tonlara yaptığı ani geçişlere bir örnek 112. ölçüde görülmektedir. 111. ölçüde görülen dominant 7 akorundan sonra tonun fa minöre gelmesi beklenirken sol bemol eksik 7'li üstündeki 6 ölçüye yayılan arpej görülür. (Bkz. Şekil 35)



Şekil 35- ölçüler: 108-117

Gelişme bölümü (B) 118. ölçüde si bemol minörün dominantı üzerinde 1. temanın işlenmesi ile başlar ve 126. ölçü itibarıyla si bemol minöre geçiş yapar. (Bkz. Şekil 36)



Şekil 36- ölçüler: 118-129

Sonat formunun genel tanımında da bahsedildiği gibi her zaman olmamakla beraber gelişme bölümünde yeni müzikal malzemelerin katılımı söz konusudur. 142. ölçüde başlayıp 157. ölçüde sonlanan ve 4 ölçü uzunluğundaki ve 3 tekrarlı yeni bir temanın katılımı dikkat çekmektedir. (Bkz. Şekil 37)



Şekil 37- ölçüler: 142-146

158. ölçü itibariyle tekrar 1. temaya dönüş yapar ve yeniden sergi bölmesine bağlanmak için köprü niteliğinde 168'den 212. ölçüye kadar süren 44 ölçülük uzun bir geri dönüş hazırlığı görülmektedir. Şekil 38'de görüldüğü gibi bu bölmenin son 6 ölçüsünde (206-211) fa minörün dominantı sonrasında ana tonda 1. temanın görülmesi ile yeniden sergi (A') bölmesi başlar.



Şekil 38- ölçüler: 206-213

Sergi (A) bölmesinin 20-63. ölçüler arasındaki kısım yeniden sergide 212-255. ölçüler arasında küçük bir farklılık dışında tamamen tekrarlanır. 28-35. ölçülerin karşılığı olan 220-227. ölçülerde tema bu kez sağ el yerine sol elde görülür. Yine 28-35 arasında sol elde görülen ritmik figür ise geliştirilmiş olarak sağ elde görülür. (Bkz. Şekil 39)



Şekil 39- ölçüler: 219-229

256-267. ölçülerdeki 12 ölçülük köprü ise sergi bölmesindeki 64-75. ölçülerin karşılığıdır. 4 ölçü uzunluğundaki 1. tema ilk olarak tonikte, ardından 6. derece olan re bemol majörün dominantında (sol bemol majör) ve son olarak 6. derece yani re bemol majörde görülür. 268-299 arasında görülen 2. tema ise sergi bölmesindeki 76-107. ölçülerin karşılığıdır fakat sonat formunun yapısı gereği bu kez toniktedir. 300a-307a arasındaki 1. dolapta tıpkı sergi bölmesinin sonunda olduğu gibi 302a'da başlayan sol bemol eksik 7'li üstüne 6 ölçülük arpej görülür. 307a'nın bitimindeki röpriz ile gelişme (B) ve yeniden sergi (A') bölmesi bütünüyle tekrarlanır. Tovey bu durum için şöyle bir çıkarımda bulunmuştur:

“Geleneksel olmayan bu duruma karşı ne söylenebilir. Başka hiçbir sonatta bölümün ilk yarısı tekrarlanmadıkça ikinci kısmı tekrarlanmamıştır. Burada Beethoven'ın aklında net olarak iki amacı vardır. Birincisi, kapanışı kesintiye uğratarak ardından gelecek olan 4. derecenin etkisini ortaya çıkarmak. İkincisi, koda'da kullandığı ve tamamen yeni olan temanın duyulmasını erteleme isteği” (Tovey, 1976: 177).

Koda kısmı 300b itibariyle başlar ve yeniden sergi bölmesindeki kapanış teması 8 ölçü daha uzayarak 308'deki *presto* başlıklı kısma hazırlık yapar. 308'de başlayıp 325a'da sonlanan 8+10 ölçü uzunluğunda tamamen yeni olan bu tema önce tonikte ardından ilgili majörü la bemol majörde görülür. 325b itibariyle 1. tema tonikte görülür ve 361. ölçüde bölüm sonlanır. (Bkz. Şekil 40)

308 Presto.

325a 1. 2.

325b 1. 2.

Şekil 40- ölçüler: 308-328

2.4 Appassionata'nın Piyano Tekniği ve Müzikal Yönden İncelenmesi

2.4.1 Allegro Assai

Zorlu bir eserin pasajlarında tercih edilecek parmak numaralarının önemi oldukça büyüktür. Çalınamaz olan bir pasaj küçük bir parmak numarası değişimi sonucunda bile rahatlıkla çalınabilir hale gelmektedir. Bu bağlamda çalışmanın bu kısmında önerilmiş parmak numaralarını tercih etmek kolaylaştırıcı olacaktır. Besteci ve piyanist Debussy parmak numarasının önemini şu sözlerle vurgulamıştır: “Herkes, kendisi için en iyi öğretmendir, uygun parmak numaralarını arayalım!” (Gedikli, 2006: 29). Çalışmanın 1.2 numaralı başlığı altında da değinildiği gibi Beethoven müziğinin karakteristik unsurlarından belki de en önemlisi *subito* (ani) nüans değişiklikleridir. En başta eserin bütünüyle ilgili olarak tavsiye edilecek olmazsa olmaz birincil unsur *sf*, *pp*'dan *ff*'ya geçişler gibi ani dinamikleri iyi duyurabilmektir. Bu yüzden nota üzerinde besteci tarafından belirtilmedikçe bu büyük nüans değişimleri arasında *crescendo* veya *decrescendo* yapılmamalıdır. Özellikle incelenmekte olan bu eserde bu durum fazlasıyla mevcuttur.

Eserin *allegro assai* başlıklı birinci bölümü 12/8'lik ölçüleme üzerine yazılmış ve eksik ölçü ile başlamaktadır. Bu nedenle nota üzerinde görülmeyen vuruşları da sayarak ilk notaya aksan vermeden başlamaya dikkat edilmelidir. (Bkz. Şekil 41)



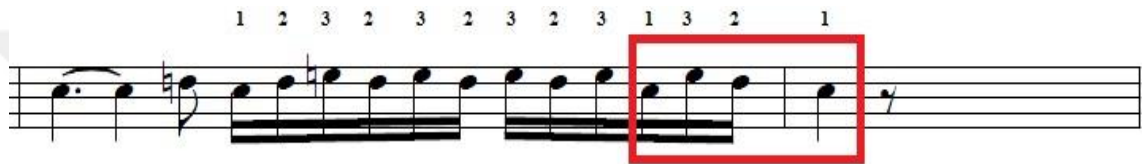
Şekil 41- ölçüler: 1-4

En önemlisi doğru bir tempo ile başlayabilmek ve bunu sürdürebilmek için, bölümün genel yapısının üzerine inşa edildiği, adeta temel taşı niteliğinde olan ve 24. ölçüde başlayan üçlemeleri hissederek çalmak doğru bir referans olacaktır. Zaten 136. ölçüye bakıldığında en baştaki temaya bu kez sol elde üçlemelerin eşlik ettiği görülmektedir. (Bkz. Şekil 42) “Özellikle birinci bölüm daha önceki hiçbir sonatında ve üçlü konçertoda görülmeyen güçlü karakter, yoğun duygusallık, ısrarcı ritmik yapı ve mükemmel şarkılama gibi özelliklere sahiptir” (Cooper, 2008: 154). Metronom değeri olarak 95-100 arasında bir tempo tercih edilebilir.



Şekil 42- ölçüler: 133-138

1 ve 3. zamanları hissederek çalmak daha bütüncül ve akıcı çalabilmeyi sağlayacaktır. Çalışmada daha önce de bahsedildiği gibi karakter olarak fırtına öncesindeki huzursuzluk hissini uyandıran bir giriş kısmı mevcuttur. Dünyaca ünlü piyanist Sir Andras Schiff bu girişi gece karanlığı olarak tanımlar. 2 oktav ara ile unison yazılmış olan bu kısımda gizemli, koyu bir ton elde edebilmek için sol eli biraz daha ön planda tutmak, doğru karakteri elde etmek adına yardımcıdır. 3. ölçüdeki trili ve bölüm boyunca görülen tekrarlarını önerilen parmak numaraları ile belirli bir tartımda çalmak kolaylaştırıcı olabilir. (Bkz. Şekil 43)



Şekil 43- başında çarpma notası olan triller için tartım

11. ölçüde görüldüğü gibi başında çarpma notası olmayan triller ise üst sestten başlayarak tavsiye edilen tartımla çalınabilir. (Bkz. Şekil 44-45)



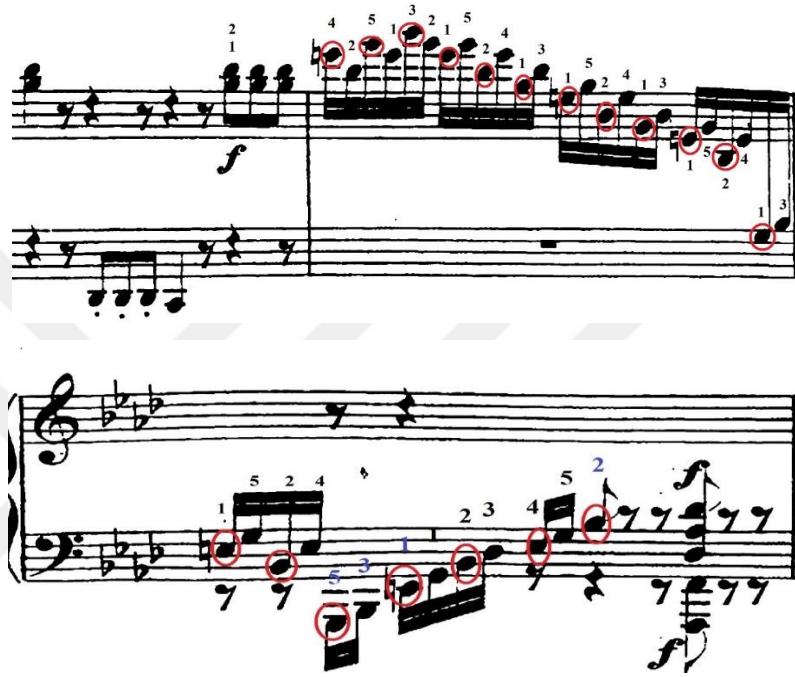
Şekil 44- ölçüler: 11-14



Şekil 45- başında çarpma notası olmayan triller için tartım

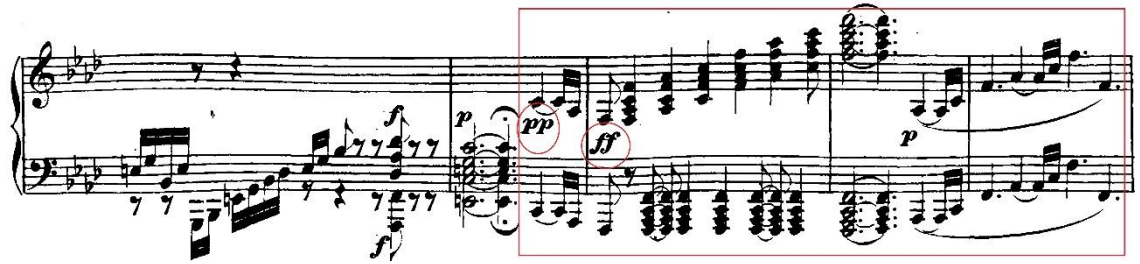
İlk 13 ölçüdeki gergin tırmanışın ardından 14. ölçüde auftakt ile görülen bir patlamayı andıran arpej görülür. Bu pasajı daha kontrollü çalabilmek için önerilen parmak numaraları ile birlikte kırmızı ile işaretlenmiş notalar üzerine dayanak oluşturarak çalmak kolaylaştırıcı olacaktır. Ayrıca mavi renk ile yazılmış parmak numaralarına denk gelen

notaları ise sol el ile çalmak tercih edilebilir. Pasajın karakteri ile ilgili hem Schiff hem de Daniel Barenboim basit bir arpej veya bir etüd çalıyormuş gibi değil, aksine zorlanıyormuş gibi biraz hantal ve tutarak çalmanın doğru bir yorum olacağını savunmaktadırlar. (Bkz. Şekil 46)



Şekil 46- ölçüler: 14-15 için parmak numarası tavsiyesi

17. ölçüde en baştaki tema tonikte çevrim akorlar ile 1 ölçü uzamış olarak görülür. Burada Beethoven'ın yine anlık duygu değişiminin, öfke patlamalarının müziğine yansımaları gösteren bir durum vardır. Notada görüldüğü üzere *pp*'dan *ff*'ya bir anda beklenmedik geçiş yapmaktadır. Performans sırasında bu denli büyük bir nüans aralığının çok iyi planlanması ve dinleyicide şok etkisi yaratması gerekmektedir. Diğer bir yandan bu akorları eli tuşeye yakın tutarak ve bir sonraki akora olabildiğince çabuk hazırlık yaparak çalmak temiz ve kontrollü olmasını sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 47)



Şekil 47- ölçüler: 15-19

24. ölçüde sol elde başlayan ve bölüm boyunca tekrarları görülen aynı nota üzerindeki üçleme notaları, hem hafif hem de kontrollü çalabilmek için; eli tuşeye olabildiğince yakın tutarak tuşun tam kalkmasına izin vermeden tekrar basarak, yani tuşenin içinden çalmak olarak da tanımlanabilecek şekilde çalmak gerekir. Öte yandan yine daha kontrollü olması adına bu tekrarlayan notalar 1 ve 2. parmak birlikte basarak çalınabilir. Ayrıca 24. ölçüde üçleme notalar gelince genelde yapılan bir hata olarak hızlanma söz konusu olmamalı yani en baştaki tempo ile aynı olmalıdır. Bu tema 35. ölçüye kadar süren uzun bir cümle yapısına sahiptir. Bu yüzden bu cümleyi kesintiye uğratmadan melodik yapıyı takip ederek çalmak gerekir. (Bkz. Şekil 48)



Şekil 48- 24. ölçüde başlayan tekrarlayan üçlemeler

35. ölçüde sağ elde görülen oktavları legato (bağlı) çalabilmek için; pedalında yardımıyla üst sesleri olabildiğince parmakla bağlayarak, daha çok birinci parmağı takip ederek çalmak gerekir. Sol eldeki eşlik partisini ise yine az hareketle tuşenin içinden daha koyu ve kapalı bir tonla çalmak, istenilen etkiyi ortaya çıkaracaktır. Karakter olarak majör tonalitede olması sebebiyle de burada daha olumlu bir hava vardır. (Bkz. Şekil 49)



Şekil 49- ölçüler: 35-37

47. ölçüde *pp* nüansı ile tek ses halinde yukarıdan aşağı inen gam, la bemol majördeki aydınlık atmosferden 54. ölçüde la bemol minörde görülen öfkeli karakterdeki kısma geçiş için bir köprü niteliğindedir. Karakter olarak huzursuz, gergin bir duygu ile çalmak gerekir. Bu gam için Schiff sanki ellere yapışkan sürülmüş ve bu yüzden zor çalıyormuş gibi benzetmesini yapmıştır. (Bkz. Şekil 50)



Şekil 50- ölçüler: 41-50

51. ölçü ile 54. ölçü arasındaki pasaj teknik anlamda bakıldığında bölümün en zorlayıcı pasajlarından birisidir. Belirli sesleri referans alarak çalmak hem pasaj üzerindeki kontrolü hem de duyulması gereken doğru seslerin ortaya çıkmasını

sağlayacaktır. Nota üstünde bu sesler işaretlenmiş ve parmak numarası önerisinde bulunulmuştur. (Bkz. Şekil 51)



Şekil 51- ölçüler: 51-55

60. ölçüdeki pasaj için nota üzerindeki parmak numaraları tavsiye edilebilir. (Bkz. Şekil 52)



Şekil 52- ölçü: 60

79. ölçüde başlayıp 92. ölçüde sonlanan uzun pasaj bölümün yine en tamperamanlı, zorlayıcı kısımlarından birisidir. Bu pasajda tema ve eşlik partisi birbirine geçmiş halde el değişiklikleri ile çalınmaktadır. Önerilen parmak numaraları ile yine işaretli sesleri dinleyerek ve duyurarak çalmak önemlidir. Hatta çalışma sırasında doğru parmak numaraları ile önce sadece bu sesleri çalarak çalışmak bu kısmı anlamak için faydalı olabilir. (Bkz. Şekil 53)

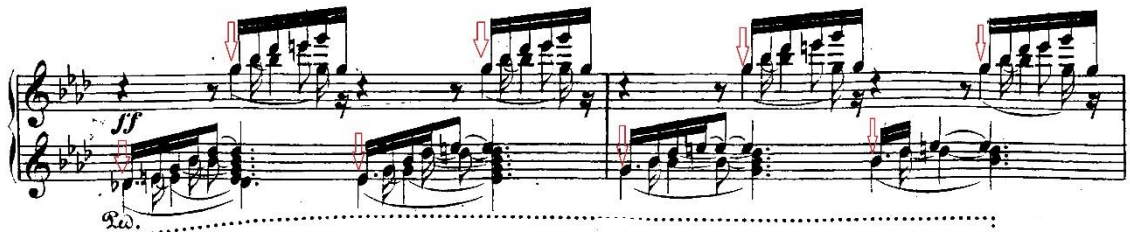
Şekil 53- ölçüler: 76-96

105. ölçüde başlayan 4 ölçülük legato melodik yapı ve bir yandan da sol elde uzayan la bemol sesi olması nedeniyle önerilen parmak numaraları ile çalmak tavsiye edilebilir. (Bkz. Şekil 54)



Şekil 54- ölçüler: 105-108

123. ölçüde başlayıp 133. ölçüde sonlanan *ff* olarak re bemol dim çevrimleri üzerine arpejler görülür. Bu kısım gelişme bölmesinin sonu olarak 1. temaya dönmeden önceki köprü ve patlama noktasıdır. Dinamik yapıyı bozmadan fakat aynı zamanda hızlanmaya meyil veren yapısı nedeniyle de kontrolü kaybetmeden vuruş başındaki sesleri dinleyerek çalmak önemlidir. (Bkz. Şekil 55)



Şekil 55- ölçüler: 123-124

55. ölçünün yeniden sergi bölmesindeki karşılığı 190. ölçüde bu kez fa minörde görülür. Müzikal öneriler burada da geçerli olmak üzere tonalite değişimi nedeniyle parmak numaraları da haliyle değişmektedir. Nota üzerinde tavsiye edilmiş parmak numaraları tercih edilebilir. (Bkz. Şekil 56)



Şekil 56- ölçüler: 190-199

Koda bölmesine geçmeden önce 218-235. ölçüler arasındaki arpejler nota üzerinde belirtilmiş seslerin üzerine kurulmuşlardır ve bu kısımda uzun bir cümle yapısı mevcuttur. (Bkz. Şekil 57) 227-234 arasında görülen pasaj için nota üstündeki parmak numaraları tavsiye edilebilir. Bu arpejlerde de doğru karakteri yakalamak için koşmadan çok konforlu çalıyormuş gibi değil aksine zorlanır gibi biraz tutarak çalmak doğru olacaktır. Öte yandan *piu allegro* kısmına geçmeden önceki 4 ölçü boyunca kademeli olarak ritmik figür üzerine bir yavaşlama görülür. 6 kez aynı hareketi yaptıktan sonra 7. de *adagio* (ağır) ibaresi ile iyice yavaşlamış olarak bu figür biter. Dolayısıyla bu kademeleri iyi belirlemek ve yavaşlamayı birden değil zamana yayarak yapmak çok önemlidir. Bunun için notada belirtildiği gibi sayarak çalmak planlama açısından yardımcı olabilir. Ayrıca yorum açısından 233. ölçüde sol elde görülen işaretlenmiş pasajı artiküle ederek çalmak tavsiye edilir. (Bkz. Şekil 58)

The image displays a musical score for measures 216 through 226. The score is written for piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood is marked *sempre fortissimo* (ff). The score includes several annotations and markings:

- Measure 218:** The first staff has a measure marked with a red box and the number 218. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 219:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *sempre fortissimo* and *Red.*
- Measure 220:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 221:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 222:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 223:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 224:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 225:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*
- Measure 226:** The first staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*. The second staff has a measure marked with a red box and the notation *ff* and *Red.*

Şekil 57- ölçüler: 216-226

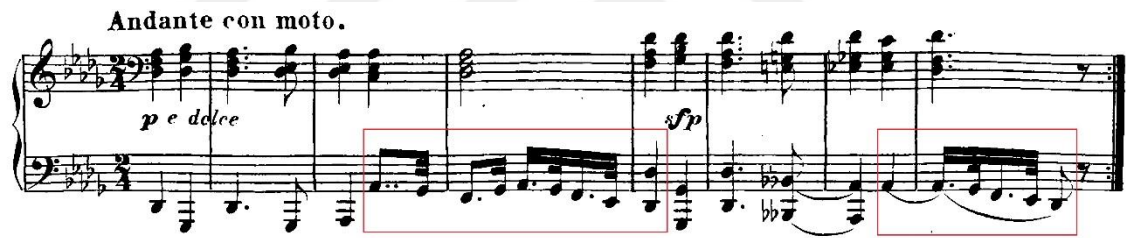
The musical score consists of five systems of piano music. The first three systems are in 3/4 time and feature a complex right-hand melody with many triplets and sixteenth notes, and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The tempo changes from Adagio to Più Allegro at measure 239. The score is annotated with red boxes and numbers 1 through 8, highlighting specific musical features.

Şekil 58- ölçüler: 227-239

Piu allegro (daha canlı) başlığı altındaki koda bölümü 239. ölçüde *ff* üçleme ile ani bir patlama etkisi ile başlar. Bu kısımda 115-120 civarında bir metronom değeri tercih edilebilir. 257. ölçüden bölümün bitimine kadar sağ elde görülen eşlik partisi olabildiğince hafif ve tuşenin içinden çalınmalıdır.

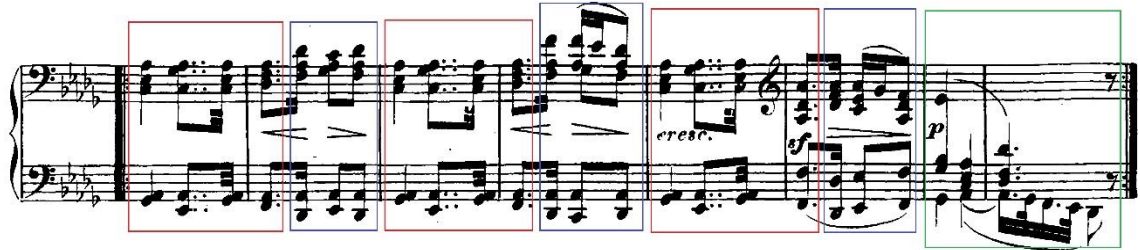
2.4.2 Andante Con Moto

Eserin ikinci bölümü *andante con moto* daha önce form analizinde de bahsedildiği gibi 16 ölçülük bir tema ve ritmik varyasyonları üzerine inşa edilmiştir. Birinci bölümün karanlık ve isyankâr karakterinden sonra bu bölüm majör olması ve lirik bir tema üzerine kurulmuş olması sebebiyle daha aydınlık ve huzurlu bir karaktere sahiptir. Fırtınalı bir gecenin ardından güneşli, dingin bir sabaha uyanmak benzetmesini yapmak doğru olacaktır. Performansı bu düşünce ve duygunun üzerine kurmak istenilen etkiyi vermek açısından tavsiye edilir. Adeta bir yaylı orkestrası çalıyormuş gibi olabildiğince bağlı ve 8+8 şeklinde uzun bir bağ altında çalmaya özen gösterilmelidir. Viyolonsel partisi olarak düşünülebilecek sol elde yazılmış olan tartımın keskin ve köşeli olmasına dikkat edilmelidir. Özellikle de iki noktalı 8'lik ve 32'lik ardından gelen noktalı 8'lik ve 16'lık gruplarının farkını belirtmek oldukça önemlidir. (Bkz. Şekil 59)



Şekil 59- ölçüler: 1-8

Temanın ikinci yarısında bir diyalog görülür. Birinci karakter sert ve ısrarcı bir şekilde aynı şeyi söylerken, ikinci karakter ise daha yumuşak ve ikna etmeye çalışan bir yapıdadır ve son iki ölçüde uzlaşma olur. Çalarken nota üzerinde de belirtilmiş olan bu diyalog mutlaka hatırlanmalıdır.



Şekil 60- ölçüler: 9-16

17-32 arasında görülen temanın ilk çeşitlemesindeki sekizlik notaları çok kısa kesmeden yaylı çalgılardaki portato tekniğini taklit eder gibi biraz tutarak çalmak tavsiye edilebilir. (Bkz. Şekil 61)



Şekil 61- ölçüler: 17-24

İkinci çeşitlemede tema onaltılık notaların arasına gizlenmiş olarak görülür. Bu notaları bilerek ve temayı duyarak çalmak önemlidir fakat özellikle duyurmak için gereksiz aksan koymamaya da özen gösterilmelidir. (Bkz. Şekil 62)



Şekil 62- ölçüler: 32-48

49-81 arasındaki 3. çeşitleme 32'lik notalarla yazılmış olması sebebiyle bölümdeki en hızlı ve zor olan varyasyondur. Yine de bölümün huzurlu atmosferini korumak ve sakinlik içinde çalmak oldukça önemlidir. Tema ve ilk 2 varyasyondan farklı olarak ellerin rol değişikliği yapması nedeniyle 8 ölçünün tekrarlanması yerine bu varyasyonda tekrarsız bir şekilde 32 ölçü yazılmıştır. Nota üzerinde belirtilmiş parmak numaraları kolaylaştırıcı olması bakımından tavsiye edilebilir. (Bkz. Şekil 63)

The musical score is written for piano in B-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of 32 measures, divided into four systems of eight measures each. The score is marked with a '2.' at the beginning, indicating a second ending or a specific fingering. The notation includes various fingerings (1-5) and dynamics (sf, f, sf, f, sf, f, sf, f). The first system shows a complex pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The second system continues the right-hand melody with more complex fingerings. The third system features a series of sixteenth-note runs in the right hand, with the left hand playing a rhythmic pattern. The fourth system concludes the variation with a final flourish in the right hand and a sustained chord in the left hand.

1 2 1 4 1 2 4

f

3 3 4 2 4

5 2 3 4 1

f

5 2

f

5 4 1 3 2 4 1 4

dolce

1 3 1 1 1

5 2 1 1 5 2 3 1 3 4 5 4 1 3

cresc.

ff

dimin.

13

p dolce

Şekil 63- ölçüler: 48-82

2.4.3 Allegro Ma Non Troppo

Eserin üçüncü bölümünde baştan sona kadar durmaksızın devam eden yüksek temperamanlı ve dinamik bir müzik yapısı gözlemlenir. Performans boyunca piyanistin kondisyon açısından enerjisini doğru kontrol etmesi ve bunun için tabiri caizse müziğin üzerine inşa edildiği kolonları yani müziğin iskelet yapısını iyi bilmesi gerekir. Öyle ki giriş, sergi ve gelişme bölmesini kapsayan ilk 175 ölçünün neredeyse tamamında bir cümlelerin sonu ile arkasından gelen yeni cümlelerin ilk notası aynıdır yani kesişmektedir. (Bkz. Şekil 64) Bu durum 212. ölçüden bölümün sonuna kadarki yeniden sergi ve koda kısmında da görülmektedir. Dolayısıyla gelişme bölmesi ile yeniden sergi arasındaki bağlantıyı sağlayan 35 ölçü haricinde, soluksuz denebilecek bir müzik yapısı görülür. Daha önce bahsedildiği gibi Martha Frohlich bu bölüm için *Perpetuum Mobile* benzetmesini yapmıştır.



Şekil 64- ölçüler: 92-97

Daha önce form analizinde de bahsedildiği gibi *allegro ma non troppo* başlık olarak “canlı fakat çok fazla değil” anlamındadır. Bu doğrultuda bölümün ideal temposu için ortalama 125-130 metronom aralığını belirlemek yerinde olacaktır. Örnek olarak piyanist Alfred Brendel ve Andras Schiff ortalama 130-133 arası, özellikle Beethoven yorumları ile bilinen Wilhelm Kempf ise 125-128 arasında bir metronom değeri ile çalmaktadır. Bu metronom değerlerinin üzerindeki performanslarda bestecinin istediği karakteri ortaya çıkarmak zorlaşacaktır. Bölümün geneli için tavsiye edilebilecek ilk çalışma şekli deşifre ve öğrenme aşamaları sonrasında, metronom yardımıyla 70-120 arası 10’ar artırarak kademeli olarak tempoyu yükseltmektir.

İlk 4 ölçüdeki *ff* olarak görülen ritmik figürü kararlı ve köşeli çalmak oldukça önemlidir. İki elin birlikte unison olarak görüldüğü 13. ölçüde başlayan tekrarlanan

figürleri belirtilmiş parmak numaraları ile nota gruplarının üzerindeki gibi saymak, performans esnasında oluşabilecek eksik veya fazla çalma ihtimalini ortadan kaldıracaktır. Öte yandan 20-21. ölçülerde görülen tema için birinci tercih olarak notaların üzerindeki, ikinci tercih olarak ise altına yazılmış olan parmak numaraları kullanılabilir. İkinci seçeneğin tercih edildiği durumda notada işaretli olan 1. parmağa istemsiz aksan koymadan çalmak önemlidir. (Bkz. Şekil 65)

Allegro ma non troppo.

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of five systems of staves. The first system has a tempo marking 'Allegro ma non troppo.' and dynamics 'ff' and 'p'. The second system has 'cresc.' and 'f'. The third system has 'f' and 'dimin.'. The fourth system has 'pp'. The fifth system has 'f'. A red box highlights measure 19, which contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 5, 4, 1, 2, 3, 2, 4, 1, 3, 1. A red arrow points to the first note of this sequence (measure 19, first staff, first system).

Şekil 65- ölçüler: 1-29

36-64. ölçüler arasında iki karakterin karşılıklı diyalogu üzerine kurulmuş müzikal bir yapı gözlemlenir. Performans esnasında bu diyalogu ön plana çıkarmak ve

bunun bilinci ile çalışmak teknik anlamda da rahat çalınabilir hale getirecektir. 4+4+4+2 şeklindeki motiflerin üzerine toplam 14 ölçülük bir cümle yapısı görülür ve el değişikliği yaparak tekrarlanır. (Bkz. Şekil 66)

Şekil 66- ölçüler: 35-63

64-75. ölçüler arasında ise sağ elde sırasıyla fa minör, sol majör ve do minör tonalitesinde ana tema görülür. Bu pasaj için nota üzerinde parmak numarası tavsiyesinde bulunulmuş olup, özellikle sol eldeki eşlik partisinin bas seslere yaptığı atlamaları temiz çalabilmek için acele etmeden, 2 ölçülük cümle yapılarını son notasına kadar dinleyerek,

hatta yapıyı bozmadan küçük bir zaman tanınması oldukça önemlidir. 2 ölçüde bir olarak sol eldeki bas seslere göre pedal değişikliği yapılmalıdır. (Bkz. Şekil 67)



Şekil 67- ölçüler: 64-79

96-112. ölçüler arasında görülen gamları ve 112-117 arasındaki arpeji notada işaretlenmiş dayanak noktalarından güç alarak çalmak gereklidir. Daha başka bir tanımla perspektif olarak birinci planda bu ritmik figürler, bunların altında ikinci planda ise 16'lıklardan oluşan gamlar ve sondaki arpej varmış düşüncesi doğru bir yaklaşım olacaktır. Enerjiyi doğru kullanmak açısından bu gamları fazla bastırmadan ya da forse etmeden olarak da tanımlanabilecek şekilde çalmak tavsiye edilir. 109. ölçüde sol elde işaretlenmiş re bemol notası ise bazı edisyonlarda natürelidir. Natürel olması durumuna göre notanın altına yazılmış parmak numaraları tercih edilebilir. (Bkz. Şekil 68)

118-141 arasındaki kısımda tavsiye edilmiş parmak numaraları tercih edilebilir ve özellikle de 134-137. ölçüler arasında bazı notaların notada yazılanın tersine diğer el ile çalınması oldukça işlevseldir. Bu notalar yukarı/aşağı gibi işaretlemelerle nota üzerinde belirtilmiştir. Öte yandan yine bir önceki kısım için de önerildiği gibi, zaten besteci tarafından da uzun sesler halinde belirtilmiş olan seslerin farkındalığı üzerine çalmak daha anlaşılır bir performans ortaya çıkacaktır. (Bkz. Şekil 69)

Şekil 69- ölçüler: 118-141

142-158 arasında görülen yeni temada hem sol eldeki eşlik partisindeki armonik yapı, hem de sağ eldeki melodik yapıda aksanlı notanın ikinci sekizliğe denk gelmesi birinci zaman algısının kaymasına sebep olabilir. Çalışma esnasında bu duruma dikkat edilmelidir. Öte yandan 157. ölçüde sol eldeki eşlik partisinin 158. ölçüdeki fa minör akoruna atlamalı ve ani geçişi elin yanlış notaya basmasına sebebiyet verebilir. Bu

nedenle tavsiye olarak 157. ölçüde *ritardando* ibaresi ile belirtilmiş olduğu gibi küçük bir yavaşlama yapılabilir.

158-163 arasında ana tema üç kez kanon⁷ şeklinde görülür ve 164. ölçüde unison olarak başlayan tema yarsından sonra inici gam halindedir. Yorum açısından nota üstünde işaretlenmiş olduğu gibi temanın başladığı yerleri belirtmek ve saymak pasajdaki kontrolü sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 70)



⁷ Bir temanın aynı zamanda fakat art arda çalınması veya söylenmesi.

157 rit. più forte

162 ff

167

172

Şekil 70- ölçüler: 142-177

Yeniden sergi bölmesinde ana temanın sol elde görüldüğü 220. ölçüde tavsiye edilmiş olan parmak numaraları tercih edilebilir.

1 2 cresc. 3 1 2 4 2 1 3 2 1 2

ritard. a tempo. p

Şekil 71- ölçüler: 219-229

Presto başlığı altındaki koda kısmında yeni temayı çalışırken, doğru parmak numaraları ile bilek kullanarak önce sadece akorların üst sesleri yani duyurulması gereken temayı, daha sonra armoniye tamamlayan ortadaki sesi de ekleyerek iki ses halinde ve son olarak yazıldığı şekilde çalışmak yararlı olacaktır. Ayrıca ikinci bir çalışma şekli olarak; sağ eldeki üst sesleri uzun alttaki sesleri ise *staccato* (noktalı) olacak şekilde yapılan çalışma, çalarken üst seslerin daha çok duyulmasını sağlayacaktır. 325b itibariyle başlayan ana tema daha önce önerilen parmak numaraları ile çalınabilir. (Bkz. Şekil 72-73)

Şekil 72- ölçüler: 308-328

SONUÇ

Beethoven'ın özgürlükçü, yenilikçi ve mücadeleci karakteri sayesinde müzik sanatının seyrinin kırılmasına yol açması bu tez çalışmasının sonucunda söylenebilecek ilk ve belki de en önemli bulgulardan birisidir. Kendinden sonraki diğer tüm bestecilere direkt veya dolaylı etkisi, Beethoven'ın tıpkı Bach gibi merkez bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Bestecinin karakter özelliklerinin eserlerine doğrudan yansıdığı ve bu bağlamda eserlerini yaratırken o zamana kadar kabul edilmiş olan kurallar ve kalıplardan ziyade, duygu durumunun ön planda olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu özelliği sayesinde çalışmanın içinde detaylı olarak örnekleriyle açıklanmış olan bazı yeni müzik formlarının oluşumuna ve bazı formların ise değişimine sebep olmuştur. Eserlerindeki armonik yapı ve biçimsel özellikler göz önüne alındığında, özellikle de sonat formunun gelişimine çok önemli ölçüde etkisi olduğu görülmüştür. Küçük bir motiften veya ritmik figürden, büyük bir bölüm inşa edebildiği anlaşılmıştır. 32 sonatı ile piyano müziğine bambaşka bir boyut kazandırmış olduğu, teknik ve müzikal seviyeyi çok ileriye taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu sonatlardaki teknik zorluklarının yanı sıra barındırdıkları derin müzikal ifadeler, nüans ve renk yelpazelerinin genişliği gibi unsurlar, 32 sonatın bir piyanistin eğitim sürecinde ve sonrasında ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Appassionata'da baştan sona eserin tamamına yayılmış olan ve hiçbir zaman kopmayan bir bütünlük içinde devam eden müzikal yoğunluğun olduğu sonucu çıkarılmıştır. İlk bölümde karanlık atmosferde olan dramatik bir yapı dikkat çekerken, ikinci bölümde aydınlık ve huzurlu bir yapı görülür. Son bölüm ise durmak bilmeyen bir döngü içinde (perpetuum mobile) tutkunun zirve yaptığı bir haykırış niteliğindedir. Bu doğrultuda ilk bölümü trajedi, ikinci bölümü huzur ve üçüncü bölümü ise tutku ile ilişkilendirmek doğru olacaktır. Özellikle birinci ve üçüncü bölüme egemen olan acı duygusunun küçük ikili aralıklar ile işlenmiş olduğu dikkat çekmektedir. Eserin romantizm öğeleriyle harmanlanmış olan klasik usul ve tutarlılık içindeki müzikal yapısı bestecinin radikal değişimleri gerçekleştirdiği önemli eserleri arasında yer aldığını göstermektedir. Birinci bölümdeki ritmik ostinatunun bir eşlik partisinden ziyade bölümün üzerine kurulduğu bir temel oluşturduğu anlaşılmıştır. Normalde majör tonda

yapılan tonik-süpertonik ilişkisinin sergi bölmesinin birinci temasında minör tonda yapılmış olduğu ve aynı şekilde, bu armonik hareketin üçüncü bölümün giriş kısmından sonra yine sergi bölmesindeki birinci temada olduğu görülmüştür. Bu durum eserdeki bütünlüğü sağlamış ve bölümler arası bağlantının kurulmasını doğrudan etkilemiştir. Eserin piyanistik anlamda zorlu olması çalacak piyanistlerde yüksek teknik beceri ve kondisyon gerektirdiği sonucunu doğurmuştur. Bu bağlamda çalışmada teknik ve müzikal anlamda performansa olumlu yansıyacak bir takım tavsiyelerde bulunulmuş ve nota örnekleriyle ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.



KAYNAKÇA

- Kitaplar

BRENDEL, Alfred (2017). *Music Sense And Nonsense Collected Essays And Lectures*, London: Biteback Publishing.

BÜKE, Aydın (2014). *Beethoven Müziğin Dönüm Noktası*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

COOPER, Barry (2008). *Beethoven*, New York: Oxford University Press.

DeNORA, Tia (1997). *Beethoven and the Construction of Genius : Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, London: University of California Press.

DRAKE, Kenneth (1994). *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*, Bloomington: Indiana University Press.

FERRİS, David (2000). *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, New York: Oxford University Press.

FERİDUNOĞLU, Z. Lale (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.

FROHLICH, Martha (1991). *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*, New York: Oxford University Press.

GROVE, George (2009). *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880) By Eminent Writers, English and Foreign Volume 1*, New York: Cambridge University Press.

GÜLTEKİN, Vedat (2001). *Ludwig van Beethoven Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Kastaş Yayınevi.

HERRİOT, Edouard (2002). *Beethoven*, çev. Cevza Aktüze, İstanbul: Pan Yayıncılık.

KİNDERMAN, William (2009). *Beethoven*, New York: Oxford University Press.

KNİGHT, Frida (2005). *Beethoven ve Devrim Çağı*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Literatür Yayınları.

KUTLUK, Fırat (2018). *Müzik ve Politika*, İstanbul: H2O Yayıncılık.

- KUTLUK, Fırat (2020). *Beethoven*, İstanbul: H2O Yayıncılık.
- LOCKWOOD, Lewis (2005). *Beethoven The Music and The Life*, New York: W. W. Norton & Company.
- ROSEN, Charles (1988). *Sonata Forms Revised Edition*, New York: W. W. Norton & Company.
- ROSEN, Charles (2002). *Piano Notes The World of The Pianist*, New York: The Free Press.
- SCOTT, Marion M. (1985). *Beethoven*, çev. Arturo Reverter, Barcelona: Salvat Editores, S.A.
- SHAKESPEARE, William (2019). *Fırtına*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SKOWRONECK, Tilman (2010). *Beethoven the Pianist*, New York: Cambridge University Press.
- SOLOMON, Maynard (2012). *Beethoven*, London: Schirmer Trade.
- TAYLOR, Benedict (2011). *Mendelssohn, Time and Memory The Romantic Conception of Cyclic Form*, New York: Cambridge University Press.
- TOVEY, Donald Francis (1976). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, London: The Associated Board of The Royal Schools of Music.
- TOVEY, Donald Francis (2015). *Symphonies & Other Orchestral Works*, New York: Dover Publications.
- WALKER, Alan (2010). *Hans von Bülow A Life and Times*, New York: Oxford University Press.
- YUST, Jason (2018). *Rhythm, Tonality & Form*, New York: Oxford University Press.

- **Makaleler**

MORANTE, F. M. – DAVIS, C. (2014). “A Panoramic Survey of Beethoven’s Hammerklavier Sonata, Op. 106: Composition and Performance”, *Music Library Association*, Cilt 71, Sayı 2, Aralık 2014, ss. 237-262.

- **Basılmamış Kaynaklar**

GEDİKLİ, S. Aşlı, (2006). *Debussy Prelüd’lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği’ndeki Yeri ve Önemi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Aykut Yafe, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

LİN, Chao-Hwa, (2012). *The Impact Of The Development Of The Fortepiano On The Repertoire Composed For It From 1760-1860*, Doktora Tezi, dan. Prof. Pamela Mia Paul, University of North Texas College of Music, Texas.

- **İnternet Kaynakları**

Robertgreenbergmusic, (2019). Appassionata Andante Con Moto Orijinal Notası İkinci Sayfa <https://robertgreenbergmusic.com/music-history-monday-appassionata/> [13 Haziran 2019]

Ooelkg, (2019). Érard Piyanonun Orijinal Resmi <https://www.ooelkg.at/en/collection/culture/musical-instruments.html> [15 Haziran 2019]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Wolfgang Amadeus Mozart Symphony No. 40 <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP51209-PMLP01572-Mozart-K550.Violin1.pdf> [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Ludwig van Beethoven Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP19899-PMLP01586-Beethoven_Symphony_5_V1.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven Op. 101

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP51800-PMLP01485-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_151_Op_101.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Sechs Quartette von Ludwig van Beethoven Op. 18 No. 6

https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP04760-Beethoven_-_String_Quartet_No.6_Dover.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (1888). Schubert Sonata in C minor D. 958

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP00360-Franz_Schubert_-_Piano_Sonata_in_c,_D_958.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). 32 Variationen für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven

https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP53059-PMLP05830-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_17_No_181_32_Variationen_WoO_80.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Sonate für Pianoforte und Violine von Ludwig van Beethoven Op. 24

https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP51962-PMLP10431-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_12_No_96_Op_24.pdf [14 Kasım 2020]

Breitkopf & Hartel (tarihsiz). Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven Op. 57

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP51795-PMLP01480-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_146_Op_57.pdf [14 Kasım 2020]



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER ve EĞİTİM

Adı Soyadı:	Emrah SAYIN
Yabancı Dil:	İngilizce

Lise:	DEÜ Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı	2001-2004
Ön Lisans-Lisans:	DEÜ Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı	2005-2008
Lisans:	Conservatorium van Amsterdam Piyano Programı	2010-2012
Yüksek Lisans:	DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı / Piyano Sanat Dalı	2013-2016

İŞ TECRÜBESİ

DEÜ Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı	Öğretim Görevlisi	2008-2009
DEÜ Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı	Öğretim Görevlisi	2012-Devam Ediyor

MAKALE

Sayın, S. & Sayın, E.	M. Ravel Alborada Del Gracioso'nun Form ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi	Eurasian Journal of Music and Dance Yıl: 2018, Sayı: 13, s. 54-65
Sayın, E. & Sayın, S.	F. Liszt'in "Deux Legendes" Başlıklı Piyano Eserlerinden İkincisi "St. François de Paule: Marchant Sur Les Flots" İçin Piyanistik Açısından Teknik Çözümleme ve Öneriler	Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 88, Şubat 2019, s. 806-817

AKADEMİK / İDARİ GÖREVLER

DEÜ Devlet Konservatuvarı Müzik ve Bale İlköğretim Okulu	Müdür Yardımcısı	Şubat 2019-Mart 2020
DEÜ Devlet Konservatuvarı Müzik ve Sahne Sanatları Lisesi	Müdür Yardımcısı	Şubat 2019-Mart 2020