



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Piyano Anasanat Dalı**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.110, NO.31 PİYANO SONATI'NIN FORM,  
ARMONİ VE PİYANİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Doruk Görkem TOKUR**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

LUDWİG VAN BEETHOVEN'İN OP.110, NO.31 PİYANO SONATI'NIN FORM,  
ARMONİ VE PİYANİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Doruk Görkem TOKUR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2020

# LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.110, NO.31 PİYANO SONATI'NIN FORM, ARMONİ VE PİYANİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

**Danışman:** Prof. Yeşim ALKAYA YENER

**Yazar:** Doruk Görkem TOKUR

## ÖZ

Müzikte Klasik Dönem'i Romantik Dönem'e bağlayan 'köprü besteci' denildiğinde akla gelen ilk isim Ludwig van Beethoven'dır. Müzik yazımındaki ileri görüşlülüğü ve öncülüğü Beethoven'ı bir besteci olarak alanında zirveye çıkaran en önemli özelliktir. Doğayı ve insanları seven, duygusal ve azimli kişiliği onun müziğinin temel yapı taşlarını oluşturur. Bir müzisyen ve bestecinin başına gelebilecek en kötü sağlık sorunlarından biri sayılabilecek ve gitgide daha da ağırlaşan sağırılık problemi ile ömrü boyunca mücadele eden Beethoven'ın, bu sıkıntısına rağmen büyük bir tutkuyla besteciliğe devam etme azmi, onun müziğine bağlılığının bir kanıtıdır.

Bu çalışmada Beethoven'ın en zor piyano sonatları arasında sayılan, geç döneminde tamamen sağırken yazdığı sondan ikinci piyano sonatı Op. 110, No. 31'in analizi, üç ayrı bölümü, form, armoni ve piyanistik açısından incelenmiştir. Beethoven'ın müziğinin yenilikçiliğinin ve cesurlüğünün en önemli örneklerinden biri olan bu sonatın incelenmesi esnasında, öğrencilerin ve icracıların faydalanabileceği önemli müzikal, teknik ve piyanistik bilgiler hedeflenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Beethoven, piyano sonatı, form, armoni, piyanistik.

# **THE EXAMINATION OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S OP. 110, NO. 31 PIANO SONATA IN TERMS OF FORM, HARMONY AND PIANISTIC**

**Supervisor:** Prof. Yeşim ALKAYA YENER

**Author:** Doruk Görkem TOKUR

## **ABSTRACT**

In the history of music, Ludvig van Beethoven is the Pioneer among the composers who bridged the Classical era of the Romantic era. His bold and avant-garde approach to music has brought Beethoven to the top amongst a handful of names in artistic creation. The cornerstones of his music lies within his love for nature and people as well as his emotional, tenacious, stubborn and contrary character. Despite that, he experienced one of the most unfortunate illness a musician and a composer could have and struggled with the deterioration of his condition towards the latter stages of his life. His tenacity and passion to compose music have prevailed and made him one of the most remarkable composers of all time.

This study has analyzed the Piano Sonata Op.110, No.31, which he composed late in his career when he was completely deaf, through harmony, form and pianistic perspectives. While conducting this analysis, the paper highlights the essential information for students in detail.

**Keywords:** Beethoven, piano sonata, form, harmony, pianistic.

## TEŞEKKÜR

“Ludwig van Beethoven’ın Op. 110, No. 31 Piyano Sonatı’nın Armoni, Form ve Piyanistik Açısından İncelenmesi” başlıklı araştırmamda bana her türlü bilgi, tecrübe, fikir ve desteklerini esirgemeyen değerli öğretmenim ve danışmanım Sayın Prof. Yeşim Alkaya Yener’e, bilgileri ve manevi desteği ile her zaman bana yardımcı olan öğretmenim Sayın Yrd. Doç. Diler Argat’a, bu süreç boyunca maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen dedem Mustafa Kırış, anneannem Suna Kırış, teyzelerim Güzide ve Ferhunde Kırış, kuzenim Şafak Bildirici’ye ve her zaman her konuda yanımda olan sevgili annem Hamide Kırış Doğan’a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ .....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN HAYATI.....	3
2. BÖLÜM: BEETHOVEN'IN OP. 110, NO. 31 PİYANO SONATI'NIN İNCELENMESİ.....	9
2.1. Sonatın Analizi .....	9
2.2. Birinci Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi .....	10
2.3. İkinci Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi.....	17
2.4. Üçüncü Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi.....	21
SONUÇ .....	29
KAYNAKLAR.....	30
EK-1. Etik Beyan .....	31
EK-2. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Orijinallik Raporu .....	32
EK-3. Master's Art Work Report Originality Report .....	33
EK-4. Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı .....	34

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> L. van Beethoven, Bagatelle Op. 119 No. 11 Andante ma non troppo ilk dört ölçüsü.....	11
<b>Görsel 2.</b> Op. 110 No. 31 Piyano Sonatı'nın girişi.....	11
<b>Görsel 3.</b> 5. – 11. ölçüler, tema girişi.....	12
<b>Görsel 4.</b> 12. ölçü başlangıcı.....	13
<b>Görsel 5.</b> 17. – 20. ölçüler.....	13
<b>Görsel 6.</b> 25. – 30. ölçüler, 31. ölçünün girişi.....	14
<b>Görsel 7.</b> 31. – 39. ölçüler.....	14
<b>Görsel 8.</b> 40. ölçü, 41. ölçü ve 54. ölçü, 55. ölçü.....	15
<b>Görsel 9.</b> 56. – 57. ölçüler, yeniden sergi başlangıcı.....	15
<b>Görsel 10.</b> 63. – 64. ölçüler.....	16
<b>Görsel 11.</b> 114. – 116. ölçüler.....	17
<b>Görsel 12.</b> Olağan <i>Trio</i> formu.....	18
<b>Görsel 13.</b> İkinci bölüm, 17. - 18. ölçüler.....	18
<b>Görsel 14.</b> İkinci bölüm, 1. – 8. ölçüler, giriş ölçüleri.....	19
<b>Görsel 15.</b> İkinci bölüm, 9. – 16. ölçüler.....	19
<b>Görsel 16.</b> İkinci bölüm, 33. – 41. ölçüler.....	19
<b>Görsel 17.</b> İkinci bölüm, 41. - 42. ölçüler, <i>trio</i> başı ve 94. - 95. ölçüler, <i>trio</i> sonu.....	20
<b>Görsel 18.</b> İkinci bölüm, 72. – 75. ölçüler.....	20
<b>Görsel 19.</b> İkinci bölüm, 104. – 107. ölçüler.....	21
<b>Görsel 20.</b> İkinci bölüm, 144. – 158. ölçüler, <i>coda</i> .....	21
<b>Görsel 21.</b> Üçüncü bölüm, giriş, 1. – 9. ölçüler.....	22
<b>Görsel 22.</b> Üçüncü bölüm, 27. – 34. ölçüler, birinci <i>fuga</i> .....	23
<b>Görsel 23.</b> Üçüncü bölüm, 110. – 116. ölçüler, ikinci <i>arioso dolente</i> 'nin girişi,.....	24
<b>Görsel 24.</b> Üçüncü bölüm, 119. – 123. ölçüler.....	24
<b>Görsel 25.</b> Üçüncü bölüm, 131. – 136. ölçüler, <i>arioso dolente</i> 'nin sonu.....	25
<b>Görsel 26.</b> Üçüncü bölüm, 137. – 144. ölçüler, ikinci <i>fuga</i> .....	25
<b>Görsel 27.</b> Üçüncü bölüm, 153. – 154. ölçüler.....	26
<b>Görsel 28.</b> Üçüncü bölüm, 168. – 169. ölçüler.....	26
<b>Görsel 29.</b> Üçüncü bölüm, 174. – 178. ölçüler.....	27
<b>Görsel 30.</b> Üçüncü bölüm, 184. – 188. ölçüler.....	27
<b>Görsel 31.</b> Üçüncü bölüm, 200. - 213. ölçüler, temanın son gelişi, eser sonu.....	28

# GİRİŞ

## Araştırmanın Konusu

Beethoven'ın müziği erken dönem, orta dönem ve geç dönem olarak üç ayrı periyotta incelenmektedir. Erken döneminde içinde bulunduğu Klasik Dönem'in etkilerini çok daha fazla barındıran ve dönemin kurallarına daha bağlı kalan Beethoven'ın sağırılık sıkıntısı bu yıllarda henüz ortaya çıkmamıştı. En meşhur eserlerini yazdığı orta dönemi ise bestecinin en verimli olduğu zamanı olarak bilinmektedir; sağırılık sıkıntısının baş göstermesi de bu döneme denk gelir.

Beethoven'ın Klasik Dönem'i Romantik Dönem'e bağlayan köprü besteci ve öncü oluşunun en belli olduğu dönem geç dönemidir. Formsal, armonik ve piyanizm açısından en cesur fikirlerini ve en büyük yeniliklerini bu yıllarda ortaya koymuştur. Beethoven'ın sağırılık problemiyle en çok mücadele ettiği ve sonunda tamamen sağır olduğu zaman da bu döneme tekabül eder.

Op. 110, No. 31 La Bemol Majör Piyano Sonatı geç dönem sonatı olarak kabul edilmektedir. Bu sonatı yazarken Beethoven tamamen sağırdır; öte yandan bestecinin fiziksel ve psikolojik sağlığı da pek yerinde değildir. Beethoven'ın içinde bulunduğu koşullar ve dönem içerisindeki öncülüğü bu sonatına birçok açıdan etki etmiştir. Bu sonat bilindik Klasik Dönem eserlerinin formasal, armonik ve piyanistik yapısından çok farklı; Romantik Dönem'in özgür fikirlerine yakın bir sonattır.

Beethoven'ın en zor piyano sonatları arasında sayılan Op. 110, No. 31 Piyano Sonatı, aynı zamanda en yenilikçi ve en cesur fikir içeren eserlerinden biridir.

## Araştırmanın Önemi

Ludwig van Beethoven'ın Op. 110, No 31. Piyano Sonatı'nın incelendiği bu çalışma, bu eseri yorumlayacak icracı, öğretmen ve öğrencilere formasal, armonik, piyanistik, teknik ve müzikal açıdan yararlı olmasını sağlamayı amaçlamaktadır.



## **Yöntem ve Veri Kaynakları**

Araştırmanın Modeli: Bu araştırma betimsel bir çalışma özelliğine sahip olup, kaynak tarama ve analiz yöntemlerinden oluşmaktadır.

Evren ve Örneklem: Bu araştırmanın evrenini Ludwig van Beethoven'ın eserleri, örneklemini ise Op. 110, No 31. adlı solo piyano sonatı oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması: Araştırmanın konusu ile ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, eserin armonik analizi yapılmış, piyanizm açısından incelenmiş, veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen ilgili makaleler, müzik ansiklopedileri, kitaplar ve internet sitelerinden yararlanılmıştır.

# 1. BÖLÜM: LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN HAYATI

## 1.1. Aile Hayatı ve Müzikte İlk Yılları

Ludwig van Beethoven 17 Aralık 1770 tarihinde Almanya'nın Bonn şehrinde doğar. Beethoven, Klasik Dönem'i Romantik Dönem'e bağlayan şu ana kadar gelmiş geçmiş en ünlü ve başarılı bestecilerden biridir.

Babası Johann van Beethoven başarılı sayılabilecek derecede iyi bir piyanist, kemancı ve tenordur. Aynı zamanda bu başarılı olduğu müzik dallarının derslerini verir. Ayrıca kötü özelliklerine de değinmek gerekirse babası bir alkoliktir. Oğlunun üstün yeteneğini keşfetmesinden sonra, bu yeteneğinden faydalanmak ister ve dört yaşından itibaren Beethoven'ı saatlerce klavsen ve keman çalışmaya zorlar. Johann van Beethoven ile annesi Maria Magdalena Beethoven, 1767 yılında evlenir. Ludwig van Beethoven'ı annesi ve babası, doğumunun ardından vaftiz ettirir. Johann ile Anna Magdalena, doğan bu çocuğa 1733'te Bonn'a yerleşen ve Prenslik Kilisesi'nin müzik yönetmenliğini yapmış olan dedesi Ludwig'in adını verirler. Ludwig van Beethoven'ın da dedesine çok saygı duyduğu ve uzun yıllar boyunca odasına portresini astığı bilinir.

Sağlık açısından yaşamları boyunca şanssız olan Beethoven'ın ailesinin büyük bir kısmı birçok hastalık geçirir ve bu süreçte aile fertlerinde kayıp yaşarlar. Dünyaya gelmiş olan yedi kardeşinden sadece ikisi hayatta kalır. Bu iki kardeşinin isimleri, Kaspar Anton Karl van Beethoven ve Nicolaus Johann van Beethoven'dır. Beethoven, çok sevdiği annesini verem hastalığından 1787 yılında kaybeder.

Beethoven'ın ilk önemli öğretmeni, 1779 yılında saray orgculuğuna atanan ve sayesinde Beethoven'ın orgcu yardımcılığı, operada viyolacılık, saray orkestrasında klavsencilik yapmasına olanak tanıyan değerli müzisyen Christian Gottlob Neefe'dir. Christian Gottlob Neefe'nin sevgisi ve yardımları özellikle Beethoven'ın kendine güvenmesi ve yeteneğine inanması açısından çok etkisi olur.

Kökleri 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarına kadar dayanıyor olsa da Masonluk ve Aydınlanma Çağı'nın ortaya çıkmaya başladığı dönemler bu zamanlara denk gelir. Masonluk ve Aydınlanma Çağı Beethoven'ı etkileyen önemli unsurlardandır. Bu sebeple o

dönemlerde Beethoven ve hocası Neefe'nin çevresinde de *aydınlanmışlar* üyesi olan insanlar bulunur. Bunlardan bir tanesi Beethoven'ın yazdığı ilk üç piyano sonatına ithaf ettiği, yeteneğini fark eden ve ona maddi destekte bulunan, o zamanın önemli elektörü Maximilian Friedrich'tir. Friedrich'in ölümünün ardından bu desteği Beethoven'a Maximilian Franz vermeye devam eder ve onu saray orgculuğuna getirir.

1787 yılında Beethoven Viyana'ya gider. Viyana'da Mozart ile tanışır, onun çalışını dinler ve muhtemelen ondan birkaç ders alır. Ama iki hafta sonra annesinin hastalığını öğrenir ve bu sebepten ötürü eline geçmiş olan Viyana'da ilerleme fırsatını bırakıp Bonn'a geri dönmek zorunda kalır. Bonn'da beş sene geçirir. Beş yıl sonra tekrar Viyana'ya döner (Lockwood, 2010, s.kronoloji, Say, 2003, s.315, Sadie, 2001, s.73).

Bonn'a dönüşünden kısa bir süre sonra annesini kaybeden Beethoven ve tüm ailesi hem psikolojik hem de maddi açıdan ciddi bir düşüşe geçer. Zaten alkolik olan babası, Beethoven'a ve kardeşlerine sıkıntı yaşatır. Aynı zamanda Ludwig, ailenin maddi yükünü de kendisi üstlenir ve bu sırada kardeşlerine de bakıp geçimlerini sağlamak zorunda kalır. Hatta saray orkestrasında kemancı olan Beethoven, elektöre, ailenin geçimini daha iyi sağlayabilmek için babasının maaşının yarısının kendisine verilmesini talep eden bir dilekçe yazar.

Beethoven'ın bu dönemde bir özür mektubu bulunmaktadır. Bu mektubu o dönem ona maddi olarak yardımcı olan Dr. Joseph Wilhelm Freiherr von Schaden'e yazar. Bu mektup Beethoven'ın bu dönemdeki psikolojisini en iyi biçimde belli eden mektuplardan biridir (Lockwood, 2010, s.1, Say, 2003, s.315, Sadie, 2001, s, 74).

Hakkımda neler düşünüyor olmalısınız, tahayyül etmekte güçlük çekmiyorum, benim için olumsuz düşünmek için iyi sebepleriniz olduğunu da reddedemem. Fakat özür dilemeden önce, özürlerimin kabul edilmesini umut etmeme yol açan gerekçeleri açıklayayım. Augsburg'dan ayrıldığımdan beri, neşemin, neşemle birlikte sağlığımın da gerilediğini söylemeliyim. Memleketime yaklaştıkça, babamdan gelen, annemin sağlığı pek iyi olmadığı için olağandan hızlı gelmemi söyleyen mektuplar da sıklaştı. Bu yüzden olabildiğince acele ettim, o kadar ki kendim hastalanmaya başladım. Ama hasta annemi bir kez daha görme umudum bütün engelleri aştı ve benim için en büyük güçlükleri atlatmamı sağladı. Annemi sağ buldum ama sağlığı berbat durumdaydı. Verem olmuştu, çok fazla acı ve eziyet çektikten sonra nihayet 7 hafta önce öldü. Bana karşı çok iyi, çok sevgi dolu bir anneydi ve benim en iyi dostumdu. Ah, o tatlı ismi hala söyleyebiliyor, anne diyebiliyorken, bu duyuluyorken benden daha mutlu kim vardı ki? Şimdi kime öyle sesleneceğim? Onun tahayyülündeki sessiz suretlerine mi? Buraya geldiğimden beri mutlulukla geçen pek az vaktim oldu. Bütün bu süre zarfında astımla cebelleşiyordum, korkarım o da vereme çevirebilir. Buna, benim için hastalığımın kendisi kadar büyük bir kötülük olan melankoli de eklendi. Kendinizi benim yerime koyun, uzun süren bu sessizliğim için affınızı göreceğimi umuyorum. Augsburg'da bana üç karolin vererek son derece büyük bir iyilik ve dostluk gösterdiniz. Fakat sizden, bana bir süre daha tahammül

etmenizi rica edeceğim. Seyahatim bana çok pahalıya mal oldu ve burada telafi etme umudum da yok. Burada, Bonn'da kader benden yana değil. Lafazanlığımı bu kadar çok vaktinizi aldığım için beni affetmelisiniz ama özürüm için bu lafazanlık çok gerekliydi. Yalvarırım dostluğunuzu benden esirgemeyin. Azıcık da olsa ona layık olmak kadar çok istediğim bir şey yok.

Hürmetlerimle, sadık uşağınız ve dostunuzum.

Ludwig van Beethoven, Köln Prensi'nin Saray Orgcusu (Lockwood, 2010, s.1)

## 1.2. Viyana Yılları

Bonn'a 1792 yılında gelen Joseph Haydn, Beethoven'ı Viyana'ya gelmesi ve onun öğrencisi olması konusunda ikna eder ve 2 Kasım 1792 tarihinde Beethoven atlı bir araba ile Viyana'ya yola koyulur. Viyana'ya gitmesi konusunda Beethoven'a en çok yardımcı olan iki kişiden birisi Prens Max Franz, diğeri ise Kont Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein'dır. Beethoven'ın en çok tanınan ve başarılı sonatlarından biri de Kont Waldstein'a ithaf ettiği 'Waldstein' adlı sonatıdır. Prens Max Franz'ın ve Kont Waldstein'ın yazdığı mektupların, verdiği desteklerin Beethoven'ın Viyana'ya gitmesinde çok etkisi olur. Beethoven Viyana'da iken Aralık ayında babası ölür, fakat Beethoven bunu günlüklerinde hiç dile getirmez (Lockwood, 2010, s.kronoloji, s.69, Say, 2003, s.315, Sadie, 2001, s.75).

1792 yılından 1794 yılına kadar Beethoven Haydn'dan kontrpuan dersleri alır. Haydn'ın 1794 yılında İngiltere'ye gitmesinden sonra kontrpuan derslerine Georg Albrechtsberger ile devam eder. Aynı zamanda Salieri ile vokal müzik besteciliği ve İtalyanca metin düzenleme dersleri alır. Görünüşte samimi ve içten ilişkileri olsa da, Beethoven'ın Viyana'ya gelmesine sebep olan en önemli kişilerden biri olan hocası Haydn ile aralarında, zaman içinde fikir ayrılıkları ortaya çıkar. Beethoven'ın, hocası Haydn'a ithaf ettiği Op. 2 sonatları dahil, sonraki eserlerinin de Haydn'ın yazı stilinden çok farklı olduğu bilinir. Ayrıca Beethoven, Haydn ile olan iki yıllık çalışmasından sonra onun hakkında olumsuz ifadeler kullanır. Nitekim Beethoven, o dönemin diğer bestecileri gibi soylular için müzik yapma fikrini hiçbir zaman benimseyemez (Lockwood, 2010, s.kronoloji, s.69, Say, 2003, s.315, Sadie, 2001, s.76).

1795 yılında Beethoven halka açık yapılan ilk konserini verir. Bu konserinde kendi piyano konçertosunun yanında Mozart'ın piyano konçertosunu da seslendirir. Bu yıldan itibaren Beethoven'ın önü açılır ve birçok eseri yayınlanmaya ve çalınmaya başlar. 1795 yılından

1800 yılına kadar yayınlanan ve çalınan önemli eserleri arasından örnek vermek gerekirse: 1796 yılında Op. 2 piyano sonatları, Op. 5 çello sonatları, 1797 yılında Op. 16 üflemeli kenteti, Op. 7 piyano sonatı, 1799 yılında Op. 13 Pathétique Sonatı, 1800 yılında Op. 21 birinci senfonisi ve Op. 23, Op. 24 keman sonatları gösterilebilir (Lockwood, 2010, s.kronoloji, s.69, Say, 2003, s.315, Sadie, 2001, s.76).

### **1.3. Sağırılık Problemi**

1800 yılında Beethoven'ın sağırılık problemi kesin olarak başlar. Aslında yaşadığı bu problem Beethoven'a ilk olarak işitme zorluğu olarak hafif bir biçimde 1795 yılında belirginleşir. 1801 tarihinde sağırılığını artık saklayamayacak duruma gelen Beethoven bu durumunu dostları olan Franz Gerhard Wegerer ve Karl Amenda'ya 1801'in Haziran ve Temmuz aylarında mektup ile dile getirir (Lockwood, 2010, s.kronoloji, s.69, Say, 2003, s.315).

1798 ile 1802 yılları arasında bir müzisyenin başına gelebilecek en kötü şey olan sağırılık dolayısıyla çektiği çile ve zorluklar katlanılmaz duruma gelir. Beethoven bu dönemde hayatına ve kaderine lanet eden bir karaktere bürünür. Kendi kendine içinde kaldığı bu kabusla boğuşmakta ve durumun içinden çıkmaya gayret eder. Beethoven'ın geçirdiği bu zor yıllarına “kriz yılları” da diyebiliriz. Beethoven bu durumuna rağmen güçlü karakterinden, inatçı yapısından, müziğe kendini daha da bağlamaktan ve üretkenliğini korumaktan hiç vazgeçmez. Daima müziğin peşinden gitmenin ona şifalı geleceğine hep inanır, ya da hayat onu bizlere bu dahiyane eserlerini bırakabilmesi için bu doğrultuda yönlendirir diyebiliriz (Lockwood, 2010, s.115, Say, 2003, s.316).

### **1.4. Üç Dönemi: Erken Dönem, Orta Dönem ve Geç Dönem**

Beethoven'ın müziğine ve eserlerine baktığımızda, hayatı üç döneme ayrılmaktadır: 1794-1800 yılları arası “Erken Dönem”, 1800-1815 yılları arası “Orta Dönem” ve 1815'ten son nefesini verdiği güne kadar geçen dönem, “Geç Dönem” olarak isimlendirilir. 1800 yılından 1815 yılına kadar olan dönemde Beethoven en meşhur eserlerini yazar. Örnek olarak “Kreutzer” Keman ve Piyano sonatı, Napoleon'a ithaf ettiği ama sonradan Napoleon'un kendini imparator olarak ilan etmesinin ardından ithafını geri çektiği “Eroica” 3. senfonisi, “Appassionata” piyano sonatı, tek operası olan “Fidelio” operası, 6.

“Pastoral” senfonisi gösterilebilir. Beethoven’ın 1800’den 1815’e kadar olan bu dönemi onun hala işitme duyusunu tamamen kaybetmediği ve onun en çok aktif olduğu dönem olarak bilinir. Piyano çalma yetisi de yerindedir. Bu dönemde Beethoven’ı en çok etkileyen olaylar arasında Napoleon’un 1804 yılında imparator olarak taç giymesi, 1809’da Viyana’nın Napoleon orduları tarafından kuşatılması, 1810 yılında Therese Malfatti ile evlenmek istemesi ama evlenememesi, aynı yıl sonradan ünlü “Ölümsüz Sevgili” mektubunu ona yazdığı söylenen Antonie Brentano ve ailesi ile tanışması, 1812 yılında Napoleon’un Rusya’yı işgal etmesi ve nihayetinde 1815 yılında Waterloo’da yenilgiye uğraması vardır. (Lockwood, 2010, s.kronoloji, Beethoven’s Eroica, 2017, Lcs Productions, 2017).

1815 yılları Beethoven’ın ilk kez cep eskizleri kullanmaya başladığı yıllardır. Yani sağırılığı ciddi bir düzeyde ilerler. Aynı zamanda 1815 yılı kardeşi Karl’ın öldüğü yıldır. Karl’ın ölmesinin ardından eşi Johanna velisi, Beethoven ise yeğeninini veli yardımcısı olarak tayin edilir. Ancak Beethoven’ın Johanna ile arası iyi değildir; yeğeni Karl’ı Johanna’ya bırakmak istemez ve Johanna’nın velilik sorumluluğunun iptali için mahkemeye başvurur. Netice olarak 1816 yılında saray, Johanna’yı velilik sorumluluğundan alır. Aynı yıl saray ayrıca, yeğeni Karl’ın tek velisinin Beethoven olduğunu kabul eder ve Beethoven Karl’ı yatılı bir okula gönderir. 1818 yılında Karl, Beethoven’ın evine taşınır. Beethoven bu yıllarda Karl’ı zorla yanında tutmaya çalışır. Annesinin vesayetini geri alma çabalarını da mahkeme geri çevirir. Karl ile Beethoven’ın ilişkileri hiçbir zaman iyi olmaz. Beethoven yeğenini ne kadar sevse ve üzerine düşse de bu Karl’da hiç olumlu bir etki yaratmaz. Beethoven’ın psikolojik sorunları ve sağırılık problemi ikisinin arasındaki ilişkiyi olumsuz etkiler. Hatta Beethoven ile Karl arasındaki kötü ilişki, Beethoven’ın Karl ve Johanna’ya yaptığı baskılar o kadar üst seviyededir ki 1826 yılında bu sorunlar Karl’ı intihar teşebbüsüne kadar sürükler (Lockwood, 2010, s.kronoloji, s.69, Sadie, 2001, s.76).

1819 yılında Beethoven artık tamamen sağırlaşır. Aynı yıl Beethoven Karl’ın velayetini kaybeder fakat bir yıl sonra tekrar velayetini alabilmek için temyize başvurur ve mahkeme Beethoven’ın lehine karar verir.

1821 yılında Beethoven sarılık hastalığına yakalanır. Hem sağır hem de sarılık ile mücadele etmesine rağmen bu yılda geç döneminin en önemli sonatlarından olan Op. 109,

Op. 110, Op. 111 piyano sonatlarını yazar. Bu sonatları onun son piyano sonatları olacaktır. Beethoven'ın 1821 yılından itibaren ağırlaşan işitme kaybının durumunu Say, kitabında bizlere şöyle anlatır:

1822'de Fidelio operasının sahnelenmesi sırasındaki acıklı durumu Schindler şöyle betimlemiştir: 'Beethoven genel provayı yönetmek istedi. Birinci perdeden sonra, sahnede olup bitenler hakkında hiçbir şey duymadığı ortaya çıktı. Hareketi geciktiriyordu. Orkestra bir taraftan onun bagetine uyarken, öte yandan şancılar bildikleri gibi seslerini yükseltmekteydi. Tam bir kargaşa hüküm sürüyordu.' (Say, 2003, s.316)

1823 yılında Beethoven, en önemli eseri olan 9. Senfoni üzerinde çalışmaya başlar ve 1824 yılının şubat ayında bitirir. 7 Mayıs 1824'te 9. Senfoni'nin prömiyeri yapılır. Başarılı geçen konserin ardından Beethoven alkış seslerini duyamaz ve birisi onu alkışları görebilmesi için arkasına döndürür. 1826 yılında Karl silah ile intihar girişiminde bulunur ama ölmez; hafif yaralanarak kurtulur ve ardından annesinin yanına gönderilir. Aralık ayında sağlığı iyice kötüleşmeye başlayan Beethoven, bağırsaklarından ameliyat olmak zorunda kalır.

26 Mart 1827'de Beethoven hayata gözlerini yumar. Binlerce kişinin katıldığı cenazede ünlü Avusturyalı müzisyenler Hummel ve Kreutzer de bulunur. Öğrencisi Czerny ve dönemin önemli bestecilerinden Schubert de meşale taşıyan isimler arasındadır. Beethoven, Währing mezarlığına defnedilir; daha sonra Viyana Merkez Mezarlığı'na taşınır (Lockwood, 2010, S.Kronoloji, Say, 2003, s.316, Sadie, 2001, s.93).

## 2. BÖLÜM: BEETHOVEN'IN OP. 110, NO. 31 PİYANO SONATI'NIN İNCELENMESİ

### 2.1. Sonatın Analizi

Beethoven'in hayatı üç ayrı döneme ayrılır. Bunlar; erken, orta ve geç dönemleri olarak belirtilir. 1821 yılında tamamlanmış olan Op. 110, No. 31 sonatı geç dönem sonatlarından biridir. Eser La Bemol Majör tonundadır. Bu sonat Beethoven'ın piyano için yazdığı 32 sonattan 31. olanıdır. Aynı yıl Missa Solemnis eseri ile 9. Senfoni'sini de yazmaya başlamış ancak yalnızca Op. 110'u tamamlayabilmiştir.

Thomas K. Scherman ile Louis Biancolli'nin kaleme aldığı The Beethoven Companion'da belirtildiği üzere, neredeyse tüm çalışmalarında, en azından kaydedeğer olanlarında, bilindiği kadarıyla Beethoven eserlerini önemli kişilere ithaf etmiştir (Scherman ve Biancolli, 1972, s. 1036). Fakat bu sonatını kimseye ithaf etmemesi, o dönemki bozuk psikolojisi ve sağlık problemlerinin en üst noktada olması, bu eseri kendisine ithaf etmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.

Beethoven'ın bu sonatını geniş bir perspektif ile inceleyip bölümlerine ayırmamız gerekirse, sonat birbirine bağlı üç bölümden oluşur. Ancak sonatın sadece üç bölümden oluştuğunu söylememiz de doğru olmaz. Her ne kadar üç bölümlü bir sonat olsa da, üçüncü bölümün kendi içinde form, karakteristik ve ruhsal olarak farklı kısımlara ayrılması, bölümün kendi içerisinde de ayrışmasına sebep olur. Özellikle sonatın üçüncü bölümünü; giriş, *adagio*, *fuga*, yeniden *adagio*, yeniden *fuga* ve *coda* kısımları olarak kendi içinde altı kısma ayrılan bir bölüm olarak algılayabiliriz.

Sonatın bölümleri kendi içerisinde ne kadar birbirinden ayrı birçok kısım halinde gözükse de aslında sonatın bütün bölümleri birbirleri ile bağlantı halindedir. Örneğin, birinci bölüm ile üçüncü bölümün temaları birbirlerinin içine gömülüdür.

Op. 110, No. 31 Piyano Sonatı, entelektüel ve duygusal güce sahip olan organik bir yapıdadır. Bu eser sayesinde sonat anlayışının sınırları genişlemektedir. Özellikle üçüncü bölüm ile sonat kavramı zenginleşmektedir.



Birinci bölüm çok lirik ve piyanistiktir. Bu bölümü bir bütün olarak ele aldığımızda, eserin ana fikrinin içten bir sevgi ve tutku bütünlüğünü havada tutma arzusu olduğunu görürüz. Bu bölümdeki her cümle ve müzikal fikir, üçüncü bölümde de karşımıza çıkacaktır. Hemen ardından birinci bölüme ters bir fikir olarak gelen ve bölümün uyumunu bozan ikinci bölüm dramatik, kararlı ama aynı zamanda neşeli İskoç halk şarkılarını andırır. Bölüm, senkop ve sürprizlerle doludur. Üçüncü bölüm Beethoven'ın en karmaşık, orijinal form ve armonik fikirlerine sahip eserlerinden biridir. Ayrıca mükemmel çalışılmış bir kontrpuan örneğidir. Bölümün hemen başındaki *recitativo* giriş kısmı kaybedilen bir şey için tutulan yas hissiyatındadır ve acı içerisinde, hüzünlü *adagio* ile devam eder. Ardından gelen *fuga* kısmı, ilk bölümdeki içten sevgi ve tutkuyu tekrar yakalamak ister. Ancak tam bunu başarmak üzere iken gelen *adagio* kısmı *arioso dolente* belirsizlik içerisinde, halsiz, şikayetçi bir isteksizlikle ve güçten düşmüşçesine tezahür eder. Aynı zamanda *arioso dolente*'nin sonundaki ısrarla tekrar eden ve *crescendo* yapılan kısım acıya karşı gelen bir isyandır. Bunun ardından gelen ikinci *fuga*, sanki bu acı duygusuna son vermenin çaresinin işleri tersine çevirmek olduğunu ima edercesine, ilk *fuga*'nın temasını ayna tekniği ile çevirerek, bu defa sağ elde tam ters bir tema olarak sergiler. Dar geçitlerin arasından, dinamik ritimler ve kontrpuanlar ile *coda*'ya ulaşılır. Sonuçta kazanılan zafer, coşku ve yeniden tutkulu bir sevgi hissiyatı ile eser tekrar baştaki fikre dönerek nefes kesen bir yükseliş içerisinde son bulur.

## 2.2. Birinci Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi

Beethoven'ın bazı eserlerinde önceden yaptığı çalışmalarından alıntılar mevcuttur. Alıntılar bir tema, bir armonik yapı veya diğer eserlerinden bir fikir olabilir.

Op. 110, No. 31 La Bemol Majör Piyanosonatı'nın birinci bölümünün giriş kısmı ile Op. 119, No. 11 Bagatelle Si Bemol Majör'ün giriş kısmı, yaptığı diğer çalışmalardan alıntı ve benzerlik açısından iyi bir örnektir. Op. 119, No. 11 Bagatelle, Si Bemol Majör eserini 1820 yılının sonlarında tamamlamıştır. Op. 110, No. 31 La Bemol Majör Piyanosonatı'nın taslağının imza tarihi de 1819 yılına dayanmaktadır. Buna göre Beethoven muhtemelen, Op. 110 ve Op. 119 eserlerini aynı zaman dilimi içinde çalışmıştır (Uhte, 2012, s. 944).



Görsel 1. L. van Beethoven, Bagatelle Op. 119 No. 11 Andante ma non troppo ilk dört ölçüsü

Görseldeki 4 ölçüde Op. 110'un başlangıç kısmının malzemesinin çoğu önceden toplanmıştır. İki eserdeki cümlelerin karakteristik benzerliklerini, Bagatelle'in 1. ölçüsünün üçüncü vuruşu ile Op. 110'un 2. ölçüsünün birinci vuruşu arasında görmek mümkündür. Aynı zamanda bu çıkıcı cümlenin inişindeki benzerlik de dikkat çekicidir. Bagatelle'in 2. ölçüsünün ikinci vuruşunun senkopunda gelen ses ile Op. 110'un 3. ölçüsünün üçüncü vuruşunda gelen senkoptaki ses aynı karakterdedir. Son olarak iki eserde de sağ ve sol el arasındaki mesafe, armonik yazım tarzı ve kontrpuantal yürüyüşler oldukça benzerlik göstermektedir.



Görsel 2. Op. 110 No. 31 Piyano Sonatı'nın girişi

Op. 110 No. 31 La Bemol Majör Piyano Sonatı'nın birinci bölümü Sonat Allegro formundadır. Eserin girişinden başlayan ve 40. ölçüye kadar devam eden kısım *exposition*, yani form açısından sonatın sergi kısmıdır. Sonatın yukardaki ilk 4 ölçüsü, eserin içtenliğini ve sıcaklığını ilk anlardan itibaren hissettirir. *Moderato cantabile molto espressivo* yani Beethoven'ın orta hızda, şarkı söyler gibi ve çok anlam vererek diye belirtmesinin dışında 1. ölçünün ortasında gördüğümüz *con amabilità* yani sevecen bir

samimiyetle diye belirtmesi, eserin içtenliği ile ilgili çok önemli bir bilgi vermektedir. Ayrıca piyanistik açıdan bakmamız gerekirse *molto espressivo* açıklaması, her sesin, her tonun, her akorun ayrı ayrı betimlenmesinin önemini anlatır. *Con amabilità* açıklamasını da piyanistik açıdan nasıl yorumlamamız gerektiği sorulursa nazikçe ve nezaketle diye betimleyebiliriz. Bu giriş kısmının derin tuşe ile ezgiyi ortaya çıkararak ve dairesel hareketler çizilerek perspektifi kurgulayarak çalınması eserin girişinin tonunun ifadesini oldukça güçlendirir.

Bu kısımda pedal kullanımı da son derece önemlidir. Her bir armoni geçişinde pedalların temiz bir şekilde değiştirilmesi gerekir. Ayrıca 4. ölçünün ortasında re bemolün üstünde başlayan trill romantik dönem kadar abartılı olmamak şartı ile kendi süresinden biraz daha fazla uzatılabilir. Bu, girişteki içten ifadeyi daha iyi aktarabilmek için çok önemlidir.



Görsel 3. 5. – 11. ölçüler, tema girişi

Üstte görülen 7 ölçü, sonatın ilk temasıdır. Bu 7 ölçü, girişteki 4 ölçü yapısına ne kadar asimetrik sayıda olsa ve yeni bir tema gibi hissedilse de aslında armonik ve müzikal cümle olarak iniş ve çıkış açısından bakıldığında başlangıçtaki ilk 4 ölçünün bir varyasyonu gibidir. Sol eldeki 16'lıklar tempoyu sabit tutarken üst parti yani soprano partisi temayı işlemektedir.



Görsel 4. 12. ölçü başlangıcı

Üstteki şekilde eserin 12. ölçüsünden başlayıp 19. ölçü de dahil olmak üzere devam eden kısmında, sol anahtarında 32'lik notalar ve fa anahtarında 8'lik simetrik veya asimetrik akorlar bulunur. 17. ölçüde uzun bir *crescendo* ile birlikte gelen modülasyon, sonraki gelecek farklı bir tema olan *molto legato* ve *piano* kısma ufak bir köprü ile bağlanır. Bu kısımda 32'lik notalar sadece sağ elle de çalınabilir ancak piyanistik olarak kolaylık sağlaması açısından, iki ele dağıtılması daha uygundur. Bu kısımda Beethoven'ın eserlerinde sıklıkla gördüğümüz ve başarı ile gerçekleştirdiği *stretto* (sıkıştırma) yazım tarzına rastlarız. Bu pasajın *stretto* olmasını sağlayan en büyük etken, üstteki 32'lik notaların inatçı bir şekilde devam eden ritmine karşı, alttaki akorların gittikçe birbirlerine yansıtılmaları, sıkıştırılmalarıdır. Sonuç olarak bu pasaj *crescendo* halinde devam eden bir *stretto* olarak aşağıdaki pasaja sürpriz bir *piano* nüansı ile ulaşacaktır.



Görsel 5. 17. – 20. ölçüler

17. ölçüde başlayan ve yoğunlaşarak gelen *crescendo*, üstteki görselde gördüğümüz 20. ölçüde ani bir şekilde kesilerek, yerini tiz seslerdeki, şeffaf, kırılğan ve adeta ince bir camdan çıkan ses parçalarına dönüştürür. Asimetrik ritimlerle varılan bu uyum ustaca betimlenmiştir. Bu kısım icra edilirken *legato* çalınması çok önemlidir. Ayrıca Beethoven da notada özellikle *molto legato* diye belirtmiştir. Bu sebeple çalarken her bir parmak arasındaki gerginliği, derin tuşe ile parmak ucunu hissetmek ve sanki yapışkan bir dokuya temas ediyor gibi hayal etmek, istenen *molto legato* icrasını piyanist için kolaylaştıracaktır.



Görsel 6. 25. – 30. ölçüler, 31. ölçünün girişi

Yukarıdaki şeklin başından, yani 25. ölçüden 31. ölçünün başına kadar olan kısımda, Beethoven bir *ostinato* kısım oluşturmak istemiştir. Yani inatçı bir kararlılık ile 25. ölçüden *crescendo* ile başlayıp, 28. ölçüye kadar olan kısımda sağ elde gittikçe yukarıya doğru giden kırılan notalarla yürüyüş ve sol elde ise aşağı doğru giden triller mevcuttur. Ardından 28. ölçüde sol elde başlayan yürüyüş gittikçe yoğunlaşarak gerilimi artırır. Sağ elde giderek tizleşen kısım, 31. ölçünün başındaki Fa Majör Dominant 7'li akorunun ani *sforzando* olarak gelmesi ile son bulur. Bir nevi müzik çok kısa bir mola verir.



Görsel 7. 31. – 39. ölçüler

31. ölçünün ardından gelen ve 40. ölçüye kadar devam edecek kısım bir bakıma son gelen fikrin yankıları niteliğindedir. 33. ölçünün sonunda görülen fikir, 34. ölçünün başında

yeniden farklı bir şekilde tezahür eder. Bu fikir kendini ısrarla ikinci kez gösterir. Böylece iki defa art arda farklı şekillerde gelen fikrin devamında, 36. ölçüde notalar sanki rahatlarmışçasına yukarı doğru bir yükselişe geçer. 38. ölçüde Mi Bemol Majör'de kalacağı beklenirken, 39. ölçüdeki her iki elle çalınan *unison* re bemoller ile birlikte, tekrar karanlık bir ifade ile modülasyon yaparak 40. ölçüye bağlanır.



Görsel 8. 40. ölçü, 41. ölçü ve 54. ölçü, 55. ölçü

Yukarıdaki şekildeki 40. ölçü form açısından parçanın gelişme kısmının başlangıcıdır. 40. ölçüden 56. ölçüye kadar olan kısımda ana temanın kendini sürekli olarak başka tonlarda modüle ettiğini, ya da tonun içinde iken başka notalar vasıtası ile tekrarladığını betimleyebiliriz. 44. ölçüde sol elde gelen yatay yazıyı, sağ eldeki kendini farklı şekillerde tekrarlayan temaya karşı bir kontrpuan olarak görürüz. Bu sol elde gelen yatay yazıyı sanki orkestradaki yaylı çalgılar topluluğunun tınısı olarak düşünebiliriz. Bu düşünce icracının daha *legato* ve müzikal bir şekilde çalmasına yardımcı olacaktır. İcracı sol eldeki yatay melodiyi çalarken, kendi kafasında çizdiği bir *crescendo* ve *decrescendo*'lar zinciri kullanarak, daha özel bir melodi haline getirebilir. Bu pasajı icra ederken en çok dikkat edilmesi gereken şeylerden birisi ise pedal kontrolüdür. Bazı yerlerde armonik uyumlara göre tam pedal, yarım pedal ya da pedal tril kullanılması gerekir. Pedalın tam vaktinde değiştirilmesi tüm sesleri net duyabilme açısından büyük önem arz eder.



Görsel 9. 56. – 57. ölçüler, yeniden sergi başlangıcı

Görsel 9.da gördüğümüz kısım, bölümün form açısından bakıldığında yeniden sergi kısmıdır. Bölümün başındaki ilk tema tekrar kendini göstermektedir. Beethoven 1. ve 2.

ölçülerdeki sağ el ile 12. ve 13. ölçülerdeki sağ elleri burada birleştirmiş yani temanın farklı bir varyasyonunu yaratmıştır. 56. ölçü ile 62. ölçü arasında, Beethoven temayı La Bemol Majör'den başlayarak dolgun bir şekilde *crescendo* kullanarak getirmiş ve *decrescendo* yaparak sonlandırmıştır.



Görsel 10. 63. – 64. ölçüler

63. ölçüde Re Bemol Majör ile başlayıp, 77. ölçüyü de kapsayan bu kısımda, 69. ve 70. ölçü Mi Majör'e modülasyon yaparak değişiklik gösterir. Bu değişiklik Klasik Dönem'in kurallarına göre öncü bir yaklaşımdır. Çünkü Haydn, Mozart gibi besteciler, Klasik Sonat formunda bir eser yazdığına yeniden sergiye geçişte böyle bir farklılık göstermemeyi tercih ederlerdi. Oysa ki Beethoven 56. ölçüde başlayan yeniden sergi kısmını aynı ton olan La Bemol Majör tonunda başlatmasına rağmen, 66. Ölçüdeki Re Bemol Majör'ün hemen ardından, 67. Ölçüde sesteşi ama minör halde gelen Do Diyez Minör'ü tonun Tonik 6'lısı olarak kullanarak geçiş yapmış ve Mi Majör'e modülasyon yaptırmıştır. Ardından Mi Majör olan kısmı 77. ölçünün sonuna kadar devam ettirmiş ve 78. ölçüde ani bir kromatik modülasyon ile La Bemol Majör'e geri dönmüştür. 78. ölçüden 104. ölçüye kadar olan kısım, 12. ölçü ile 38. ölçü arasındaki sergi kısmının ufak değişikliklerle farklı tonda gelmiş halidir.

105. ölçüde bölümün *coda* kısmı başlar. Bu ölçü, 12. ölçüye ne kadar benzese de aslında büyük farklılıklar barındırır. 12. ölçüdeki fikir bir başlangıç iken, 105. ölçüdeki fikir son bulma kısmıdır. 109. ölçüde başlayan armonik çevrim ve armoni farklılıklar, 111. ölçüye kadar devam eder.



Görsel 11. 114. – 116. ölçüler

Görseldeki kısım, ilk bölümün son 3 ölçüsüdür. 111. ölçüden sona kadar olan kısım bölümün kadansıdır. *Piano* nüansla, büyük bir sakinlikle başlar ve *crescendo-decrescendo* içeren bir dalgalanma ile tekrar sakinleşerek sona ulaşır.

### 2.3. İkinci Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi

İkinci bölümün karakteri, birinci ve üçüncü bölümün karakterine tamamen zıttır. Birinci bölümde başlıklar *moderato*, *cantabile*, *con amabilità* ile açıklanırken, ikinci bölümde yalnızca *Allegro molto* olarak belirtilmiştir. İkinci bölüm, birinci ve üçüncü bölüme oranla süre olarak çok kısadır. Ayrıca birinci bölümdeki aşk, içtenlik ifadelerine ve üçüncü bölümdeki dram, zafer ifadelerine ters olarak ikinci bölüm daha çok mutluluk hissiyatı uyandırarak şakacı bir ifade yansıtır. İkinci bölümdeki melodiler, ritimler ve senkoplardan İskoç halk şarkısı “*Ecossaise*” tarzını hissedebiliriz. İskoç kökenli bir dans olan *Ecossaise* ilk ortaya çıktığı zamanlar gaydalar eşliğinde icra ediliyordu. Orijinal formunda 3/2’lik ve 2/4’lük zamanlar halindeyken, modern *Ecossaise*’ler hızlı 2/4’lük zamanlardan oluşan folk danslarının bir türü olmuştur (Wikisource, 2019) *Ecossaise*’lerde senkoplara sıklıkla rastlanır ve ani piano ile forte nüanslara yer verilmektedir.

Bu bölüm pedal kullanımı açısından zor bir bölümdür. Bu sebeple pedal çalışmasına ayrıca önem verilmelidir. Bazı yerlerde hızlı tempoda neredeyse her akorda değiştirilmesi gereken pedallar mevcuttur ve değiştirilmedikleri takdirde armoniler birbirine karışacak, hiç kullanılmadığı zaman ise müzik çok sık bir hissiyatta duyulacaktır.





**Görsel 12.** Olağan *Trio* formu

İkinci bölümün formu, Beethoven ne kadar kendine özgü, yenilikçi ve öncü yaklaşımlar sergilese de yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi özünde bir *trio* formudur. *Trio* formu kendi içinde *minuet-trio-minuet* yani bir nevi A-B-A olarak üçe ayrılır. Genellikle *trio* formunda ilk *minuet* röpriz yaparak başa döner. Ardından gelen *trio* da röpriz yaparak kendini tekrar eder. En son olarak tekrar gelen *minuet* ise röpriz yapmaz ve bir *coda* ile veya *codasız* sonlanır.

Bu sonatın ikinci bölümündeki *trio* formu daha önceki *trio*lara göre farklılık gösterir. İlk gelen *minuet* kısmı kendini her zamanki gibi tekrar eder; fakat B kısmındaki *trio* kendini tekrar etmeden, yeniden *minuet* kısmına döner. Son gelen *minuet* ise yine farklılık göstererek kendini tekrar eder ve bir *coda* ile sonlanır.



**Görsel 13.** İkinci bölüm, 17. - 18. ölçüler

Yukarıdaki şekilde görülebileceği gibi ikinci bölümün 17. ve 18. ölçüsündeki ritim ve senkop tarzının İskoç stilinde olduğu bilinir. 17. ölçüde normal şartlarda ilk vuruşta olması gereken kuvvetli zaman, aksan olarak 17. ölçünün ikinci vuruşundadır ve bu zayıf zamanda vurguyu getirme şekli, bütün bölüm boyunca sıklıkla kullanılmaktadır.



Görsel 14. İkinci bölüm, 1. – 8. ölçüler, giriş ölçüleri

Bölümün ilk ölçüsünden 4. ölçüsünü de kapsayan cümle, *piano* ve *legato* olarak başlar. Hemen ardından gelen 4 ölçü, ilk 4 ölçüdeki karakterin tam tersine *forte* ve daha az *legato* olan bir kısım ile devam eder. Bölümün büyük bir kısmının bu tarz zıt fikirler ve ani nüans değişiklikleri ile devam etmesi aslında her ne kadar bölümün adı *Scherzo* değilse bile bölüme o havayı katmıştır.



Görsel 15. İkinci bölüm, 9. – 16. ölçüler

Bölümün 9. ölçüsünden başlayıp 16. ölçüsüne kadarki olan kısımda, sol elde senkop zamanlarında gelen *sforzando* aksanlar vardır. Bu aksanlar bölümün *scherzo* karakterinin pekişmesine katkı sağladığı gibi, *Ecossaise* fikrinde olduğunun da çok büyük göstergesidir.



Görsel 16. İkinci bölüm, 33. – 41. ölçüler

Yukarıdaki şekilde görülen, 33. ölçüden başlayıp 35. ölçüyü de kapsayan kısım, 2. bölümün karakterine sürpriz olan *ritardando*, 36. ölçüde ani bir çift *forte* ile şok etkisi

yaratır. Tekrardan a tempo ile devam eden 36. ölçü, 40. ölçüye ulaşır ve ikinci bölümü ayrı bir kısma bağlar. Artık ikinci bölümü büyük bir tek kısım halinde düşünüyorsak ve "A-B-A" şeklinde betimlersek, bu durumda B kısmına geçmiş oluruz.



Görsel 17. İkinci bölüm, 41. - 42. ölçüler, *trio* başı ve 94. - 95. ölçüler, *trio* sonu

41. ölçüden başlayıp 95. ölçüye kadar olan kısım ikinci bölümün tamamen farklı bir parçasıdır. Bu kısım teknik ve müzikal açıdan zorluklar içerir. Sol elin yoğun senkop kullanımı, sağ elin üzerinden atlatılarak üst notalara basma gerekliliği sağ elin 8'lik hızlı notalarının ajilite gerekliliği ile ilerleyişi, iki elin aynı anda ani nüans değişiklikleri ile birlikte kombinasyon sağlayabilmeleri, seslerin karışmaması için pedal kullanımına dikkat edilmesi, kontrpuantal bir yazı gibi gözükse de aslında fonksiyonel armonik yazıya sahip olup devamlı modülasyon olması bu kısımdaki zorluklardan bazılarıdır. Bu zorlukların aşılabilmesi için ayrı el çalışmaları, ritim çalışmaları, pedal çalışmaları, yavaş tempoda çalışmalar yaparak, armonik analiz ve parmak numaralarına dikkat etmek çok önemlidir.



Görsel 18. İkinci bölüm, 72. - 75. ölçüler

Yukarıda gözüken 72. ölçü ile 75. ölçü arasındaki kısım ikinci bölümün B kısmının en çok farklılık gösteren yeridir. Bu ölçüler arasındaki öfkeli, sabırsız, sıklıkla ve senkoplarda gelen *sforzandolar*, ilk defa bu kadar sık tekrarlanmıştır. Bu *sforzandolar* aslında ikinci bölümün B kısmını sonlandırabilmek için bir anahtar görevi görür. Ardından ikinci bölümün B kısmı 96. ölçü ile beraber tekrar ikinci bölümün A kısmına bağlanır.



Görşel 19. İkinci bölüm, 104. – 107. ölçüler

İkinci bölümün A kısmının 104. ölçüsünden 107. ölçüsüne kadar olan yerdeki *ritardando*, şimdiye kadarki *trio* formlarında görülmemiş öncü bir yaklaşım ile karşımıza çıkar. Bu durum Beethoven'ın geç dönem sonatlarında bolca görülmektedir.



Görşel 20. İkinci bölüm, 144. – 158. ölçüler, *coda*

İkinci bölümün *coda* kısmı, *sforzandolar* ile birlikte iki vuruşluk akor yürüyüşleri halinde, *diminuendoların* kullanımıyla gittikçe sakinleşerek, bölümün tonu olan fa minörü, Fa Majör'e çevirerek sonlanır. Sondaki Fa Majör tonu aynı zamanda eserin üçüncü bölümünün girişinde görülen si bemol minör tonunun 5. derecesi yani dominantıdır. Böylelikle Beethoven ikinci bölümü hem majör bir etki ile bitirmiş hem de üçüncü bölüme o bölümün dominantı ile bir bağlantı sağlamıştır.

#### 2.4. Üçüncü Bölümün Form, Armoni ve Piyanistik Açısından İncelenmesi

Üçüncü bölümün karakteri de, diğer bölümlerin birbirlerine olan zıt karakterleri gibi farklıdır. İlk iki bölümün aksine, üçüncü bölüm tam bir dramatik ambiyans oluşturmaktadır.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into four systems. The first system is marked 'Adagio, ma non troppo.' and 'una corda'. The second system includes 'Recitativo.', 'più adagio.', 'Andante.', and 'Adagio.' markings, along with 'sempre tenuto' and 'tutte le corde'. The third system features 'cantabile', 'Meno adagio.', and 'Adagio. ten.' markings, with 'dimin. ritardando' and 'dimin. smorzando'. The fourth system is marked 'Adagio, ma non troppo.' and '(Klagender Gesang) Arioso dolente.', with 'p' and 'cresc.' markings.

Görsel 21. Üçüncü bölüm, giriş, 1. – 9. ölçüler

Bölümün *adagio, ma non troppo*'ya kadar olan ilk altı ölçüsü bir giriş kısmı niteliğindedir. *Una corda* yani sol pedal ile birlikte başlar. Akorlar halinde başlayan ilk üç ölçü dönemin modülasyonlarına öncü bir şekilde modüle olurken, 4. ölçüde aniden bir *recitativo* kısmı başlar. 4. ölçünün sonunda gelen üç akor *andante* ile birlikte çalınır ve hemen ardından *adagio* temposunda gelen 5. ölçü, çarpma da dahil olmak üzere 29 tane üst üste la notası çalınır. Bu sırada sol elde sadece iki tane dört vuruştan oluşan Si Majör Dominant 7'li ve kök halinde Si Majör akoru vardır. Aynı esnada Beethoven 5. ölçünün ortasına kadar *crescendo* ve ortasından sonuna kadar da *decrescendo* ile birlikte *ritardando* istemiştir. Sadece bu iki ölçü arasında *adagio, sempre tenuto, tutte le corde, ritardando, diminuendo, cantabile, una corda* dahil olmak üzere yedi tane müzikal terim kullanmıştır. Ayrıca üst üste gelen 29 tane la notasının dört ve üçüncü parmaklarla çalınmasını istemiştir. Bunun sebebi Beethoven birbirine ritmik olarak yakın olan 16'lık ve 32'lik la notalarını her iki notada bir bağlı apajatur şeklinde düşünmüştür. Yani Beethoven birbirine yakın olan her iki 16'lık ve 32'lik notadan ilkinin ikincisinden daha kuvvetli olmasına işaret etmiştir. Bu

sırada “sürekli tutarak” anlamına gelen *sempre tenuto* ve *tutte le corde*, yani pedala basılı bir şekilde olmasını istemiştir. Bu pasajı çalarken yapılması gereken ve pasajın en rahat şekilde çalınmasını sağlayan teknik, dördüncü parmağı basarken, yukardan ileri doğru basmak ve tam dördüncü parmağı kaldırırken henüz tuş tam olarak kalkmadan üçüncü parmağı geriye doğru çekmektir. Bu sırada dördüncü parmak üçüncü parmaktan her seferinde daha kuvvetli basacak şekilde kontrol etmek gerekir. Aynı zamanda bunları yaparken *crescendo* ve *decrescendo* kontrolü çok önemlidir.

Ardından gelen 6. ölçü *meno adagio* ile başlar; *adagio* ile sonlanır. Beethoven ilk altı ölçüde dönemin kurallarına ve geleneklerine uymayacak şekilde çok fazla ve ayrıntılı olarak müzikal terimler kullanmıştır. Ayrıca çok kısa bir sürede sık sık ritim değişiklikleri de oldukça öncü bir yaklaşımdır. Bu sık ritim değişiklikleri ve çok fazla kullanılan müzikal terimler 3. bölümün başının tam bir *recitativo* giriş kısmı olduğunun göstergesidir.

7. ölçünün ortasından itibaren başlayan *Adagio ma non troppo* kısmı tam bir dram içerir. 9. ölçünün altında belirtilen *arioso dolente* acıklı ariya anlamındadır. Sağ elin acıklı muhteşem melodisinin eşliğinde gelen sol el, devamlı olarak modülasyon yapar. Sol elde gelen armoniler, genel olarak kontrpuantal teknikler kullanılarak ve tek nota değişimleri ile armoniler farklılaştırılarak süregelir. 25. ve 26. ölçü *arioso dolente*'nin sonudur ve ardından gelecek olan *fuga*ya *diminuendo* ve en sonunda iki *piano* nüansı yapılarak bağlanır.



Görsel 22. Üçüncü bölüm, 27. – 34. ölçüler, birinci *fuga*

27. ölçüden 113. ölçüyü de kapsayan kısım 3. bölümün *fuga* kısmıdır. Üstteki şekilde görülen sol eldeki 27. ölçüden başlayan ve 31. ölçünün başındaki do notasını da kapsayan tema *fuga*nın temasıdır. Temayı notalar açısından dikkatlice inceleyecek olursak, çıkıcı bir tema olduğunu görürüz. Notalar üç kere 4'lü aralıklar halinde yukarı doğru çıkarken, iki

kere 3'lüler halinde, iki kere de 2'liler halinde aşağı iner. Bu *fuga* içerisinde tema, kendini farklı tonlarda, farklı nüanslarda ve farklı oktavlarda, ilk tema da dahil olmak üzere, on bir defa gösterir. Bu tema Beethoven'ın üçüncü bölümdeki dramatik ve acıklı *arioso dolente* kısmına bir çare arayışı niteliğindedir. Tema kendi içerisinde çıkıcı olduğu gibi aynı zamanda *fuganın* tamamı da kendi içinde nüans anlamında çıkıcıdır. Nüanslar zaman zaman alçalsa da genel olarak hep bir yükseliş hakimdir. *Fuganın* sonuna geldiğinde nüans olarak en yüksek noktaya varılarak, ani bir *diminuendo* ile *piano* nüansına geçilir. Yeniden farklı bir *arioso dolente* başlayacaktır.



Görsel 23. Üçüncü bölüm, 110. – 116. ölçüler, ikinci *arioso dolente*'nin girişi,

Yukardaki şeklin ilk ölçüsü 110. ölçüdür. 110. ölçüden 113. ölçünün de dahil olduğu kısım *fuganın* nüans olarak en tepeye çıktığı ve ardından tekrar yeni bir *arioso dolente*'ye bağlandığı yerdir. Bu seferki *arioso*, ilkinde göre çok daha dramatik ve acıklıdır. Beethoven bunu betimlemek için 116. ölçüde özellikle *Perdendo le forze, dolente* yazmıştır. Bunun anlamı, “güçten düşmüşçesine” hüznüldür. Beethoven ikinci *adagio* kısımda dramatismi ve acıklı ifadeyi daha da belirtmek için o dönemin nota yazım şeklinden çok daha ilerici olan anlatım ve nota yazım teknikleri kullanmıştır.



Görsel 24. Üçüncü bölüm, 119. – 123. ölçüler

119. ölçünün ortasında gelen 16'lık sus ve ardından devam eden üç ölçüde gelen 32'lik ve 16'lık suslar, bir şey anlatırken ağlayan ve ağlarken hıçkıran birinin anlatımını duymamızı sağlar. Kısacası suslar hıçkırık etkisi yaratmaktadır.



Görşel 25. Üçüncü bölüm, 131. – 136. ölçüler, *arioso dolente*'nin sonu

Görşeldeki ikinci *adagio*'nun sonu olan son altı ölçü, Beethoven'ın ilerici nota yazım teknikleri ve betimleme becerisine güzel bir örnektir. Şeklin 2. ölçüsünde gözükten, *adagio*'nun 132. ölçüsünün ortasında başlayan Sol Majör akoru, on kez art arda *crescendo* ile birlikte gelmektedir. Güçten düşmüşçesine bir acıklı *adagio*'nun sonunda böylesine ısrarlı ve kararlı bir şekilde gelen bu pasaj, aslında Beethoven'ın o durumdan kurtulmak isteme arzusunu betimlemektedir. Art arda devam eden her akor bir öncekine göre daha yüksek seste ve inatçı bir şekilde gelmektedir. Bir nevi Beethoven, *adagio*'larda hissettirdiği acılara isyan eden bir pasaj yazmıştır. Bu akorların ardından gelen 135. ve 136. ölçüler ikinci *arioso dolente*'nin yani, ikinci *adagio*'nun sonudur. *Diminuendo* yapılarak biter ve yeniden gelecek bir *fuga* ile eser sona yaklaşır.



Görşel 26. Üçüncü bölüm, 137. – 144. ölçüler, ikinci *fuga*



Görseldeki kısım üçüncü bölümün ikinci *fuga* kısmıdır. Tema, birinci *fuga*'nın temasının simetrik olarak tam tersidir ve bu sefer sağ elde başlamıştır. Israrla gelen on adet Sol Majör akorunun ardından, ikinci *fuga* temasının tam ters halde gelmesi Beethoven'ın ikinci *adagio*'da hissettirdiği dramatik psikolojiden çıkmak istemesidir. Bir nevi kasedi geri sararmışçasına bir hissiyat uyandırarak yeni bir bakış açısı betimlemiştir.



Görsel 27. Üçüncü bölüm, 153. – 154. ölçüler

Üçüncü bölümün 153. ölçüsünde çift çizgi ile başlayan kısım, *fuga*'nın temasının tekrarının azalmaya başladığı ama fikir olarak aynı yükselişte devam eden kısmın girişidir. Azaltılan tema denizde bir gemi görevi görür. Yani tema rotayı belirlemeye devam ederken, dalgalar ve akıntılar ne kadar vursa da, yoluna devam ettirmekten alıkoymaz.



Görsel 28. Üçüncü bölüm, 168. – 169. ölçüler

Üstteki şekilde gözüken kısım üçüncü bölümün 168. ve 169. ölçüsüdür. 168. ölçüden 174. ölçüye kadar olan bu kısım, temponun biraz daha yavaşlayarak devam ettiği, daha ciddiyet ve dikkat ile çalınması gereken kısımdır. Çünkü 174. ölçüdeki eserin son patlama kısmından önceki son viraj görevini görür.



Görsel 29. Üçüncü bölüm, 174. – 178. ölçüler

174. ölçüden itibaren sol elde tekrar başlayan ilk *fuga*'nın teması, ölçü başlarında *sforzandolar* ile beraber kararlı ve gururlu bir şekilde gelir. 174. ölçüde başlayan bu kısım, eserin *coda*'sının son zirveye ulaşmadan önceki ilk başlangıcıdır.



Görsel 30. Üçüncü bölüm, 184. – 188. ölçüler

184. ölçünün ikinci vuruşunda başlayan birinci *fuga*'nın teması, zirveye bir seviye daha yakın kısımdır. Bu sırada sol elde gelen ve sona kadar devam edecek olan 16'lık notalar ve gittikçe artarak yapılacak olan *crescendo*, Beethoven'ın eser sonlarında kullandığı *stretto*'lara mükemmel bir örnektir.



Görsel 31. Üçüncü bölüm, 200. - 213. ölçüler, temanın son gelişi, eser sonu

200. ölçüden son ölçüye kadar olan kısım eserin en görkemli, zafer dolu kısmıdır. Temayı son kez kullanan Beethoven bu sefer sağ elde temanın ilk yarısını kullandıktan sonra ikinci yarısında farklı bir armoni ile yükseltip, benzer bir melodi ile tizleştirerek, etkisini daha da arttırmıştır. Eser, 209. ölçüdeki iki el beraber çalınan 16'lık inici ve çıkıcı, görkemli arpejlerin ardından çift *forte* nüansı ile zafer içinde sonlanır.

## SONUÇ

Dünya tarihinde en iyi besteciler arasında gösterilen Ludwig van Beethoven'ın, müzikte Klasik Dönem ve Romantik Dönem arasında “köprü besteci” olarak görülmesinin başlıca sebepleri arasında, dönemin form ve armonisine yenilikler katması ve daima müziğine cesurca dokunuşlar yapması gösterilebilir. Beethoven'ın bu öncü yaklaşımı, bu iki dönem arasındaki geçişin sindirilerek gerçekleşmesine ciddi anlamda katkıda bulunmuştur.

Op. 110 No. 31 Piyano Sonatı, Beethoven'ın müziğindeki yenilikçi ve cesur bakışına en önemli örneklerindendir. Bu çalışmada eserin sadece armoni ve form açısından incelenmesiyle kalmayıp icracıya en çok yardımcı olabilecek müzikal, teknik ve piyanistik bilgilere de yer verilmiştir. Eserin ilk ve ikinci bölümünü incelediğimizde, yapılan yeniliklere rağmen iskeletini Klasik Dönem sonat form ve armonisinden aldığını gözlemlerken, üçüncü bölüme geçildiğinde form, armoni, karakter ve piyano yazısı anlamında tamamen yenilikçi bir yaklaşım sergilendiği sonucuna varabiliriz. Eserin en doğru şekilde yorumlanması amacıyla, sonatı teknik anlamda incelemenin dışında Beethoven'ın içinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik koşulların etkisinin anlaşılması; bununla birlikte dönemin şartlarının iyi kavranması da gerekmektedir.

Bu çalışma, bu eseri yorumlayacak olan icracılara, öğretmenlere ve öğrencilere yol gösterici bir kaynak olması amacıyla yazılmıştır.

## KAYNAKLAR

- Beethoven's Eroica. (t.y.) Eriřim: 07.11.2017,  
[http://www.beethovenseroica.com/Pg2\\_hist/history.html](http://www.beethovenseroica.com/Pg2_hist/history.html)
- Blom, Eric. (1955). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martin's Press Inc.
- Brandt, William E. (1963). *The Way of Music*. Boston: Allyn an Bacon, Inc.
- Gillespie, John. (1968). *The Musical Experience*. California: Wadsworth Publishing Company Inc.
- IMSLP Petrucci Music Library. (t.y.) Eriřim: 8.10.2018. "Alınan görseller",  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP51805-PMLP01488-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_16\\_No\\_154\\_Op\\_110.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP51805-PMLP01488-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_154_Op_110.pdf)
- Lcs Productions. (t.y.) Eriřim: 14.11.2017,  
<http://www.lcsproductions.net/MusicHistory/MusHistRev/Articles/BeethvnPeriods.html>
- Lockwood, Lewis. (2010). *Beethoven Müzik ve Hayat* (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Sadie, Stanley. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press Inc.
- Say, Ahmet. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scherman, T. K., Biancolli, L. (1972). *The Beethoven Companion*. New York: Double Day and Company, Inc.
- Uhte, Jürgen. (1968). *Beethovens 32 Klaviersonaten*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wikisource (t.y.) Eriřim: 04.01.2020,  
[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Ecossaise](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Ecossaise)