LUDWIG VAN BEETHOVEN PİYANO SONATI OP. 111'İN YAPISAL ANALİZİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ruba PEKDEMİR PEKER

Eskişehir 2020

LUDWIG VAN BEETHOVEN PİYANO SONATI OP. 111'İN YAPISAL ANALİZİ

Ruba PEKDEMİR PEKER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Oytun EREN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Aralık 2020

ÖZET

LUDWIG VAN BEETHOVEN PİYANO SONATI OP. 111'İN YAPISAL ANALİZİ

Ruba PEKDEMİR PEKER

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2020

Danışman: Prof. Oytun EREN

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'in Op. 111 Piyano Sonatı yapısalcı bakış açısıyla ele alınmıştır. Beethoven'in küçük bir ögeden nasıl bütünlükçü bir yapıya ulaştığı incelenmiştir. Motiflerin, cümlelerin ve bunlardan oluşan sergi, gelişme ve sonuç kısımlarının hiçbir şekilde rastgele oluşmadığı, her bir oluşumun bilinçli ve organize bir şekilde kurgulandığı yapılan ayrıntılı analizlerle kanıtlanmıştır. Tezin birinci bölümünde Beethoven'in hayatı ve yapısalcı bakış açısı hakkında genel bilgiler verilmiş, ikinci bölümünde ise sonatın birinci ve ikinci bölümünün yapısal analizi detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Tüm bu analizler sonucunda bir eserin biçimsel özellikleriyle kavranarak bütünlükçü bir yapı içerisinde nasıl düşünülüp yorumlanması gerektiği ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Ludwig van Beethoven, Op. 111 Piyano Sonatı, Yapısal Analiz, Biçim, Soyutlama.

ABSTRACT

STRUCTURAL ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S OP. 111 PIANO SONATA

Ruba PEKDEMİR PEKER

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, December 2020

Supervisor: Prof. Oytun EREN

In this work, Ludwig van Beethoven's Op. 111 Piano Sonata has been handled with a structuralist perspective. How Beethoven reached a holistic structure from a small element was examined. Motifs, sentences and the exhibition, development and result parts consisting of them are in no way randomly formed; it has been proved by detailed analysis that each formation is constructed in a conscious and organized manner. In the first part of the thesis general information about Beethoven's life and structuralist perspective is given, and in the second part, the structural analysis of the first and second parts of the sonata is discussed in detail. As a result of all these analyzes, it was revealed how a work should be grasped with its formal features and how it should be thought and interpreted in a holistic structure.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Op. 111 Piano Sonata, Structural Analysis, Form, Abstraction.

ÖN SÖZ

Bu çalışma, danışmanım olan Prof. Oytun Eren ile lisansta yapmış olduğumuz piyano edebiyatı derslerinin etkisinde ortaya çıkmıştır. İleriki yıllarda Beethoven ile ilgili düşüncelerimi daha da geliştirerek son sonat olan Op. 111 hakkında bir çalışma yapmaya karar verdim. Tez boyunca yüzeysel analizlerden kaçınarak bestecinin gerçek fikirlerini ortaya çıkaracak bir yöntem ve metodu uygulamaya çalıştım. Hocamdan öğrenmiş olduğum yapısalcı bakış veya biçimsel analiz sayesinde bir eserin kurgusal anlamda en ince ayrıntılarına kadar girilebileceğini ve bu sayede bestecinin aklındaki fikirlerin bir projektör gibi yansıtılabileceğini görmüş oldum.

Sanatta yeterlik boyunca emeklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Oytun Eren'e, tez çalışmam süresince sürekli beni destekleyen annem Nurhayat Pekdemir ve babam Mehmet Ali Pekdemir'e, çeviriler için kız kardeşim Buse Pekdemir'e ve son olarak bu süreçte fedakarlık göstererek her zaman yanımda olan eşim Mehmet Kerim Peker'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

25/12/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Ruba PEKDEMİR PEKER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI …..... i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖN SÖZ …….... v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

İÇİNDEKİLER vii

ŞEKİLLER DİZİNİ viii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN HAYATI……..... 2

2. YAPISALCI BAKIŞ AÇISI…….. 6

2. 1. Yeni Eleştiri……... 6

2. 2. Biçim ve Organik Birlik…… 7

2. 3. Rus Biçimcileri…….... 8

2. 4. Yapısalcılık…… 9

İKİNCİ BÖLÜM

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 111 PİYANO SONATI YAPISAL ANALİZİ……. 11

2. 1. Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı Birinci Bölümün Yapısal Analizi……... 11

2. 2. Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı İkinci Bölümün Yapısal Analizi…….. 34

SONUÇ 55

KAYNAKÇA 56

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1.1. Op. 111 1. bölüm giriş…… 11

Şekil 2.1.2. Op. 111 1. bölüm önelli giriş…….....……... 11

Şekil 2.1.3. Op. 111 1. bölüm giriş-ana tema 1. kesit……..... 12

Şekil 2.1.4. Op. 111 1. bölüm 19. ölçü ana tema…… 12

Şekil 2.1.5. Op. 111 1. bölüm giriş-otuzikilik notalar……... 12

Şekil 2.1.6. Op. 111 1. bölüm 5. ölçüden itibaren görülen armonik yürüyüş……. 13

Şekil 2.1.7. Op. 111 1. bölüm 11. ölçü sonundaki kalış……..…….. 13

Şekil 2.1.8. Op. 111 1. bölüm 13. ölçü ters vurgular……..... 13

Şekil 2.1.9. Op. 111 1. bölüm 16. ölçüdeki çeken akoru…… 13

Şekil 2.1.10. Op. 111 1. bölüm 19. ölçü ana tema…….. 14

Şekil 2.1.11. Op. 111 1. bölüm 19. ölçüdeki ana tema 1. kesit……... 14

Şekil 2.1.12. Op. 111 1. bölüm 21. ölçüdeki ana tema 2. kesit.……..... 15

Şekil 2.1.13. Op. 111 1. bölüm 19. ölçüden itibaren temanın tekrarlanması……. 15

Şekil 2.1.14. Op. 111 1. bölüm 1.ve 2. ölçü…… 16

Şekil 2.1.15. Op. 111 1. bölüm ana tema 1. kesit……..……. 16

Şekil 2.1.16. Op. 111 1. bölüm 3. ve 4. ölçü……... 16

Şekil 2.1.17. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit……..……. 16

Şekil 2.1.18. Op. 111 1. bölüm 20. ölçüdeki köprü……. 17

Şekil 2.1.19. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit……. 17

Şekil 2.1.20. Op. 111 1. bölüm 32. ölçüdeki köprü……..... 18

Şekil 2.1.21. Op. 111 1. bölüm 35. ölçüdeki ana tema……..…….. 18

Şekil 2.1.22. Op. 111 1. bölüm 30. ve 50. ölçüler arası…….. 20

Şekil 2.1.23. Op. 111 1. bölüm 48. ölçü……..…… 20

Şekil 2.1.24. Op. 111 1. bölüm 50. ölçü ve sonrası……..……... 21

Şekil 2.1.25. Op. 111 1. bölüm 6. ölçü ve sonrası……..……. 21

Şekil 2.1.26. Op. 111 1. bölüm 52. ölçü……. 22

Şekil 2.1.27. Op. 111 1. bölüm 53. ölçüdeki beşlemeler……. 22

Şekil 2.1.28. Op. 111 1. bölüm 55. ölçü ve sonrası……. 22

Şekil 2.1.29. Op. 111 1. bölüm ana tema 1. kesit……..... 23

Sayfa

Şekil 2.1.30. Op. 111 1. bölüm 58. ve 61. ölçüler arası…… 23
Şekil 2.1.31. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit……. 24
Şekil 2.1.32. Op. 111 1. bölüm eşlik partisi……..... 24
Şekil 2.1.33. Op. 111 1. bölüm sergi sonu…… 24
Şekil 2.1.34. Op. 111 1. bölüm 70. ölçü……..……. 25
Şekil 2.1.35. Op. 111 1. bölüm ana tema 1. kesit……..…... 25
Şekil 2.1.36. Op. 111 1. bölüm 71. ölçü ……..…… 25
Şekil 2.1.37. Op. 111 1. bölüm 58. ölçüdeki cümle yapısı…….…….. 26
Şekil 2.1.38. Op. 111 1. bölüm 72. ölçüdeki gelişme …….. 26
Şekil 2.1.39. Op. 111 1. bölüm 76. ve 86. ölçüler arası…… 27
Şekil 2.1.40. Op. 111 1. bölüm 86. ölçü ve sonrası……... 28
Şekil 2.1.41. Op. 111 1. bölüm 92. ölçü……...……. 28
Şekil 2.1.42. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit……. …… 28
Şekil 2.1.43. Op. 111 1. bölüm 95. ölçüdeki köprü…… 29
Şekil 2.1.44. Op. 111 1. bölüm 100. ölçüdeki yeniden sergi.…… 29
Şekil 2.1.45. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit…….. 30
Şekil 2.1.46. Op. 111 1. bölüm 100-114. ölçüler……...……... 30
Şekil 2.1.47. Op. 111 1. bölüm 114. ölçü ve sonrası…… 31
Şekil 2.1.48. Op. 111 1. bölüm 124. ölçü ve sonrası…… 31
Şekil 2.1.49. Op. 111 1. bölüm 53. ölçüdeki beşlemeler……...…… 32
Şekil 2.1.50. Op. 111 1. bölüm 127. ölçü…….……..…… 32
Şekil 2.1.51. Op. 111 1. bölüm 146. ölçü ve sonrası…….. 32
Şekil 2.1.52. Op. 111 1. bölüm ana tema 1. kesit……...…… 33
Şekil 2.1.53. Op. 111 1. bölüm 150. ölçü sağ el……. 33
Şekil 2.1.54. Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit……... 33
Şekil 2.1.55. Op. 111 1. bölüm 150. ölçü sol el……. 33
Şekil 2.1.56. Op. 111 1. bölüm sonu……. 33
Şekil 2.2.1. Op. 111 2. bölüm ana tema 1. kesit……..……... 34
Şekil 2.2.2. Op. 111 1. bölüm önelli giriş……... 34
Şekil 2.2.3. Op. 111 2. bölüm ana tema 2. kesit…… 35
Şekil 2.2.4. Op. 111 1. bölüm ana tema……. 35

Sayfa

Şekil 2.2.5. Op. 111 2. bölüm ana tema…… 35
Şekil 2.2.6. Op. 111 2. bölüm 7. ölçü sonu……..……. 36
Şekil 2.2.7. Op. 111 2. bölüm 1. varyasyon 1. kesit……..... 36
Şekil 2.2.8. Op. 111 2. bölüm 17. ölçü ve sonrası……..…….. 37
Şekil 2.2.9. Op. 111 2. bölüm 25. ölçü 1. varyasyon 2. kesit ……..… 38
Şekil 2.2.10. Op. 111 2. bölüm 33. ölçü 2. varyasyon 1. kesit ….……..…. 39
Şekil 2.2.11. Op. 111 2. bölüm 33. ölçü ……..……..... 39
Şekil 2.2.12. Op. 111 2. bölüm 33. ölçü ve sonrası……..…... 40
Şekil 2.2.13. Op. 111 2. bölüm 41. ölçü 2. varyasyon 2. kesit……..…..……. 41
Şekil 2.2.14. Op. 111 2. bölüm 43-44. ölçüler…….. 42
Şekil 2.2.15. Op. 111 2. bölüm 49. ölçü 3. varyasyon 1. kesit……..…... 43
Şekil 2.2.16. Boogie-woogie ritmik yapısı…… 44
Şekil 2.2.17. Op. 111 2. bölüm 49. ölçü ve sonrası……... 45
Şekil 2.2.18. Op. 111 2. bölüm 49. ölçü……. 45
Şekil 2.2.19. Op. 111 2. bölüm 64. ölçü 4. varyasyon 1. kesit 1. kısım.…… 46
Şekil 2.2.20. Op. 111 2. bölüm 72. ölçü 4. varyasyon 1. kesit 2. kısım..…….. 46
Şekil 2.2.21. Op. 111 2. bölüm 64. ölçü ve sonrası……..…….. 47
Şekil 2.2.22. Op. 111 2. bölüm 89. ölçü 4. varyasyon 2. kesit 2. kısım…..…….. 47
Şekil 2.2.23. Op. 111 2. bölüm 96. ölçü……...…….. 48
Şekil 2.2.24. Op. 111 2. bölüm 104. ölçü…….. 48
Şekil 2.2.25. Op. 111 2. bölüm 106. ölçü……...…….. 48
Şekil 2.2.26. Op. 111 2. bölüm 119. ölçü…… 49
Şekil 2.2.27. Op. 111 2. bölüm 120. ölçü…….…….. 49
Şekil 2.2.28. Op. 111 2. bölüm 131. ölçü 5. varyasyon 1. kesit.…….……. 50
Şekil 2.2.29. Op. 111 2. bölüm 141. ölçü…….. 51
Şekil 2.2.30. Op. 111 2. bölüm 16. ölçü……. 51
Şekil 2.2.31. Op. 111 2. bölüm 146. ölçü ve sonrası…….……. 52
Şekil 2.2.32. Op. 111 2. bölüm 161. ölçü 6. varyasyon…….. 53
Şekil 2.2.33. Op. 111 2. bölüm 172. ölçü…….…….. 53
Şekil 2.2.34. Op. 111 2. bölüm sonu……... 54

GİRİŞ

Op. 111 piyano sonatı, Beethoven'in soyutlama tekniğini en üst düzeyde kullanması ve varyasyon sanatını zirveye ulaştırması bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Sağırlığı sebebiyle ruhsal olarak büyük bir içe dönüklük yaşayan besteci, bu durumu son sonatında oldukça açık bir biçimde göstermiştir.

Tezde yapısalcı bakış açısı temel alınarak, Beethoven'in küçük bir ögeden büyük bir bütüne nasıl ulaştığı detaylıca incelenmiştir. Beethoven'in Op. 111 piyano sonatının ilk bölümünü üç nota üzerinden (-do-mi bemol-si-) kurgulayarak oluşturması, ikinci bölümü de yine bu üç notadan türeterek geliştirmesi, büyük bir deha örneği olarak karşımıza çıkar. Bu yöntem yalnızca Beethoven'de değil, müzik tarihinde Bach'tan Schumann'a, Brahms'dan Stravinsky'ye kadar pek çok büyük bestecinin eserlerinde görülen temel bir yaklaşımdır. Besteciler ifade uğruna her türlü biçimsel yenilikleri denemişlerdir ancak anlatımın bütünlüklü olmasından asla taviz vermemişlerdir. Dolayısıyla bir motifin tüm bölümlerde tekrar edilmesiyle oluşan bütünlükçü anlatım, bestecilerin büyük yapılar oluşturmasında en tercih ettikleri yöntem olmuştur.

Tezin birinci bölümünde Beethoven'in hayatı incelenmiş, besteciyi tanıma ve anlamlandırma amacıyla kısa bilgiler verilmiştir. Yine birinci bölümde, yapısalcı bakış açısı başlığı altında, yeni eleştiri, biçim ve organik birlik, Rus biçimcileri ve yapısalcılık konuları irdelenmiştir. İkinci bölümünde ise, Op. 111 piyano sonatının birinci ve ikinci bölümünün detaylı bir incelemesi sunulmuştur. Beethoven aynı motiften türettiği her iki bölümü farklı karakterler içerisinde oluşturarak diyalektik bir anlatımı tercih etmiştir. Bestecinin coşkulu tarafını ortaya koyan birinci bölümün ardından ikinci bölümde oldukça dingin ve mistik bir anlatımla karşılaşılır. Beethoven, ikinci bölümde sekizlik ve onaltılıktan oluşan ritmik yapıyı aşamalı bir şekilde tüm varyasyonların içine yerleştirmiş ve her defasında bu ritmik yapıyı büyük bir ustalık içerisinde başkalaştırarak eşi benzeri olmayan bir soyutlamaya ulaşmıştır. Bu soyutlama, gelecekte Brahms'la zirveye çıkacak olan soyut varyasyon fikrinin oluşmasında büyük önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN HAYATI

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770'de Almanya'nın Bonn şehrinde doğmuş, 26 Mart 1827'de Viyana'da ölmüştür. Flaman asıllı bestecinin babası Bonn'daki saray korosunda tenor olarak görev almıştır. İlk piyano derslerini babasından alan Beethoven, müzik eğitimine babasının teşvikiyle devam etmiştir. Gilles van den Eeden'le org ve aile dostu olan Tobias Friedrich Pfeiffer'le klavye, Franz Rovantini'yle ise keman ve viyola çalışmıştır. 1779 yılında saray orgcusu Christian Gottlob Neefe'den ilk bestecilik derslerini alan Beethoven, 1783 yılında Neefe'nin yardımıyla ilk bestesini yayınlamış (WoO 63 klavye varyasyonları) daha sonra Neefe'nin asistanı olarak çalışmaya devam etmiştir. Aynı yıl, ilk bestesinin basıldığı saray orkestrasına katılmış ve burada üstün yeteneği Başpiskopos Maximilian Friedrich tarafından fark edilerek maddi ve manevi yönden desteklenmiştir (Boran, Şenürkmez, 2002, s. 164).

1787 yılında Wolfgang Amadeus Mozart'la çalışmak umuduyla Viyana'ya gitmiş, fakat varışından iki hafta sonra annesinin hastalığını öğrenmesiyle geri dönmüştür. Aynı yıl içinde annesini kaybetmesi ve babasının alkol problemleri yüzünden küçük kardeşlerinin sorumluluğunu almak üzere beş yıl boyunca Bonn'da kalmaya karar vermiştir. Bu sıralarda Franz Wegeler ile tanışmış ve onun sayesinde zamanının seçkin ailelerinden olan von Breuning ailesi ile samimi olmuştur. Sıkça von Breuning ailesiyle vakit geçirmiş, çocuklarına müzik dersleri vermiştir. Bu esnada Almanya'nın ileri gelen soylularından, daha sonra kendisi için Op. 53 Waldstein Piyano Sonatı'nı besteleyeceği Kont Ferdinand von Waldstein ile tanışmış ve ondan maddi destek görmüştür. Ailesine maddi destek sağlamak amacıyla saray orkestralarında viyola çalmış, bu sayede Mozart'ın operalarıyla tanışmış ve ünlü flüt virtüözü Anton Reicha ile arkadaşlık kurmuştur (Thayer, 1967, s. 50).

Eşitlik ve özgürlük kavramlarına oldukça değer verdiği için, 1789 Fransız Devrimi onu derinden etkilemiştir. Fransız Devrimi yıllarında Bonn Üniversitesi düşüncelerin dile getirilmesi açısından oldukça önemli yer bir yere sahipti. Bu yüzden Beethoven, 1789'da Bonn Üniversitesi'ne girmiş ve Eulogius Schneider'in Alman Edebiyatı derslerini izlemiştir. Bu dersler üzerinde derin izler bırakmıştır (Say, 2003, s. 315).

1792 yılının Kasım ayında Kont Ferdinand Waldstein'in desteğiyle ikinci defa Viyana'ya gitmiş ve burada ilk olarak Joseph Haydn'dan, daha sonra Johann Baptist Schenk, Johann Georg Albrechtsberger ve Antonio Salieri'den kompozisyon dersleri almıştır. Haydn kısa sürede Beethoven'in üstün yeteneğini fark ederek ona her konuda destek olmuştur. Beethoven, Viyana'da ilk başlarda besteci olarak değil, piyanist olarak adını duyurmuştur. 1794 yılından itibaren, verdiği konserler, basılan eserleri ve öğrencilerinden elde ettiği gelirle birlikte, Prens Karl Lichnowsky, Kontes Josephine Brunswick, Prens Georg Kinsky ve Prens Joseph Lobkowitz gibi soylulardan gördüğü destekle tanınmış ve saygın bir besteci ve piyanist konumuna ulaşmıştır. Zamanla titizliği ve çalışkanlığının yanısıra; müziği, ifade gücü ve teknik olarak üstün seviyesi ile Haydn ve Mozart'tan devraldığı prensipleri geliştirerek, daha uzun ve dramatik ögeleri ön planda olan eserler yazmış (özellikle Op.109 Piyano Sonatı) ve böylelikle Romantik Dönem'in ciddi bir öncüsü konumuna gelmiştir.

1795'te Burgtheater'da gerçekleştirdiği halka açık ilk konserinden sonra, büyük başarı elde etmiş ve Dresden, Nürnberg, Prag ve Berlin'de konserler vermeye imkan bulmuştur. Kazandığı bu büyük başarılar sırasında işitme kaybı yaşamaya başlamış, arkadaşı Dr. Franz Gerhard Wegeler'e yazdığı mektupta sol kulağında sürekli uğultular meydana geldiğini ve duymasında giderek azalma olduğunu belirtmiştir. İşitme kaybına rağmen, 1802 yılına kadar durumunu gizleyerek konser vermeye devam etmiştir. 10 Kasım 1802'de yaşamını sonlandırmayı düşünmüş, ancak besteci kimliğini ve yeni eserler yaratmasının doğru olacağını düşünerek bu fikrinden vazgeçmiştir (Say, 2003, s. 316).

1801-1805 yılları arası, Beethoven'in sağırlığını kabul ederek eser yazmaya devam ettiği yıllardır. 1803 yılında bestelediği Eroica Senfonisi'nin eleştirmenler tarafından beğenilmemesi, 1805'te bestelediği Fidelio Operası'nın boş salonda temsil edilmesi gibi olumsuz etkenler onu yıldıramamış, büyük bir özveriyle eser yazmayı sürdürmüştür. Bu eserler 3, 4, 5, 6, 7, ve 8. Senfoniler, Egmont Üvertürü, Fidelio Operası, Coriolan Üvertürü, 4 ve 5. Piyano Konçertoları, Keman Konçertosu, Rasumovski Kuartetleri'dir (Boran, Şenürkmez, 2002, s. 169).

1807'nin sonlarına doğru Viyana'nın ortamından bir süre de olsa kurtulmak amacıyla Prens Nicolas Esterhazy'nin Macaristan'daki malikanesine gitmiştir. Sonraki

yıl da Viyana'dan tamamen taşınmayı düşünmüş, ancak yakın çevresi bu duruma engel olarak gerekli maddi ve manevi desteği sağlamaya çalışmışlardır.

1808 yılında işitme kaybı daha da artmış, tamamen sağır olması ise 1819 yılında başlamıştır. 1814'te Viyana Kongresi sırasında birçok ödül ve nişanlar verilen Beethoven, zamanla Avrupa'da yaşayan en büyük besteci sayılmaya başlanmıştır. 1815'te küçük kardeşi öldükten sonra yeğeni Kaspar Anton Karl van Beethoven'in vasiliğini üstlenmiştir. Yeğeniyle olan sorunlu ilişkisi yaşamı boyunca üzerinde büyük etki bırakmıştır.

1819'da Missa Solemnis'i yazmaya başlayan besteci, 1824'te halka açık son konserini gerçekleştirmiştir. Bu konserde, Missa Solemnis'ten bölümler ve 9. Senfoni'nin tamamı seslendirilmiştir. 1826'da sağlığı iyice zayıflayan Beethoven, 10. Senfoni'sini yazmaya başlamış ancak yakalandığı son hastalık olan siroz yüzünden bu eseri tamamlayamamıştır.

Beethoven yaşamı boyunca Alman kültürünün derin etkisinde kalmıştır. Alman edebiyatının ilk büyük yazarı Gotthold Ephraim Lessing ve filozof Immanuel Kant, müziğinin oluşmasında etkilendiği iki büyük isimdir. Filozoflar; Johann Gottlieb Fichte, Goerg Wilhelm Friedrich Hegel, Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer ve şairler; Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller ve Friedrich Hölderlin ile aynı dönemde yaşamış ve onlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Fransız Devrimi'nin "Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik" bildirisinden büyük oranda etkilenen Beethoven, devrim ideallerini koruyabilecek tek kişinin Napoleon Bonaparte'nin olması gerektiğine inanmış ve Napoleon'a duyduğu büyük bir hayranlıkla Eroika Senfonisi'ni bestelemiştir.

Beethoven'ın bestecilik dönemi üç evreye ayrılmıştır: birincisi 1802 yılına kadar olan evre, ikincisi 1802 ile 1815 yılları arasındaki evre, üçüncüsü ise 1815 ile 1827 arasındaki evredir.

İlk evrede Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın etkileri görülmektedir. Bu evrede klasik formların egemen olduğu bir yazı stili hakimdir.

İkinci evre, Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın etkisindeki klasik stilinin esneklik kazandığı, formların geliştirilip daha farklı bir seviyeye ulaştırıldığı bir süreçtir. Akor bütünlüğü, ritmik dinamizm, karşıtlıklar, gerilim ve çözümlemeler bu dönemde bir hayli önemli bir unsur haline gelmiştir.

Son evre ise duygu ve düşüncelerini özgürce anlatmak istediği, bu yüzden yeni ve orjinal biçim arayışlarına girdiği evredir. Beethoven'in bu evredeki yenilikçi yazısı, ileride gelecek pek çok düşünceye ışık tutmuş, sadece Romantik Dönem değil, içerdiği yoğun tınısal atmosferlerle Empresyonist ve hatta Ekspresyonist Dönem'in de öncüsü haline gelmiştir (Say, 2003, s. 319).

2. YAPISALCI BAKIŞ AÇISI

Müzikteki yapısalcı bakış açısının anlaşılması için edebiyat tarihindeki biçimci akımların iyi bir şekilde kavranması gerekmektedir. Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık eserin iç yapısına yönelen biçimci kuramlardır.

2.1. Yeni Eleştiri

> "Sanatın gerçekleşmesinde rol oynayan dört unsur vardır. Sanatçı, eser, okur ve bunları kapsayan dış dünya (toplum). Kimileri sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya benzetir. Kimileri sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımıdır sanat. Kimileriyse, dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu sefer sanatın özü, okurda uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar oluşur. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık esere dönük kuramlar oldukları için biçimci sayılırlar, çünkü bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ile sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil eserin kendi düzeninde bulunur." (Moran, 1972, s. 10).

Yeni Eleştiri (New Criticism), adını aldığı Anglo-Amerikan biçimciliği 1930'larda başlayarak 1950'lere kadar etkisini yoğun bir biçimde sürdürmüş, daha sonra 1960'larda bu etkiyi kaybetmiştir. Yeni Eleştiri, kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğmuştur. Bu kuramdan önce gelen "Yansıtma"cıların ve "Anlatımcı"ların kuramlaştırdığı anlayışa göre şiirler, romanlar, öyküler, yazıldıkları dönem, yaşam ve insan tabiatı hakkında gerçekleri yansıtmaktadır. Sanat eserleri yansıttıkları bu gerçeklerden dolayı değerli olmuşlardır. Anlatımcılık da bu duruma sanatçının değerini katmaktadır ve böylece okurlar eser sayesinde sanatçının zengin dünyasını, duyarlılığını ve ince duygularını paylaşmak ve ayrıca yaşama üstün bir insanın gözleriyle bakmak olanağını bulmaktadır.

Bu anlayışa uygun eleştiri yöntemlerinin ortak bir yönü vardır. Edebiyata edebiyat olarak bakmak yerine, dikkatlerini başka yerlere çevirirler. Bunlar; yazarın yaşam öyküsü, eserin yazıldığı dönemdeki tarihsel ve toplumsal koşullar ve eserdeki ahlaksal, siyasal ya da dinsel bildiridir. Yeni eleştiri ise tam aksi bir yol izleyerek, metnin kendine eğilmek, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yana olmuştur (Moran, 1972, s. 160).

2.2. Biçim ve Organik Birlik

"Yeni Eleştiri, biçimi şu şekilde tarif etmiştir: Bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı bir düzendir (Eren, 2007, s. 4)". Biçimcilikteki düzene "organik birlik" adı verilir. Müzik eserlerinde ise bunun karşılığı "bütünlük" 'tür. Bir eserdeki bütünlük, bestecinin kurgusu ve ortaya koyduğu düzendir. Organik birlik şu şekilde tanımlanabilir: "Eserdeki her ögenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir ögenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzen (Moran, 1972, s. 161)".

Biçim, eserde yer alan tüm ögelerin birbirleriyle iç içe geçerek oluşturduğu düzendir. Biçim tanımına romandan örnek vermek gerekirse; kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferlerinin, benzetmelerin, veznin ve bunların tümünün arasında kurulan bağların oluşturduğu bütündür.

Biçim denildiğinde akla iki değer gelmektedir. Bunlar; duyumsal değer ve eserin yapısından doğan değerdir. Duyumsal değeri açıklamak gerekirse; edebiyatta, özellikle şiirde sözcüklerin mutlak ses olarak kendi içlerinde ahenkleri ve güzellikleri vardır ama bunlar tek başlarına yeterli değillerdir. Bir şiiri tam olarak özümsemek ve anlamını içselleştirmek için o şiirin yazıldığı dile iyi hakim olmak gerekmektedir. Anlam biçimcilikte çok önemli bir yere sahip olduğu için, bu iki kavramın birbiriyle bütünleşmesi gerekmektedir.

Biçimciliğin ikinci değeri, eserin yapısından doğan değerdir. Sanat eserinin özü biçimde aranmak istendiğinde şu kural benimsenmektedir: "Önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir". Bazı estetikçileri ve eleştirmenleri önemli olan söylenen (içerik) değil, nasıl söylendiğidir (biçim) fikrini savunmaya iten de, konunun kendi başına esere değer katamadığına sık sık rastlamalarıdır. Aynı fikir veya duyguyu anlatan iki şairden birinin güzel, diğerinin kötü bir şiir yazması çok olasıdır. Böylece eleştiriciler aslında bir çeşit biçimciliğe ve "aslında önemli olan ne söylendiği değil, nasıl söylendiğidir" fikrine yönlenmek durumunda kalmaktadırlar (Eren, 2007, s. 5).

2.3. Rus Biçimcileri

Yeni Eleştiri'cilerle birçok ortak noktaları olan Rus Biçimcileri, yapıtlarını yaklaşık olarak 1915-1930 yılları arasında verdiklerinden dolayı esere dönük biçimci yaklaşımı, Yeni Eleştiri akımından önce başlatılmış sayılırlar. Ayrıca 1960'larda ortaya çıkan Yapısalcılığın önemli kaynaklarından biridir (Eren, 2007, s. 6)".

Rus Biçimcileri edebiyat incelemesinin diğer disiplinlere göre daha kendine özgü bir yönteme dayandırılması gerektiğini savunmuşlardır. Daha önceden incelendiği gibi, edebiyat incelemesi on dokuzuncu yüzyılda, eser odaklı değil, sanat odaklı olmuştur. Bu yüzyılda sanatçı merkez olarak alınmış veya sanatçının dış dünyayı yansıttığı düşüncesiyle edebiyatı açıklamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya dönülmüştür. Rus Biçimcileri ise eserden yola çıkmış ve ilk olarak edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin ne olduğu sorusuna cevap aramışlardır. Bunu da yazınsallık kavramıyla açıklamışlardır (Eren, 2007, s. 6).

"Biz dış dünyayı, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine bakarak kavrarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kavramayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık dilden farklıdır" (Todorov, 1966, s. 146).

Rus Biçimcileri, şairlerin gerçeklik karşısındaki tutumuna değil, dil karşısındaki tutumuna önem vermektedirler. Hayatın algılanması ilk planda sorun değildir. Yazınsallık, metnin dış dünya ile ilişkisinde değil, dilin kurallarının kırılması ve düzenlenişiyle ilgili biçimsel sorunlardadır. Dış dünya, duygular, düşünceler yalnızca şiirin malzemesidir.

Rus Biçimcileri roman ve öykü gibi düzyazı türlerini de incelemişlerdir. Şiirde yazınsallık, kullanılan dilin düzenlenmesinden kaynaklanmıştır. Ancak roman dilinin metni ona yazınsallık sağlayan bir özellik değildir. Bu sebeple, bu kez geçerli olan zıtlık, kullanılan dil ve şiir dili arasında değil, syuzhet/fabula arasındadır.

> Syuzhet, olay örgüsü anlamında kullanılır. Fabula'yı ise öykü olarak çevirebiliriz. Bu çerçevede öykü, bir anlatı türü değildir, yazarın düzenlediği olayların gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şeklidir. Örneğin bir romanda genç kız ve erkek tanışırlar, birbirlerini severler, derken evlenirler. Bir süre sonra erkek başka bir kadınla ilişki kurar ve bu yüzden karısıyla kavga eder, boşanacak olurlar ama sonunda barışırlar. Romanı birisine özetleyecek olursak olayları bu sıraya göre anlatırız. İşte "öykü" dediğimiz, yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciridir. Ama yazarın bu öyküyü sunuş biçimi

> hiç de böyle olmayabilir. Belki romana evlilikten sonraki kavgayla başlar, sonra geriye dönerek tanışmalarını anlatır, derken evlenmeleri olayına atlar, v.b. Aslında metinde karşılaşmadığımız ve ancak bir çıkarım sayesinde elde ettiğimiz olay sırası (öykü), gerçek yaşamdaki gibi kronolojiktir. Yazar, bu sırayı bozar, altüst eder ve yaşamdakine uymayan yapay bir diziye yerleştirir olayları ve böylece alışılmışı kırmış olur (Eren, 2007, s. 7).

2.4. Yapısalcılık

Yapısalcılık ilk olarak Fransa'da, 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazınbilimciler tarafından ortaya çıkmıştır. Yapısalcılık sadece bir edebiyat kuramı olmamış, çeşitli bilim alanlarına da uygulanan bir yöntem haline gelmiştir. Eleştiri toplumsal-tarihsel bir temele oturtulmaya çalışılmıştır. Ürünü onu yaratan nesnel koşullardan koparmadan ya da o nesnel koşullarla birlikte ele alan toplumsal eleştiri anlayışına karşı oluşturulmuştur (Eren, 2007, s. 10).

Tahsin Yücel'in "Yapısalcılık" adlı kitabında tüm yapısalcıların ortak özellikleri şöyle özetlenmiştir:

> 1. Ele alınan nesnenin kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesi;
> 2. Nesnenin kendi ögeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak ele alınması;
> 3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;
> 4. Bunun sonucu olarak köken gelişim, etkileşim v.b. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;
> 5. Nesnenin kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesinin sonucu olarak, doğaötesel değil, özdekçi bir tutum izlenmesi;
> 6. Bu yaklaşımın felsefesel, siyasal, ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması (Yücel, 2005, s. 16).

Burada biçim ve yorumlama çerçevesinde önemli olan ikinci maddedir.

Yapısalcılık, ele alınan nesnenin yapısına yönelmektir. Yüzeydeki birtakım görüntülerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktan oluşmaktadır. Yapısalcılara göre sistemdeki ögeler kendi başlarına bir anlam taşımamaktadır. Sistem içinde birbirleriyle olan bağıntıları olduğu zaman ancak bir anlam taşırlar. Yalnızca bu şekilde sistemin parçası olarak ele alınabilirler.

Yapısalcılığı anlamak için yapısal dilbilimin bilinmesi gerekmektedir. Çünkü antropolojiye, felsefeye, edebiyata vb. uygulanan bu yöntemin kaynağı Ferdinand de Saussure'ün kurduğu yapısal dilbilim kuramıdır. Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan yapısal dilbilime, yapı kavramını yapısalcılar getirmiştir. Yapısalcılar bu sözcüğe yeni bir anlam vermiş, yapı kavramını değiştirmişlerdir. Geleneksel dilbilim, yapının varlığını benimsemekle ilgilenir. Tekil ögeler üzerinde yoğunlaşır. Birlik kavramı önemlidir. Yapısal dilbilim ise her öğenin yapı içinde bir işlevi bulunduğunu, öğeden yapıya ulaşıldığını savunur. Saussure'den sonra dilin kendi başına anlam taşımadığı, bütüne göre değer kazandığı bir dizge halini almıştır. Parçaların anlam ya da işlevini dilin yapısı belirlemektedir.

Afşar Timuçin'in "Düşünce tarihi" adlı kitabında "yapı" kavramı şu şekilde anlatılmıştır:

> "Yapısalcılığı daha iyi kavrayabilmek için önce onun kökündeki "yapı" sözcüğünü ele alalım. "Yapı" bize bir nesnenin somut kuruluşunu, kuruluş biçimini duyurur. Bir nesnenin yapılışı, düzenlenişi ya da kuruluşu doğrudan doğruya onun yapısını oluşturur. Littre "yapı"yı, barınak anlamında, "yapının yapılış biçimi" olarak tanımlar. Ona göre "söylev" gibi, 'cümle' gibi bir şeyin düzenleniş biçimi de yapıdır. Lalande'a göre "yapı" bir bütün oluşturan parçaların konumudur. Lalande "yapı" yı bir başka anlamda öğelerin basit birlikteliğine karşıt olarak dayanışık olguların oluşturduğu bir bütün diye belirler. Demek ki "yapı", bize bir şeyin kuruluş ya da düzenleniş biçimini anlatır, böyle olmakla bir bütünle parçaları arasındaki ve bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiyi belirler. Tüm varoluşta fizik dünyada ve toplumsal dünyada, felsefede ve sanatta herşey düzenleniştir. Ögeler bir bütün oluşturmak üzere yanyana gelirken bileşimler kurarlar, uyuşurlar, karşıtlaşırlar, bütünleşir ya da tersleşirler. Yapı oluşturmada karşıtlaşmada çok uyuşmanın, tersleşmeden çok bütünleşmenin söz konusu olması gerekir. Çünkü bir şeyin kuruluş biçimi bize her zaman o şeyi oluşturan ögeleri, bu ögelerin konumunu, bütün içindeki rolünü ve değerini düşündürecektir. Bütünün tüm parçalarıyla ilişkili özellikleri ve bu parçaların açıklanmasıyla ilgili özellikleri yapıların ayrıştırılmasıyla ilgilidir. Demek ki biçim, şeyin yapısını incelemek o şeyin başlıca kuruluş özelliklerini gözden geçirmektir. Falanca şey nasıl kurulmuştur, neyle kurulmuştur, kuruluşunda hangi ögeler ne ölçüde etkin olmuştur." (Timuçin, 1992, s. 713).
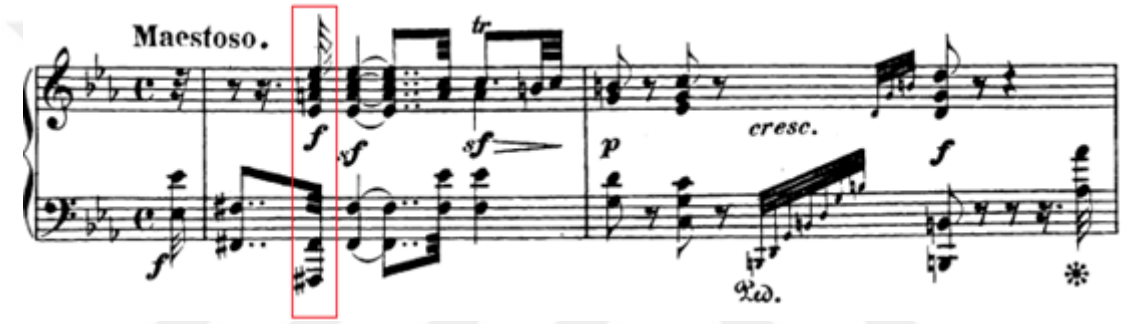
Sonuç olarak yapılar genel olarak canlı bir bütünlük ortaya koymuş ve bu bütünlükte ögelerin işlevleri ayrılmışlardır. Ögeler yalnızca kendileri olarak değil, aynı zamanda işlevleriyle ya da bütüne katılış biçimleriyle de önemlidirler.

İKİNCİ BÖLÜM

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 111 PİYANO SONATI YAPISAL ANALİZİ
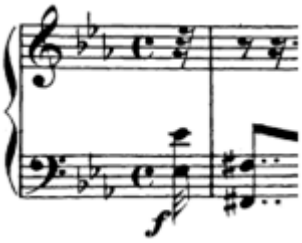
2.1 Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı Birinci Bölümün Yapısal Analizi

Eser, Beethoven'in daha önceki sonatlarında hiç görülmedik uzunlukta bir girişle başlar. Giriş kesiti sıradışı özellikler içerir. Sonat do minörde yazılmış olmasına rağmen -fa diyez-la-do-mi bemol- eksik yedili akoruyla başlayarak bir şok etkisi yaratır.



Şekil 2.1.1. *Op.111 1. bölüm giriş*
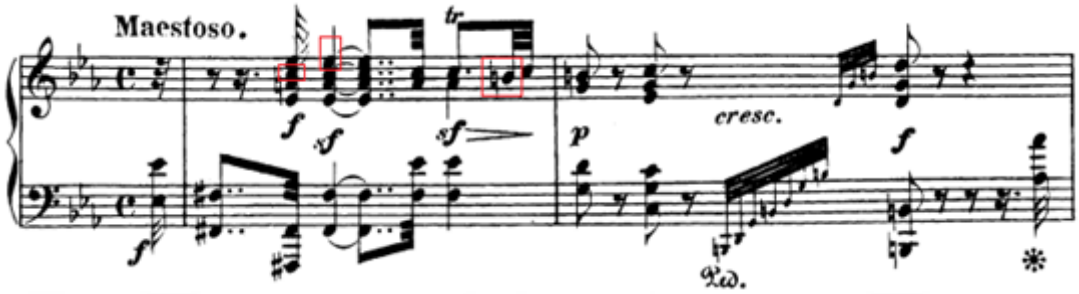
Bununla beraber, eserin ilk iki notasının atlamalı bir şekilde birbirine bağlanması, olağandışılığı bir kat daha artırır.



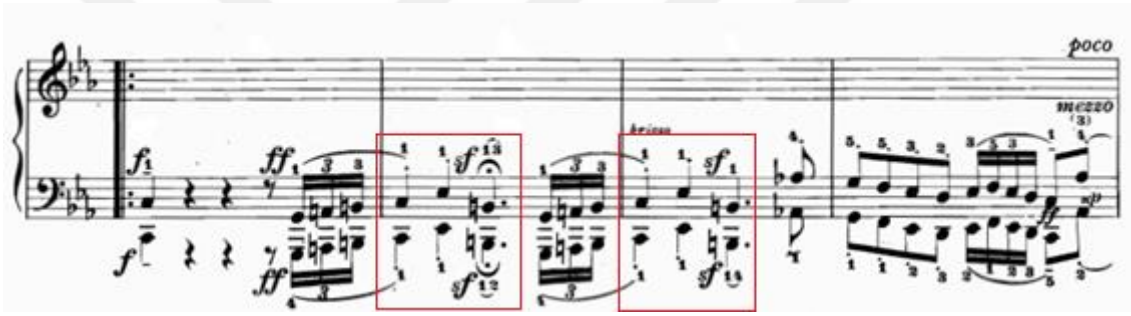
Şekil 2.1.2. *Op.111 1. bölüm önelli giriş*

Beethoven, tüm eserde hakim olan ve ilk defa on dokuzuncu ölçüde görülecek olan ana temayı aslında giriş bölümünün ilk iki ölçüsünde açık bir şekilde duyurmuştur. Burada duyulan, ileride tam anlamıyla ortaya çıkacak olan ana temanın birinci kesitidir.

Bölüm boyunca hakim olan ana tema, girişteki iki ölçüde sunulan motif yapısından türetilmiştir. Beethoven sadece üç nota üzerinden (-do-mi bemol-si) büyük bir bölüm oluşturmuş ve aynı ilişkiyi ileride bahsedileceği üzere ikinci bölümde de devam ettirmiştir.
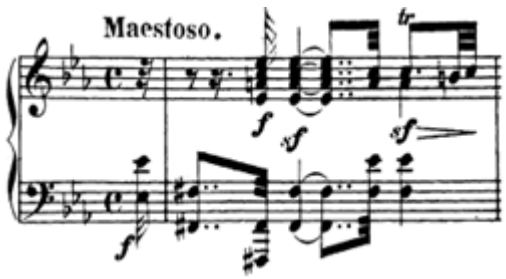


Şekil 2.1.3. *Op.111 1. bölüm giriş-ana tema 1. kesit*
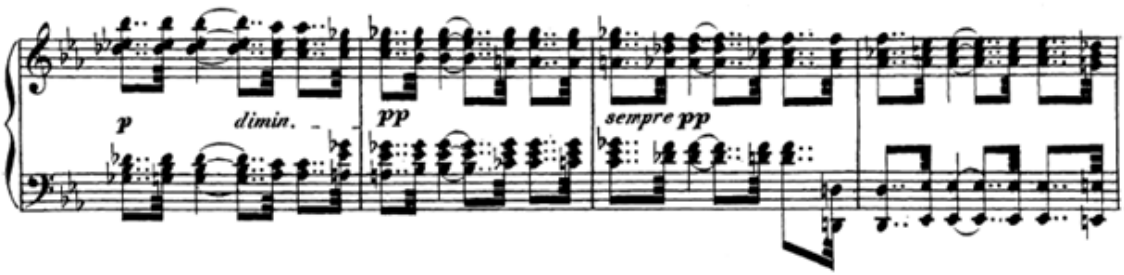


Şekil 2.1.4. *Op.111 1. bölüm 19. ölçü ana tema*

Bu cümle yapısında dikkat çeken diğer bir öge ise, noktalı otuzikiliklerin ısrarlı bir şekilde kullanılmasıdır. Beethoven, bu otuzikilikler sayesinde gergin bir atmosfer yaratarak heyecanı sürekli ayakta tutmuştur.
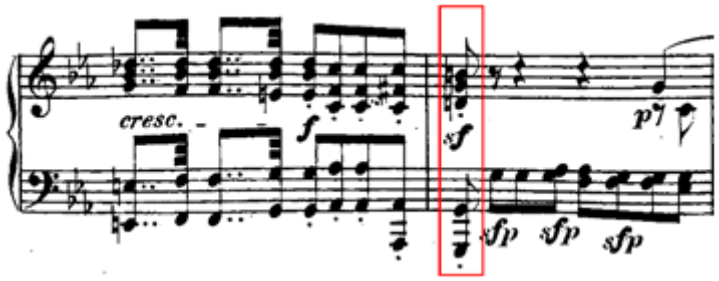


Şekil 2.1.5. *Op.111 1. bölüm giriş-otuzikilik notalar*

Aynı cümle yapısının üçüncü ve dördüncü ölçüde tekrarlanmasının ardından beşinci ölçüden onuncu ölçüye kadar sürecek olan bir armonik yürüyüş başlar.
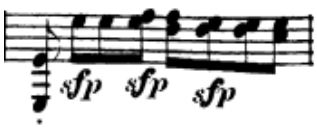


Şekil 2.1.6. *Op.111 1. bölüm 5. ölçüden itibaren görülen armonik yürüyüş*

Yedililer ve çözümlerinden oluşan bu yürüyüşün ardından on birinci ölçüde belirgin bir kalış sergilenir.

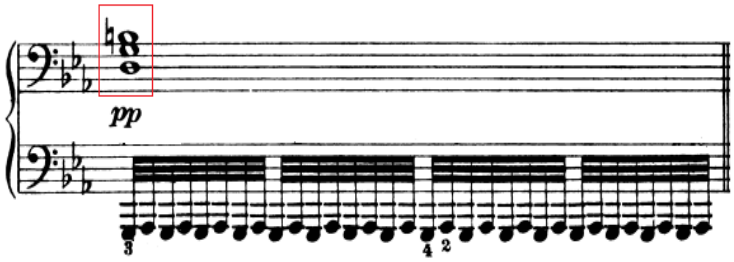


Şekil 2.1.7. *Op.111 1. bölüm 11. ölçü sonundaki kalış*

Bu ölçüde dikkat çeken en önemli unsur, vurguların kuvvetsiz zamanlara getirilerek bir algı yanılsamasının oluşturulmasıdır. Beethoven'in en güçlü karakteristik taraflarından biri olan bu özellik, on üçüncü ölçüde bas partisinde kendini bir kez daha gösterdikten sonra, on altıncı ölçüde çeken akorunun sesleri duyulur.
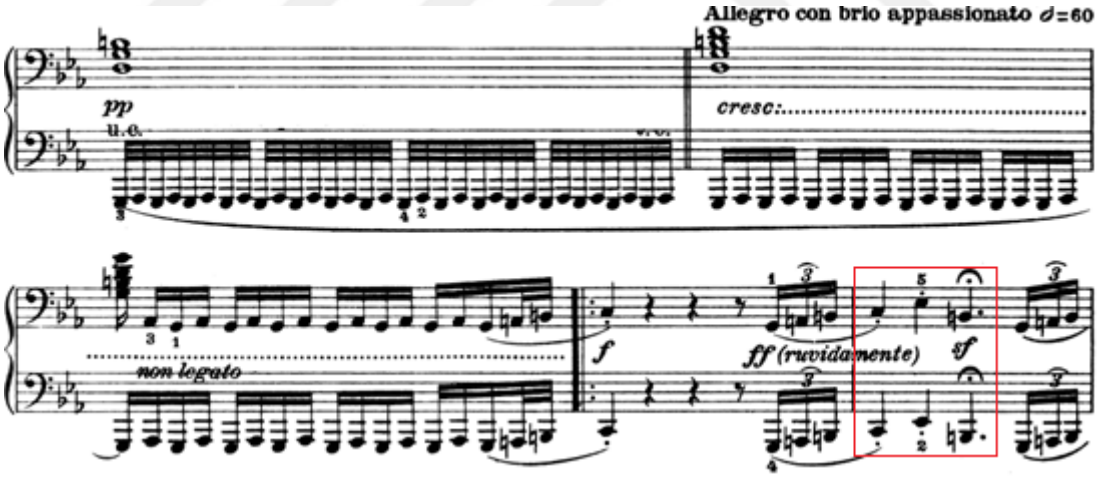


Şekil 2.1.8. *Op.111 1. bölüm 13. ölçü ters vurgular*



Şekil 2.1.9. *Op.111 1. bölüm 16. ölçüdeki çeken akoru*
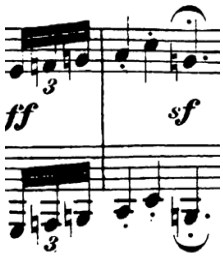
Bu ölçüde bas partisinde devinen -sol- ve -la bemol- seslerinin oluşturduğu tınısallık, Beethoven'in diğer bir karakteristik yönünü ortaya koyar. Beethoven, -sol- ve -la bemol- seslerini homojen bir şekilde değil de; seslerin birbirine karıştığı yığınsal bir ortamda duyurmak istemiştir. Bu yığınsal tınısallık müzik tarihinde, bir atmosfer fikrinin doğmasına yol açarak ileride ortaya çıkacak olan empresyonist ve ekspresyonist tınıların oluşmasında çok önemli bir etken olmuştur.

Eserin ana teması, -sol- ve -la bemol- seslerinin kademeli bir şekilde hızlandırılmasının ardından on dokuzuncu ölçüde kendini gösterir.
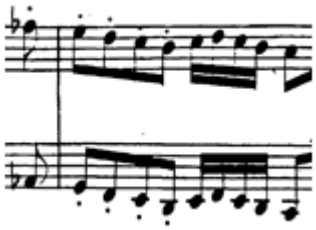


Şekil 2.1.10. *Op.111 1. bölüm 19. ölçüde görülen ana tema*

Ana tema iki kesitten oluşur. Birinci kesit bir önelle başlayıp yirminci ölçüde kendini gösterirken, ikinci kesit ise yine önelle başlayıp yirmi ikinci ölçüde ortaya çıkar.

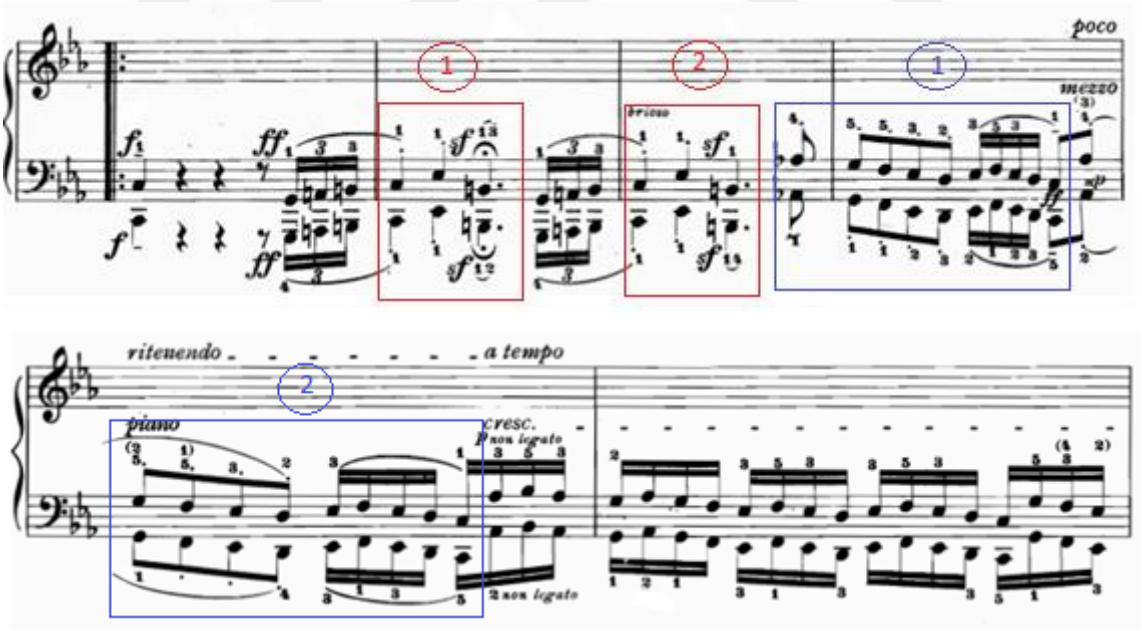


Şekil 2.1.11. *Op. 111 1.bölüm 19. ölçüdeki ana tema 1. kesit*



Şekil 2.1.12. *Op. 111 1. bölüm 21. ölçüdeki ana tema 2. kesit*
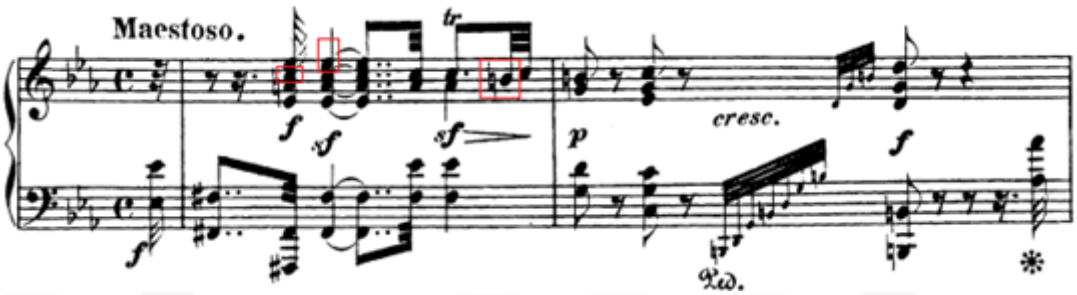
Beethoven temanın kesitlerini iki kere tekrarlayarak iyice belirgin hale getirmiştir.
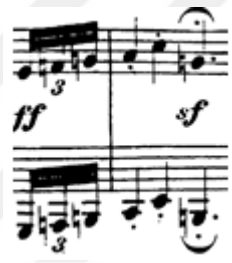


Şekil 2.1.13. *Op. 111 1. bölüm 19. ölçüden itibaren temanın tekrarlanması*

Bu temanın oluşumuyla ilgili dikkat çeken en önemli özellik, temanın sonatın başındaki cümle yapısından türetilmiş olmasıdır. Bir karşılaştırma yapılacak olursa;

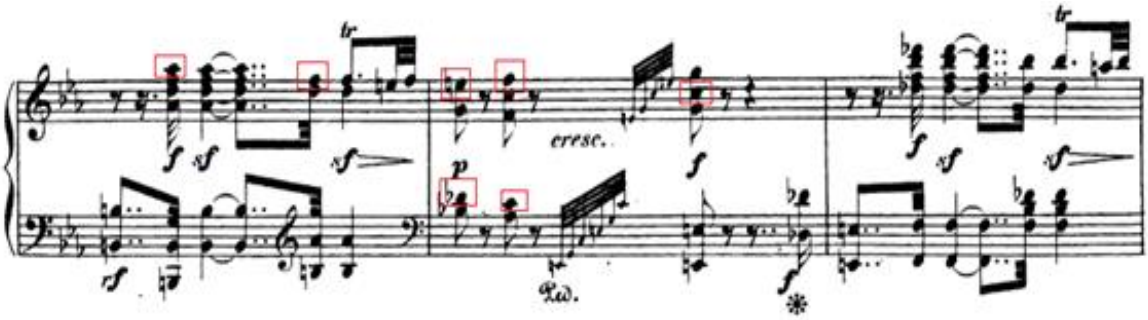
temanın ilk kesitinin hem armonik hem melodik olarak sonatın başındaki ilk iki ölçüye; ikinci kesitin de yine hem armonik hem melodik olmak üzere sonatın üçüncü ve dördüncü ölçülerine denk geldiği görülür. Bunun dışında ritmik olarak da ana temanın her iki kesitinin de önelle başlayarak sonatın başındaki cümle yapısıyla birebir benzerlik göstermesi, bu karşılaştırmanın doğruluğunu iyiden iyiye pekiştirir.
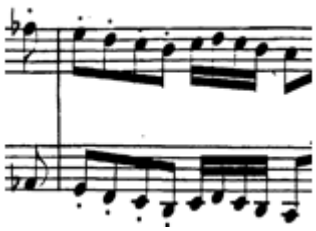


Şekil 2.1.14. *Op.111 1. bölüm 1. ve 2. ölçü*



Şekil 2.1.15. *Op.111 1.bölüm ana tema 1. kesit*
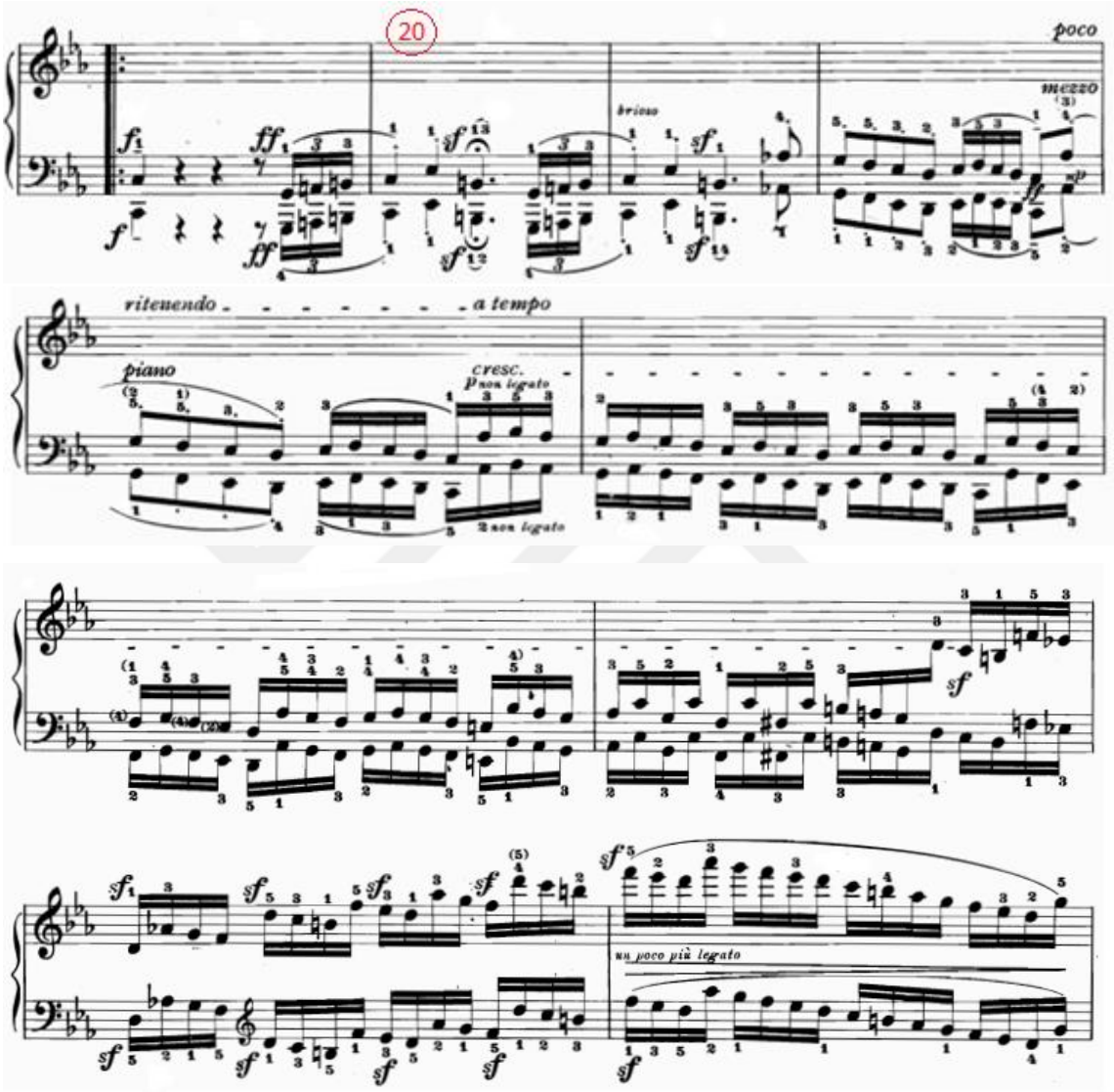


Şekil 2.1.16. *Op.111 1. bölüm 3. ve 4. ölçü*
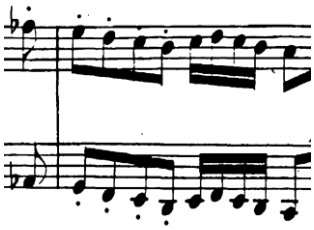


Şekil 2.1.17 *Op.111 1.bölüm ana tema 2. kesit*

Ana temanın sergilenmesinin ardından yirminci ölçüde temanın ikinci kesitinin kullanılarak oluşturulduğu bir köprü başlar ve yirmi dokuzuncu ölçüye kadar devam eder.
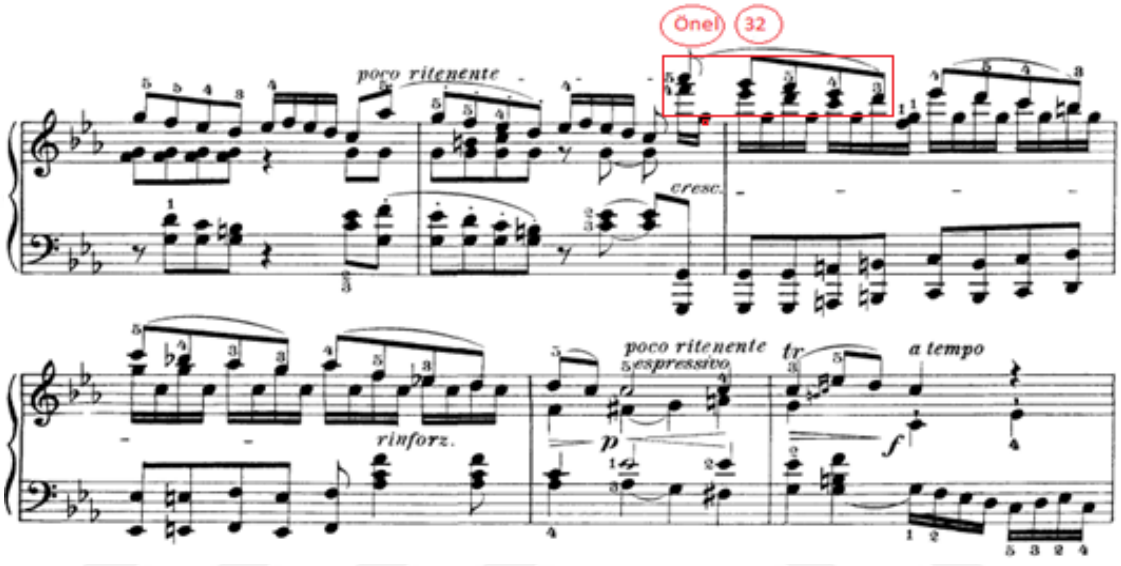


Şekil 2.1.18. *Op. 111 1. bölüm 20. ölçüdeki köprü*

Yirmi dokuzuncu ölçüde temanın tekrar duyulmasının ardından otuz ikinci ölçüde yine önelli olmak üzere temanın ikinci kesitinin kullanıldığı bir köprü daha görülür.
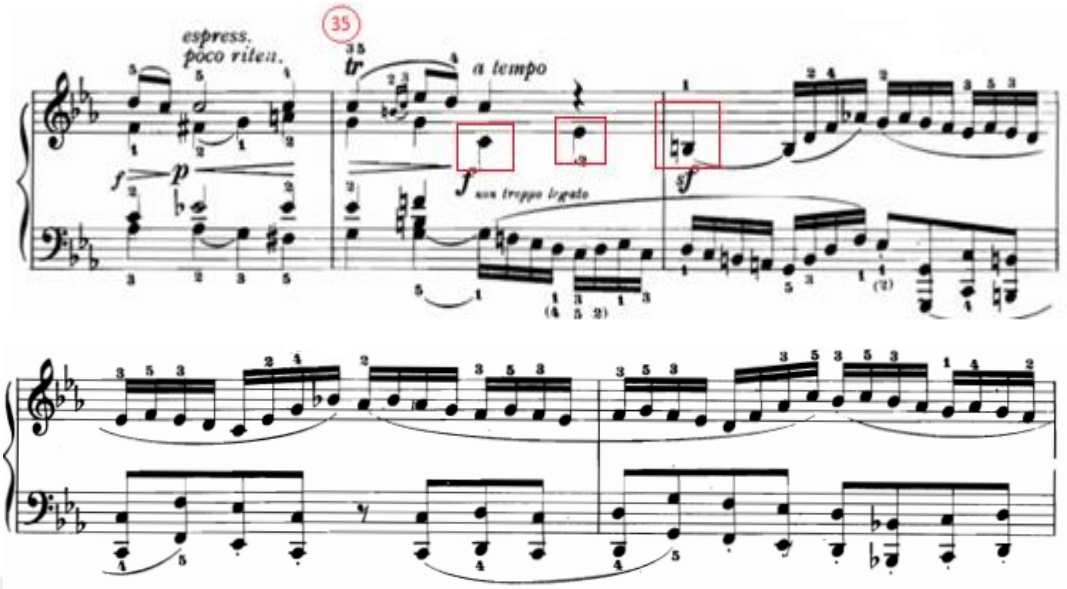


Şekil. 2.1.19. *Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit*



Şekil 2.1.20. *Op. 111 1. bölüm 32. ölçüdeki köprü*
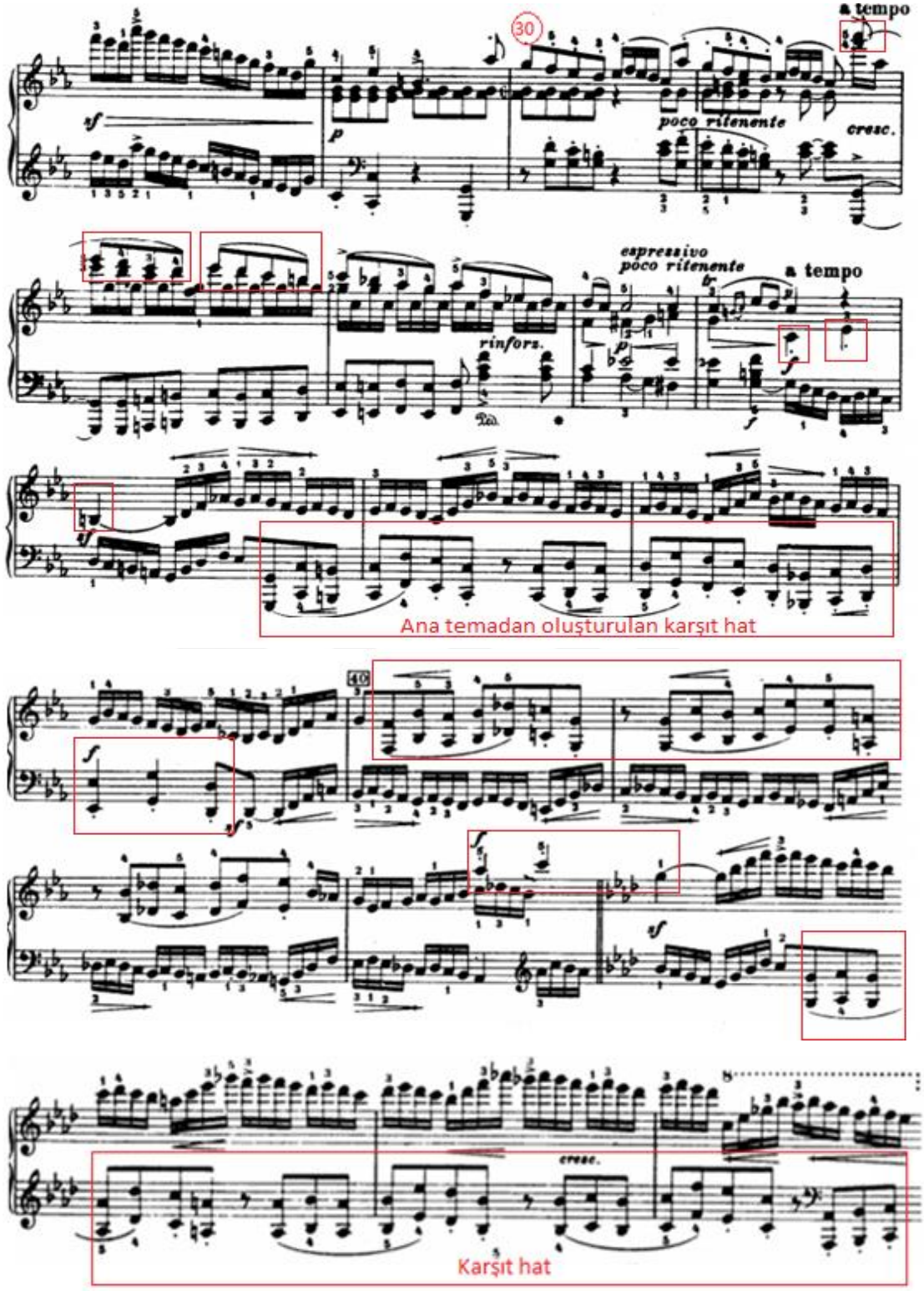
Beethoven, otuz dördüncü ölçüde görülen kadansın ardından ana temayı bu sefer füge benzeyen kontrpuantik bir çokseslilik içerisinde sunarak Barok Dönem'e göndermede bulunur.
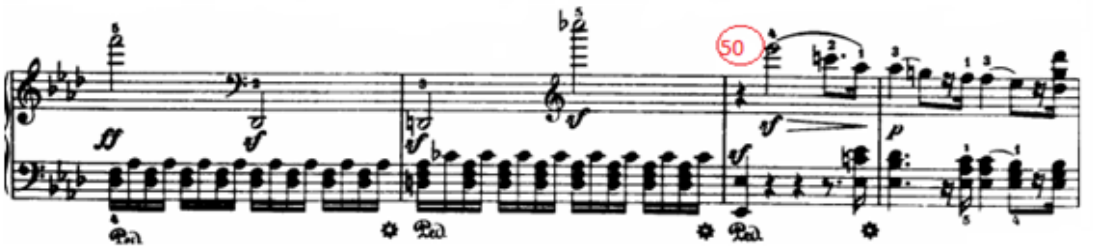


Şekil 2.1.21. *Op. 111 1. bölüm 35. ölçüdeki ana tema*

Son sonatlarının ve son eserlerinin neredeyse hepsinde görülen bu kontrpuantik yazı, Beethoven'i çağdaşlarından ayıran en önemli özellik olmuştur.
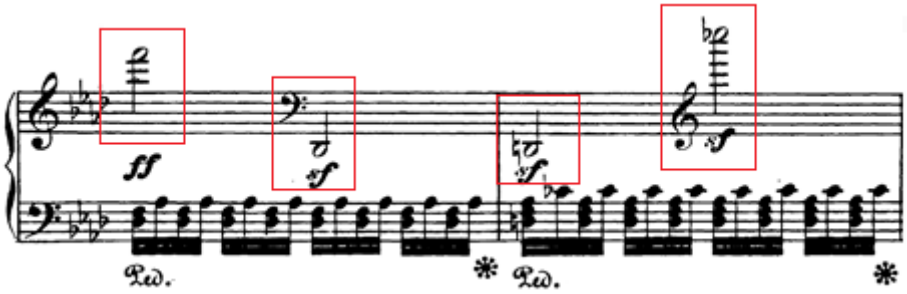
Otuzuncu ölçüde üst partide başlayan ana tema çeşitlenmiş bir şekilde piyanonun tiz bölgelerine kadar devam eder. Bu arada Beethoven bu temaya karşılık alt partide yine ana temadan oluşturulmuş bir karşı hat geliştirmiştir. Bu iki cümle yapısı her iki elde değişmeli bir şekilde çalınmak suretiyle ellinci ölçüye kadar devam eder.


a tempo
30
poco ritenente
cresc.
espressivo
poco ritenente
a tempo
rinforz.
Ana temadan oluşturulan karşıt hat
40
cresc.
Karşıt hat
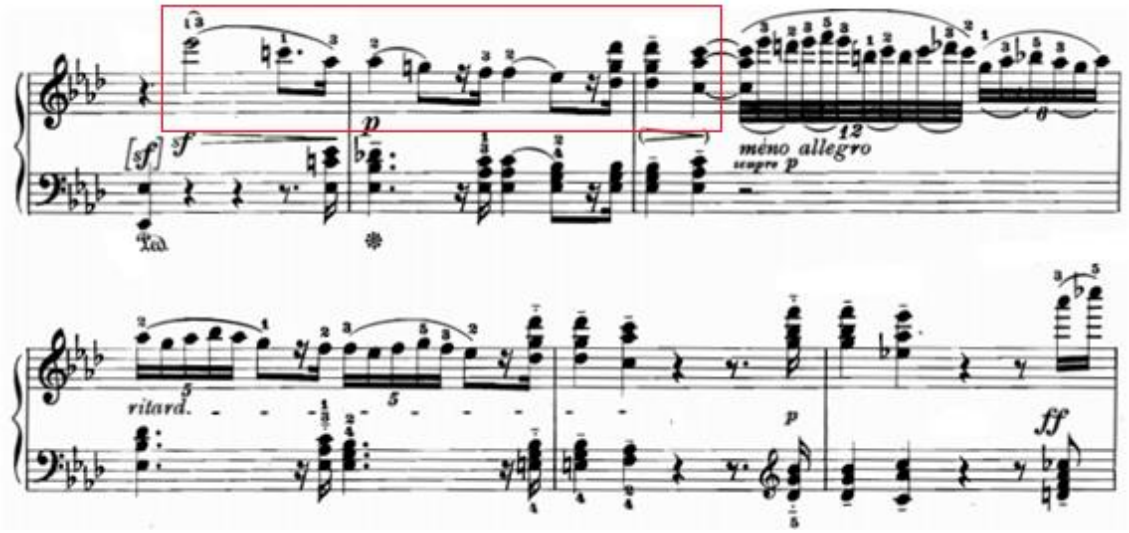


Şekil 2.1.22. *Op. 111 1. bölüm 30. ve 50. ölçüler arası*

Bu ölçüler arasında ana temanın genişletilmiş bir şekilde üç defa duyurulmasının ardından kırk sekizinci ölçüde, piyanonun en tiz ve en kalın bölgelerindeki notalar sforzandolarla duyurularak gerilim üst seviyeye çıkarılmıştır.
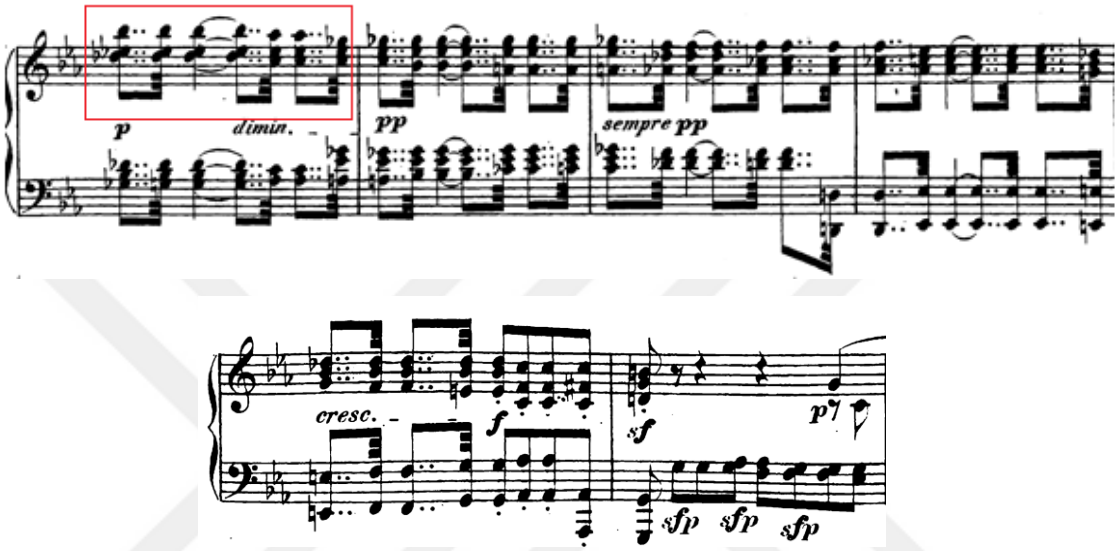


Şekil 2.1.23. *Op. 111 1. bölüm 48. ölçü*

Ellinci ölçüde sonatın ikinci teması olarak görülebilecek bir cümle yapısı ortaya çıkar.
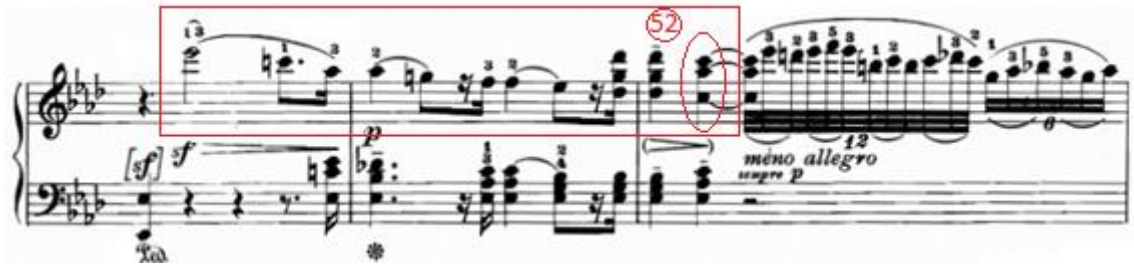


Şekil 2.1.24. *Op. 111 1. bölüm 50. ölçü ve sonrası*

Ancak buradaki yapı, sonatın ikinci teması olarak görülmemelidir. Dikkatle incelendiğinde buradaki cümle yapısının melodik ve ritmik anlamda eserin altıncı ölçüsündeki cümle yapısından yararlanılarak oluşturulduğu görülür. Beethoven besteciliğinin son döneminde klasik sonat yapısının iki temalı anlayışını terk ederek tek temanın hakim olduğu bir form anlayışını benimsemiştir.
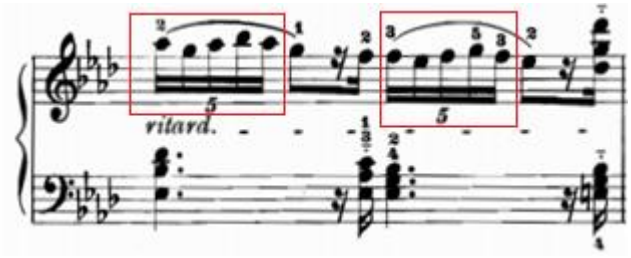


Şekil 2.1.25. *Op. 111 1. bölüm 6. ölçü ve sonrası*

Ellinci ölçüde ikinci tema hissi yaratan cümle yapısı, elli ikinci ölçünün ikinci vuruşundaki -do- sesiyle sonlanır.



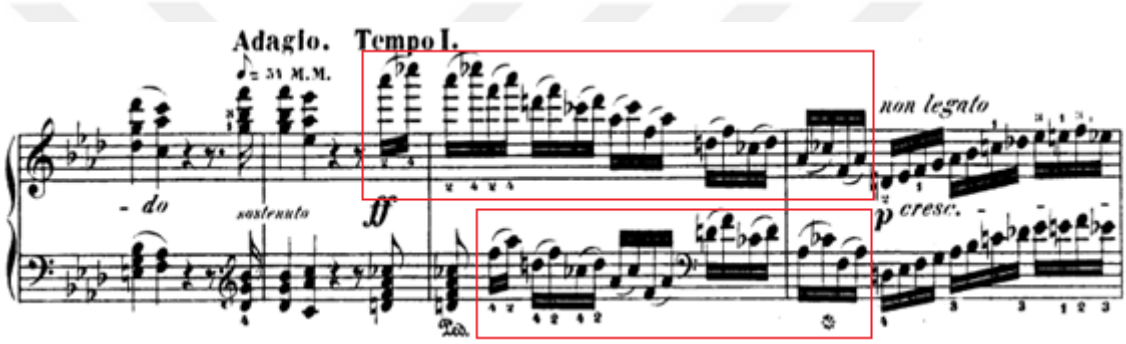
Şekil 2.1.26. *Op. 111 1. bölüm 52. ölçü*

Ardından aynı cümle yapısı, farklı figürler içerisinde tekrarlanarak elli dördüncü ölçüye kadar devam eder. Burada dikkat çeken unsur elli üçüncü ölçüde görülen beşlemelerdir. Çünkü Ludwig van Beethoven, ileriki sayfalarda bu beşlemelerden yola çıkarak büyük bir köprü oluşturacaktır.



Şekil 2.1.27. *Op. 111 1. bölüm 53. ölçüdeki beşlemeler*
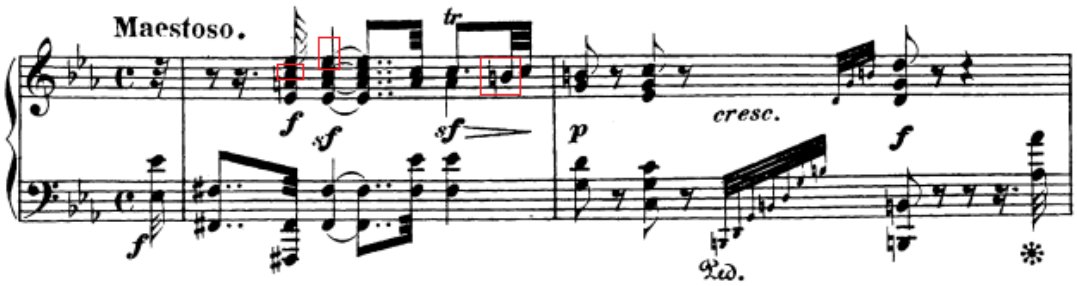
Elli beşinci ölçüde müziğin dörtlük notalarla ağır bir şekilde duraklatılmasının ardından, eksik yedili akorlarından oluşan notaların hızlı bir şekilde devindiği görülür.



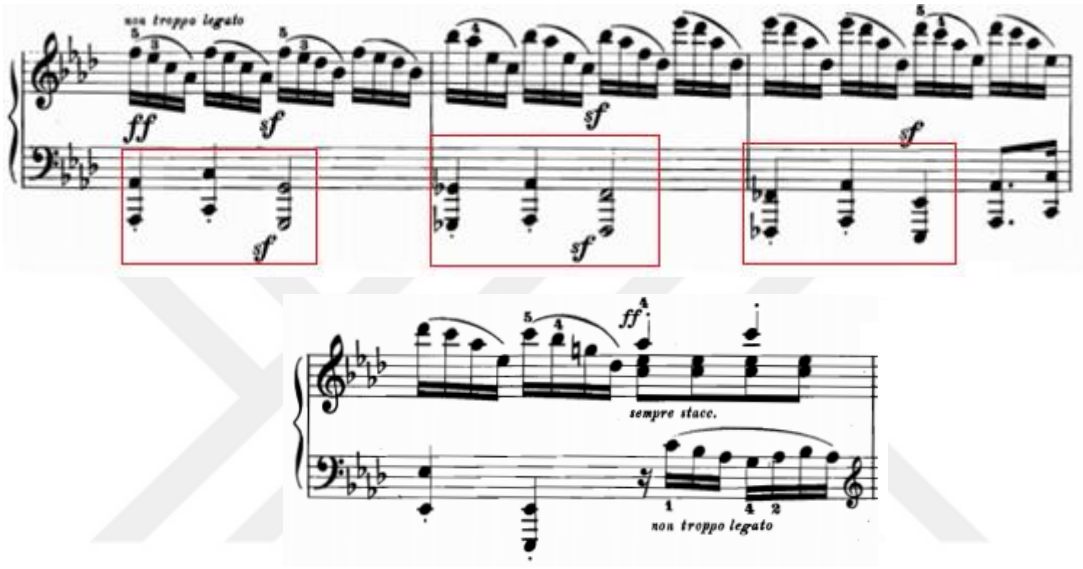
Şekil 2.1.28. *Op. 111 1. bölüm 55. ölçü ve sonrası*

Buradaki eksik yedililer yine ana temanın akor yapısı gözetilerek oluşturulmuştur. Nüans olarak bakıldığında müzik içerisinde çok büyük kontrast yaratan bu durum, Beethoven'i kendi döneminde yaşayan bestecilerle karşılaştırıldığında, diğerlerinden farklı kılan en karakteristik özelliklerden birisi olarak ortaya çıkar.

Elli sekizinci ölçüde ana temanın ilk kesitinin inici bir kromatizm içerisinde sergilendiği görülür. Beethoven burada ana temadan yararlanarak yeni bir cümle yapısı oluşturmuştur. Bu cümle yapısı elli sekizle altmış birinci ölçüler arasında kendini gösterir.
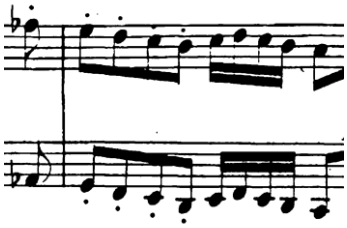


Şekil 2.1.29. *Op.111 1. bölüm ana tema 1. kesit*
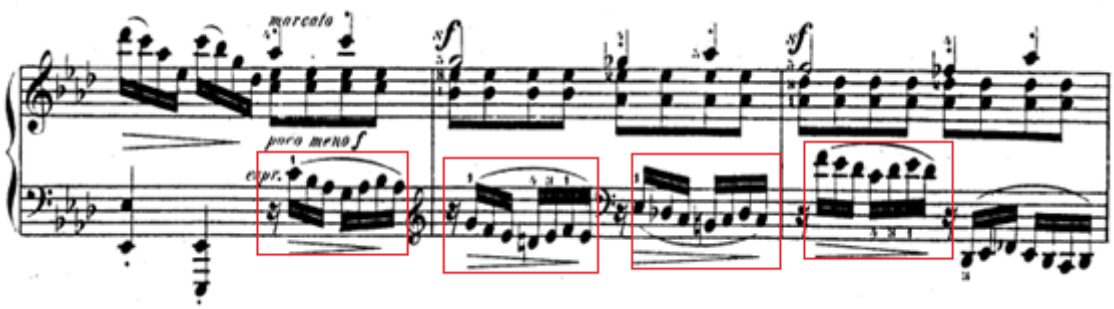


Şekil 2.1.30. *Op. 111 1. bölüm 58. ve 61. ölçüler arası*

Bu arada altmış birinci ölçüden itibaren sol elin eşlik melodilerinin çok açık bir şekilde ana temanın ikinci kesitinden oluşturulduğu görülür.
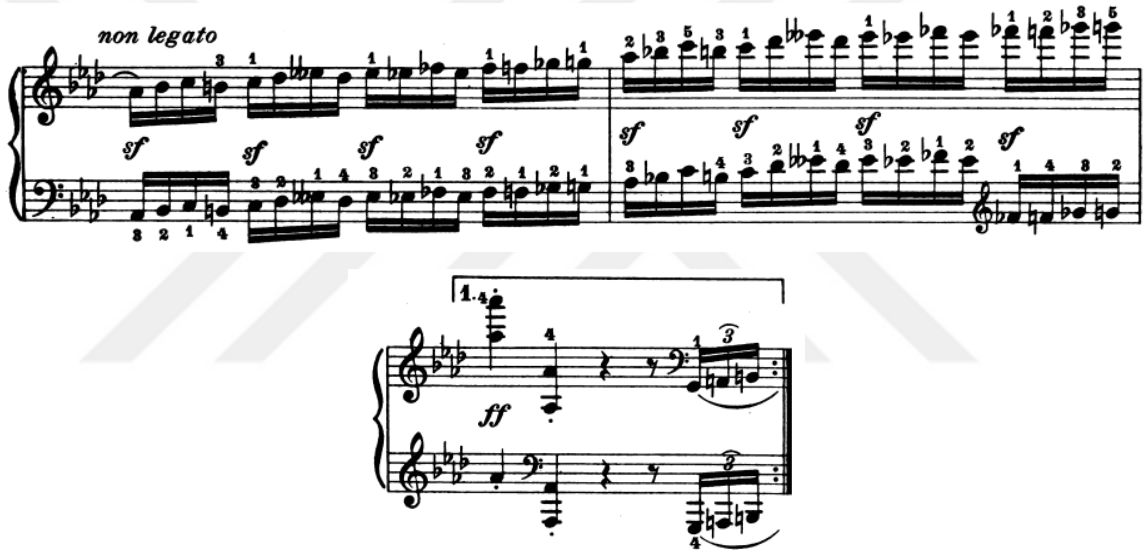


Şekil 2.1.31. *Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit*
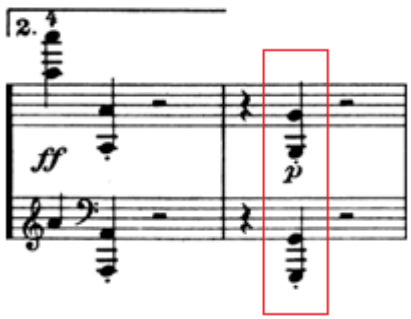


Şekil 2.1.32. *Op. 111 1. bölüm eşlik partisi*

Sergi bölümü altmış yedinci ölçüde başlayan sforzandolu kromatiklerle tiz bölgelerde sona erer.
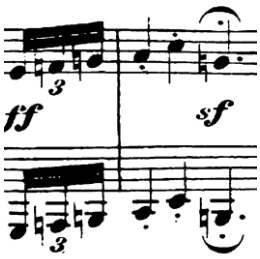


Şekil 2.1.33. *Op. 111 1. bölüm sergi sonu*

Beethoven, gelişme bölümünü büyük bir ustalık sergileyerek sadece bir ses değişikliği üzerinden gerçekleştirmiştir. O da yetmişinci ölçüde duyulan -sol- sesidir.
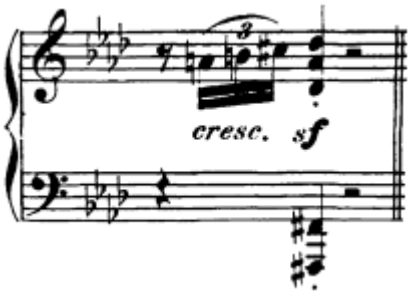


Şekil 2.1.34. *Op. 111 1. bölüm 70. ölçü*

Ardından yetmiş birinci ölçüde ana temanın ilk kesitinin ani bir şekilde duyurulmasıyla gelişme bölümüne geçilir.
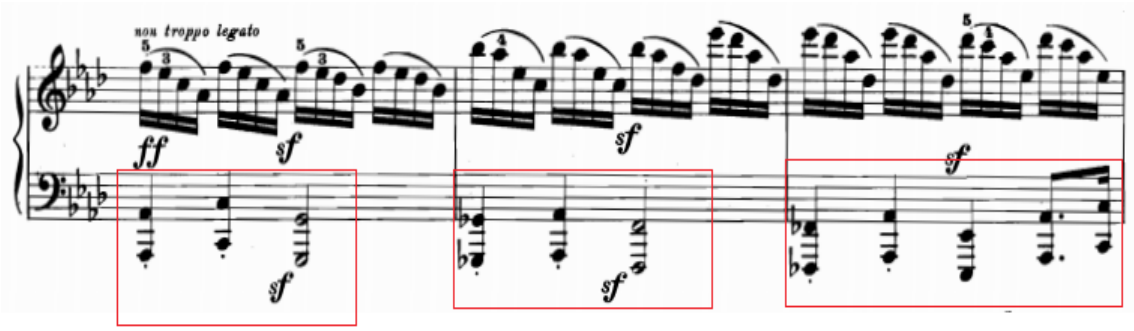


Şekil 2.1.35. *Op.111 1. bölüm ana tema 1. kesit*
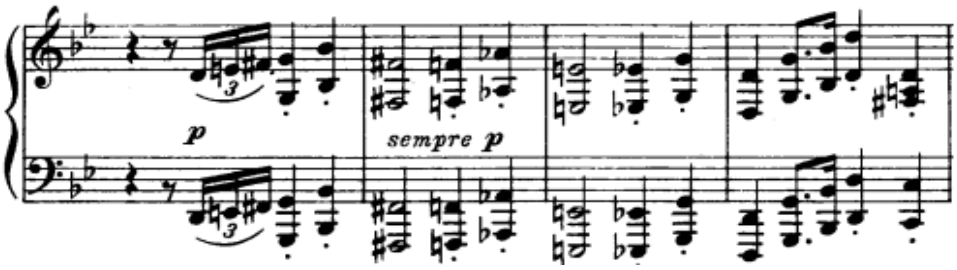


Şekil 2.1.36. *Op. 111 1. bölüm 71. ölçü*

Yetmiş ikinci ölçüde sonatın gelişme bölümü başlar. Burada ilk dört ölçüde daha önceden elli sekizinci ölçüde görülen cümle yapısının farklı tondan gelmek üzere kullanıldığı görülür.
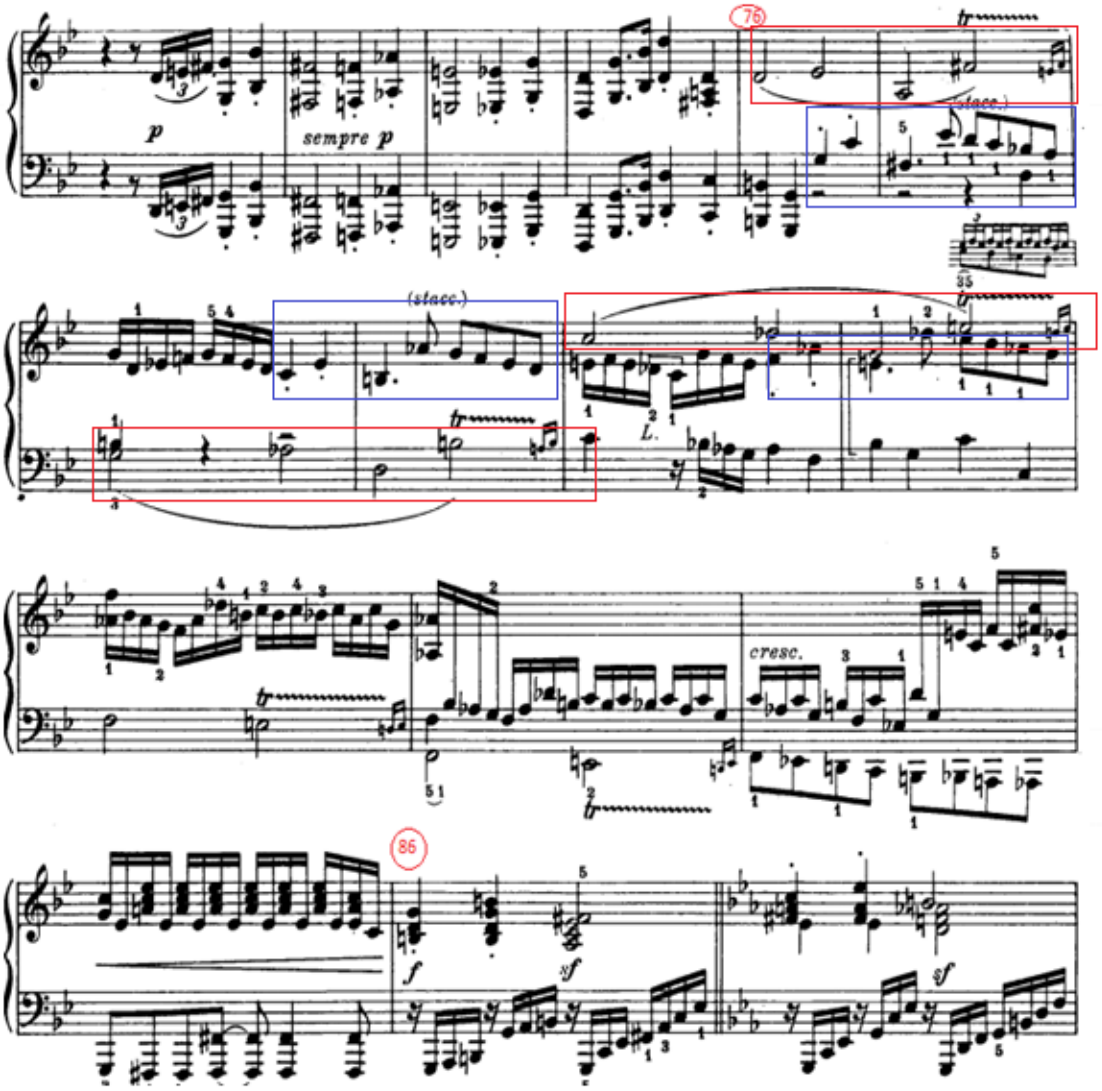


Şekil 2.1.37. *Op.111 1. bölüm 58. ölçüdeki cümle yapısı*
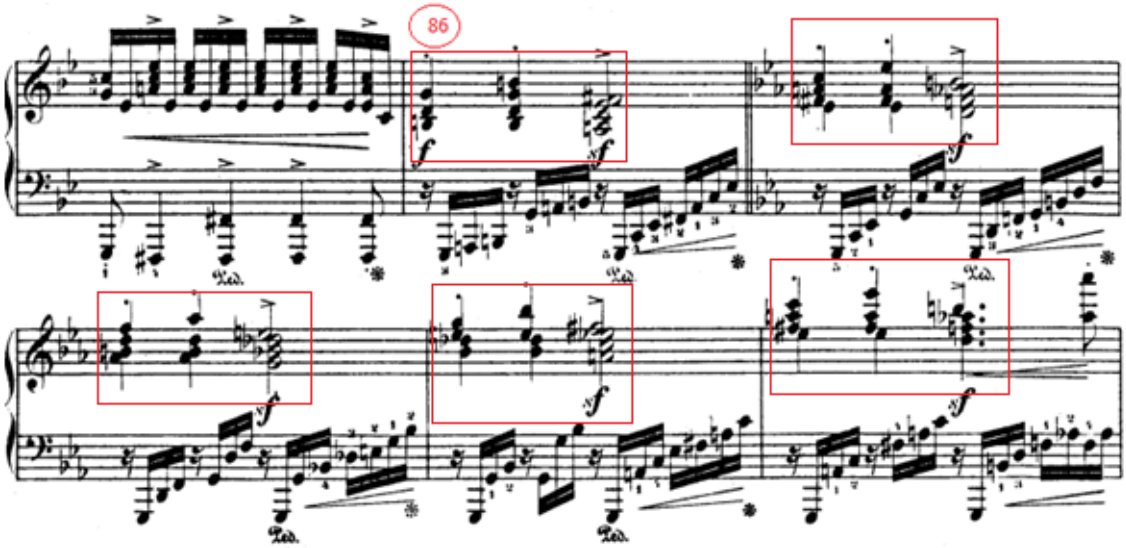


Şekil 2.1.38. *Op. 111 1. bölüm 1. bölüm 72. ölçüdeki gelişme*

Yetmiş altıncı ölçüden itibaren Beethoven, daha önceden olduğu üzere yine füg benzeri bir gelişim anlayışı sergilemiştir. Yetmiş altıncı ölçüde sol eldeki ana temaya karşıt olarak sağ elde yeni bir kontrpuantik tema üretilmiştir ve bu iki tema seksen altıncı ölçüye kadar aynı anda duyurularak sürdürülmüştür.
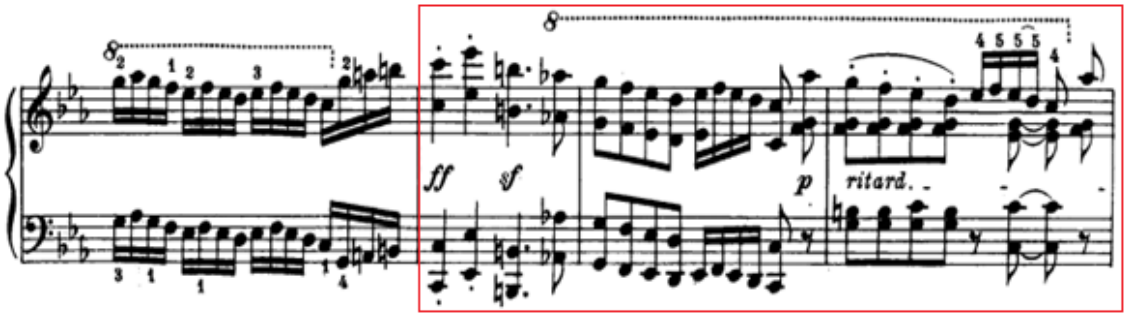


Şekil 2.1.39. *Op. 111 1. bölüm 76. ve 86. ölçüler arası*

Seksen altıncı ölçüde belki de sonatın en gergin ve sıkışmış pasajları ortaya çıkar. Burada ana temanın ilk kesiti yükselen bir kromatizm içerisinde beş defa duyurulur.
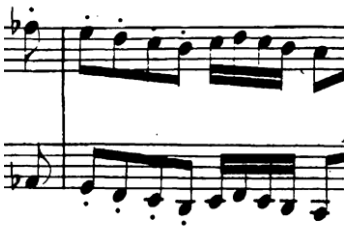


Şekil 2.1.40. *Op. 111 1. bölüm 86. ölçü ve sonrası*

Doksan birinci ölçüde ana temanın ikinci kesitinin duyurulmasının ardından doksan ikinci ölçüde zirve noktasına ulaşılır. Burada ana tema oktavlı ünisonlar halinde güçlü bir şekilde sunulur.
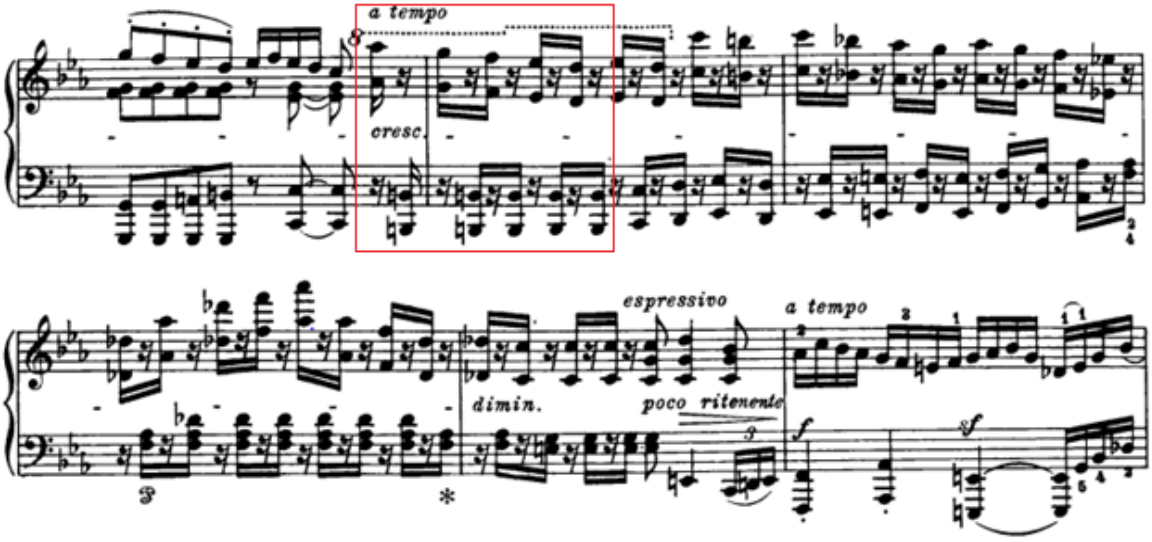


Şekil 2.1.41. *Op. 111 1. bölüm 92. ölçü*

Doksan beşinci ölçüde yeniden sergiyi hazırlayan bir köprü başlar. Bu köprü ana temanın ikinci kesitinden yararlanılarak geliştirilmiştir.



Şekil 2.1.42. *Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit*
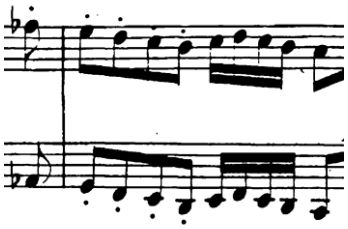


Şekil 2.1.43. *Op. 111 1. bölüm 95. ölçüdeki köprü*

Yeniden sergi, doksan beşinci ölçüde başlayan köprünün ardından yüzüncü ölçüde kendini gösterir.
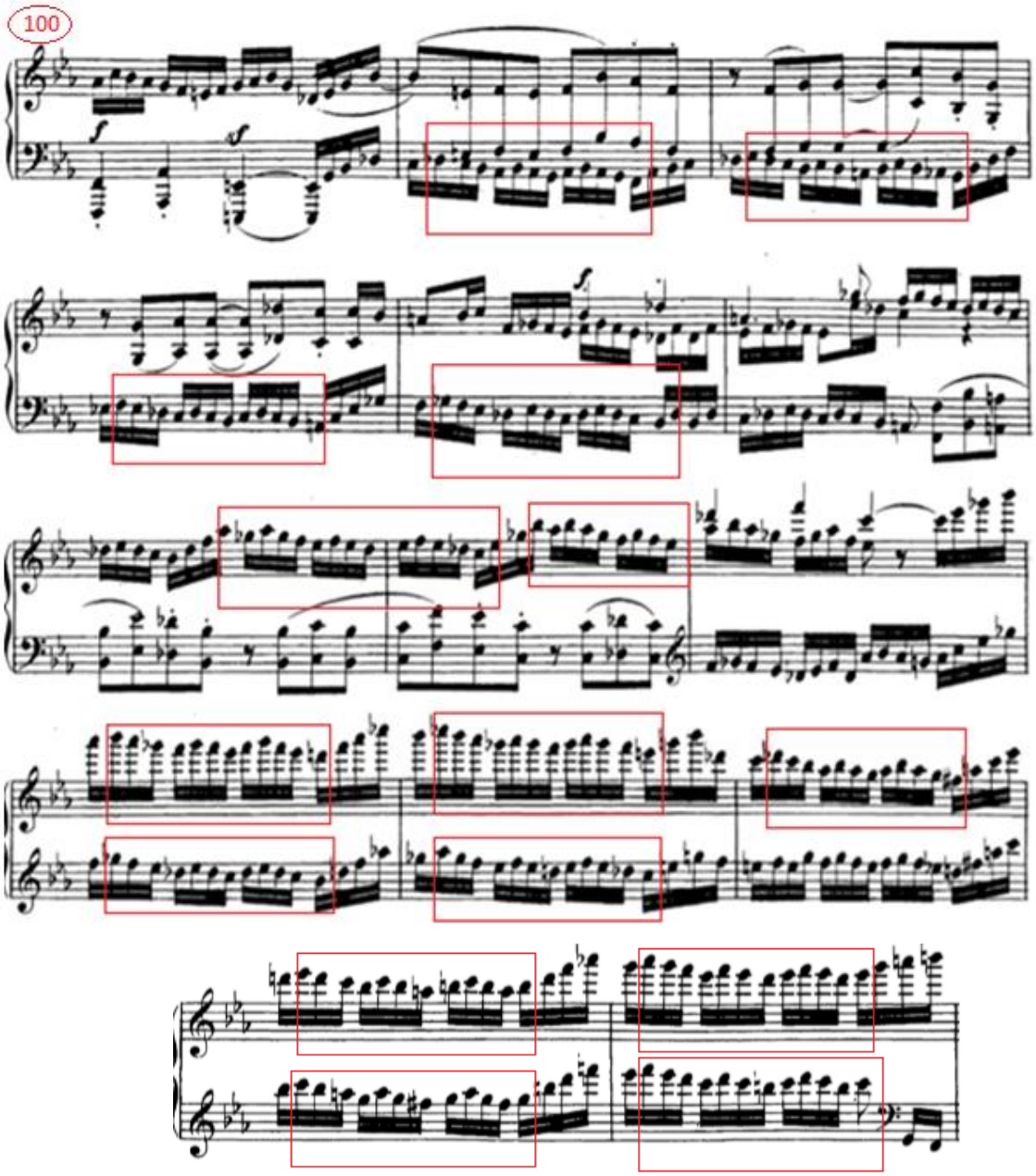


Şekil 2.1.44. *Op. 111 1. bölüm 100. ölçüdeki yeniden sergi*

Yeniden sergi, ana temanın sol elde ilk kesiti duyurularak başlar, sağ ve sol elde modülasyonlarla işlenerek devam eder. Yüz on dördüncü ölçüye kadar ilerleyen bu ölçülerde, sağ ve sol elin üçlü ünisonlarla onaltılık notalar içinde hareket ettiği ve oldukça tiz bölgelere çıktığı görülür. Burada dikkat çeken unsur, onaltılıklardan oluşan bu yapılanmaların ana temanın sekizliklerden oluşan ikinci kesitinin sıkıştırılmış bir haline dönüştürülerek yeniden sunulmasıdır.

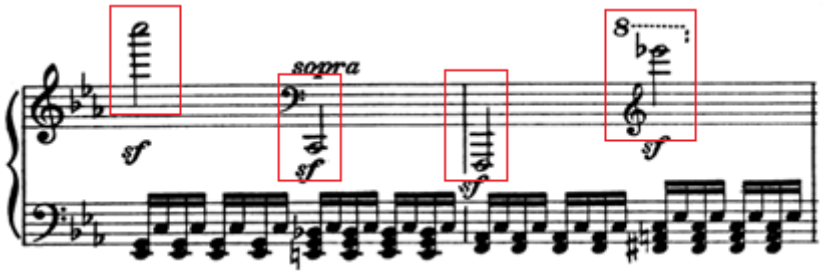


Şekil 2.1.45. *Op.111 1. bölüm ana tema 2. kesit*



Şekil 2.1.46. *Op. 111 1. bölüm 100-114.ölçüler*
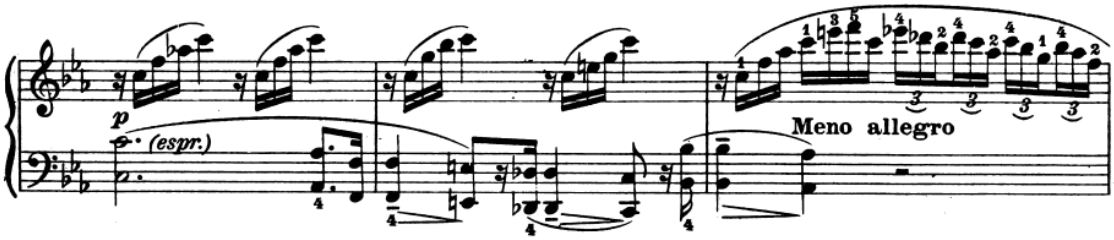
Yeniden sergide Beethoven, ses aralıklarını iyiden iyiye açarak dönemine göre hiç alışık olmadık bir özellik sergilemiştir. Yüz on dördüncü ölçüde görülen tiz bölgelerdeki -do- sesi ve bas bölgelerdeki -fa- sesi bunun çok açık bir göstergesidir.



Şekil 2.1.47. *Op. 111 1. bölüm 114. ölçü ve sonrası*
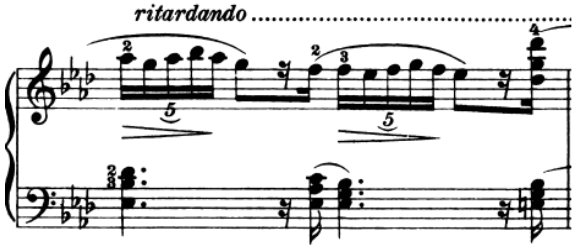
Unutulmamalıdır ki bu sesler, Beethoven'e kadar olan dönemdeki piyanoların en üst ve en alt sınırlarıdır. Bu şekilde bakıldığında; Beethoven'in sınırları zorlayarak dönemine göre ne kadar ilerici bir yaklaşım sergilediği yine net bir şekilde ortaya çıkar.

Yeniden sergide, yüz yirmi birinci ölçüden sonra yüz otuz ikinci ölçüdeki köprüye bağlanılması gerekirken, Beethoven bu iki ölçü arasında olağandışı gelişimler sergilemiştir. Yüz yirmi dördüncü ölçüde sonatın ikinci tema hissi yaratan cümlesini tekrar duyurmuştur.
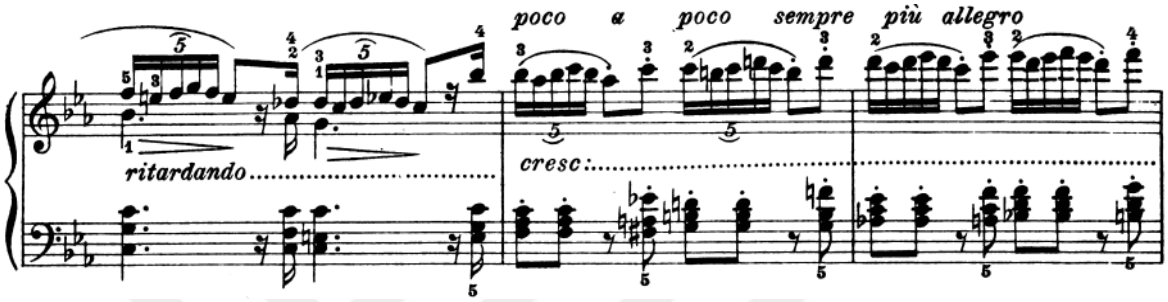


Şekil 2.1.48. *Op. 111 1. bölüm 124. ölçü ve sonrası*

Ardından yüz yirmi sekizinci ölçüden itibaren Beethoven yine hiç beklenmedik bir köprü oluşturmuştur. Bu köprü daha önceden elli üçüncü ölçüde görülen beşlemelerden ibaret olup, çıkıcı bir kromatizm sergilemiştir.
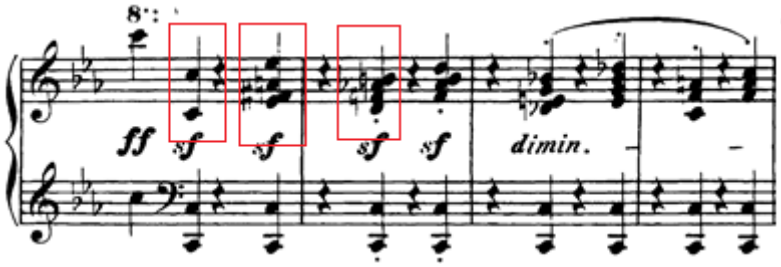


Şekil 2.1.49. *Op. 111 1. bölüm 53. ölçüdeki beşlemeler*
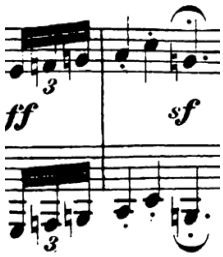


Şekil 2.1.50. *Op. 111 1. bölüm 127. ölçü*

Beethoven ana temayı yüz kırk altıncı ölçüde son bir defa duyurmak istemiştir.
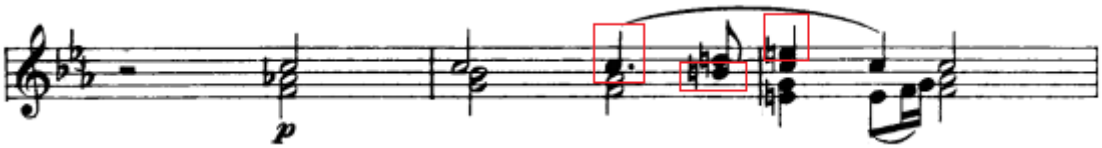


Şekil 2.1.51. *Op. 111 1. bölüm 146. ölçü ve sonrası*
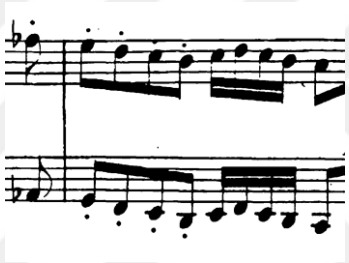
Sforzandolu senkoplarla duyurulan ana temanın ardından sonatın koda kesiti başlar. Beethoven koda kesitinde de yine usta bir işçilik sergileyerek ne denli büyük bir besteci olduğunu ortaya koymuştur. Aslında gayet basit bir final gibi gözüken kodanın, dikkatli incelendiğinde hem sağ el hem sol elde olmak üzere ana temanın özelliklerinden yola çıkılarak oluşturulduğu görülür. Sol ele bakıldığında eşlik partisi izlenimi veren cümle yapısının ana temanın ikinci kesitinden türetildiği, sağ ele bakıldığında ise üst seslerde görülen melodik yapının ana temanın birinci kesitinden türetildiği görülmektedir.
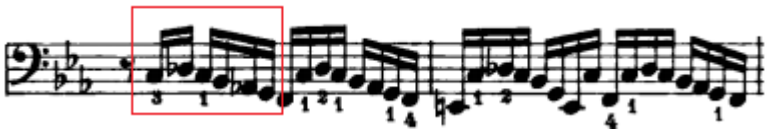


Şekil 2.1.52. *Op. 111 1. bölüm ana tema 1. kesit*



Şekil 2.1.53. *Op. 111 1. bölüm 150. ölçü sağ el*
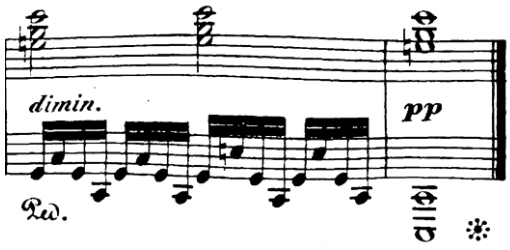


Şekil 2.1.54. *Op. 111 1. bölüm ana tema 2. kesit*



Şekil 2.1.55. *Op. 111 1. bölüm 150. ölçü sol el*
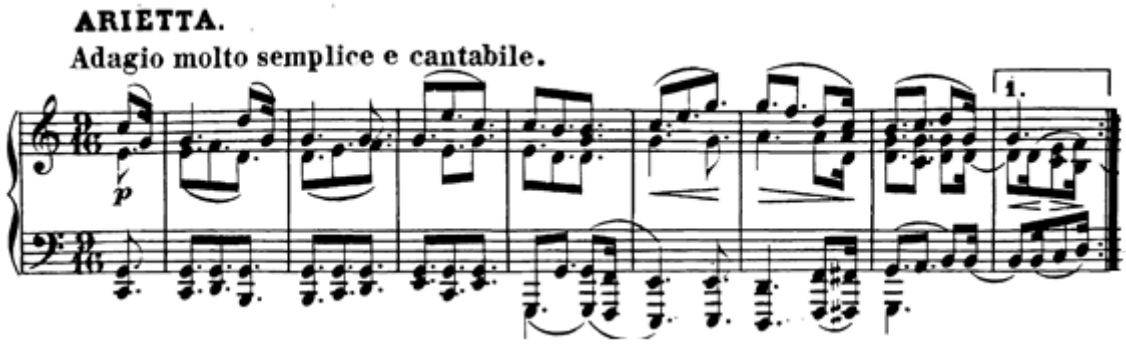
Sonat tıpkı Barok Dönem eserlerinin bitişlerinde görüldüğü üzere major akorlar içerisinde bir sonsuzluk hissi yaratarak sonlanır.
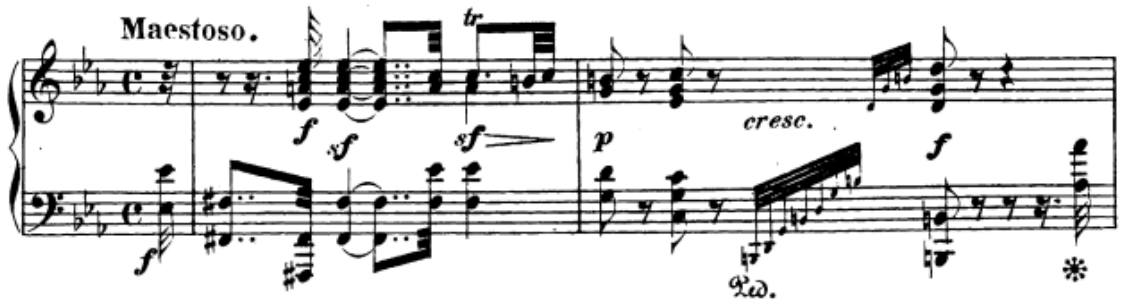


Şekil 2.1.56. *Op. 111 1.bölüm sonu*

2.2 Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı İkinci Bölümün Yapısal Analizi

Sonatın ikinci bölümü tema ve varyasyonlar üzerine kurulu bir yapıdan oluşmuştur. Bölümün hemen başında görülen ana tema, sekiz ölçülük bir cümleden oluşmuş olup, önelli bir giriş yapısı sergiler. Beethoven birinci bölümün girişindeki önelli yapıyı ikinci bölümde de kullanarak yapı anlamında bütünlük ilişkisini sürdürmüştür.



Şekil 2.2.1. *Op. 111 2. bölüm ana tema 1. kesit*
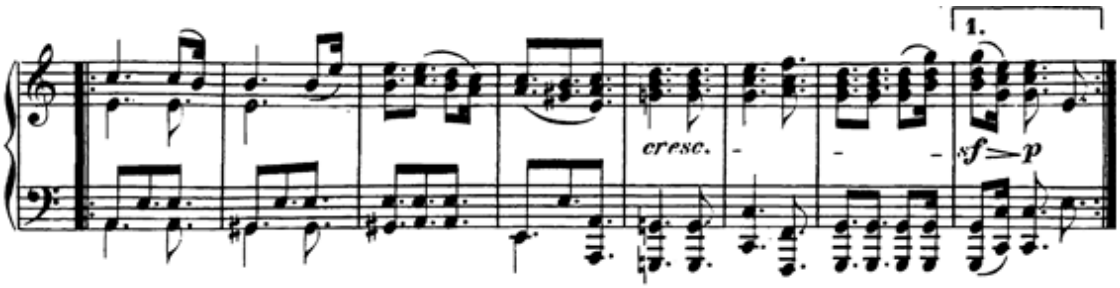


Şekil 2.2.2. *Op.111 1. bölüm önelli giriş*

Bu önelli giriş yapısı, ana temanın en önemli motifi olup, bölümün başından sonuna kadar kullanılarak çeşitlendirilmiştir. Beethoven, buradaki 8'lik+16'lıktan oluşan ritmik yapıyı kademeli bir şekilde tüm varyasyonların içine yerleştirmiş ve her defasında bu ritmik yapıyı başkalaştırarak olağanüstü bir soyutlamaya ulaşmıştır.
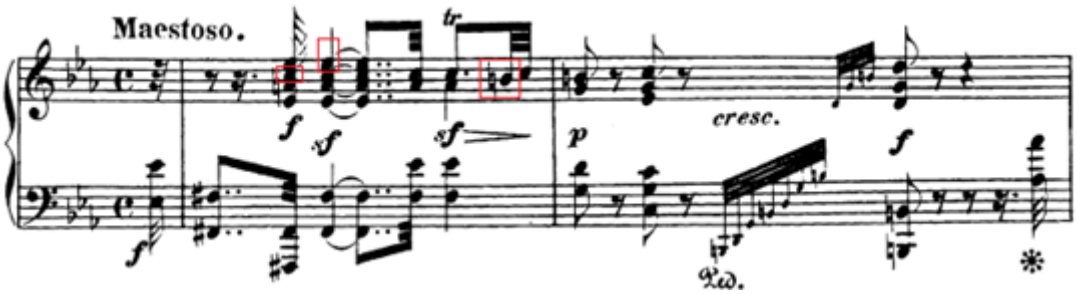
Beethoven bu bölümde, varyasyonlarını oluştururken sıradışı bir yöntem geliştirmiştir. Do major eksenli sekiz ölçülük ana temaya ek olarak, la minor eksenli sekiz ölçülük bir cümle yapısı daha eklemiştir. Varyasyonların sadece ilk sekiz ölçüdeki

ana temadan türetilmesi beklenirken, Beethoven buna ikinci bir sekiz ölçüyü de ekleyerek çeşitlemelerini 8+8 ölçülük cümle yapısı üzerinden gerçekleştirmiştir.
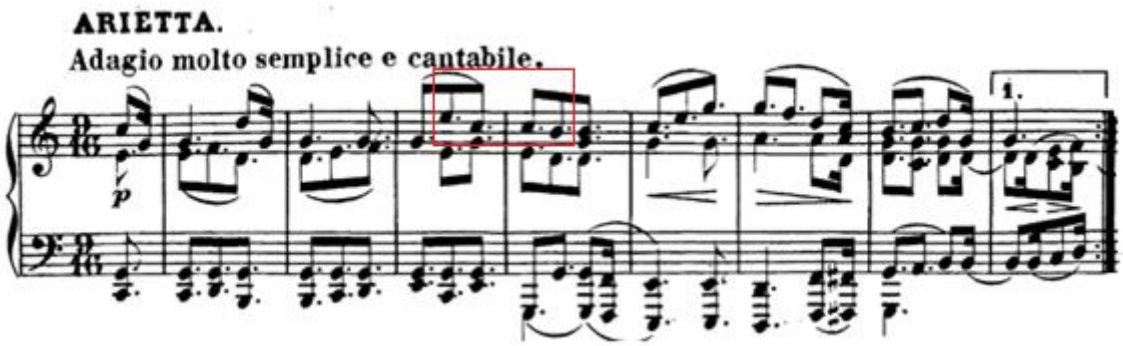


Şekil 2.2.3. *Op. 111 2. bölüm ana tema 2. kesit*

Beethoven birinci bölüme kıyasla ikinci bölümü bambaşka bir tını ve atmosfer içerisinde kurgulamıştır. Ancak ne kadar farklı bir hava yaratmış olursa olsun, yapı olarak ele alındığında ikinci bölümün temasının yine birinci bölümdeki temadan türetildiği görülür. Beethoven birinci bölümden almış olduğu bu motif yapısını ikinci bölümdeki tüm varyasyonlarda duyurmuştur.
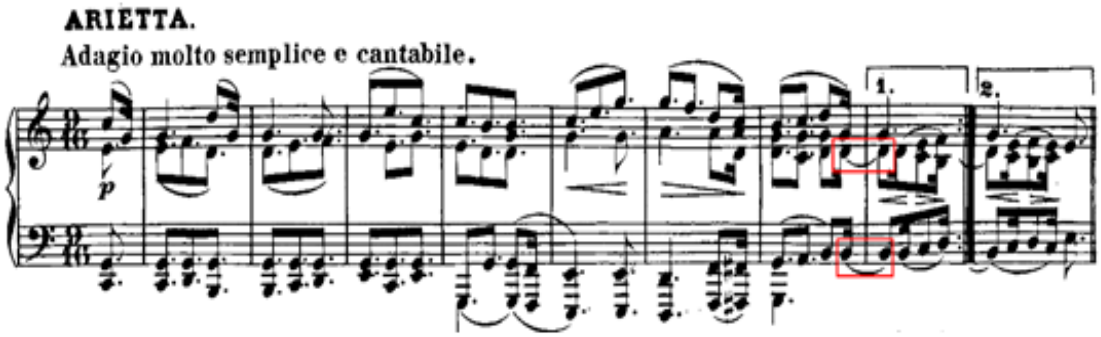


Şekil 2.2.4. *Op. 111 1. bölüm ana tema*
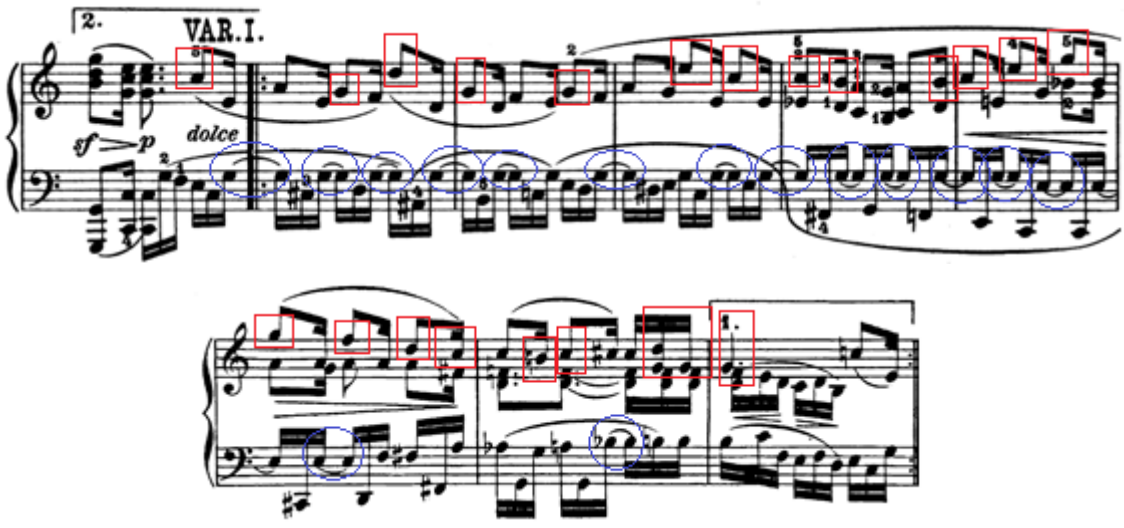


Şekil 2.2.5. *Op. 111 2. bölüm ana tema*

Birinci varyasyon, tıpkı ana temada olduğu üzere önelli bir girişle başlar ve 8+8'lik cümle yapısı içerisinde gelişimini sürdürür. On yedinci ölçüde başlayan bu varyasyonda sağ el, ana temanın önelli motifinin ritmik yapısını bire bir sergilerken, sol elde onaltılık notalarla bu yapıya eşlik eden gruplamalar görülür. Bu gruplamaların dikkat çeken özelliği, her vuruştaki üçüncü ve birinci notaların bağlı bir şekilde tutulmasıdır. Beethoven, bu varyasyonda ortaya koyduğu seslerin tutulma fikrini, yedinci ölçü sonunda görünen bağlı seslerle oluşturmuştur. Beethoven ele aldığı bu malzemeyi ısrarlı bir şekilde işleyecek ve ileride gelecek olan tüm varyasyonlarda kullanacaktır.
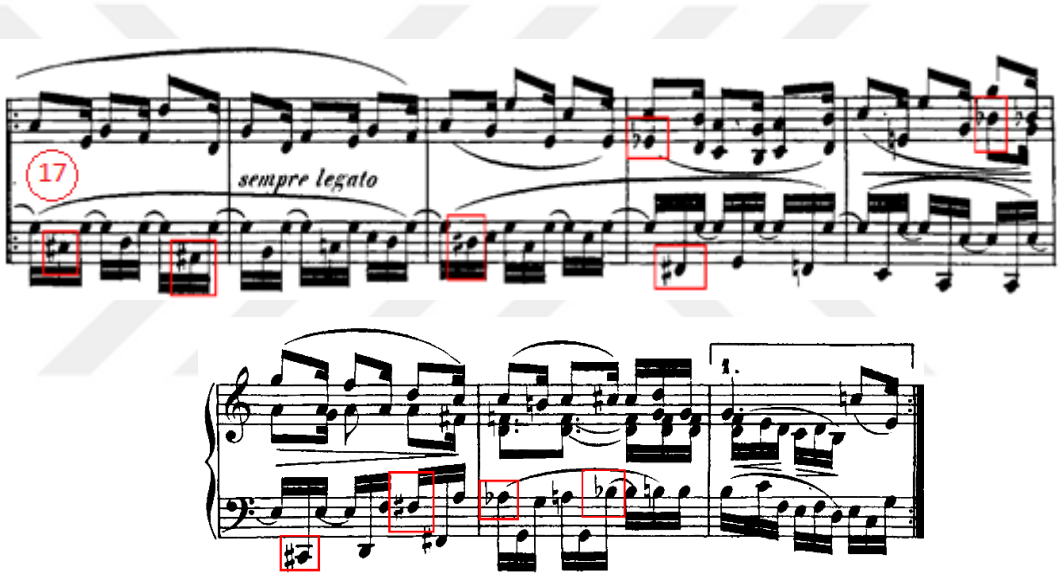


Şekil 2.2.6. *Op. 111 2. bölüm 7. ölçü sonu*



Şekil 2.2.7. *Op. 111 2. bölüm 1. varyasyon 1. kesit*
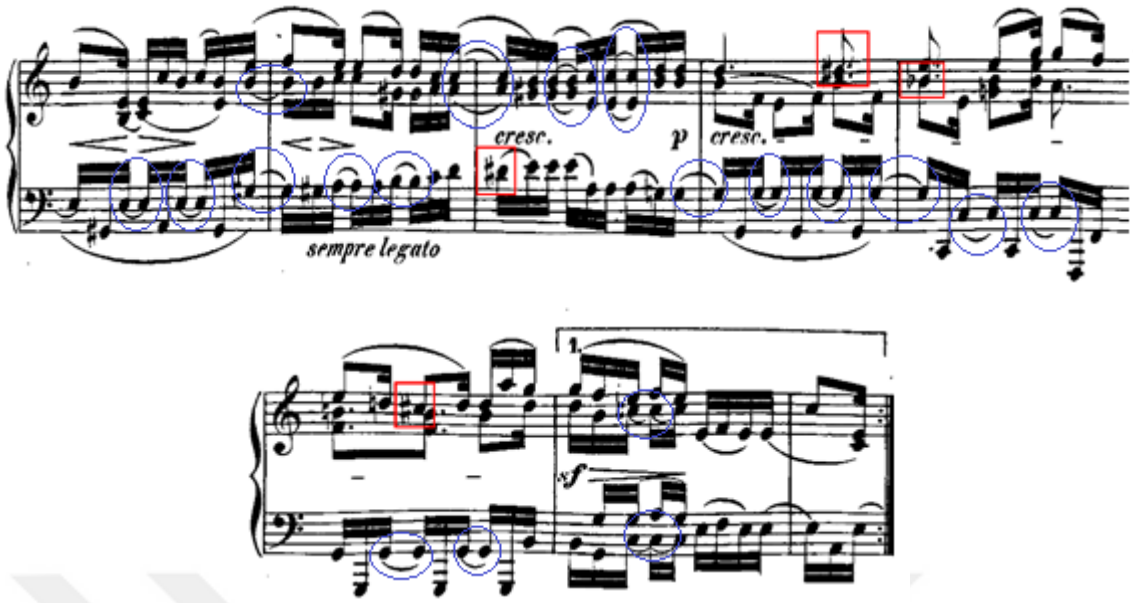
Armonik olarak bakıldığında birinci varyasyonda, ana temada yer almayan yabancı seslerin olduğu görülür. Bu sesler, geçit ya da işleme olarak bir şekilde armoniyi güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Beethoven, varyasyonlar boyunca kullanacağı yabancı seslerin tümünü birinci varyasyonda ortaya koymuş ve armonik anlamda gelişim fikrini bu varyasyonu esas alarak gerçekleştirmiştir.

Birinci varyasyonun ilk kesitinin başladığı on yedinci ölçüde, armoniye yabancı olarak -do diyez- ve -la diyez-, on dokuzuncu ölçüde -re diyez-, yirminci ölçüde -mi bemol- ve -fa diyez-, yirmi birinci ölçüde -si bemol-, yirmi ikinci ölçüde -do diyez- ve -fa diyez-, yirmi üçüncü ölçüde ise -la bemol-, -si bemol- ve -do diyez- sesleri kullanılmış;



Şekil 2.2.8. *Op. 111 2. bölüm 17. ölçü ve sonrası*
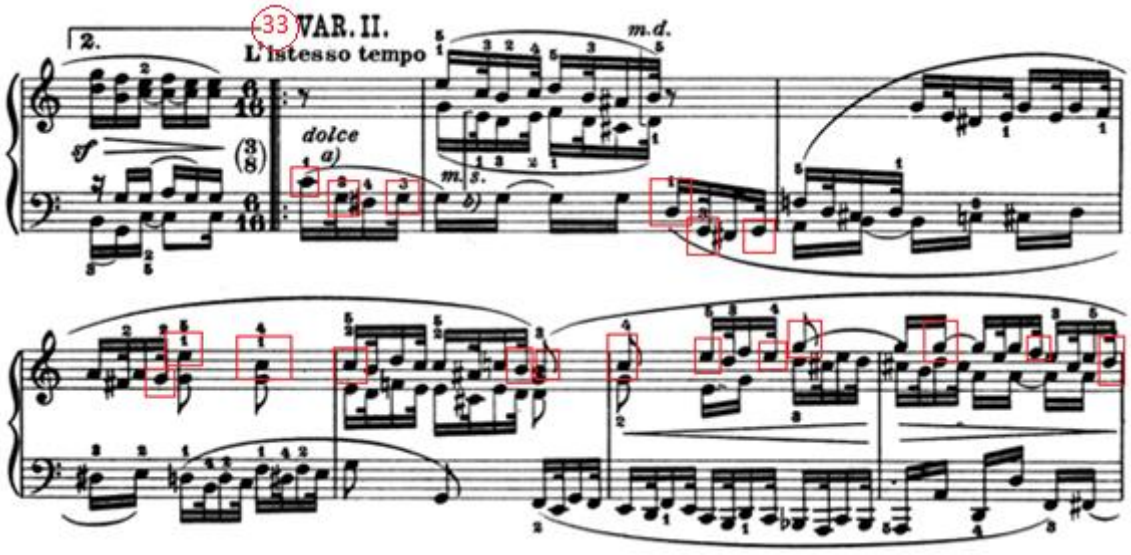
ikinci kesitinde ise yirmi sekiz ve yirmi dokuzuncu ölçülerde -re diyez-, otuzuncu ölçüde -si bemol- ve otuz birinci ölçüde -do diyez- sesleri kullanılmıştır. Bu kısımda da tıpkı varyasyonun ilk kesitinde olduğu üzere, seslerin ısrarlı bir şekilde tutulduğu gözlemlenir.
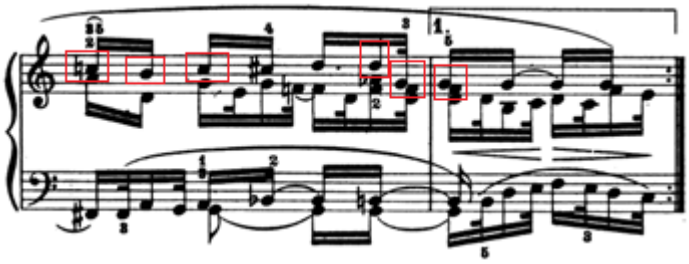


Şekil 2.2.9. *Op. 111 2. bölüm 25. ölçü 1. varyasyon 2. kesit*

Beethoven yabancı sesleri ana temaya ekleyerek büyük bir zenginlik oluşturmuş ve bu yapıyı diğer varyasyonlar içinde de devam ettirerek bütünlükçü bir yaklaşım sergilemiştir.
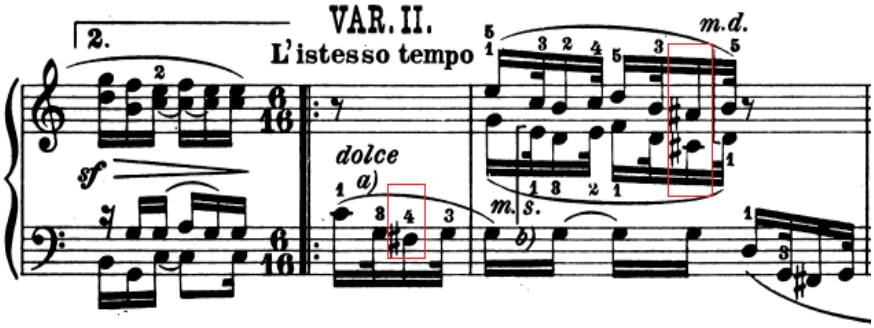
İkinci varyasyon otuz üçüncü ölçüde başlar. Burada, sonatın ilk ölçüsünde önelli bir şekilde sunulan motif ritmik açıdan bir misli küçülterek değişikliğe uğratılmıştır. Yani; sekizlik ve onaltılık içerisinde yer alan ana motif onaltılık ve otuzikilikten oluşan bir motife dönüştürülerek, başka bir yapılanmanın ortaya çıkması sağlanmıştır.
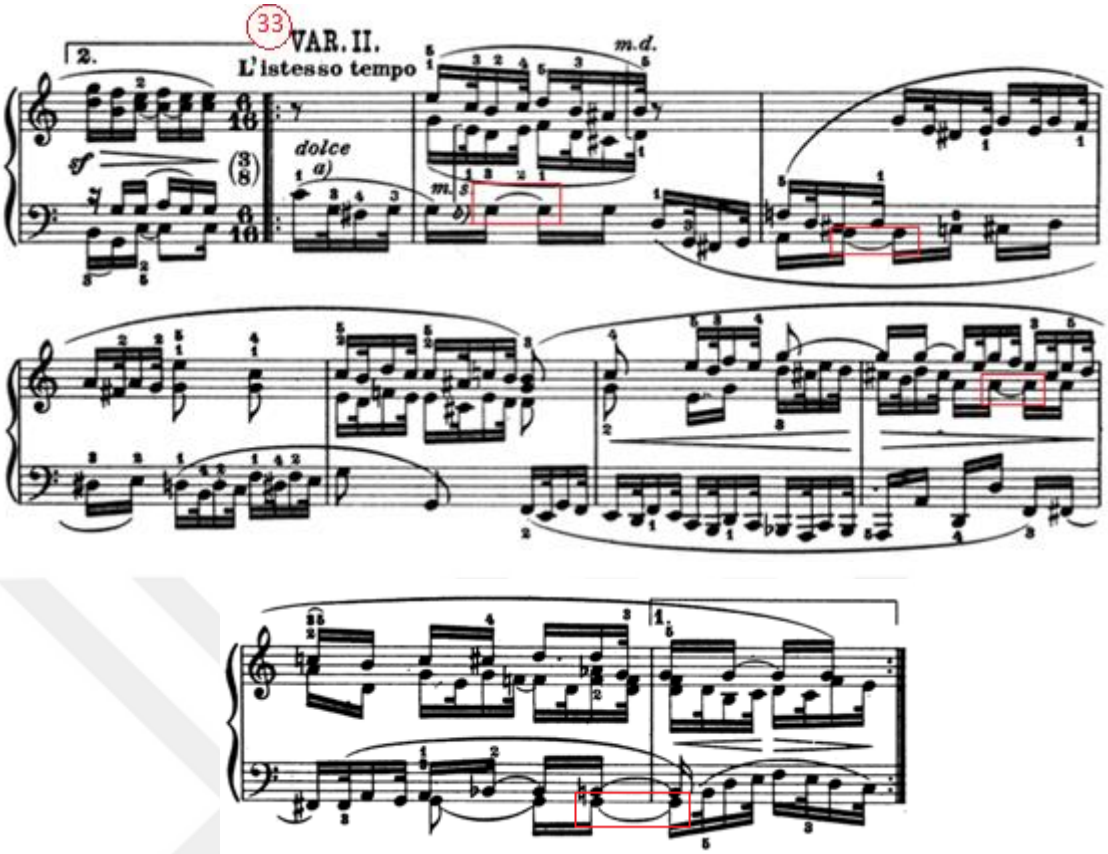




Şekil 2.2.10. *Op. 111 2. bölüm 33. ölçü 2. varyasyon 1. kesit*

Ritmik açıdan başkalaşıma uğratılan ana motif, melodik açıdan da tıpkı birinci varyasyonda olduğu üzere armoniye yabancı seslerle değişikliğe uğratılmıştır. Birinci varyasyondan farklı olmak üzere otuz üçüncü ölçüdeki ana motife -fa diyez- sesi eklenmiş ardından otuz dördüncü ölçüde yine önceki varyasyonda olduğu gibi soprano partisinde -la diyez- ve -do diyez- seslerinin kullanıldığı görülmüştür.



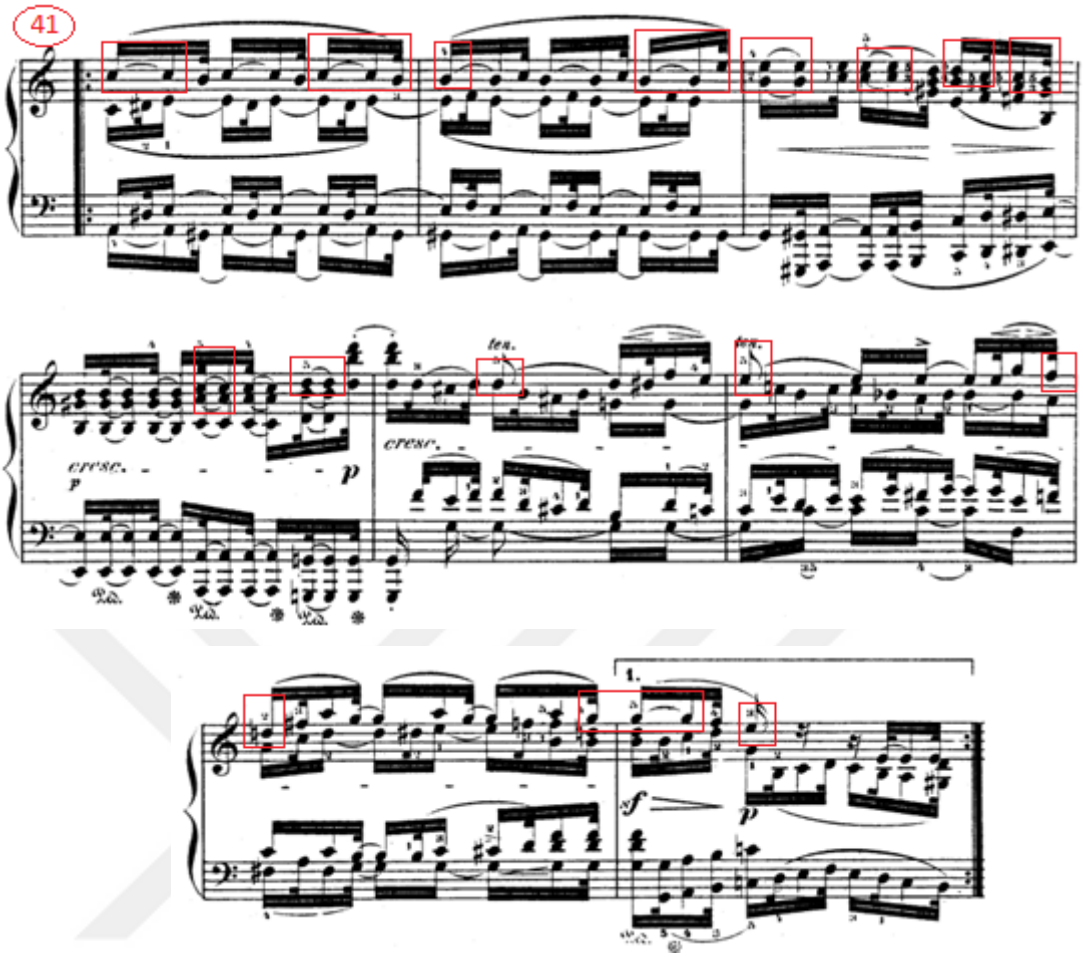
Şekil 2.2.11. *Op. 111 2. bölüm 33. ölçü*

Bu varyasyonda artikülasyon açısından seslerin birinci varyasyondaki gibi tutulduğu görülmez. Çünkü ana motif ve bu motifle oluşturulan cümle yapısı başka bir biçime bürünmüştür. Ancak Beethoven, ana temanın yedinci ölçüsündeki seslerin tutulma fikrini farklı bir şekilde ele alarak, bir materyalin nasıl ısrarlı bir şekilde sürdürüldüğünü ortaya koymuştur. Otuz üçüncü ölçüde bas partisindeki -sol- sesi, otuz dördüncü ölçüde bas partisindeki -si- sesi, otuz sekizinci ölçüde üst partideki -la- sesi ve otuz dokuzuncu ölçüde bas partisindeki -sol- sesi bu tutulan seslere örnektir.
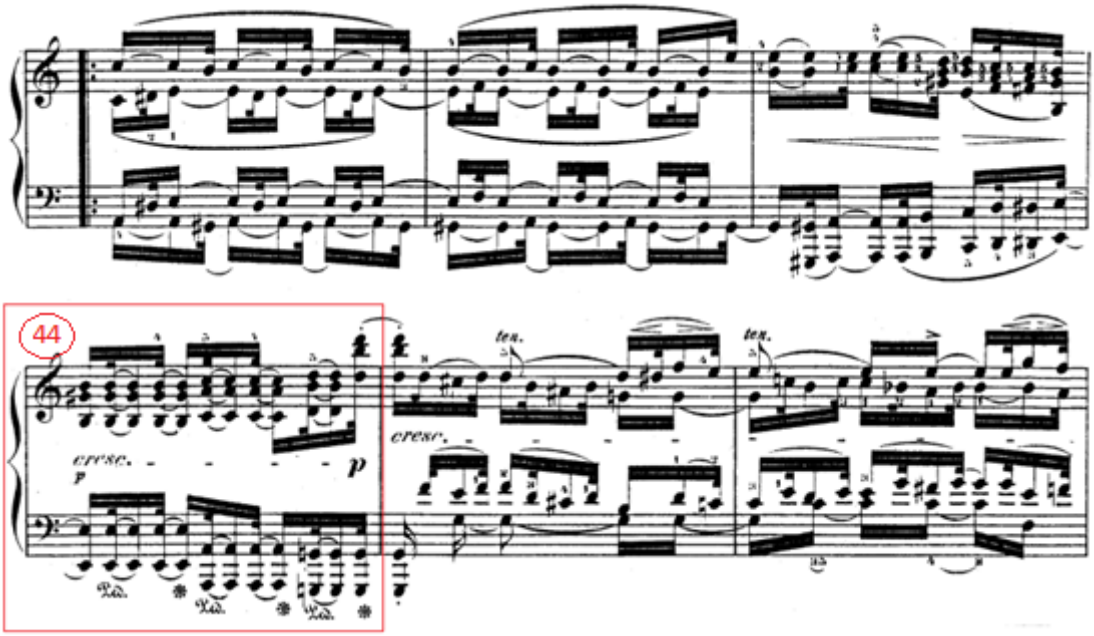


Şekil 2.2.12. *Op. 111 2. bölüm 33. ölçü ve sonrası*

Varyasyonun kırk ikinci ölçüsünde başlayan ikinci kesitinde, dört partili bir yazı stiline geçildiği görülür. Beethoven bu kısımda da sesleri tutarak ana temada ortaya koyduğu fikri sürdürmüştür.
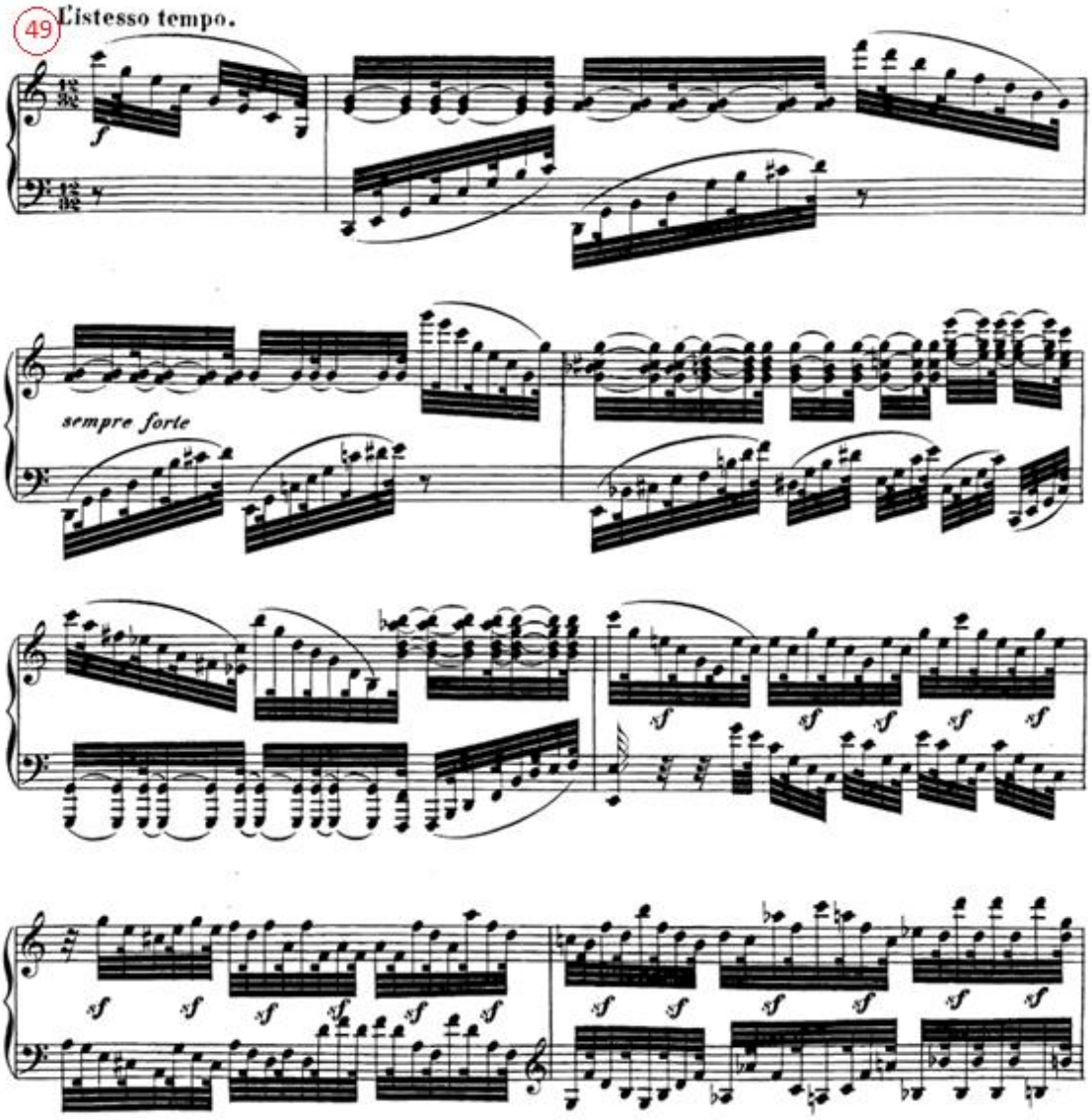


Şekil 2.2.13. *Op. 111 2. bölüm 41. ölçü 2. varyasyon 2. kesit*

Ancak ana motif ritmik anlamda, kırk üçüncü ve kırk dördüncü ölçülerde daha önceden hiç olmadığı üzere sıradışı bir yapı sergilemiştir. Özellikle kırk dördüncü ölçüde tutulan sesler, üçüncü vuruşların bir, birinci vuruşların üçüncü vuruşlar olarak algılanmasını sağlayarak, birinci vuruşların hissedilemediği bir yapı ortaya koymuş, bu da algı açısından ritmik bir yanılsamanın oluşmasına neden olmuştur.
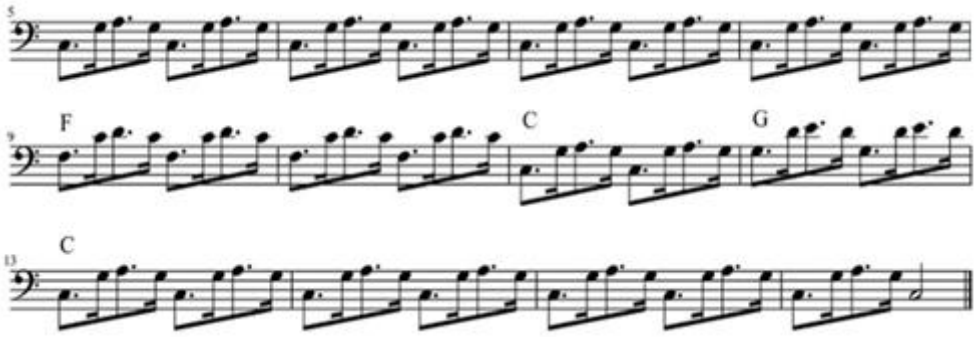


Şekil 2.2.14. *Op. 111 2. bölüm 43-44. ölçüler*

Dönemine kıyasla çoğu bestecide görülmeyen bir karmaşık ritmik örgütlenme oluşturan Beethoven, bu sıradışılığını kırk dokuzuncu ölçüde başlayan üçüncü varyasyonda bir kat daha artırmış ve oldukça orjinal bir yapılanmaya ulaşmıştır. İleride Brahms'la beraber zirveye ulaşacak olan bu yapılanma, ana temayı tanınmayacak bir hale getirerek varyasyon fikrinin sınırlarını en uç noktalarına getirmiş, bu da temanın kimlik değiştirerek adeta başkalaştığı soyut varyasyon kavramının oluşmasına yol açmıştır. Çeşitleme sanatının doruğa ulaştığı soyut varyasyon fikri müzik tarihinde ilk defa Beethoven'le beraber bu kadar çarpıcı bir şekilde ortaya konmuş ve romantikler tarafından ciddi bir şekilde sürdürülmüştür. Beethoven kırk dokuzuncu ölçüde başlayan üçüncü varyasyon ve ardıllarıyla, bir temanın dönüştürülerek neredeyse tanınmasının imkansız hale gelecek bir şekilde gizlenebildiğini büyük bir yetenek ve ustalıkla ortaya koymuş ve bu özelliğiyle müzik tarihinde eşsiz bir yere oturmuştur.
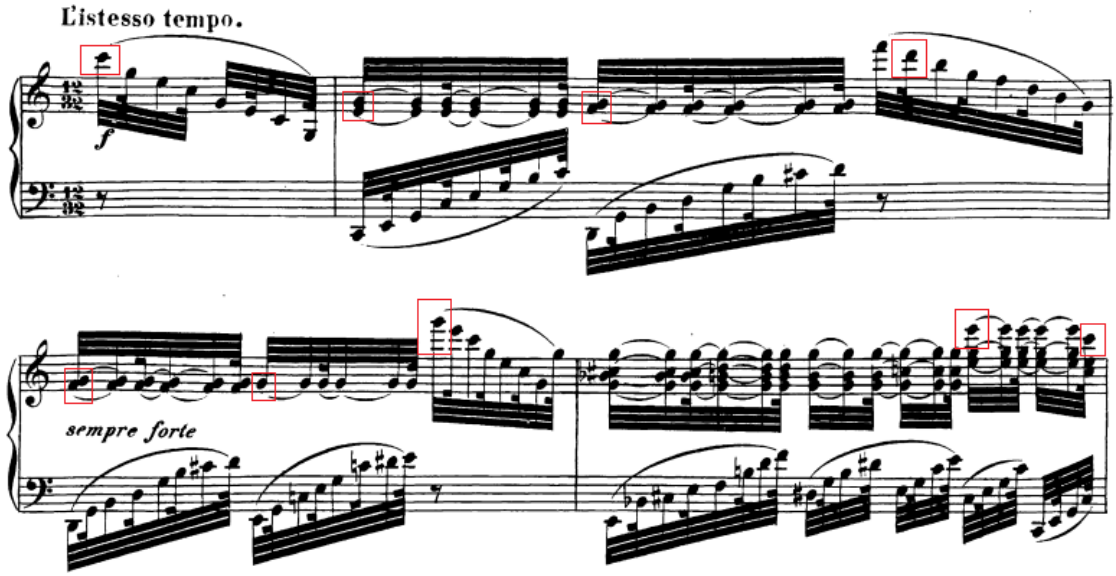


Şekil 2.2.15. *Op. 111 2. bölüm 49. ölçü 3. varyasyon 1. kesit*
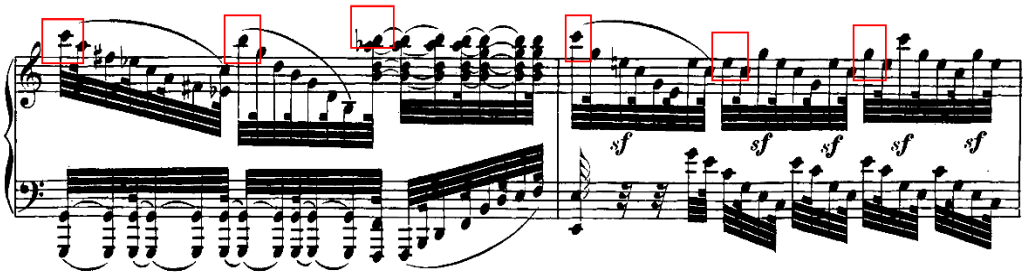
Bu bağlamda, kırk dokuzuncu ölçüde görülen üçüncü varyasyon, bir çeşitlemenin tanınmayacak derecede nasıl soyut bir yapıya dönüştürüldüğünün en açık göstergesidir. Burada otuzikilik ve altmışdörtlük notaların oluşturduğu ritmik yapı, bir yüzyıl sonra caz müziğinde görülecek olan "boogie-woogie" türünün neredeyse bire bir aynısıdır.



Şekil 2.2.16. Boogie-woogie ritmik yapısı
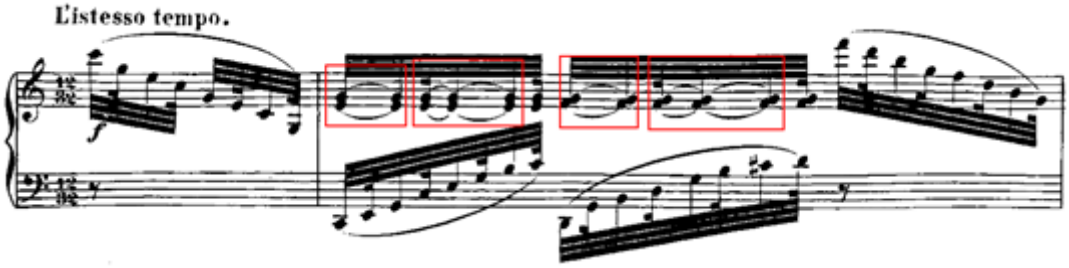
Üçüncü varyasyon, sonattan bağımsız olarak ele alındığında, Beethoven tarafından yazıldığının düşünülmesi neredeyse imkansızdır. Çünkü özellikle ritmik açıdan bakıldığında yaşadığı dönemin müzik türleriyle hiçbir benzerlik göstermemektedir. Ancak şu unutulmamalıdır ki soyut bir varyasyonda işlenen tema ne kadar farklı noktalara gelse de her zaman ana temayla ilişkisini ritmik, armonik ya da melodik anlamda korumak zorundadır. Yani soyutlama hangi noktalara gelirse gelsin ana temaya olan göndermeler bir şekilde hissettirilir. Beethoven de bu varyasyonda eserin başındaki ana temayı değişiklikler ne olursa olsun korumasını bilmiştir.





Şekil 2.2.17. *Op. 111 2. bölüm 49. ölçü ve sonrası*
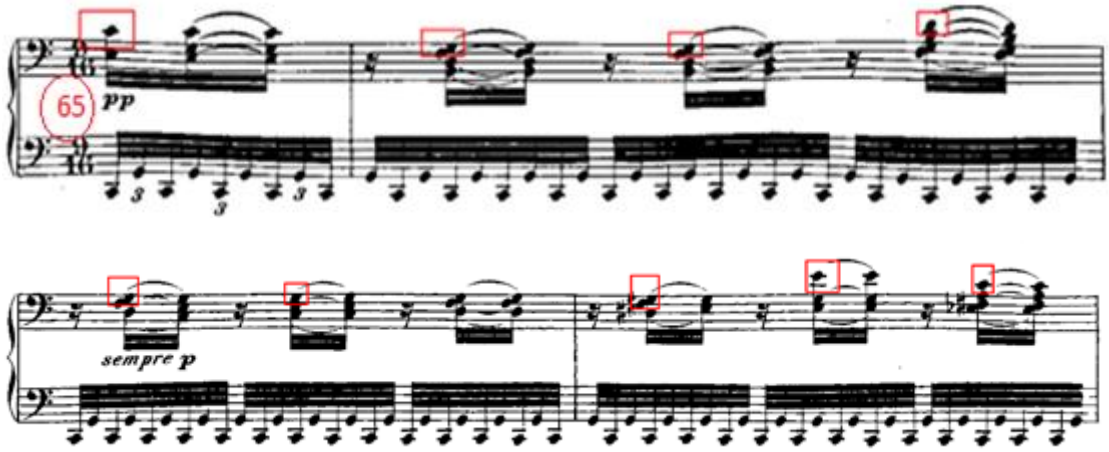
Kırk dokuzuncu ölçüde yine önelli başlayan üçüncü varyasyonda, ana motifin ritmik yapısı, ikinci varyasyona göre bir misli daha küçültülerek, otuzikilik ve altmışdörtlük notalara bölünmüştür. Artikülasyon açısından bakıldığında ise bu varyasyonda da yine ana temada ortaya konan seslerin tutulma fikrinin ustaca bir şekilde devam ettirildiği görülür.
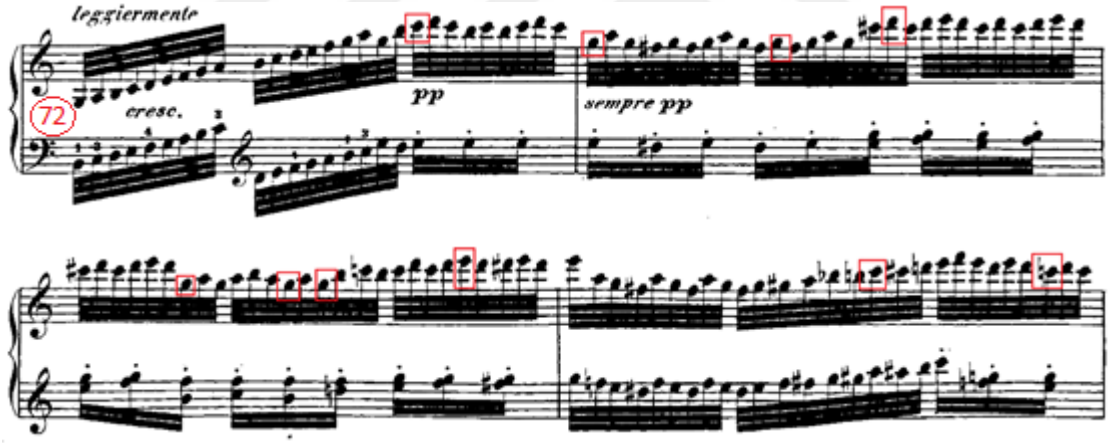


Şekil 2.2.18. *Op. 111 2. bölüm 49. ölçü*

Varyasyonun elli yedinci ölçüde başlayan ikinci kesitinin ardından altmış dördüncü ölçüde dördüncü varyasyona geçilir. Bu varyasyondan itibaren Beethoven, eserin başından beri sürdürdüğü 8+8'lik varyasyon tekniğini bir misli büyüterek 16+16'lık cümle yapısından oluşan yeni bir yapılanmaya geçer. Buna göre dördüncü varyasyonun birinci kesiti iki kısımdan oluşur: Birinci kısım altmış beşinci ölçüyle yetmiş üçüncü ölçüler arası olup, eklemlenmiş ikinci kısmı ise yetmiş üç ile seksen birinci ölçüler arasındadır. Varyasyonun ikinci kesiti ise yine iki kısımdan oluşur: birinci kısım seksen birinci ölçüyle seksen dokuzuncu ölçüler arası olup, eklemlenmiş ikinci kısmı ise seksen dokuz ile doksan altıncı ölçüler arasındadır.

Gerek birinci kesit gerek ikinci kesitin birinci kısımlarında ana tema akorların üst seslerinde, ikinci kısımlarında ise otuzikilik notaların içine serpiştirilmiş bir şekilde duyurulmuştur.
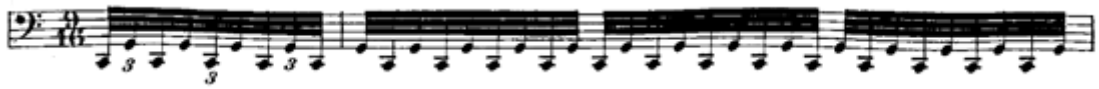


Şekil 2.2.19. *Op. 111 2. bölüm 65. ölçü 4. varyasyon 1. kesit 1. kısım*



Şekil 2.2.20. *Op.111 2. bölüm 72. ölçü 4. varyasyon 1. kesit 2. kısım*
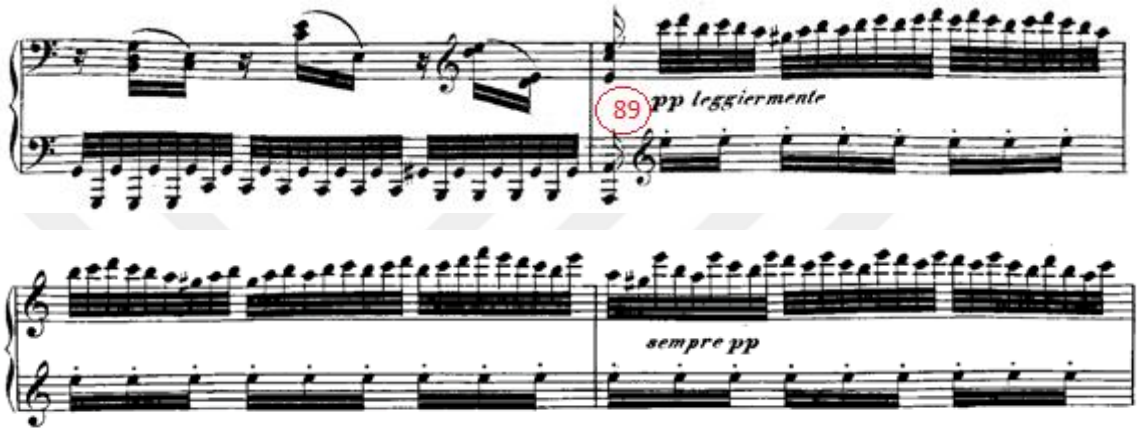
Bu varyasyonda da yine dikkat çeken unsur, ana temanın tutulan sesler içerisinde kendini duyurmasıdır.

Soyutlamanın bir üst boyuta çıkmasında, varyasyonun altmış beşinci ölçüde sol elde duyulan bas seslerinin önemli bir rolü vardır. Bir atmosfer ortamı oluşturarak dönemine kıyasla oldukça üst bir ifade oluşturmuş bu sesler, temayı armonik anlamda tamamlamaktan öte, Beethoven'in sağırlığı dolayısıyla duyduğu uğultu ve çınlamaların bir yansıması olarak ele alınabilir.



Şekil 2.2.21. *Op. 111 2. bölüm 64. ölçü ve sonrası*
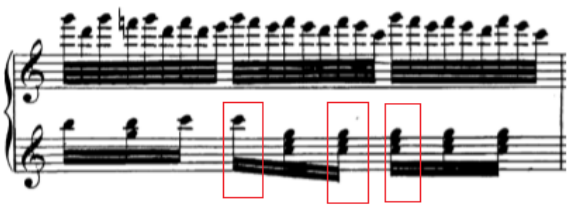
Beethoven'in tüm eserleri içerisinde belki de en üst soyutlamaya ulaştığı denilebilecek yer, seksen dokuzuncu ölçüde görülen çeşitlemedir.
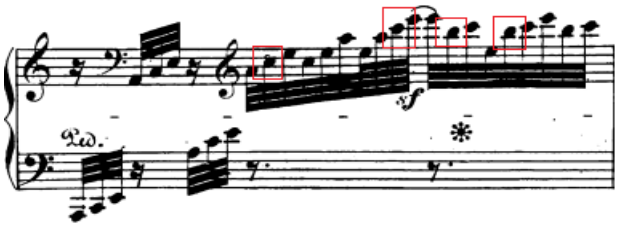


Şekil 2.2.22. *Op. 111 2. bölüm 89. ölçü 4. varyasyon 2. kesit 2. kısım*

Burada öylesine bir anlatım gerçekleşmiştir ki zaman ve mekan kavramı adeta geçici bir süreliğine kaybolmuştur. Sonatı çalan veya dinleyen birisinin eserin hangi dönemde yazıldığını ve ne çeşit bir stile bağlı olduğunu bilmesi oldukça zordur. Beethoven oluşturduğu doku ve yarattığı atmosferlerle empresyonistler ve yirminci yüzyıl müziğinin değişmez parametresi olan tınısallık kavramını çok önceden haber vermiş ve bu öngörüsüyle adeta tüm müzik tarihinin yönünü değiştirmiştir.

Beethoven doksan altıyla yüz otuzuncu ölçüler arasında 8+8'lik cümle yapısını kullanmamış, bu ölçülerde eserin önelle giren ana motifini çeşitli yapılar içerisinde sürekli duyurmuştur. Doksan altı ve doksan sekizinci ölçülerde ana motifin sol elde duyurulmasının ardından, yüz dördüncü ölçüde temanın la minor kesitini hatırlatan bir yapılanma görülür.
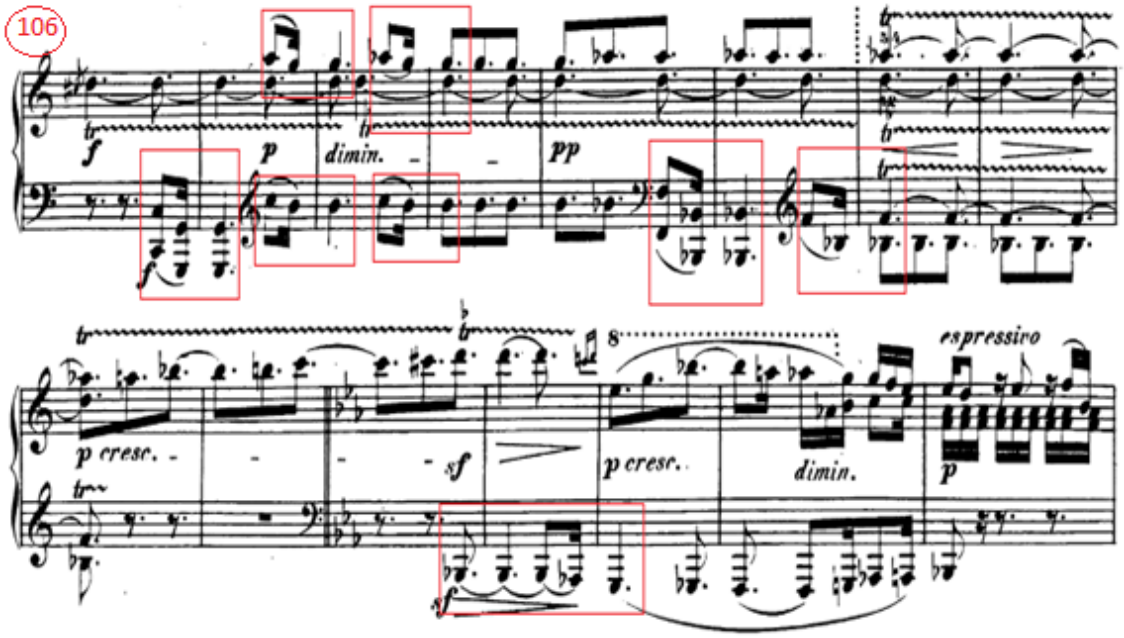


Şekil 2.2.23. *Op. 111 2. bölüm 96. ölçü*
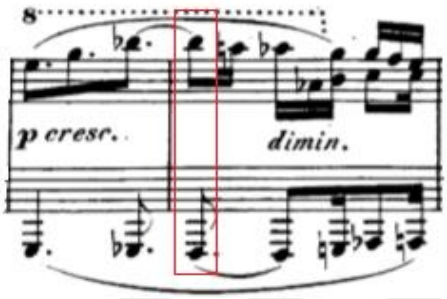


Şekil 2.2.24. *Op. 111 2. bölüm 104. ölçü*

Ardından yüz altıncı ölçüde bu sefer ana motif, uzun triller eşliğinde kendini gösterir ve bu durum yüz on yedinci ölçüye kadar devam eder. Beethoven bu trillerle bölümün sonunda ortaya çıkacak trilli kesiti önceden duyurarak bir bütünlük ilişkisi kurmuştur.



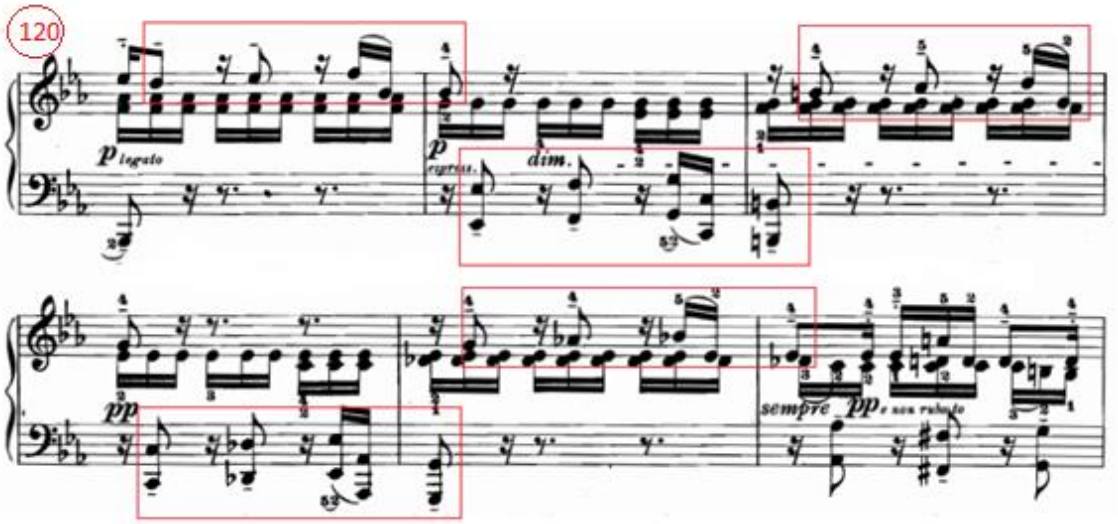
Şekil 2.2.25. *Op. 111 2. bölüm 106. ölçü*

Yüz on dokuzuncu ölçüde tınısal anlamda sıradışı bir cümleleme ortaya çıkar. Burada görülen bas sesiyle tiz sesi arasındaki oktav farkı, o dönem içerisinde düşünüldüğünde pek rastlanmayan bir yaklaşım olup, Beethoven'in son dönem sonatlarında sık sık başvurduğu bir yöntem haline gelmiştir.



Şekil 2.2.26. *Op. 111 2. bölüm 119. ölçü*

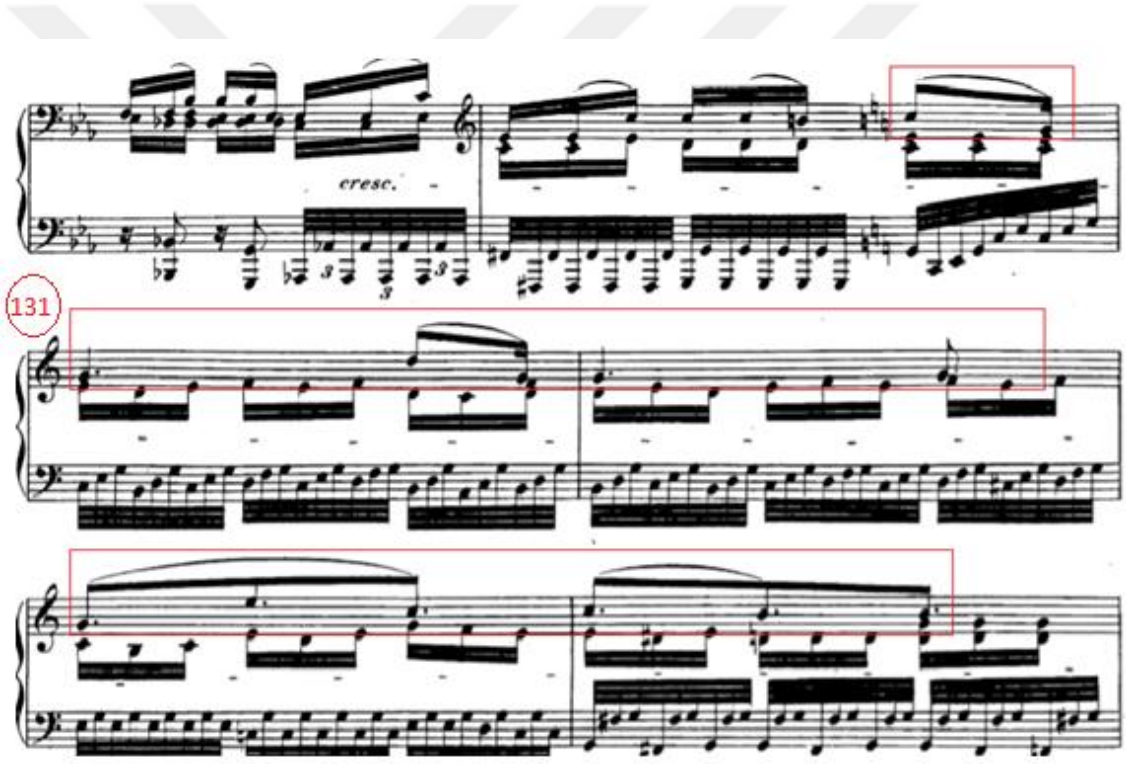
Yüz yirminci ölçüden itibaren Beethoven, yine ana motifi kullanarak bir çeşitleme yöntemine başvurmuştur. Besteci mümkün olan en uzak tonlara giderek fonksiyonel anlayışı bir hayli zorlamış ve ortaya koyduğu modern tınılarla kendinden sonra gelecek romantik besteciler açısından ciddi açılımlar sergilemiştir.



Şekil 2.2.27. *Op. 111 2. bölüm 120. ölçü*

Doksan altıyla yüz otuzuncu ölçüler arasında ara müzik denilebilecek bir kesitin ardından yüz otuz birinci ölçüde tekrardan 8+8'lik cümle yapısının görüldüğü beşinci
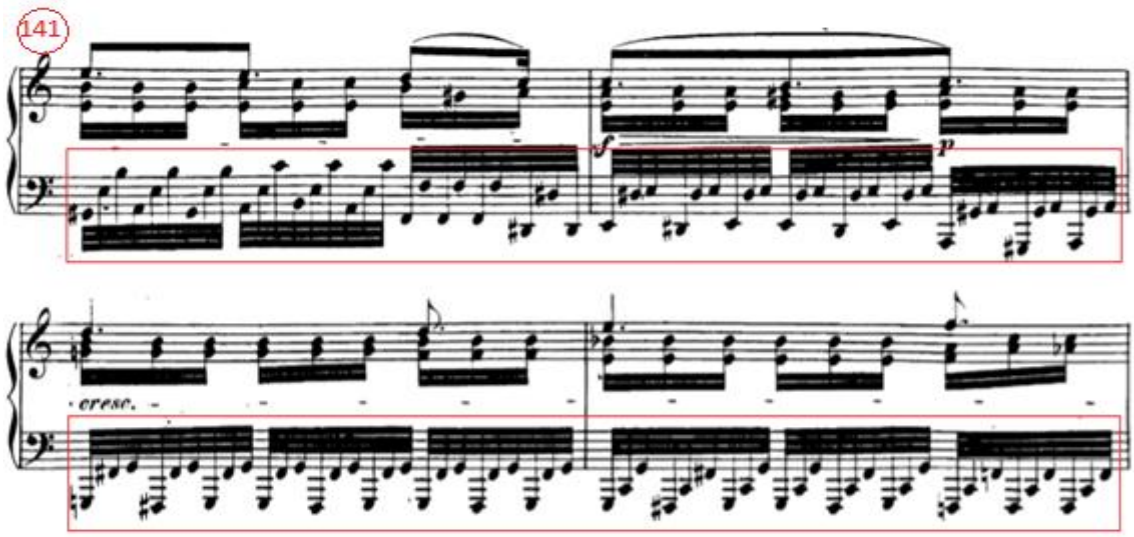
varyasyona geçilir. Beşinci varyasyonun ilk kesitinde Beethoven, tıpkı başta olduğu üzere dört partili bir yazı anlayışı sergilemiştir. Ancak bu sefer şan partisi haricinde bütün partiler sürekli bir devinim içerisindedir. Devinimle beraber ortaya konan kromatik anlayış da, temayı dingin olmaktan çıkartarak oldukça gerilimli bir hale sokmuştur. Bu kesitteki partiler incelendiğinde şan partisi baştan sona hiçbir değişiklik olmadan ana temayı bölümün başında olduğu gibi sergiler. Hemen altında yer alan alto partisi, ana temaya bir akor yapılanması içerisinde değil de, kontrpuantik bir cümle yapısıyla eşlik eder. Ana temanın durağanlığını ona eşlik eden hareketli cümle yapılarıyla kırmak isteyen Beethoven, aynı özelliği bas ve tenor partisinde de uygulayarak oldukça güçlü bir anlatım ortaya koymuştur.



Şekil 2.2.28. *Op. 111 2. bölüm 131. ölçü 5. varyasyon 1. kesit*
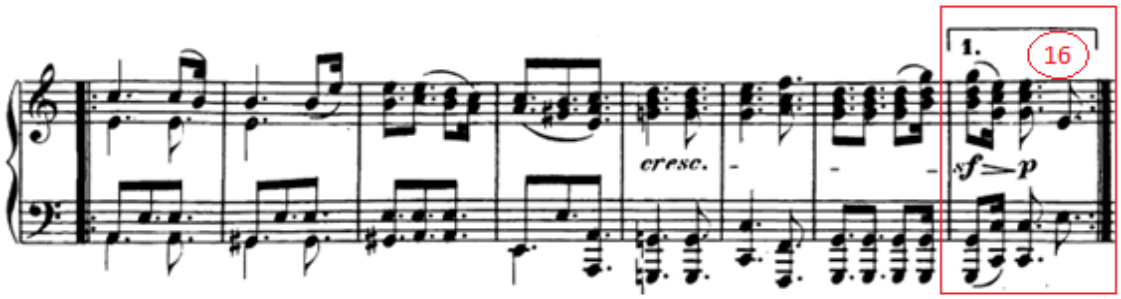
Bu varyasyonun dikkat çeken diğer bir özelliği yüz otuz dokuzuncu ölçüden itibaren bas partisinde görülen yapılanmadır. Özellikle yüz kırk birinci ölçüden itibaren bas partisinde görülen devinim oldukça ilginçtir. Besteci burada ciddi bir kromatizm sergilemiş ve en alt bölgelere kadar giderek gerilimi bir hayli tırmandırmıştır. Ancak gözden kaçırılmaması gereken asıl önemli unsur, bu partideki seslerin düzenli bir

şekilde bir üst partiden duyurulmak suretiyle katlanmasıdır. Normalde aynı bölgeden -mi-re-mi-re-mi-re- şeklinde devam etmesi gereken partiyi Beethoven usta bir değişiklikle her defasında bir üst partiden duyurmuş, bu da aslında basit bir tril gibi duyulacak olan bas partisini kendine has özellikleri olan bağımsız bir cümle yapısına çevirmiştir.

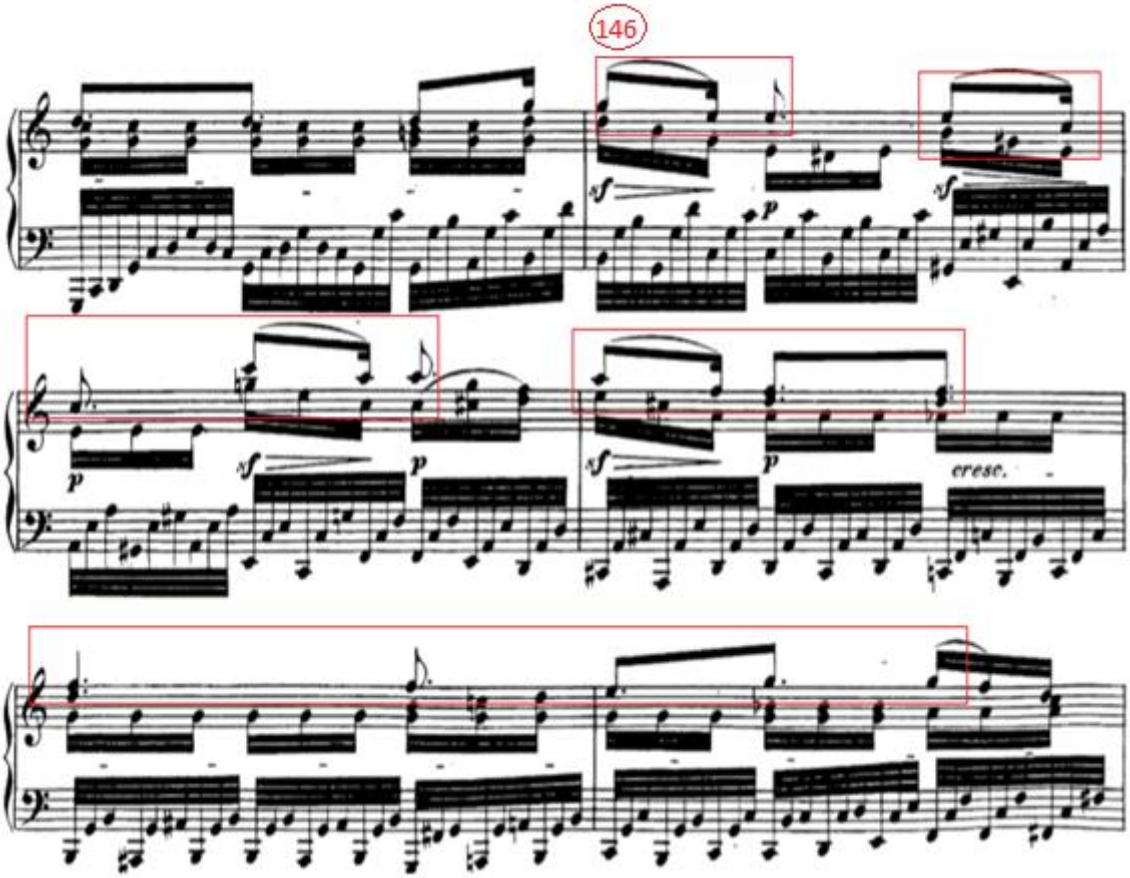


Şekil 2.2.29. *Op. 111 2. bölüm 141. ölçü*

Beşinci varyasyonun ikinci kesitinin yüzkırkaltıncı ölçüde bitmesinin ardından Beethoven, yine bir ara müziği yazmayı tercih etmiştir. Bu ara müziğini bölümün başındaki onaltıncı ölçüde görülen motif yapısı üzerinden gerçekleştirmiştir.

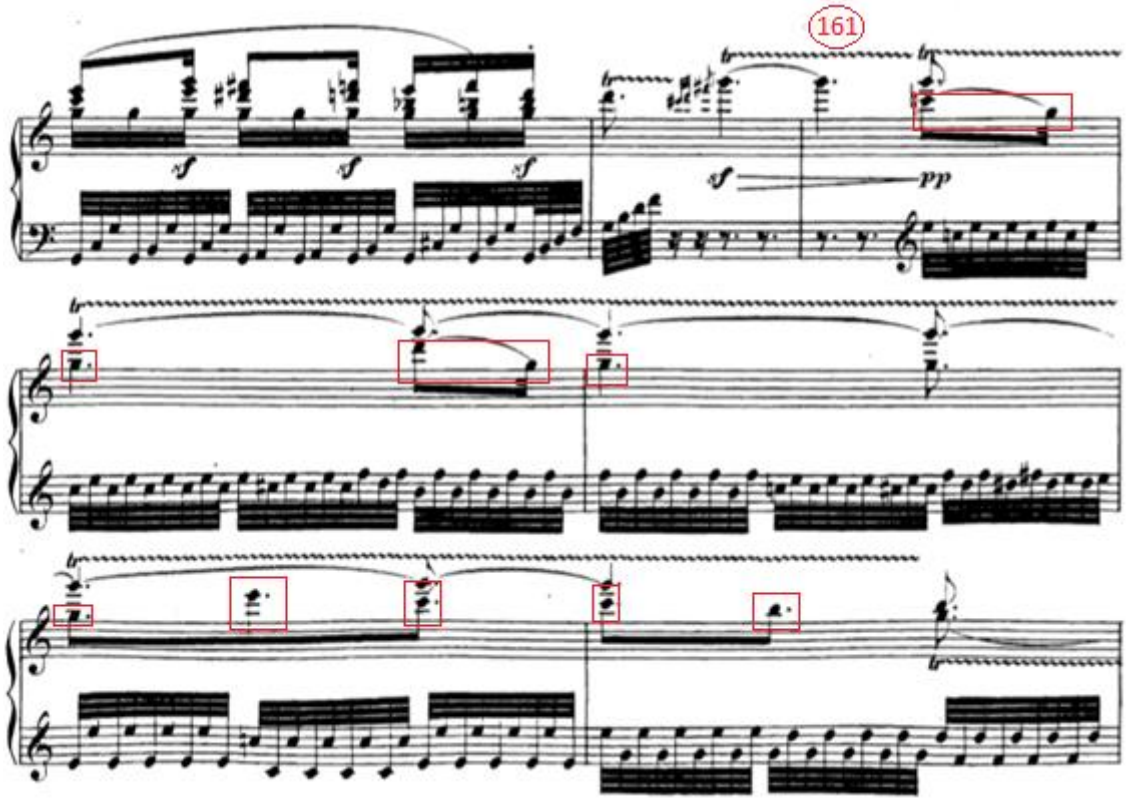


Şekil 2.2.30. *Op.111 2. bölüm 16. ölçü*
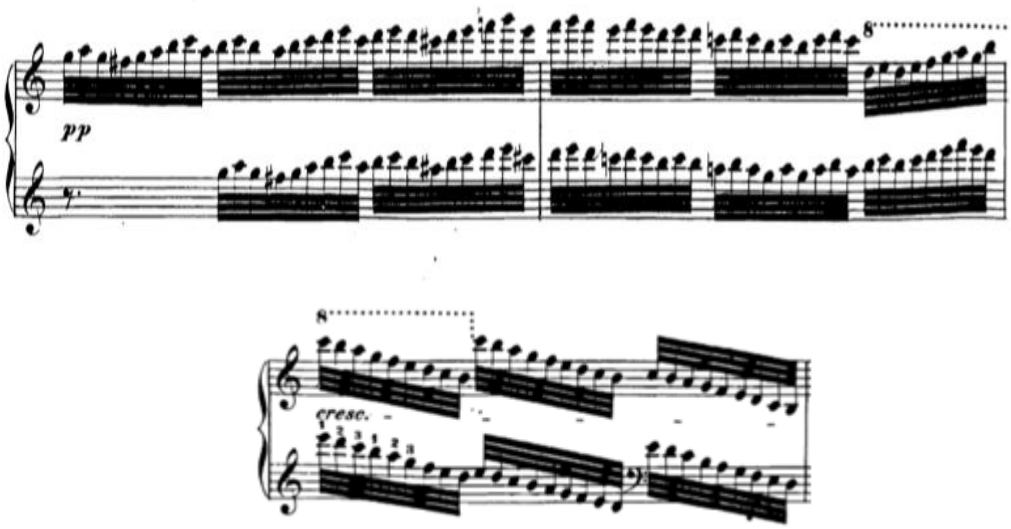


Şekil 2.2.31. *Op. 111 2. bölüm 146. ölçü ve sonrası*

Müziğin yüz elli dokuzuncu ölçüde varmış olduğu zirvenin ardından, belki de müzik tarihinin en soyut anlatımlarından biri olan son varyasyona geçilir. Üç partili bir yazı anlayışının hakim olduğu altıncı varyasyonda en dikkat çeken unsur, neredeyse müziğin ana unsuru haline gelmiş olan trillerdir. Üst partideki ana temaya aralıksız bir şekilde eşlik eden trillerin romantiklerde görülen virtüöz gösterisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Beethoven bu trilleri bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanmış ve ortaya koyduğu yapılanmayla oldukça içsel bir anlatıma ulaşmıştır. Her türlü teknik anlatımı dışlayarak sadece duyduğu müziği notalara dökmek isteyen Beethoven, soyutlamanın en üst noktalarına ulaşmış ve kimilerine göre mistik ya da bir sonsuzluk hissi yaratarak, adeta bu kesiti bir veda havasına büründürmüştür.
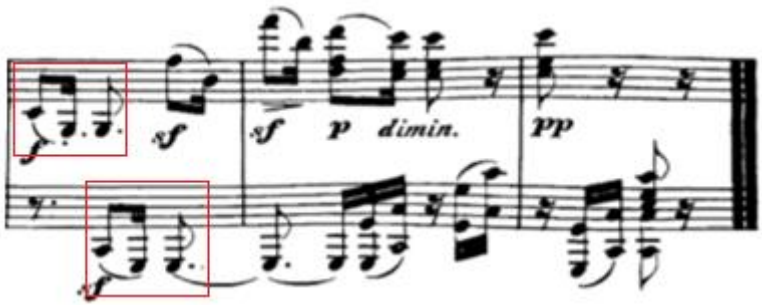


Şekil 2.2.32. *Op. 111 2. bölüm 161. ölçü 6. varyasyon*

Trilli kesitin bitmesinin ardından bölüm yüz yetmiş ikinci ölçüde, beklenmedik bir şekilde dördüncü varyasyondaki cümlelemeyi andıran bir yapılanmaya döner.



Şekil 2.2.33. *Op. 111 2. bölüm 172. ölçü*

Oldukça kendine dönük ve içsel bir anlatımla ilerleyen müzik, yüz yetmiş beşinci ölçüde bölümün başındaki ana motiflerle, sessizliklerin hakim olduğu bir atmosfer içerisinde sona erer.



Şekil 2.2.34. *Op. 111 2. bölüm sonu*

SONUÇ

Bir eser yapısalcı bir bakış açısıyla analiz edildiğinde üzerinde durulması gereken öncelikli konu, bestecinin kurgusudur ya da ortaya koyduğu yapısal bütünlüktür. Bir bestecinin ele aldığı malzemeyi parça bütün ilişkisi içerisinde kurgulayarak oluşturduğu düzen, yapısalcı analizin temel konusudur. Klasik müzik tarihinde analitik düşünce yapısını en etkili biçimde ortaya koyan Beethoven'in eserlerinin bu zeminin dışında tutularak değerlendirilmesi, yüzeysel bir analizin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Dolayısıyla bu tezde, Beethoven'in Op. 111'de sergilediği düşünsel yapının doğru bir şekilde ortaya çıkarılması için, yapısal bir analiz tercih edilmiş ve bu bakış açısı verilen örneklerle desteklenerek bir çözümleme yapılmıştır.

Beethoven'ın birinci sonatından son sonatına kadar olan evrede, ifade uğruna biçimleri yıkmak istemiş ve bunu kademeli bir şekilde yaparak Op. 111'de en üst seviyeye ulaşmıştır. Daha ilk sonatlarından itibaren bölümleri birbiriyle ilişkilendirmiş; birinci bölümün temasından ya da motifinden diğer bölümleri oluşturmuş, böylelikle tek bir fikirden büyük bir yapı kurarak bütünlükçü bir anlayış ortaya koymuştur. Bu bağlamda Beethoven sonat çalmak isteyen bir yorumcunun bu gibi özelliklerin oluşturduğu yapının farkında olması gerekir ki; bu farkındalık ancak yapısalcı bir bakış açısıyla mümkün olabilir.

Yapısalcılığın anlaşılıp uygulanması için, temelde daha iyi bir kavrama yöntemi geliştirilerek, zihinsel bir süreçten geçilmesi gerekmektedir. Bu bakış açısını kavramak uğrunda gösterilen çaba sonucunda, parça bütün ilişkisi daha iyi bir şekilde anlaşılabilecek, sınıflandırılabilecek, aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar saptanabilecektir. Bu da eserin analitik bir görme biçimiyle ele alınmasını sağlayarak, yorumculukta oldukça titiz ve üst bir noktaya gelinmesine sebep olacaktır. Tek bir fikrin aslında bütün bir yapıya hakim olduğu bilinci, yorumlama esnasında eserin daha bütünlüklü bir şekilde çalınmasına yol açacaktır. Bu çalışmanın, bahsedilen hedefleri amaçlayan ve benzer yollardan geçen tüm araştırmacılara örnek bir kaynak olması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak.* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eren, O. (2007). *Müzik Sanatında Biçim ve Yorumlama.* Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. (1. Baskı) Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı: Ankara.

Drake, K. (1994). *The Beethoven Sonatas and the Creative Experiences*. Bloomington, Indianapolis, ABD: Illinois:Indiana University Press.

Elterlein, V.E. (1994). *Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London, England: William Reeves.

Gammond, P. (1994). *Classical Composers*. New York, ABD: New York: Crescent Books.

Grove, G. (2007) *Beethoven, Schubert, Mendelssohn*. London, England: Macmillan: Grove Press.

Misch, L. (2012). *Beethoven Studies*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Moran, B. (1972). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* (12. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.

Nettl, P. (1956). *Beethoven Encyclopedia*. New York, ABD: New York: Philosophical Library.

Randel, D.M. (1978). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, Cambridge, Massachusetts.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü.* (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. (5. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schenker, H. (1972). *Ludwig van Beethoven Complete Piano Sonatas II*. New York, ABD: Dover Puclications.

Schenker, H. (1971). *Ludwig van Beethoven Complete Piano Sonatas I*. New York, ABD: Dover Publications.

Schonberg, H.C. (2013). *Büyük Besteciler*. (1. Baskı). (Çev: A.F. Yıldırım). İstabul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

Seaton, D. (1991). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. England: Oxford University Press.

Timuçin, A. (1992). *Düşünce Tarihi.* İstanbul: BDS Yayınları.

Thayer, A.W. (1967). *Thayers's Life of Beethoven.* Princeton: Princeton University Press.

Todorov, T. (1966). *Yazın Kuramı.* (2. Baskı). (Çev: M. Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık.* (1. Baskı). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ruba PEKDEMİR

Yabancı Dil : İngilizce, Macarca

Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/1991

E-posta : rubapekdemir@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- Yüksek Lisans 2015, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana sanat Dalı, Piyano Sanat Dalı
- Lisans 2013, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı
- 2017, Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2013-2015, Yarı Zamanlı Öğretim Öğretim Elemanı, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2013-2017, Yarı Zamanlı Öğretim Elemanı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Burs ve Ödüller:

- 2009, Mansiyon Ödülü. 3. Uluslararası Genç Yetenekler Piyano Yarışması, Eskişehir
- 2010/2011, Erasmus Programı Bursu Franz Liszt Akademisi, Budapeşte, Macaristan

Seçilmiş Ulusal Etkinlikler**:**

- 2010, 20. Yüzyıl Konseri Franz Liszt Akademisi Konser Salonu, Budapeşte, Macaristan
- 2013, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası Solist Konser, Anadolu Üniversitesi AKM, Eskişehir
- 2014, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası Solist Konser, Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Kültür Sarayı, Eskişehir
- 2015, Anadolu Barok Konseri, Anadolu Üniversitesi AKM, Eskişehir,
- 2018, Piyano Viyolonsel Resitali, Medipol Üniversitesi Güney Kampüsü, Konferans Salonu, İstanbul
- 2018, Piyano Viyolonsel Resitali, Anadolu Üniversitesi Türk Dünyası Bilim Kültür Sanat Merkezi Sazova, Eskişehir
- 2018, Piyano Keman Resitali, Osmangazi Üniversitesi Prof. Dr. Necla Özdemir Konferans Salonu, Eskişehir
- 2018, Piyano Keman Resitali, Anadolu Üniversitesi Türk Dünyası Kültür ve Sanat Merkezi Sazova, Eskişehir
- 2019, Piyano Resitali, Piyano Günleri, Anadolu Üniversitesi Koral Çalgan Salonu, Eskişehir