



**T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN MÜZİĞİ VE  
7. KEMAN SONATI**

**YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI**

**İsmail BAŞARAN**

**BURSA – 2020**



**T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

# **LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN MÜZİĞİ VE 7. KEMAN SONATI**

**YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI**

**İsmail BAŞARAN  
ORCID: 0000-0002-6022-7683**

**Danışmanı:  
Prof. Gülay GÖĞÜŞ**

**BURSA – 2020**



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 20/08/2020

Tez Başlığı: "LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN MÜZİĞİ VE 7.KEMAN SONATI"

Yukarıda başlığı gösterilen tez (sanat eseri metin) çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 58 sayfalık kısmına ilişkin, 20/07/2020 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

20/08/2020

**Adı Soyadı:** İsmail BAŞARAN

**Öğrenci No:** 701770003

**Ana sanat Dalı:** Müzik

**Programı:** Yaylı Çalgılar

**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

Prof. Gülay GÖĞÜŞ

20/08/2020

## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Ludwig van Beethoven’in Müziği ve 7. Keman Sonatı*” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.



20/08/2020

**Adı Soyadı:** İsmail BAŞARAN

**Öğrenci No:** 701770003

**Anasanat Dalı:** Müzik

**Program:** Yaylı Çalgılar

**Statüsü:** Yüksek Lisans

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : İsmail BAŞARAN  
Üniversitesi : Bursa Uludağ Üniversitesi  
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Anasanat Dalı : Müzik  
Bilim/Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar  
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans  
Sayfa Sayısı : xi + 53  
Mezuniyet Tarihi : .... /08 /2020  
Tez Danışmanı : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

### LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN MÜZİĞİ VE 7. KEMAN SONATI

**Klasik Dönem'in önemli bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın müziğinin ve 7 numaralı (op.30 no.2) keman – piyano sonatının konu edildiği bu çalışma; bestecinin hayatını, müzik anlayışını, söz konusu sonatın yapısal analizinin yanı sıra eserin seslendirilmesine yönelik çalışma önerilerinin de sunulduğu bölümleri içermektedir.**

**Çalışmada, Ludwig van Beethoven'ın müzik tarihindeki önemi, yaşamının ve kişiliğinin müziğine yansımaları, 1801 yılında yazdığı 7. keman – piyano sonatı ele alınmış, bu esnada Türkçe kaynaklardan olduğu kadar yabancı dilde yazılmış araştırmalardan da yararlanılmıştır. Ülkemizde Beethoven ile ilgili çeşitli araştırmalar yapılmasına karşın 7 numaralı keman piyano sonatını ele alan çalışmaların az ve yüzeysel olması bu çalışmanın hazırlanmasındaki en önemli etkidir.**

**Çalışmanın son bölümünde araştırmaya konu olan eserin bölümleri ayrı ayrı incelenerek her bölümde karşılaşılabilecek teknik zorluklar saptanmış ve bunlara yönelik araştırmalar verilmiştir. Bu nedenle çalışmanın keman eğitimi amacıyla hem öğretmenler hem de öğrenciler için bir ihtiyacı karşılayacağı hedeflenmektedir.**

**Anahtar kelimeler: Beethoven, sonat, keman, 7 no.lu sonat**

## ABSTRACT

Name and Surname : İsmail BAŞARAN  
University : Bursa Uludag University  
Institution : Social Science Institution  
Field : Music  
Branch : Stringed Instruments  
Degree Awarded : Master  
Page Number :xi + 53  
Degree Date : .../08 /2020  
Supervisor : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

### LUDWIG VAN BEETHOVEN'S MUSIC AND HIS VIOLIN SONATA NO.7

**This study, involving the music of Ludwig van Beethoven, who is widely recognized as one of the greatest composers of the Classical era, and his Sonata for Violin and Piano Op.30 No. 2, contains chapters which tackle themes such as the biography of the composer, his understanding of music, formal analysis of the above mentioned sonata, and some practice tips for interpreting it.**

**The study also examines the importance of Beethoven in the history of music, the effects of his life and personality upon his music, and analyses the Violin Sonata, composed in 1801. For this purpose, in the study have been used both Turkish and foreign sources. Although various researchs about Beethoven have already been made in Turkey, the fact that not many and significant studies about the Violin Sonata No. 7 exist in Turkish language is the most important factor for writing this study.**

**In the last chapter of the study, all the movements of the work in question have been analysed, the technical challenges which could be confronted in each movement have been determined, and some exercises intended for overcoming this challenges have been presented. Therefore, in the author's opinion, the study will meet a need for both teachers and students in violin education.**

**Keywords: Beethoven, sonata, violin, sonata no.7**

## ÖNSÖZ

Klasik Dönem müziğinin önde gelen isimlerinden biri olan Ludwig van Beethoven'ın bestelediği keman – piyano sonatları keman repertuvarında oldukça önemli bir yere sahiptir. Klasik sonat anlayışının en önemli örneklerini veren Beethoven, eserlerindeki yenilikçi anlayışı ile kendisinden sonra gelen bestecilere yön veren isimlerden biri olmuştur.

Türkiye’de Ludwig van Beethoven ve keman eserleri üzerine yapılan çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalar bestecinin belirli eserlerine yönelik inceleme özelliği taşıdığı için metin çalışmasında bu kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmanın son bölümünde önerilen çalışmaların keman sanatçılarının yanı sıra müzik eğitimi veren kurumlardaki öğretim elemanları ve öğrenciler tarafından da kullanılacağını düşünüyorum.

Yüksek lisans eğitimim süresince eşsiz bilgilerini benimle paylaşan ve metin çalışmama yön veren danışmanım sayın Prof. Gülay GÖĞÜŞ’e, performans programımı çalıştığım süreçte keman çalışmalarına rehberlik eden sayın Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YASEMİN’e, konservatuvar eğitimim boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sayın Prof. Görkem ÇALGAN’a teşekkür ederim.

İsmail BAŞARAN

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
TEZ ONAY SAYFASI .....	i
İNTİHAL YAZILIM RAPORU .....	ii
YEMİN METNİ .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER .....	ix
TABLOLAR .....	xi
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN HAYATI VE MÜZİĞİ

1.1. BEETHOVEN'İN HAYATI .....	3
1.1.1. Beethoven'ın Çocukluğu ve Bonn Yılları .....	3
1.1.2. Viyana'daki İlk Yılları .....	5
1.1.3. Son Yılları .....	7
1.2. BEETHOVEN'İN MÜZİĞİ .....	9
1.2.1. Besteciliğindeki Dönemler .....	9
1.2.2. Keman – Piyano Sonatları .....	11

### İKİNCİ BÖLÜM

#### LUDWIG VAN BEETHOVEN 7. KEMAN SONATININ YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ

1.1. BİRİNCİ BÖLÜM .....	17
1.2. İKİNCİ BÖLÜM .....	23
1.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	26
1.4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....	28



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### LUDWIG VAN BEETHOVEN 7. KEMAN SONATININ ÇALGI TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

1.1. BİRİNCİ BÖLÜM .....	33
1.2. İKİNCİ BÖLÜM.....	37
1.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	40
1.4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	42
SONUÇ .....	47
KAYNAKLAR .....	48
EKLER.....	49

## ŞEKİLLER

### Sayfa

Şekil 1. Birinci bölümün A teması (Ölçü: 1 – 8) .....	17
Şekil 2. A temasından B temasına geçiş kesiti (Ölçü: 23 – 28) .....	18
Şekil 3. B temasının öncülü (Ölçü: 36 – 40) .....	19
Şekil 4. Kodanın ikinci kesitindeki senkoplar (Ölçü: 62 – 67) .....	19
Şekil 5. Gelişme bölmesi birinci kesit başlangıcı (Ölçü: 75 – 80) .....	20
Şekil 6. Gelişme bölmesi ikinci kesit başlangıcı (Ölçü: 95 – 98) .....	21
Şekil 7. Gelişme bölmesi üçüncü kesit başlangıcı (Ölçü: 114 – 117) .....	21
Şekil 8. B temasının ana tonaliteye dönüşü (Ölçü: 175 – 177) .....	22
Şekil 9. İkinci Bölüm A bölümündeki birinci A teması (Ölçü: 9 – 16) .....	23
Şekil 10. İkinci Bölüm A bölümündeki ikinci A teması (Ölçü: 24 – 28) .....	23
Şekil 11. İkinci Bölüm B bölümünün ilk teması (Ölçü: 32 – 36) .....	24
Şekil 12. Birinci <i>scherzo</i> bölümünün A teması (Ölçü: 1 – 4) .....	25
Şekil 13. Birinci <i>scherzo</i> bölümünün B teması (Ölçü: 19 – 22) .....	26
Şekil 14. <i>Trio</i> bölümünün C teması (Ölçü: 48 – 51) .....	26
Şekil 15. <i>Trio</i> bölümünün D teması (Ölçü: 59 – 63) .....	27
Şekil 16. Dördüncü bölümün ilk periyodu ve A teması (Ölçü: 1 – 14) .....	28
Şekil 17. Başlangıç motifi (Ölçü: 14 – 18) .....	28
Şekil 18. Dördüncü bölümün ikinci bölümünde B teması (Ölçü: 39 – 44) .....	29
Şekil 19. C bölümüne geçiş ve bölümün başlangıcı (Ölçü: 107 – 118) .....	30
Şekil 20. Beşinci bölmedeki A temasının yarım kalışı (Ölçü: 165 – 172) .....	30
Şekil 21. Dördüncü bölümün kodasından ilk altı ölçü (Ölçü: 282 – 287) .....	31
Şekil 22. Kemanın ana temaya girişi (Ölçü: 9 – 12) .....	32
Şekil 23. <i>Crescendo</i> , <i>sf</i> ve <i>diminuendo</i> yapılan pasaj (Ölçü: 13– 16) .....	33
Şekil 24. Akorların yer aldığı pasaj (Ölçü: 23 – 24) .....	33
Şekil 25. Yayın alt yarıya taşınması gerek pasaj (Ölçü: 29 – 32) .....	33
Şekil 26. <i>Staccato</i> tekniği kullanılan pasaj (Ölçü: 36 – 38) .....	34
Şekil 27. Gamlar için farklı ritm ve yay bağlarından oluşan alıştırmalar (Ölçü: 47) .....	34
Şekil 28. Birinci bölümün 57. ve 67. ölçüleri .....	35
Şekil 29. 76. ölçüde başlayan lirik melodinin ilk dört ölçüsü (Ölçü: 76 ve 79) .....	35
Şekil 30. <i>Sf</i> ile gösterilen uzun notalar (Ölçü: 107 ve 108) .....	36
Şekil 31. <i>Sf</i> ile başlayan kromatik gam ve <i>pp</i> çalınacak notalar (Ölçü: 114 ve 115) .....	36
Şekil 32. İkinci bölümde kemanın girişi (Ölçü: 9 – 13) .....	37
Şekil 33. Hızlı nüans değişimlerine örnek (Ölçü:22) .....	37
Şekil 34. Uzun süreli notalardan oluşan <i>pp</i> pasaj (Ölçü: 33 – 36) .....	37
Şekil 35. <i>Staccato</i> arpejlere örnek (Ölçü: 41 – 43) .....	38
Şekil 36. Bağlı onaltılık notalarla <i>crescendo</i> ve <i>decrescendo</i> (Ölçü: 51 – 52) .....	38
Şekil 37. Piyano ve kemanın birlikte çaldığı gamlar (Ölçü: 96) .....	38
Şekil 38. <i>Pizzicato</i> tekniği uygulanan pasaj (Ölçü: 101 – 104) .....	39

Şekil 39. Üçüncü bölüm keman girişi (Ölçü: 9 – 12) .....	39
Şekil 40. <i>Staccato</i> notalarla oluşan pasaj (Ölçü: 23 – 26) .....	39
Şekil 41. <i>p</i> ve <i>sf</i> nüans değişimleri (Ölçü: 27 – 34) .....	40
Şekil 42. Üçüncü bölümde “trio” kısmının girişi (Ölçü: 49) .....	40
Şekil 43. Üçüncü bölümde “trio” kısmı ana melodinin ikinci gelişi (Ölçü: 75 – 80) ...	40
Şekil 44. Kemanın ana temaya girişi (Ölçü: 9 – 14) .....	41
Şekil 45. Kemanın bağlı pasajı (Ölçü: 19 – 22) .....	41
Şekil 46. Kemanın piyanoya eşlik ettiği pasaj (Ölçü: 29 – 36) .....	42
Şekil 47. Bağ ve <i>staccato</i> ile farklı nüansların kullanımı (Ölçü: 37 – 42) .....	42
Şekil 48. Bağlı pasajda nüans değişimleri (Ölçü: 73 – 81) .....	43
Şekil 49. <i>Staccato</i> ve <i>legato</i> tekniklerinin birlikte kullanımı (Ölçü: 115 – 118) .....	43
Şekil 50. <i>Staccato</i> tekniği ile <i>p</i> kullanımı ve <i>sf</i> notalar (Ölçü: 138 – 141) .....	43
Şekil 51. <i>Detache</i> tekniğinin kullanıldığı kısım (Ölçü: 142 – 145) .....	44
Şekil 52. Bölümün zirvesi olarak adlandırılabilir kısımin ilk beş ölçüsü (Ölçü: 151 – 155) .....	44
Şekil 53. Kemanın piyanoya eşlik ettiği kısmın ilk yedi ölçüsü (Ölçü: 268 – 274) .....	44
Şekil 54. Bölümün kodasının ilk altı ölçüsü (Ölçü: 283 – 287) .....	45
Şekil 55. Kemanın duyurduğu melodinin ilk dört ölçüsü (Ölçü: 304 – 307) .....	45
Şekil 56. <i>Legato</i> ve <i>staccato</i> tekniğinin kullanımı (Ölçü: 314 – 319) .....	45
Şekil 57. Bölümün son beş ölçüsü (Ölçü: 324 – 328) .....	45

## TABLolar

	<b>Sayfa</b>
Tablo 1. Keman – Piyano Sonatları No.1 – 2 – 3’ün Bölümleri .....	13
Tablo 2. Keman – Piyano Sonatı No.4’ün Bölümleri .....	13
Tablo 3. Keman – Piyano Sonatı No.5’in Bölümleri .....	14
Tablo 4. Keman – Piyano Sonatları No.6 – 7 – 8’in Bölümleri .....	14
Tablo 5. Keman – Piyano Sonatı No.9’un Bölümleri .....	15
Tablo 6. Keman – Piyano Sonatı No.10’un Bölümleri .....	15

## GİRİŞ

Müzik tarihçileri tarafından Klasik Dönem'i bitirip Romantik Dönem'i başlattığı kabul edilen Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770 tarihinde Almanya'nın Bonn şehrinde doğmuştur. Senfonileri ve oda müziği eserleri ile yaşadığı döneme damga vurmuş, Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestecilik anlayışlarının 19. yüzyıla aktarılmasında köprü görevi görmüştür.

Avrupa'nın siyasi açıdan oldukça hareketli olduğu bir dönemde yaşayan Ludwig van Beethoven'in müziğinde Fransız İhtilali ve Napolyon'un izleri açıkça görülmektedir. Johann Wolfgang von Goethe gibi çağın önde gelen aydınlarıyla olan yakın ilişkisi ve bu kişilerle olan fikir ayrılıklarının yanı sıra hayatının son evresinde sağırlıkla karşı karşıya kalması ve eserlerinin bir kısmını bu hastalığı geçirdiği süreçte yazması Beethoven'in müziğindeki alaycı tavrı açıklamaktadır.

Beethoven'in üç farklı evreye ayrılan müzikal yaşamının özellikleri keman ve piyano ikilisi için bestelediği on sonatta görülmektedir. Yazdığı keman-piyano sonatları oda müziği yapıtları içerisinde incelenirse de besteci her iki enstrümanı da solist olarak düşünmüş ve bu eserlerindeki piyano yazısını bestelediği bazı solo piyano sonatlarından daha zor ve karmaşık bir biçimde kullanmıştır.

Türkiye'de Ludwig van Beethoven ve keman-piyano sonatları, lisans ve lisansüstü ders içeriklerinde yer almakta, üzerinde araştırma ve incelemeler yapılmaktadır. Özellikle (op.12) no.1, (op.24) no.5, (op.30) no.6, (op.47) no. 9 ve 10 numaralı sonatlar bu çalışmalarda sıklıkla yer alırken (op.30) 7 no.lu keman piyano sonatının diğerlerine göre daha az seslendirildiği görülmüş, keman-piyano sonatları hakkında genel olarak verilen bilgiler dışında bu sonat bir araştırma konusu yapılmamıştır. Bu nedenle söz konusu sonatın form ve çalgı tekniği bakımından incelenmesi ile seslendirilmesine yönelik öneriler getirilmesi amaçlanmış, çalışmanın konu ile ilgilenenlere kaynak oluşturacağı ve konu edilen eseri seslendirecek sanatçı ve sanatçı adaylarına yarar sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Ludwig van Beethoven'in hayatı ve müzikal anlayışı hakkında bilgi verilmiş, Viyana'da geçirdiği dönem ve Aydınlanma Çağı'nın besteci üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde

bestecinin 1801 yılında keman ve piyano için bestelediği ve Rus arı I.Aleksandr Nikolay'a ithaf ettiği (op.32) 7 numaralı sonatı form açısından incelenmiş, üçüncü bölümünde ise bu sonatın seslendirilmesine yönelik yorumlar yapılmış, örnekler verilerek öneriler getirilmiştir.

# BÖLÜM 1

## BEETHOVEN'İN HAYATI VE MÜZİĞİ

Müzik tarihinde Klasik Dönem olarak adlandırılan yıllar bestecilerin özellikle büyük senfoni orkestraları, operalar ve oda müziği toplulukları için daha önce benzeri bulunmayan eserler besteledikleri dönemdir. Joseph Haydn'la başlayan senfoni yazma geleneği Wolfgang Amadeus Mozart ile devam etmiş, bu geleneğin üçüncü büyük ismi de Ludwig van Beethoven olmuştur.

1770 – 1827 yılları arasında yaşayan Ludwig van Beethoven çok sesli müziğe getirdiği yeniliklerle, Haydn klasizmini geliştirmiş ve Romantik Dönem'e temel hazırlamıştır.

### 1.1. BEETHOVEN'İN HAYATI

Alman Klasizmi'nin önde gelen isimlerinden biri olan Ludwig van Beethoven, 18. yüzyıl Avrupası'nda yaşanan devrim hareketlerinin savunucusu olmuş; bu devrimci anlayışı müziğine de yansıtarak Haydn ve Mozart'ın bestecilik üsluplarını geliştirmiş ve yazdığı senfonileri, konçerto ve oda müziği eserleri, sonatlarıyla Klasik Dönem'in önde gelen bestecilerindendir.

#### 1.1.1. Beethoven'ın Çocukluğu ve Bonn Yılları

Ludwig van Beethoven 17 Aralık 1770 yılında Almanya'nın Bonn kentinde doğdu. Babası Johann von Beethoven, Bonn Saray Korosu'nda tenor olarak görev yapmasının dışında keman ve piyano dersleri veren bir müzisyendi. Ayrıca kendisiyle aynı adı taşıyan dedesi Ludwig van Beethoven da oğlu Johann gibi Bonn Saray Korosu'nda bas olarak görev yapmıştı.

Baba Johann von Beethoven, ikinci çocuğu Ludwig'in müzik yeteneğini keşfeden ilk kişi oldu. O dönemde Avrupa'da esen Wolfgang Amadeus Mozart rüzgarına kapılan Johann, oğlunun “ikinci Mozart” olması için elinden geleni yaptı.

Büyük gelecek vadeden bir genç olan Beethoven 1787 yılında geldiği Viyana’da Mozart’a götürülmüş, Mozart’ın isteğiyle bir parça çalmış ve Mozart tarafından beğeniyle karşılanmıştır.<sup>1</sup>

Beethoven ailesinin yedi çocuğundan hayatta kalan Kaspar Anton Karl von Beethoven ve Nikolaus Johann van Beethoven da Ludwig gibi müzik eğitimi aldılar ve çok küçük yaşta piyano çalmayı öğrendiler. Ancak babasının diğer iki çocuğunun müzik yeteneklerini beğenmemesi sonucunda tüm ilgi Ludwig üzerinde toplanır.

Beş yaşında ilk ciddi müzik derslerini babasından almaya başlayan Beethoven, Tobias Friedrich Pfeiffer’den piyano dersleri almaya başladı. Pfeiffer ve Johann von Beethoven’ın sıkı dost olmaları Ludwig için başa çıkılmaz bir eğitim sürecinin başlaması anlamına geliyordu. Gece yarısı eve gelen Pfeiffer ve Johann küçük Ludwig’i uyandırıp saatlerce piyano çalıştırıyorlardı. Bu durum Ludwig okul çağına gelinceye kadar devam etti.

Sekiz yaşında şehirdeki bir okula gönderilen Ludwig van Beethoven ancak on bir yaşına kadar düzenli eğitim alabilirdi. On bir yaşından sonra tüm hayatı büyük bir müzik adamı olabilme çabasıyla geçecekti. Küçük yaşta babası ve ilk öğretmeniyle olan zorlu eğitim süreci kişiliğini de etkilemişti. İçre kapanık, çok az konuşan ve hiç arkadaşı olmayan bir çocukluk geçirdiği hakkında yapılan araştırmalardan anlaşılan Beethoven müziğinde çocukluk yıllarının izleri görülecekti.

Ludwig biraz daha olgunlaştığında şehir okuluna gönderildi. Okulun belgelerinde onu “utangaç ve konuşmaktan çok araştıran” bir çocuk olarak nitelendirdiler. Ayrıca düzensiz ve karmaşık bir insan olduğu yine bu belgelerden edindiğimiz bilgilerdir.<sup>2</sup>

Beethoven’ın okuldaki eğitiminin kısa sürmesi onun müzik konusunda daha fazla çalışabilmesine neden oldu. Babasından ve arkadaşı Pfeiffer’den aldığı müzik derslerinin yanı sıra Gilles van den Eeden ile org, Franz Rovantini’den keman dersleri alan Beethoven dokuz yaşına geldiğinde Bonn’un en ünlü müzisyeni olan Christian Gottlob Neefe’den bestecilik dersleri almaya başladı. Çok iyi piyano çalan küçük Beethoven’ın asıl yeteneğinin bestecilik olduğu kısa sürede anlaşıldı. Neefe’nin asistanı

---

<sup>1</sup> Ahmet Hamdi Zafer, *L.W. Beethoven’in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi, Edirne: Trakya Üniversitesi, 2007, s.6.

<sup>2</sup> Sanem Berkalp, *Beethoven’in Hayatı, Eserleri Ve Müzik Tarihindeki Önemi Bağlamında Op. 58 Piyano Konçertosunun İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2002, s.14.



olarak çalışmaya başlayan Beethoven, bir sonraki yıl Saray Orkestrası'nda ikinci keman grubunda kemancı olarak görev aldı. Bu Beethoven'ın profesyonel olarak ilk işiydi.<sup>3</sup>

1783 yılında henüz on üç yaşındayken ilk eseri olan “Üç Erken Piyano Sonatı”nı yazan Beethoven bu eserini müzik eğitimini maddi olarak destekleyen Maximilian Friedrich'e ithaf etti.<sup>4</sup>

Besteci olmak hayaliyle 1787'de Mozart'la çalışmak için Viyana'ya gitti. Mozart'la görüşüp görüşmediği, çalışıp çalışmadığı konusunda kesin bir bilgi olmasa da Mozart'ın genç Beethoven'ı dinlediği ve şu sözleri söylediği rivayet edildi:

(...), Mozart'tan kendisine yorumlamak için bir tema vermesini ısrarla istemiştir. Heyecanlı olduğu zamanlar zaten güzel çalan Beethoven şimdi ise çok saygı duyduğu bir ustadan ilham da alarak öyle bir çaldı ki; ilgisi ve dikkati gittikçe artan Mozart en sonunda yanında oturan arkadaşlarının yanına gidip “ Ona iyi bakın bir gün dünya onun hakkında konuşacak” demiştir. Viyana'da üzüntülü bir dönem geçiren Beethoven burada kısa bir süre için Mozart'ın öğrencisi de olmuştur.<sup>5</sup>

Viyana'ya geldikten iki hafta sonra annesinin hastalandığını öğrenen Beethoven Bonn'a geri döndü. Aynı yıl annesinin ölümü üzerine Viyana'ya gitme hayallerini ertelemek zorunda kaldı ve kardeşlerinin bakımını üstlendi. Bir yandan Saray Orkestrası'nda viyola çalarken diğer yandan bestecilik çalışmalarına devam etti.

Bonn'da zorunlu olarak geçirdiği beş yıllık sürede ünlü flütçü Anton Reicha ve Kont Ferdinand von Waldstein ile tanışan Beethoven, Op. 21 numaralı piyano sonatını kendisini destekleyen Waldstein'a ithaf etti. Kendisine ithaf edilen sonatın ardından Beethoven'ın Viyana'ya gitmesi için destek veren Kont Waldstein, genç besteci için şu sözlerle öngöründe bulundu: “Özenli çalışmalarınızın yardımıyla, Mozart'ın ruhunu Haydn'in ellerinden alacaksınız.”<sup>6</sup>

### 1.1.2. Viyana'daki İlk Yılları

1787'de Mozart'la çalışmak ümidiyle gittiği Viyana'ya 1792 yılında tekrar giden Beethoven, burada Kont Waldstein'in tavsiye mektubu neticesinde ünlü besteci Joseph

---

<sup>3</sup> Kenneth Dorsey Hodgson, *A Critical Analysis of “Adelaide” By Ludwig Van Beethoven*, (Yüksek Lisans Tezi), Washington: Central Washington Üniversitesi, 1965, s.8.

<sup>4</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: 1995, s.315.

<sup>5</sup> Zafer, a.g.e, s.6.

<sup>6</sup> Rachel Kitagawa Shapiro, *Tracing Beethoven Through The Ten Sonatas For Piano And Violin*, (Doktora Tezi), Maryland: University of Maryland, 2016, s.1.

Haydn ile çalışma fırsatı buldu. Haydn, sonradan “Viyana Klasikleri”<sup>\*</sup> olarak adlandırılacak olan üç bestecinin ilkiydi. Özellikle senfoni ve oda müziği eserleriyle ünlenmiş ve çok sayıda genç bestecinin yetişmesinde etkin rol oynamıştı.

Viyana’daki ilk yıllarında besteleriyle değil piyano çalmadaki becerisiyle ün yaptı. Dönemin ünlü şancılarının resitallerinde eşlikçi olarak görev alıyor, solo ve oda müziği piyanisti olarak konserler veriyordu. Kısa sürede izleyenlerin beğenisini toplayan Beethoven Viyana dışında Dresden, Berlin ve Nürnberg’de konserler verdi. Bu sürede “hem besteci, hem de piyanist olarak kendisi için bir saygınlık oluşturmayı amaçladığı anlaşılmaktadır.”<sup>7</sup>

Joseph Haydn’ın yanı sıra Antonio Salieri ve Johann Georg Albrechtsberger ile de bestecilik çalışan Beethoven Viyana’da geçirdiği ilk üç yılda bir piyano konçertosu, üç piyano sonatı ve çok sayıda oda müziği eseri besteledi. Ancak besteci olarak tanınması 1799 yılından itibaren yazmaya başladığı senfonileriyle olacaktı. İlk senfonisini 1799’da, Viyana’ya gidişinin yedinci yılında besteleyen Beethoven’ın bu eseri 2 Nisan 1800’de Burg Tiyatrosu’nda seslendirildi. Konser programında Haydn’ın bir oratoryosu ve Beethoven’ın iki piyano konçertosunun bölümleri de vardı. Besteci olarak ilk büyük başarısını birinci senfonisiyle kazanan besteci eseri Baron Gottfried van Swieten’a ithaf etti.

Bu konserinden sonra piyanist olarak kariyerinden vazgeçerek beste çalışmalarına ağırlık veren Beethoven sonraki iki yılda iki senfoni, bir piyano konçertosu, bir yaylı dördü, bir yaylı beşli ve üç keman – piyano sonatı daha besteledi.

O döneme kadarki en büyük eseri olarak kabul edilen üçüncü senfonisini “Aydınlanma Hareketi”ne olan inancıyla Napoleon Bonaparte’a ithaf eden besteci, Napoleon’un krallığını ilan etmesiyle ithafından vazgeçerek esere “Eroica” başlığını koydu. “Aydınlanma Hareketi”ne olan bağlılığı dönemin önde gelen sanatçıları ve fikir insanlarıyla yakın ilişkiler kurmasına neden olmuştu. Bu isimlerden en önemlisi, Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe’ydi.

Beethoven, kendisinden yirmi bir yaş büyük olan Goethe’ye büyük hayranlık duyuyor, düşünce dünyasını onun eserleriyle ve yakın ilişkisiyle şekillendiriyordu.

---

<sup>\*</sup> Viyana Klasikleri: 18.yüzyıl sonlarında Joseph Haydn’la başlayan, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven ile devam eden Klasik Dönem’e ait bir bestecilik anlayışıdır.

<sup>7</sup> Paul S. Roberts, *Beethoven's Opus 96: The Sonata For Piano And Violin Perfected*, (Lisans Bitirme Tezi), Mississippi: The University of Southern Mississippi, 2013, s.13.

Ancak Goethe'nin soylu sınıfına olan saygılı tavrından rahatsızlık duymaya başlayınca ilişkisini tamamen bitirdi.

Viyana'daki ilk yıllarında ekonomik olarak oldukça rahat bir hayatı olan besteci 1801 yılındaki hastalığından sonra çocukluğunda olduğu gibi içine kapandı. Önceleri baş ağrısı ve uykusuzluk gibi sıkıntılar çekerken zamanla işitme duyusunu yitirdiğini fark etti. Üç yıl kadar bu rahatsızlığından kimseye bahsetmese de kişiliğindeki değişiklikler çevresindeki insanların hasta olduğunu anlamalarına neden oldu. Beethoven'ın piyanistlik kariyerinin son bulmasına neden olacak kadar sağır hale gelmesi sonucunda arkadaşları ve öğrencileriyle de ilişkilerinin bozulmasına neden oldu.

Bu sırada Avrupa'nın her yerinde baş gösteren siyasi hareketler ve değişimler bestecinin eserlerinin ilgi görmesine engel oldu. Üçüncü senfonisine kadar bestelediği eserleri oldukça sevilen ve onlarca kez seslendirilen Beethoven'ın 1810 yılına kadar yazdığı eserleri beklediği gibi karşılanmadı. 1805 yılında yazdığı Fidelio Operası, 13 Kasım 1805'te Napoleon'un Viyana'ya girmesi nedeniyle neredeyse bomboş bir salonda seslendirildi.

Ruhsal sıkıntılarına ve düzensiz hayatına son vermek isteyen Beethoven pek çok kez evlenme girişiminde bulundu. Viyana'daki ilk yıllarında Kontes Giulietta Guicciardi ve Kontes Therese von Brunswick ile evlenmek isteyen besteci bunu gerçekleştiremedi.

Tüm bu olumsuzluklar nedeniyle bir süre Viyana'dan ayrılmayı düşündü. Bu sayede sağlığına yeniden kavuşacak, hayatının kötü gidişatına son vererek Viyana'ya geri dönecek ve kaldığı yerden beste yapmaya devam edecekti. Bu nedenle kısa bir yolculuğa çıktı ve Macaristan, Avusturya ve Teplice'deki (günümüzde Çekya'da bir şehir) dostlarını ziyaret etti. Bestecinin yaptığı bu kısa geziler sağlığına nispeten iyi geldiyse de Viyana'ya döner dönmez yine aynı sıkıntıları yaşamaya başladı.

### **1.1.3. Son Yılları**

Beethoven 1817'de, henüz kırk yedi yaşındayken işitme duyusunu tamamen yitirdi. Bu durum zaten oldukça karamsar bir kişiliği olan Beethoven'ı intihar etmeyi düşünecek kadar etkiledi. Sağır olmaya başladığı yıllarda kardeşi Kaspar Anton Karl

von Beethoven'a verilmek üzere bir vasiyet bırakan besteci, bu yıldan itibaren arkadaşlarına yazdığı mektuplarında intihar etmeyi düşündüğünü sıklıkla dile getirdi.

Daha on yıl öncesine kadar adı Carl Czerny ve Johann Nepomuk Hummel gibi dönemin ünlü piyanistleriyle anılan, besteci olarak Haydn ve Mozart'tan sonra Viyana'nın gözdesi haline gelmişken bir müzisyenin en çok ihtiyaç duyduğu yeteneğini kaybetmenin hüznü içindeydi. Bu durum yedinci senfonisi, beşinci piyano konçertosu ve yirmi yedinci piyano sonatından sonra bestelediği tüm eserlerinde kendini belli ediyordu.

Sağırılığının getirdiği üzüntü, karamsarlık ve öfke besteciliğine de yansımış, eserleri gün geçtikçe insanlar tarafından anlaşılammaya başlanmıştı. Çocukluğundan beri insanlara kendini ifade etmekte zorlanan Beethoven kendini eserlerinde de anlatamıyordu.

Bir dönem bu durumu kabullenmeye, beste yaparken kullandığı ilkel işitme cihazlarıyla toplumun arasına katılmaya karar verdi. Ancak kısa sürede bu kararından vazgeçerek sağırılığını dile getirmemeye ve insanlara bunu olabildiğince göstermemeye çalıştı.

1817 yılından itibaren hayatının sonuna kadar kendisini meşgul edecek yeni müzik fikirleri üzerinde yoğunlaştı. Yaylı dörtlü için yazdığı Grosse Füg, 9. Senfoni ve Op.106 Piyano Sonatı bu yeni fikirlerinin açıkça görüldüğü eserler arasındadır.

1815 yılında piyanist olarak son konserini veren Beethoven 1822 yılındaki Fidelio Operası'yla birlikte şeflik yapmayı da bıraktı. Ölümünden üç yıl önce son kez sahneye çıkan besteci, Op. 123 Missa Solemnis ve "en büyük eserim" dediği (Op. 125) 9. Senfoni'yi tamamen sağır olarak yönetti.

1825 yılında karaciğer rahatsızlığı çekmeye başlayan Beethoven'ın vücudu hastalıklarıyla başa çıkamaz hale gelmişti. Neredeyse hiç evden çıkmıyor, buna rağmen yalnızca kafasının içinde duyabildiği eserlerini yazmaya devam ediyordu. Ekonomik durumu da sağlığı gibi kötüye giden besteci 1827 yılının Şubat ayında artık hareket edemez hale geldi. Doktorların ve arkadaşlarının tüm çabalarına rağmen sağlığı düzelmeyen besteci 26 Mart 1827'de hayata gözlerini yumdu.

## 1.2. BEETHOVEN'IN MÜZİĞİ

Klasik Müzik tarihinde Viyana'nın kuşkusuz önemli bir yeri vardır. 18. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar geçen sürede pek çok önemli besteci, yorumcu ve topluluğa ev sahipliği yapan şehir Joseph Haydn'la birlikte bestecilerin uğrak noktası olmuştur. Haydn'ın ardından gelen Wolfgang Amadeus Mozart Viyana'daki müzik hayatına önemli ölçüde yön vermiş, müzik çevrelerinin dikkatini bu şehre çekmiştir.

Kendinden önceki iki büyük besteci gibi Ludwig van Beethoven da uzun yıllar Viyana'da yaşama hayali kurmuş, yirmi iki yaşında yerleştiği bu şehirde ömrünün sonuna kadar kalmıştır.

### 1.2.1. Besteciliğindeki Dönemler

Viyana'daki müzik ortamının Beethoven'ın müziğinin şekillenmesinde büyük rol oynadığı açıkça görülmektedir. Besteci bu şehirdeki ilk yıllarında dönemin ünlü bestecilerinden armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri almış, ayrıca piyanist olarak da Viyana'da gerçekleştirdiği konserlerle ün kazanmıştır.

Burada geçirdiği ilk yıllarda Beethoven, kendinden önce gelen bestecilerin alışlagelmiş melodi ve çalgılama tekniklerinin yeterli olmadığını, özellikle çalgıların ses renklerinin bu döneminden önce yazılan eserlerinde olabilecek en sade biçimde kullanıldığını düşünüyordu. Müziğinin Haydn ve Mozart'ın gölgesinde ve Viyana'daki müzik otoritelerinin yönlendirmesi altında kalmaması için büyük uğraşlar verdi.

Beethoven'ın müziği üç dönemde ele alınabilir. Ancak bu dönemlerin sınırlarını kesin çizgilerle belirlemek doğru değildir. Çünkü Beethoven'ın müziğinde üç farklı üslûptan söz edilemez. Onu eserleri değişkenlik gösterebilir her birinde, kendine özgü yaratıcı kişiliğini gösterir.<sup>8</sup>

- 1802 yılına kadar olan ilk dönem,
- 1802 – 1815 yılları arasındaki orta dönem,
- 1815 yılından sonraki dönem.

1802 yılına kadar olan dönemde Viyana'ya yerleşene kadar ciddi bir bestecilik eğitimi almayan Beethoven daha çok piyanist olarak çalıştı. Ayrıca bazı orkestralarda kısa süreli keman ve viyola çalması orkestra müziğini yakından öğrenmesine neden oldu. 1792 yılında Viyana'ya giden Beethoven, Op. 29 numaralı eserlerine kadar olan

---

<sup>8</sup> Say, a.g.e., s.321.

bu dönemde; piyano sonatları, oda müziği eserleri ve keman – piyano sonatları bestelemiştir. Eserleri tipik olarak Klasik Dönem'in müzik fikirlerini yansıtan besteci, buradaki ilk altı yılında 10 piyano sonatı, 9 varyasyon, 3 keman – piyano sonatı, iki viyolonsel – piyano sonatı, üç piyanolu üçlü ve üç piyanolu beşli bestelemiştir. 1800 yılına kadar kendi eserlerinden oluşan bir konser verme şansı bulamayan Beethoven,<sup>9</sup> konserlerde Haydn ve Mozart'ın eserlerinin yer alması nedeniyle neredeyse otuz yaşına kadar kendi müzik fikirlerini yazmak konusunda tereddüt yaşadı.

Bestecinin ilk döneminin son eserleri sayılabilecek altı yaylı dördlüsü, ilk üç senfonisi ve Op. 31 piyano sonatları ilk bestecilik anlayışını yavaş yavaş terk ettiği eserleri oldu.

1802 yılından sonra başladığı kabul edilen orta dönemi işitme duyusunu zaman zaman tamamen kaybettiği, başka sağlık sorunları ve eserlerini sahneletmekte zorluklar yaşadığı yıllardır. Bu dönemde Beethoven kendi fikir dünyasıyla yaşadığı dünya arasında çelişkiler içerisinde kalmış ve bu çelişkiler eserlerine doğrudan yansımıştır.

Beethoven son iki keman – piyano sonatını, 16 ile 27 numaralar arasındaki piyano sonatlarını, 4 ile 8 numaralar arasındaki senfonilerini yazdığı bu dönemde, Haydn ve Mozart etkisini aşmıştır. Eserleri yapısal olarak her ne kadar Klasik Dönem üslubu içerisinde değerlendirilse de pek çoğu Beethoven'ın kendine özgü müzik anlayışının izlerini taşımaktadır.

1815 yılından itibaren son döneminde bestelediği eserlerinde, (yaklaşık olarak Op. 102'den sonraki eserleri) ise sağlıksızlık, hastalık, yalnızlık ve ekonomik zorluklar yaşayan Beethoven'ın müziğinde yapmak istediği tüm yenilikleri içerdiği görülebilir. Son beş piyano sonatı, 9. Senfoni, son dört yaylı dördlüsü Beethoven'ın aklındaki yenilikçi müzik anlayışının en belirgin örneklerindedir.

Fransız Devrimi ve “Aydınlanma Hareketi”nin getirdiği yenilikçi yaşam, Avrupa'daki siyasi ortam ve Klasik Dönem müzik anlayışının son bulmaya başlaması Beethoven'ın müziğindeki değişimlerin temel nedenlerindedir. Bir anlamda Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişi sağladığı düşünülen Beethoven'ın üçüncü döneminde müziğe getirdiği yeniliklerin çoğu yaşadığı dönemde gerektiği saygıyı bulamamış, bestecinin fikirleri ölümünden yıllar sonra anlaşılabilmiştir.

Klasik Dönem'deki bestecilerin Johann Sebastian Bach'ın müziğinden

---

<sup>9</sup> Alper Erdoğan, *Ludwig van Beethoven'ın Op. 90 Piyano Sonatının ve Dönemin Viyana'daki Müzik Ortamının İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2019, s.17.

etkilendikleri ölçüde Beethoven'dan sonra gelen Johannes Brahms ve Robert Schumann gibi Romantik Dönem bestecileri de Beethoven'ın müziğinden etkilenmişlerdir. Bu etki Beethoven'ın Roma İmparatoru II. Joseph'in ölümünden sonra yazdığı Cenaze Kantatı'nın kayıp notasını gören Brahms'ın şu sözlerinden anlaşılabilir: “Başlık sayfasında isim olmasa bile, başka hiçbir besteci düşünülemez. Bu eser tamamen ve kesinlikle Beethoven!”<sup>10</sup>

### 1.2.2. Keman – Piyano Sonatları

İlk örnekleri 17. yüzyılın sonlarında Domenico Scarlatti'nin eserlerinde görülen sonat, ikili formda yazılmıştır. Scarlatti'den sonra Arcangelo Corelli ve Giuseppe Tartini yazdıkları keman – piyano sonatlarıyla ikili formu geliştirerek üçlü form haline getirmişlerdir. Bu özelliği kullanarak Barok Dönem boyunca pek çok besteci sonat formunda eserler bestelemişlerdir.

18. yüzyıl boyunca oldukça popüler olan “eşlikli sonat” anlayışı, 1760 – 1770'ler boyunca Paris'te en üst seviyesine ulaşmıştır. Bu sonatlarda piyano ezgisel yapıyı üstlenirken, keman “Alberti Bass”\* tan türetilen figürler, uzun sesler ve melodinin üçlüsünü, altılısını ve oktavını duyuran bir yardımcı olarak kullanılmıştır. Haydn ve Mozart'a gelinceye kadar sonat formu piyanonun üstüne kurulmuş, diğer çalgıların tümü eşlikçi konumunda yer almıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısında sonatlar aristokrat salonlarda ve yerli orta sınıf ortamlarında yer alıyordu. Bu dönemden önce, sonat daha çok eğitim amaçlı kullanılıyordu. Haydn ve Mozart gibi besteciler kendi öğrencileri için sonat besteliyorlardı. Ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru, Beethoven keman – piyano sonatlarını yazdıktan sonra bu tür artık konser eseri olmaya başladı.<sup>11</sup>

Sonat formu 18. yüzyılın son çeyreğinde C. P. Emmanuel Bach tarafından yeni bir yapıya büründürülmüş, Viyana Klasikleri olarak anılacak olan Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından en olgun biçimine ulaştırılmıştır. Bu döneme kadar üç bölümden oluşan sonat, Haydn ve Mozart'a gelindiğinde dört bölümlü “klasik sonat” kimliğini kazanmıştır. Sonatın bölümlerinden sadece bir tanesini tanımlayan üç bölmeli (serim-gelişim-yeniden serim) “Sonat Allegrosu”, kuartet, konçerto ve senfoni formlarının

<sup>10</sup> Nicholas Louis Mathew, *Beethoven's Political Music And The Idea Of The Heroic Style*, (Doktora Tezi), New York: Cornell University, 2006, s.14.

\* İsmi İtalyan Besteci Domenico Alberti'den (1710 – 1740/46) alan “Alberti Bass” sıklıkla Klasik Dönem'de, bazen de Romantik Dönem'de kullanılan özel bir eşlik figürüdür.

<sup>11</sup> Eimear Heeney, *Beethoven's Works for Violin and Piano*, (Yüksek Lisans Tezi), Waterford: Waterford Institute, 2007, s.23.

temel yapısı haline gelmiştir.<sup>12</sup> bu yeni yapısıyla kuartet ve senfoni formlarının Beethoven'dan sonraki dönemde fantazi, rapsodi, arabesk, etüd, impromptu ve emprovizasyon gibi küçük formlar sonat formundan türemişlerdir.

Ludwig van Beethoven, 32 pyano sonatının yanı sıra 1797 – 1812 yılları arasındaki dönemde keman literatürünün en önemli eserleri arasında sayılan on keman – piyano sonatını bestelemiştir. Bestecinin etkilendiği iki büyük isim olan Haydn ve Mozart'ın keman – piyano sonatlarında keman yardımcı roldeyken, Beethoven'da bu durum değişmiş, besteci sonatlarını oda müziği eseri anlayışıyla yazmıştır.

Beethoven, çağdaşlarının ve kendinden sonra gelenlerin kategorize ettiği katı kurallarla sınırlı değildi. Beethoven'ın gelişim süreci, bestecilik öncülleri tarafından geliştirilen bir çerçeve içinde müzikal fikirleri ustaca yaratırken, aynı zamanda yeni unsurları özgürce ve kendi ustalığıyla birleştirip yeniden yaratabilmesinde yatıyordu.<sup>13</sup>

Beethoven Op.12 sayılı ilk üç sonatını “kemanla birlikte çalınan piyano sonatı” olarak adlandırmış, buna rağmen bu eserlerin özellikle yavaş bölümlerindeki melodinin enstrümanlar arasında paylaşıldığı görülmektedir.

Besteci op.12 sayılı 1, 2 ve 3 numaralı sonatlarını muhtemelen 1797 yılında yazmaya başlamış ve 1798 yılında tamamlamıştır. Bu ilk sonatlar çoğunlukla, “tomurcuklanan bir bestecinin tam olarak olgunlaşmamış çalışmaları” olarak kabul edilir. Ancak bu görüşe karşı çıkanlar; bestecinin yaratıcı çalışmalarını çok daha önceden vermeye başladığını, bu eserlerin ilk yazılan değil ama ilk basımı yapılan eserler olduğunu (Beethoven'ın eserlerini titizlikle gözden geçirdikten sonra basımını sağladığını), üstelik bestecinin bu eserleri öğrencisi olduğu Antonio Salieri'ye ithaf etmeye değer bulduğunu belirtirler.<sup>14</sup>

Eserler ilk kez tamamlandıkları yılın sonunda ya da 1799 yılının başında seslendirilmişlerdir. Eserler seslendirildikleri yılın yaz ayında, dönemin ünlü müzik gazetesi *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da çıkan eleştirilere rağmen oldukça popüler olmuşlar ve çello, flüt gibi enstrümanlarla oda müziği gruplarına, hatta “Fidelio” operasını ilk yöneten şef Ignaz von Seyfried tarafından orkestraya uyarlanmışlardır. Op.12 sayılı ilk üç keman – piyano sonatının bölümleri Tablo 1'de görülmektedir.

<sup>12</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, C.V. 4.b, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

<sup>13</sup> Cheng-Yin Lin, *Beethoven Sonata No. 10, Op. 96 For Piano And Violin In G Major(1812): Looking Ahead*, (Doktora Tezi), Louisiana: Louisiana State University, 2013, s.20.

<sup>14</sup> Roberts a.g.e., s.14.



Tablo 1. Keman – Piyano Sonatları No.1 – 2 – 3’ün Bölümleri

Sonat	Tonalitesi	Bölümler
Op.12 No.1	Re Majör	<i>Allegro con brio</i> <i>Tema con variazioni: Andante con moto</i> <i>Rondo: Allegro</i>
Op.12 No.2	La Majör	<i>Allegro Vivace</i> <i>Andante, piu tosto Allegretto</i> <i>Allegro piacevole</i>
Op.12 No.3	Mi Bemol Majör	<i>Allegro con spirito</i> <i>Adagio con molto espressione</i> <i>Rondo: Allegro molto</i>

1800 - 1801 yıllarında bestelenen (op.23) 4 numaralı ve (op.24) 5 numaralı sonatları 1801’in Ekim ayında basılmışlardır. Beethoven bu iki eseri uzun yıllar desteğini aldığı Kont Moritz von Fries’e ithaf etmiştir.

Bestecinin bu yıllarda yüzleşmeye başladığı sağırılık sorunu, ruhsal anlamda onu oldukça yıpratmış ve içe kapanık bir hale getirmiştir. Yaşadığı tüm bu sıkıntılar (op.23) 4 numaralı sonatının müziğine yansımış, sonatın içerdiği şiddetli ruh hali dalgalanmaları, kimi sanatçı ve dinleyiciler tarafından çok sevilmemesine yol açarken “keman-piyano sonatları serisinde Beethoven’ın gerçek dramatik gücü ilk kez burada ortaya çıkmıştır” biçiminde de değerlendirilmiştir.<sup>15</sup> Op.23 sayılı ve 4 numaralı keman – piyano sonatının bölümleri Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2. Keman – Piyano Sonatı No.4’ün Bölümleri

Sonat	Tonalitesi	Bölümler
Op.23 No.4	La Minör	<i>Presto</i> <i>Andante scherzoso, piu Allegretto</i> <i>Allegro molto</i>

Op.24 sayılı 5 numaralı sonat ise 4 numaralı sonatın tam aksine neşeli ve oldukça pozitif bir müzikal anlayıştadır. 5 numaralı keman – piyano sonatı müzik tarihinde “İlkbahar Sonatı” olarak anılmaktadır. Eserin bu isimle anılmasının en önemli nedeni birinci bölümünün başında keman partisinden duyulan tema melodisidir. Beethoven bu sonatını bestelediği yıllarda içinde bulunduğu ruhsal çöküntüden

<sup>15</sup> Roberts, a.g.e., s.15.

kurtulmak için uzun doğa yürüyüşleri yapmış, İlkbahar Sonatı'nın müzikal ve felsefi altyapısını bu yürüyüşleri sırasında oluşturmuştur. Bestecinin ilk kez dört bölümlü yazdığı ve keman literatürünün en ünlü eserlerinden biri olan (op.24) 5 numaralı keman – piyano sonatının bölümleri Tablo 3'te görülmektedir.

Tablo 3. Keman – Piyano Sonatı No.5'in Bölümleri

Sonat	Tonalitesi	Bölümler
Op.24 No.5 "Spring"	Fa Majör	<i>Allegro</i> <i>Adagio molto espressivo</i> <i>Scherzo &amp; trio: Allegro molto</i> <i>Rondo: Allegro ma non troppo</i>

Bestecinin 1802 yılında Heiligenstadt'a yaptığı ziyaret sırasında fikir aşamasında olan op.30 sayılı 6, 7 ve 8 numaralı sonatları aynı yıl tamamlanmış ve 1803 yılında (Kunst und Industrie – Comptoir tarafından) basılmıştır. Üç sonatın tamamı da Rus Çarı 1. Alexander Nikolai'ya ithaf edilmiştir.

Bu üç sonat dizisinde her ne kadar Beethoven'ın müzikal fikirleri görünmeye başlamışsa da, eserler hala klasik anlayışın etkisi altındadır. Bestecinin Op.24 İlkbahar Sonatı'yla oluşturmaya başladığı kendine özgü keman – piyano sonatı yazısı Op.30 sayılı sonatlarında açıkça görülür. Bu sonatlar, klasik dış görünüşünü korurken, biçim, karakter, drama, müziksel ifade ve üst düzeyde kişisel dokunuşlarla piyano-keman sonatlarının merkezinde yer alır. İlk beş sonatın doruk noktasına ulaşan keşiflerinden sonra "her tarza kendi müziksel anlatımı ile meydan okuyan" Beethoven, bu üç sonatta nihayet türün her şeyini sunmayı başararak 18.yüzyıl tarzını da bir anlamda sona erdirmiştir.<sup>16</sup> Bu üç sonatında görülen yeni fikirler sonraki (op.47) iki sonatına öncü rolü üstlenmişlerdir. Op.30 sayılı 6, 7 ve 8 numaralı keman – piyano sonatlarının bölümleri Tablo 4'te görülmektedir.

<sup>16</sup> Roberts, a.g.e., s.16.

Tablo 4. Keman – Piyano Sonatları No.6 – 7 – 8’in Bölümleri

<b>Sonat</b>	<b>Tonalitesi</b>	<b>Bölümler</b>
Op.30 No.6	La Majör	<i>Allegro</i> <i>Adagio molto espressivo</i> <i>Allegretto con variazioni</i>
Op.30 No.7	Do Minör	<i>Allegro con brio</i> <i>Adagio cantabile</i> <i>Scherzo: Allegro</i> <i>Finale: Allegro</i>
Op.30 No.8	Sol Majör	<i>Allegro assai</i> <i>Tempo di minuetto, ma molto Moderato e grazioso</i> <i>Allegro Vivace</i>

Bestecinin 1803 yılında bestelediği (op.47) 9 numaralı keman – piyano sonatı, bu sonat serisi içinde en sık tartışılan ve en sıra dışı olan sonattır. Mayıs 1803’te ilk seslendirilişi Beethoven ve dönemin ünlü kemancısı George Bridgetower tarafından yapılmıştır. Eser prömiyerinden sonra kompozisyon ve performansı ile herhangi bir ilgisi olmamasına rağmen dönemin büyük keman sanatçısı Rudolphe Kreutzer’e ithaf edilmiştir.<sup>17</sup> Keman literatüründe “Kreutzer Sonat” olarak bilinen (op.47) 9 numaralı keman- piyano sonatının bölümleri Tablo 5’te görülmektedir.

Tablo 5. Keman – Piyano Sonatı No.9’un Bölümleri

<b>Sonat</b>	<b>Tonalitesi</b>	<b>Bölümler</b>
Op.47 No.9 “Kreutzer”	La Majör	<i>Adagio sostenuto – Presto – Adagio</i> <i>Andante con variazioni</i> <i>Finale: Presto</i>

Beethoven keman – piyano için yazdığı (op.96) 10 numaralı sonatını 1812 yılında tamamlamış, eser keman stili ve tekniği Beethoven’ın keman eserlerinden etkilenen Fransız keman okulunun ünlü sanatçısı (G.B.Viotti’nin öğrencisi) Pierre Rode’a ithaf edilmiştir.<sup>18</sup> Eserin ilk seslendirilişi aynı yılın aralık ayında Avusturya Arşidükü Rudolph Johannes Rainier tarafından düzenlenen ve yine Pierre Rode tarafından Lobkowitz Sarayı’ndaki özel bir konserde yapılmıştır.

Bestecinin keman – piyano için yazdığı 10 numaralı son sonat, diğer sonatları arasındaki en pastoral dile sahiptir. Beethoven’ın yaratıcılığının orta döneminin son

<sup>17</sup> Roberts, a.g.e., s.18.

<sup>18</sup> Lin, a.g.e., s.1.

eserlerinden olan (op.96) 10 numaralı keman – piyano sonatının bölümleri Tablo 6’da görülmektedir.

Tablo 6. Keman – Piyano Sonatı No.10’un Bölümleri

<b>Sonat</b>	<b>Tonalitesi</b>	<b>Bölümler</b>
Op.96 No.10	Sol Majör	<i>Allegro Moderato</i> <i>Adagio espressivo</i> <i>Scherzo: Allegro</i> <i>Poco Allegretto</i>

Beethoven’ın keman – piyano sonatları sahne müziği olarak kullanılmalarının yanı sıra keman eğitimi alanında da sıklıkla başvurulmuş eserler arasında yer almaktadır. Bestecinin Haydn ve Mozart’ın etkisi altındaki Klasik Dönem üslûbunu geliştirerek kendi yolunu bulduğu ve Romantik Dönem’e temel oluşturan geçiş sürecindeki değişimler keman – piyano sonatlarında açıkça görülebilir.

## BÖLÜM 2

### LUDWIG VAN BEETHOVEN 7. KEMAN SONATININ YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ

Keman ve piyano için toplamda on sonat yazan Ludwig van Beethoven'in 7.keman-piyano sonatı da diğer dokuz sonat gibi klasik sonat formuna örnek olarak gösterilebilir. Bestecinin 1801-1802 yılları arasında yazdığı ve 1803 yılında ilk kez seslendirilen eser Rus çarı 1. Aleksander'a ithaf edilmiştir.

Do minör tonalitesinde olan eser dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler; *Allegro con brio*, *Adagio cantabile*, *Scherzo* ve *Allegro* 'dur. Bölümlerin içindeki biçim kurgusu ise geleneksel form yapılarında görülen periyod kullanımı ile gerçekleşmiştir.

#### 2.1 BİRİNCİ BÖLÜM

Eserin birinci bölümü olan *Allegro con brio*, do minör tonalitesinde olup sonat allegrosu formunda kurgulanmış olsa da geleneksel sonat allegrosunda alışlagelmemiş bir farklılığa sahiptir. Besteci "Yeniden Sergi" (*re-exposition*) bölmesindeki B temasını ana tonalite ekseni içinde getirmemiştir. Bölümde bir diğer değinilmesi gereken nokta ise *coda* gibi bitişe yönelik oluşturulan bir kesitin, A ve B temalarının kullanıldığı ana kesitlerdeki kadar büyük ve kendi yapısal karakterlerine sahip bir biçimde ele alınmış olmasıdır.

4/4'lük ölçü sayısı ile yazılan birinci bölümün A teması önce piyanodan duyulmaktadır. İlk dört ölçüde bölümün temel ezgisel fikri iki kere tekrar edilmiştir. Bu iki motif, ilk üç vuruşunda durağan bir karakter sergilerken son vuruşta gelen onaltılıklar ile atılım gösterir. Şekil 1'de *Allegro con brio* bölümünün teması görülmektedir.

Şekil 1: Birinci bölümün A teması (Ölçü: 1 – 8)

Şekil 1’de görülen temanın ardından 6. ölçüde gelen inici kromatik ifade piyanoda gelen A temasını güçlü bir tonik – dominant bağlantısına yönlendirir ve 9. ölçüde keman ile birlikte gelecek olan A temasının tekrarını hazırlar. 9. ölçüde keman ile birlikte tekrar eden A temasına, piyano partisi tonik ve subdominant bağlantısı ile eşlik etmektedir; bu bağlantı içinde ilerleyen A teması piyanodaki “do” sesi üzerine gelen pedal ile 16. ölçüdeki kadans bölgesine yönelir. Bestecinin 16. ve 17. ölçüler boyunca yazdığı tam kadans yapısı kesite bir bitiriş hissiyatı getirme özelliğini 16. ölçüdeki piyano partisinde gelen do majör arpejler ile saklı bir yapıya büründürür. Bu yapı A temasının bitişini kadans sonrası gelen uzatma ile geciktirir.

Kesitin bitiş karakteri 22. ölçüdeki kadans ile birlikte daha güçlü bir şekilde tekrar ele alınır ve 23. ölçünün ilk vuruşunda A teması sonlanır. 23. ölçünün ikinci vuruşunda altı ölçü sürecek bir geçiş kesiti başlar. Bu geçiş kesitinde mi bemol majör tonalitesinde bir yönelim kurgulanmaktadır. Geçiş kesitinin yönelim görevi 28. ölçünün

son vuruşunda sona ererek yerini B temasına bırakır. Şekil 2’de sözü edilen geçiş kesiti görülmektedir.

Şekil 2: A temasından B temasına geçiş kesiti (Ölçü: 23 – 28)

Geçiş kesitinden sonra gelen B teması, A temasına göre daha dinamik ve daha soluksuz ilerleyen bir yapıdadır ve öncül soncul ilişkisi içinde kurgulanmıştır. 28 ile 32. ölçüler arası bir öncül karakterindeyken 32. ölçünün son vuruşu ile başlayan soncul karakteri, 36. ölçüde piyanonun bas partisinde gelen B temasının tekrarı ile sonlanır. 43. ölçüdeki kadans bölgesine kadar devam eden B teması ve 44. ölçüde mi bemol minör yarım kalışını duyurarak yerini koda kesitine bırakır. Şekil 3’te B temasının öncülü görülmektedir.



Şekil 3: B temasının öncülü (Ölçü: 36 – 40)

44 ve 46. ölçüler arasındaki küçük bir soluk koda kesitine hazırlıktır. *Coda*'nın ilk kesiti 46. ölçü ile birlikte si bemol pedalı üzerine kurgulanmış gam çıkışlarıyla başlar. Bu ısrarlı ilerleyiş 52. ölçüdeki yeni bir motif ile birlikte gelen senkop özelliğine sahip, *coda*'nın ikinci kesitine dönüşür. Bu ikinci kesit karakteri tonal yapı olarak yine tonik-dominant bağlantısı ikileminde ilerler. Tonik-dominant bağlantı yapısı *coda* kesitlerinin en temel özelliğidir, bu nedenle yeniden sergide bir kez daha gelen bu ikinci kesit ana tonalitede ele alındığı için B teması yanılığını oluşturabilir. Ancak besteci bu yanılığın bas bölgesindeki akor bağlantıları ile yok eder.



Şekil 4: Kodanın ikinci kesitindeki senkoplar (Ölçü: 62 – 67)



Şekil 4’te kodanın ikinci kesitinin en karakteristik özelliği olan senkop yapısının keman partisine geçtiği pasaj görülmektedir. 68. ölçüde ikinci kesit, yerini koda kesitini sonlandıracak olan kadans bölgesine bırakır ve sergi bölmesi 72 ile 74. ölçüler arasındaki güçlü kadans kurgusuyla sonlanır. Bu kadans bölgesinin çözümü yarım kalışla gecikerek 76. ölçüde piyanonun bas partisindeki mi bemol notasıyla gerçekleşir. Ancak kesitin karakter yapısı artık değişmiştir piyanonun bas partisi A temasını taklit etmektedir ve 76. ölçünün ikinci vuruşuyla birlikte giren keman partisinin eşliği ise gelişme kesitini kesin olarak başlamıştır.

Gelişme bölmesi 75 ile 125. ölçüler arasında üç ana kesitten oluşur. Birinci kesit olan 75 ve 95. ölçüler arasındaki yapının ana motif özelliği A temasından taklit edilmiştir ve kendisini ikinci kesitin başlangıç tonalitesi olan la bemol majöre taşımıştır. Şekil 5’te birinci kesitin başlangıcı görülmektedir.

The image shows a musical score for the first section of the development section (measures 75-80). The score is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano (pp) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The score is written for violin, piano, and cello/double bass. The violin part starts with a whole note G-flat, followed by a half note F, and then a quarter note E-flat. The piano part starts with a quarter note G-flat, followed by a quarter note F, and then a quarter note E-flat. The cello/double bass part starts with a quarter note G-flat, followed by a quarter note F, and then a quarter note E-flat. The score is written in a system of three staves.

Şekil 5: Gelişme bölmesi birinci kesit başlangıcı (Ölçü: 75 – 80)

Şekil 6’da görülen ikinci kesitin yapısal özelliği ise B temasının karakterinde türetilmiştir ve bu motif yapısı keman partisinde başlamış, daha sonra 102. ölçü ile birlikte yerini piyanonun bas partisine bırakmıştır.



Şekil 6: Gelişme bölmesi ikinci kesit başlangıcı (Ölçü: 95 – 98)

Gelişme bölmesinin üçüncü kesiti 114. ölçüde keman partisinin girişiyile birlikte görülmektedir. Bu kesitin motif özelliği ise A temasının yürüyüş özelliğinden taklit edilmiştir ve aynı zamanda dönüş köprüsü görevi görmektedir. Yöneliş hedefi ana tonalite olan do minördür. 125. ölçüyle birlikte ana tonaliteye dönüş, 115. ölçüden itibaren devam eden do minör tonalitesinin dominantı olan sol majör üzerinde gerçekleşmiştir. Gelişme bölmesinin üçüncü kesiti Şekil 7’de görülmektedir.



Şekil 7: Gelişme bölmesi üçüncü kesit başlangıcı (Ölçü: 114 – 117)

Birinci bölüm içindeki “Yeniden Sergi”yi, geleneksel tekrar sergilerden ayıran en temel özellik B temasının ana tonalite yerine ilgili majör tonalitesinde gelmiş olmasıdır. 161. ölçü ile başlayan B teması do majör tonalitesindedir. 176. ölçüye kadar

bu tonalitede devam eden kesit 177. ölçüdeki kadans bölgesinin do minöre çözümüyle ana tonaliteye dönüş yapar. Şekil 8’te B temasının ana tonaliteye dönüşü görülmektedir.



Şekil 8: B temasının ana tonaliteye dönüşü (Ölçü: 175 – 177)

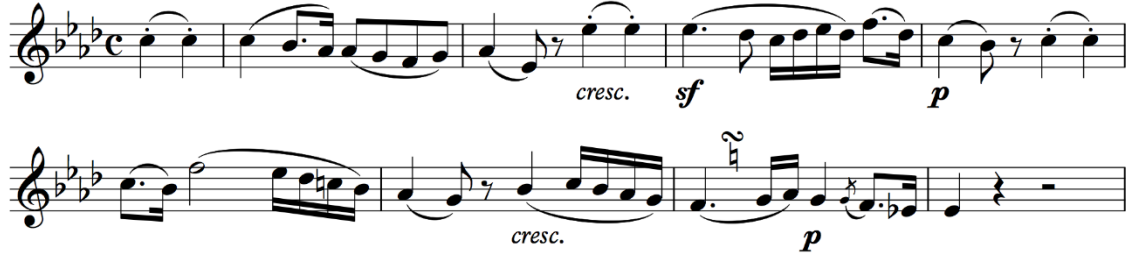
Besteci 179. ölçüyle başlayan koda dominant pedalı üzerinden başlatmıştır. kodanın ikinci kesiti 185. ölçüde, bir önceki kodanın ikinci kesitinin de özelliği olan senkop yapısında tonik, subdominant ve dominant bağlantı yapısında ilerler. Bu yapısal özellik piyano ve keman arasındaki ilişkiyle devam eder ve 220. ölçüyle beraber üçüncü kesite bağlanır.

Üçüncü kesit karakter olarak yine ikinci kesitin motif özellikleri ile kurgulanmıştır. Ancak görevi dördüncü kesitte gelecek olan büyük, geniş senkop yapısını hazırlamaktır. Üçüncü kesit ise dördüncü kesitte (230. ölçü) kullanılmaya başlanacak olan A temasının taklidine bir hazırlıktır. Bu nedenle üçüncü ve dördüncü kesitler diğer kesit özellikleriyle kıyaslandığında daha kısa ve geçiş, hazırlık yapısındadırlar. Dördüncü kesit 236. ölçüde başlar ve daha önceden de değinildiği gibi A temasının motif özelliklerini taşır.

## 2.2. İKİNCİ BÖLÜM

İkinci bölüm la bemol majör tonalitesinde olup yapısal olarak üç bölmeli lied (A – B – A) biçimindedir. A bölmesindeki iki periyodda da tema yapısının bulunması geleneksel üç bölmeli şarkılara göre farklı bir yapıya sahip olmasını sağlar. Bu bölmedeki, önce piyano partisinden duyulan birinci A temasının periyod yapısı; 1. ve 4. ölçüler arası öncül, 5. ve 8. ölçüler arası soncul biçimindedir. Bu yapısal özellikler 9. ve

16. ölçüler arasında yer alan ve keman partisinde tekrar eden birinci A temasında da geçerlidir. Şekil 9’da bölmedeki birinci A teması görülmektedir.



Şekil 9: İkinci Bölüm A bölümündeki birinci A teması (Ölçü: 9 – 16)

Bu bölmedeki ikinci A teması ise 16. ölçüde piyano partisinin üçüncü vuruşunda başlar. Aynı temanın tekrarı daha sonra keman partisinde 24. ölçünün üçüncü vuruşunda gelmektedir. Şekil 10’da görülen keman partisindeki ikinci A temasının yapısal özellikleri, birinci A temasının bir varyasyonu gibi duyulsa da kendine özgü bir yapıya sahiptir.



Şekil 10: İkinci Bölüm A bölümündeki ikinci A teması (Ölçü: 24 – 28)

31. ölçüdeki kadansın ardından 32. ölçüdeki tam kadans ile A bölümü sonlanır. Ardından gelen iki akorluk geçiş bağlantısı B bölümünü başlatmaktadır.

B bölümü de A bölümü gibi iki temadan oluşur, ilki la bemol minör tonalitesinde ikincisi de si bemol minör tonalitesindedir. B bölümünün ilk teması 32. ölçünün son vuruşunda keman partisinde görülür ve periyot yapısı özelliklerini taşıyan öncül soncul ilişkisinden oluşur. Şekil 11’de B bölümünün ilk teması görülmektedir.

Şekil 11: İkinci Bölüm B bölümünün ilk teması (Ölçü: 32 – 36)

39. ölçüde başlayan kadans bölgesinde dominant tonalitesinin yarım kalış yapmasıyla B bölümünün ilk teması sonlanır. 40. ölçüde piyano partisinde B bölümünün ikinci teması başlar ve ilk B temasının motif özelliklerini taşır. Köprü karakterinde olan bu tema, 48. ölçüde yerini dönüş köprüsüne bırakır.

Köprüünün ardından A bölümü yine piyano partisinden 52. ölçünün üçüncü vuruşunda birinci A teması ile başlar. Yapısal özellikleri yine öncül soncul ilişkisindedir ve bir önceki A bölümündeki A teması ile aynıdır. 60. ölçüde de keman ile birlikte birinci A teması tekrar duyulmaktadır. 67. ölçünün üçüncü vuruşuyla birlikte kadans bölgesi hazırlanmış olup 68. ölçünün ilk vuruşunda gelen tam kalış ile birlikte birinci A teması sonlanmaktadır. Tam kalışın hemen ardından, 68. ölçünün son vuruşuyla birlikte piyano partisinden ikinci A temasının başlangıcı görülmektedir. Yapısal özellikler yine birinci A bölümündeki ikinci A temasıyla aynıdır ve sıra ile piyano ve keman partisinden duyulur. Keman partisinden 76. ölçüde gelmektedir ve ikinci A temasının bitişi de 84. ölçüdeki kadans bölgesinden sonraki tam kalış çözümüyle gerçekleşir.

85 ile 114 ölçüler arasındaki kısım kodadır. Yapısal olarak birinci ve ikinci A temasından motif özellikleriyle ilerleyen bir yapıya sahip olan koda, bestecinin dönemindeki geleneksel koda yapılarına göre daha geniş çaplıdır. İki kesitten meydana gelen koda, genel olarak bölümün tonal eksenin oluşturduğu güçlü akor bölgelerinden meydana gelir. Bunlar; tonik subdominant ve dominant ilişkisinin olduğu derecelerdir. Kodanın ilk kesiti 100. ölçüde sonlanırken hemen ardından 101. ölçüde daha yumuşak ancak daha atik bir karaktere sahip ikinci kesit başlar ve piyano partisindeki gamlarla şekillenen eşlik yapısı kemandaki pitsikatoları destekler. Bu kesitin de genel tonal eksen yapısını oluşturan akorlar; subdominant, dominant, tonik akorlarıdır.

### 2.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Eserin *Scherzo* başlıklı üçüncü bölümü do majör tonalitesindedir. Form özelliği *scherzo* yapısına birebir uyan bölüm, “*scherzo-trio-scherzo*” şeklinde bölünmüş üç ana bölmeden oluşur.

Birinci *scherzo* bölümü A-B-A sırasında üç tematik bölgeden oluşmaktadır. A teması eserin başlangıcıyla birlikte piyano partisinde görülür, 8. ölçüde sol majör tonalitesinde tam kalıpla sonlanır ve içinde modülasyon gerçekleştiren bir tematik yapıya sahiptir. Şekil 12’de birinci *scherzo* bölümünün A teması görülmektedir.



Şekil 12: Birinci *scherzo* bölümünün A teması (Ölçü: 1 – 4)

8. ölçünün son vuruşunda ise keman partiside birlikte A temasının tekrarı başlamış ve 18. ölçüde yine sol majör tonalitesinde tam kalıpla bitmiştir. Dönüş sonrası 19. ölçüde bölümün B teması piyano partiside başlar. Şekil 13’te görülen B temasının karakteri köprü özelliğindedir.



Şekil 13: Birinci *scherzo* bölümünün B teması (Ölçü: 19 – 22)

B teması, A temasının motif özelliğine benzemektedir ancak tonal merkezi, A temasının bitiş tonalitesi olan sol majörden re minöre, daha sonra da 23. ölçüde keman partisinin girişiyle birlikte la minöre geçmiştir. B temasının bulunduğu kesit, la minör tonalitesindeki yarım kalışın sürekli tekrarı ile 32. ölçüde biter ve mi sesi üzerinden A temasına geçiş gerçekleşir. İkinci A teması tekrar niteliğindedir ve 34. ölçüde piyano partisiyle başlar, 42. ölçüde yine sol majör tonalitesinde tam kalış yaparak biter. 42. ölçüyle birlikte küçük bir kapanış bölgesi bulunmaktadır. Bu kapanış bölgesi 42. ölçüde başlar ve görevi tematik yapı içinde modülasyon yapan A temasından ana tonalite olan do majöre dönüş yapmak, tam kalışla birlikte birinci *scherzo* bölümünü sonlandırmaktır.

*Trio* bölümü C-D-C olarak belirtilebilecek üç tematik bölgeden oluşmaktadır. C bölgesi trionun ana temasını vurgularken D bölgesi ise köprü niteliğindedir. Şekil 14’te görülen pasaj *trio* bölümünün birinci C bölgesinin ya da temasının başlangıcıdır.



Şekil 14: *Trio* bölümünün C teması (Ölçü: 48 – 51)

Do majör tonalitesinde olan C tematik bölgesi, 57. ölçüde yarım kalışla sonlanır. 59. ölçüde piyano partisindeki eşlikle beraber D tematik bölgesi başlar. Şekil 15’te D teması görülmektedir. 60. ölçüde C temasının motif yapısını tekrar eden keman partisi

köprünün devamlılığını sağlayan bu motifi duyurur ve köprünün bitişine kadar motifi duyurmaya devam eder.



Şekil 15: *Trio* bölümünün D teması (Ölçü: 59 – 63)

D tematik bölgesi 74. ölçüde C temasının tekrar duyulmasıyla sona erer. 74. ölçüde tekrar duyulan C teması, keman partisindedir ve bir önceki C bölgesindeki tematik yapı, bir oktav yukardan aynı şekilde gelmiştir. *Trio* bölümü, 84. ölçüde do majör tonalitesinde tam kalış yaparak biter.

85. ölçüde başlayan ikinci *scherzo* bölümü ise birinci *scherzo* bölümü ile tamamen aynıdır.

#### 2.4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Eserin son bölümü, ana tonalite olan do minör tonalitesindedir ve *rondo* formunda bestelenmiştir. Bu bölüm; A-B-A-C-A-B-A bölmelerinden oluşan formun genel yapısının işleyişi yanında, *presto* hız terimi altında sona eklenmiş bir kodaya sahiptir.

Son bölümün A bölümü piyano partisyle birlikte başlamaktadır ve tematik yapısı periyot özelliği taşımakla birlikte bu periyot yapısına farklı bir karaktere sahip motif özelliği taşıyan bir tematik yapı eşlik eder. Şekil 16'da dördüncü bölümün ilk periyodu görülmektedir.



**Allegro**

**Allegro**

*p cresc. ff*

*p cresc. ff p p*

*p cresc. ff p*

Şekil 16: Dördüncü bölümün ilk periyodu ve A teması (Ölçü: 1 – 14)

İlk periyod yapısının öncülü 7. ölçüde bölümün ana tonalitesinin dominantında yarım kalışla biter. Soncul ise 14. ölçüde ana tonalitede tam kalışla A bölmesinin periyod yapısını sonlandırır. Hemen ardından gelen piyano partisindeki motif ise bölüm içerisinde sık sık duyulacak olan bir motiftir ve genel olarak kullanılma amacı yeni bölmenin başlangıcına bir ön duyurudur. Sözü edilen başlangıç motifi Şekil 17’de görülmektedir. Bu nedenle bu motifi köprüünün başlangıcı olarak düşünmek daha doğrudur.

Şekil 17: Başlangıç motifi (Ölçü: 14 – 18)

14. ölçü ile 38. ölçüler arası köprü devam eder. Yönelim ise B bölmesinin tonalitesi olan mi bemol majöre doğru bir hareket içindedir. B bölmesindeki tematik

yapı, mi bemol majör tonalitesinde gelen, keman partisindeki staccatolar ile ilerleyen keskin bir periyodik özelliğe sahiptir. Şekil 18’de B teması görülmektedir.

Şekil 18: Dördüncü bölümün ikinci bölümünde B teması (Ölçü: 39 – 44)

39 ile 56. ölçüler arasındaki kesit bir öncüdür ve sonrasında gelen soncul, mi bemol minör tonalitesinde başlar ve 86. ölçüdeki B bölümünün bitişine doğru kesitin ana tonalitesi olan mi bemol majöre geri dönüş yaparak ilerler. Soncul içindeki bir diğer farklılık ise diğer temalardaki yapıya göre nispeten daha uzun, temanın devamlılığına yönelik motiflerin yer almasıdır. 72. ölçüde, soncul ilk tam kalışını gerçekleştirir ancak, 72. ölçü ile 80. ölçüler arasında diğer tam kalışa doğru, bir kadans sonrası uzama ile cümleye devamlılık katan bir motif eklenmiştir. Bu nedenle B bölümünün bitiş yeri 80. ölçüdür. 80. ölçü ile 92. ölçüler arası tekrar duyulacak olan A temasına dönüş köprüsüdür. Bu köprü'nün genel karakteri *presto* hız terimiyle belirtilmiş *coda* bölümünün de ana karakteridir.

*Rondo* formunun üçüncü bölümünde tekrar eden A teması 92. ölçüde başlar. Temanın öncülü 99. ölçüde yarım kalışla, sonculu ise 106. ölçüde tam kalışla biter. Hemen aynı ölçü içinde keman partisinde başlayan motif bir önceki A bölümünde de köprü kesitinin başlangıcını ön bir duyuru yapan motif ile aynı yapısal özelliklere sahiptir. Bu motifin duyulmasıyla birlikte C bölümü başlar. Şekil 19’da C bölümüne geçiş görülmektedir.

Şekil 19: C bölmesine geçiş ve bölmenin başlangıcı (Ölçü: 107 – 118)

C bölmesi gelişme karakterindedir. Bölmenin ilk kesiti 134. ölçüde, ikinci kesiti ise 151. ölçü ile birlikte sonlanır. Bölmenin üçüncü kesiti dönüş köprüsü niteliğindedir ve ana tonaliteye yönelim içindedir. Bu yönelimle birlikte tekrar A temasının duyulduğu 165 ölçüde, son kesit de biterek aynı zamanda C bölmesini de sonlandırmış olmaktadır.

165. ölçüde üçüncü kez A teması duyulmakta ancak bu sefer A teması diğer A temalarına göre daha kısa bir atılım göstererek kendi bölmesini (172. ölçüde) yarım kalıpla bitirmiştir. Şekil 20’de A temasının yarım kalışı görülmektedir.

Şekil 20: Beşinci bölmedeki A temasının yarım kalışı (Ölçü: 165 – 172)

Diğer A temalarının öncülünün bittiği yer üçüncü kez duyulan bu bölmedeki A temasının bitiş yeridir. Sonrasında gelen ve soncul olması gereken yer ise B temasına yönelen köprü kesitinin başlangıcıdır ve si bemol minöre doğru bir yönelişle hızlıca

soncul yapısını bozmuş, köprü karakterine dönüşmüştür. Daha önce de değinildiği gibi sıkça duyulan, köprü ve gelişme bölmelerinin de başlangıcı olan motif yine bu bölmedeki köprü kesitinin ana motifi olmuştur ve si bemol minör tonalitesiyle birlikte duyulmaktadır. 172 ve 201. ölçüler arasındaki köprü kesiti do minör tonalitesine doğru bir yönelme içindedir ve 201. ölçüde başlayacak olan B temasına geçiş köprüsü olma özelliğindedir.

*Rondo* formunun altıncı bölümü olan B'nin teması 201. ölçüde ana tonalite olan do minörde gelmiştir. Bir önceki B bölümündeki gibi aynı karakter yapısına sahiptir. Öncülü 218. ölçüde tonalitenin dominantında yarım kalışla, sonculu ise 234. ölçüde tam kalışla bitmiştir. 234 ile 242. ölçüler arası da kalış sonrası uzamadır. 242. ölçü ile 256. ölçüler arası bölümün ilk köprü kesitiyle aynı karakterde olan altıncı bölme yönelen bir başka köprü kesitidir ve tonik sesinin pedal yapısı altında yürüyen modülasyonlar ile ilerler.

Yedinci yani son bölüm olan A bölümü 256. ölçüde başlar. A bölümünün öncülü 263. ölçüde yarım kalışla sonlanır. Sonculu ise yapısını uzatacak olan modülasyonlar ile genişlemiş ve 281 ölçüde dominant merkezinde tonal merkezi askıda bırakmış, 282. ölçüde başlayacak olan kodaya hazırlık yapmıştır.



Şekil 21: Dördüncü bölümün kodasından ilk altı ölçü (Ölçü: 282 – 287)

Şekil 21'de görülen ve 282. ölçüde başlayan *coda* daha önce de bahsedildiği gibi bölümün ilk köprüsünün karakter yapısındadır ve uzun bir atılım içinde ilerler. Bu atılım piyano partisindeki sekizlik notalardan oluşur ve bu sekizlik notalara zaman zaman senkop yapısıyla keman partisi daha geniş nota süreleri içinde tekrar eden sabit seslerle eşlik eder. Kodanın da sonlanmasıyla birlikte *rondo* formundaki son bölümün bitişi gerçekleşmiştir.

## BÖLÜM 3

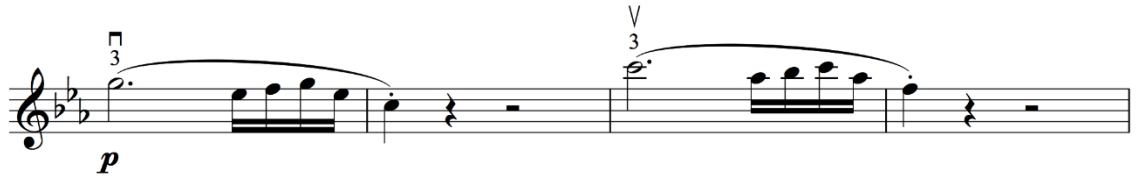
### LUDWIG VAN BEETHOVEN NO.7 KEMAN SONATININ ÇALGI TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ludwig van Beethoven'in keman ve piyano için yazdığı 7 numaralı sonatı keman repertuarında önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın bu bölümünde eserin seslendirilmesine yönelik incelemelerde bulunulmuş ve çalışma önerileri getirilmiştir.

#### 3.1. BİRİNCİ BÖLÜM

Beethoven'in müziğinde genel olarak olduğu gibi 7. Keman-Piyano Sonatı'nda da nüansların belli edilerek çalınması çok önemlidir. Özellikle *sf*' ların belirgin olması için öncesinde gelen *p* pasajlara dikkat edilmelidir. Yaylı çalgılarda bu, çalıcının sağ elini tam bir rahatlıkla kullanması ile mümkündür.

Eserin ana teması önce piyanoda duyulur ve ardından 9. ölçüde keman aynı temayı çalarak başlar. Şekil 22'de görülen bu pasaj çalınırken sağ el olabildiğince yumuşak bir şekilde olmalı, sol elde gelen on altılık notaların ritmik yapılarının ise belirgin olmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 22: Kemanın ana temaya girişi (Ölçü: 9 – 12)

Yay dört vuruş boyunca kullanılacağı için ilk üç vuruşta fazla kullanılmamalı ve dördüncü vuruşta çalınacak on altılık notalara yer bırakılmalıdır. Aynı durum yayın iterek geldiği pasajlar için de geçerlidir.

13. ölçüde başlayan ve iki ölçü boyunca devam eden kısımda yay hızı yavaşça artırılmalı, ardından 15. ölçüde gelen *sf*'ya hazırlık yapılmalıdır. 15. ölçüde gelen *sf* notası çalınırken yayı bastırmaktan ziyade daha hızlı ve uzun kullanılmalıdır. Şekil 23'te görülen pasajda *sf* notası çalındıktan sonra yayın geri kalan kısmında sağ el hafifletilerek diminuendo yapılmalı ve *p* nüansına ulaşılmalıdır.



Şekil 23: *Crescendo*, *sf* ve *diminuendo* yapılan pasaj (Ölçü: 13–16)

Şekil 24’te görülen pasajdaki akorlar çalınırken sol el ile bütün notalar aynı anda basılmalıdır. Bu üç akor kırılmadan çalınmalı, sağ kolun omuz ve dirsek arasındaki tel yüksekliğinin ayarlandığı bölümü doğru yüksekliğe getirilerek akorların yazılı oldukları üç telin ortasındaki tel hedef alınmalıdır.



Şekil 24: Akorların yer aldığı pasaj (Ölçü: 23 – 24)

28. ölçünün son vuruşunda başlayan pasaj yayın üst yarısında ve telden yay kaldırılmadan çalınmalıdır. Yedi ölçü boyunca devam eden bu pasajda her iki ölçüde bir gelen uzun seslerde yay uzun kullanılacağı için öncesindeki iki vuruş boyunca yay yavaşça orta ve alt yarıya doğru taşınmalıdır. Bu pasaj Şekil 25’te görülmektedir.



Şekil 25: Yayın alt yarıya taşınması gerek pasaj (Ölçü: 29 – 32)

Şekil 25’te görülen pasajın ardından gelen kısım, Beethoven’in müziğini yansıtabilecek şekilde *staccato* çalınması gereken bir pasajdır. Bu kısımda yay üst yarıda ve bastırılmadan kullanılmalı, iki nota arasındaki kesikliğin duyurulabilmesi için eşit bir şekilde durdurulmasına özen gösterilmelidir. Şekil 26’te *staccato* pasaj görülmektedir.



Şekil 26: *Staccato* tekniği kullanılan pasaj (Ölçü: 36 – 38)

47. ölçüde başlayan ve on altılık notalardan oluşan gamlar yayın orta bölümünde çalınmalıdır. Bu gamlar çalınırken herhangi bir hızlanma veya yavaşlama yapılmaması için metronom ile çalışılmalı ve ritmik yapıları değiştirilerek sol elin rahatlaması sağlanmalıdır. Ayrıca tel geçişleri ve sağ el koordinasyonu için de yine değişik yay çeşitleri uygulanmalıdır. Şekil 27’da 47. ölçüdeki gam örnek alınarak, farklı ritm ve yay bağları ile oluşturulmuş alıştırmalar görülmektedir.

a) Eserin 47.ölçüsü



b) 47.ölçüyü farklı ritim kalıplarıyla çalışma örneği

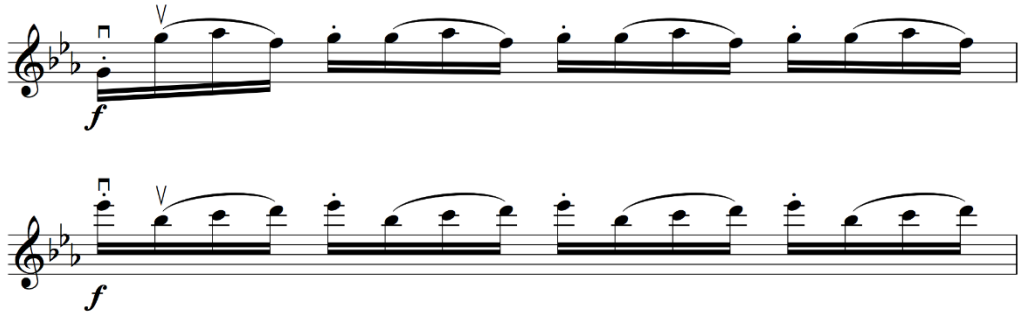


c) 47.ölçüyü farklı yay bağlarıyla çalışma örneği



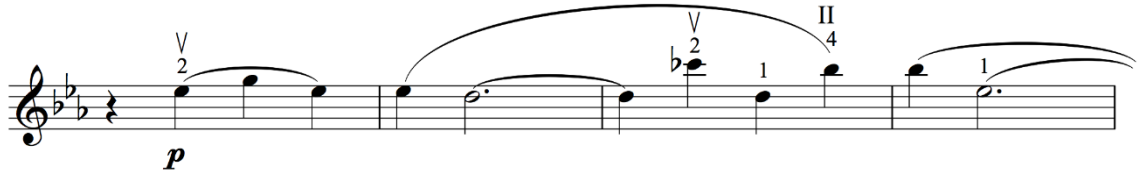
Şekil 27: Gamlar için farklı ritm ve yay bağlarından oluşan alıştırmalar (Ölçü: 47)

47. ölçüde başlayan pasaj 57. ölçüde gelen on altılık notalarla son bulur. Bir nota çekerek, üç nota iterek çalınan 57. ölçüde ilk nota çalınırken sonraki üç nota için harcanacak yay uzunluğu doğru hesaplanmalı, çekerek ve iterek gelen notalar sayılarına bakılmaksızın eşit bir şekilde çalınmalıdır. Aynı durum 67. ölçü için de geçerlidir. Şekil 28’de bu ölçüler görülmektedir.



Şekil 28: Birinci bölümün 57. ve 67. ölçüleri

Birinci bölümün 76. ölçüsünde başlayıp 92. ölçüsüne kadar devam eden pasajda ilk defa lirik bir ezgi öne çıkar. Bu ezgi çalınırken sağ el olabildiğince yumuşak bir şekilde kullanılmalı, etkili bir ton elde edilebilmesi için yay ve teller arasındaki teması dikkat edilmelidir.



Şekil 29: 76. ölçüde başlayan lirik melodinin ilk dört ölçüsü (Ölçü: 76 ve 79)

95. ve 103. ölçüler arasındaki kısım daha önce 29. ve 37. ölçüler arasındaki kısmın la bemol majör tonalitesinde duyurulan bir versiyonudur. Sözü edilen bu kısım Şekil 25’te gösterildiği gibi çalışılmalıdır.

103. ölçüde başlayan pasajda aynı yay bağı içerisindeki on altılık notaların doğru artikülasyon ile çalınabilmesi için sol elin aktif, sağ elin ise yumuşak bir şekilde çalması gerekir. Bu pasajda da Şekil 27’de gösterilen değişik ritim kalıpları uygulanmalı ve metronom ile özenli bir şekilde çalışılmalıdır.



Şekil 30'da ilk iki ölçüsü gösterilen pasajda *sf* ile yazılan uzun notaların belli edilebilmesi için yayın tamamı kullanılmalı, diğer notalar ise yayın üst yarısı kullanılarak çalınmalıdır.



Şekil 30: *Sf* ile gösterilen uzun notalar (Ölçü: 107 ve 108)

Bu pasajın ardından gelen kromatik gam çalınırken de aynı durum söz konusudur. Şekil 31'de görülen kromatik gam çalınırken *sf* notada yayın yarısına yakını kullanılmalı, diğer notalar ise yayın geri kalan kısmında çalınmalıdır. Böylece 115. ölçüdeki *pp* nüanslı notaları yayın ucunda ve hafifçe çalmak mümkün olacaktır.



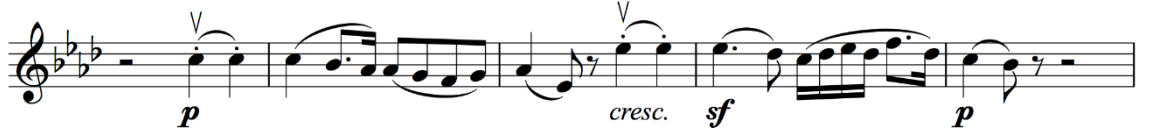
Şekil 31: *Sf* ile başlayan kromatik gam ve *pp* çalınacak notalar (Ölçü: 114 ve 115)

Birinci bölüme ilişkin verilen çalışma örnekleri, bölümün geriye kalan kısmında da göz önünde bulundurularak çalışılabilir veya benzer alıştırmalar oluşturulabilir.

### 3.2. İKİNCİ BÖLÜM

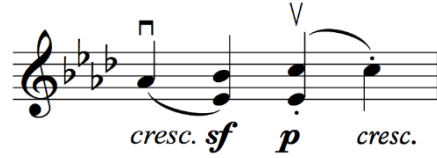
Eserin ikinci bölümünün teması ilk olarak piyano partisinde duyurulur. Keman 9. ölçünün üçüncü vuruşunda ikinci bölüm temasını yineleyerek başlar. Bestecinin *Adagio cantabile* başlığını koyduğu bölümün geneli dingin bir müzikal yapıya sahiptir. Bu hissin iyi aktarılabilmesi için yay kullanımına oldukça dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bölümün 9. ölçüsünde başlayan keman partisindeki *staccato* yazılmış ilk iki notanın haricinde cümlenin geri kalanı *legato* çalınacağından sesler arasında herhangi bir boşluk olmamasına özen gösterilmelidir. 11. ve 13. ölçüleri kapsayan benzer cümle de aynı özellikleri gösterir.



Şekil 32: İkinci bölümde kemanın girişi (Ölçü: 9 – 13)

Besteci bölümün 22. ölçüsündeki ilk notanın *crescendo* yapılmasını, ikinci notanın ise *sf* çalınmasını belirtmiştir. Şekil 33’de görülen ve çekerek çalınan bu iki notanın yay bölümlenmesine dikkat edilmeli, ilk notada kısa bir yay kullanılırken *sf* olan nota baskısız ve hızlı bir yayla çalınıp, ardından gelen *p* nüansına hızlıca ulaşılması hedeflenmelidir.



Şekil 33: Hızlı nüans değişimlerine örnek (Ölçü:22)

33. ölçüde başlayan ve *pp* nüansındaki ezgi, bölümün en uzun süreli notalarının geldiği pasajdır. Bu notalar çalınırken, nota sürelerinin uzunluğu nedeniyle yay, oldukça yavaş kullanılacağından bestecinin istediği nüansı elde edebilmek için yay mümkün olan en az baskı kullanılarak çalınmalıdır.



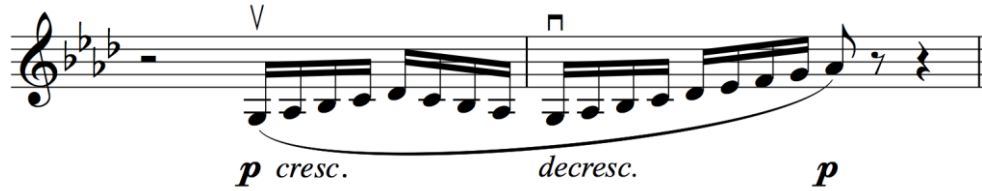
Şekil 34: Uzun süreli notalardan oluşan *pp* pasaj (Ölçü: 33 – 36)

41. ölçüde başlayan ve onaltılık notaların kullanıldığı pasaj, arka arkaya gelen arpejlerden oluşmaktadır. Bu notalar *staccato* çalınacağı için yayın üst yarısı ve sağ kolun ön kısmı kullanılarak *staccato* tekniğinin doğru duyulması sağlanmalıdır. Şekil 35’te görülen pasajda *crescendo* yazılan arpej çalınırken yay uzunluğu artırılmalı ancak *staccato* tekniğinin doğru duyulabilmesi için notaların kesikliğine dikkat edilmelidir.



Şekil 35: *Staccato* arpejlere örnek (Ölçü: 41 – 43)

Bölümün 51. ve 52. ölçülerinde yazılan ve bağlı olarak çalınması istenen onaltılık notaların ilk yarısında *crescendo*, ikinci yarısında ise *decrescendo* nüansı yapılacağı belirtilmiştir. Bu pasaj çalınırken yay uzunluğu ve baskısı doğru bir şekilde ayarlanmalı, ayrıca notaların bağlı bir şekilde çalınmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 36: Bağlı onaltılık notalarla *crescendo* ve *decrescendo* (Ölçü: 51 – 52)

Bölümün geri kalanı benzer yapıda devam ederken 96. ölçüye gelindiğinde besteci, piyano ve kemandan aynı anda çalmalarını istediği iki gam yazmıştır. Ancak bu gamlar yüz yirmi sekizlik nota değerleriyle yedileme şeklinde yazıldıkları için bölümün temposu her ne kadar yavaş olursa olsun birlikte çalınması ve artikülasyonlarının net olarak duyurulması oldukça güçtür. Şekil 37’de gösterilen gamların ritmik yapısının dikkatlice incelenmesi ve doğru bir şekilde çalınabilmesi için metronom kullanılarak çalışılması gerekmektedir.



Şekil 37: Piyano ve kemanın birlikte çaldığı gamlar (Ölçü: 96)

101. ölçüde başlayan pasajda *pizzicato* tekniği ile çalınması istenen notaların net bir şekilde duyurulabilmesi için sol el parmaklarının daha etli kısımları kullanılmalı ve seslerin tuşe üzerinde daha net basılmaları sağlanmalıdır. Şekil 38’de gösterilen *pizzicato* pasajda *crescendo* ve *decrescendo* nüansları yapılırken sağ elin sertliğine ayrıca dikkat edilmelidir.



Şekil 38: *Pizzicato* tekniği uygulanan pasaj (Ölçü: 101 – 104)

### 3.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

*Scherzo* başlığını taşıyan üçüncü bölümde tema önce piyanodan duyulur. Sonatın en hızlı, en neşeli ve en akrobatik bölümüdür. Ritmik özelliklerinden dolayı birlikte çalınmasında karşılaşılabilecek güçlükler nedeniyle öncelikle piyano ve kemanın birbirini çok iyi dinlemeleri ve temponun dışına çıkmamak için özen göstermeleri gerekmektedir. Bölüm 3/4'lük olmasına karşın, hızlı çalınacağı göz önüne alınarak her ölçünün bir vuruş şeklinde düşünülmesi çalıcılara kolaylık sağlayacaktır.

9. ölçüye *aufakt* ile başlayan ve *p* nüansında olan keman partisi yayın ucunda, keskin bir şekilde kullanılacak yay ile çalınmalı ve 12. ölçüde gelecek olan *sf* nota için zıplatılarak yayın köküne gelinmesi sağlanmalıdır.



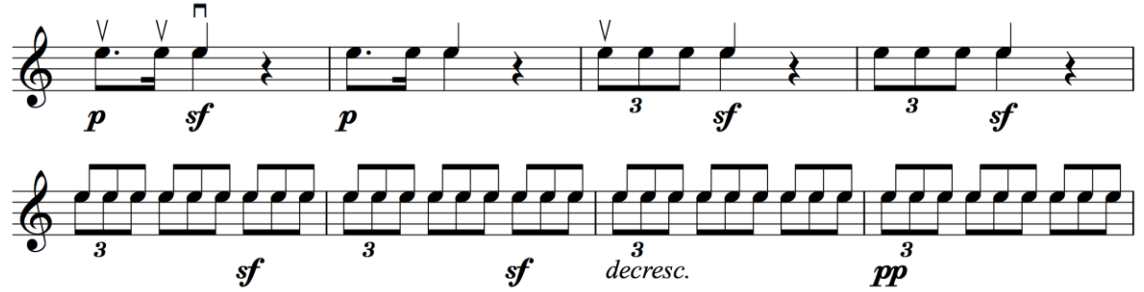
Şekil 39: Üçüncü bölüm keman girişi (Ölçü: 9 – 12)

23. ve 26. ölçüler arasındaki *staccato* notalardan oluşan pasaj yine yayın üst kısmı kullanılarak çalınmalı, pasajın sonundaki *staccato* notaların doğru çalınabilmesi için ilk dört ölçüde yay yavaşça köke doğru taşınmalıdır. Şekil 40’ta sözü edilen pasaj görülmektedir.



Şekil 40: *Staccato* notalarla oluşan pasaj (Ölçü: 23 – 26)

Şekil 40'ta yer alan pasajın ardından 27. ölçüde başlayan pasajda *p* ve *sf* nüanslarının belli olması çok önemlidir. Yay, *p* çalınan notalarda hafif ve zıplatarak, *sf* çalınan notalarda ise uzun ve hızlı bir şekilde kullanılmalıdır. Şekil 41'de görülen pasajın ardından gelecek olan ana temanın doğru çalınabilmesi için *decrescendo* ile yayın yavaşça ortaya doğru taşınması gerekir.



Şekil 41: *p* ve *sf* nüans değişimleri (Ölçü: 27 – 34)

Bölümün “*trio*” kısmı 49. ölçüye *auftakt* ile başlar. İlk ölçü içinde gelen *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının belli olması çok önemlidir. Şekil 42'de görülen pasajda iterek çalınan yay hızlı kullanılarak *crescendo* nüansı uygulanmalı, ardından gelen *staccato* notalar ise sırasıyla yumuşatılarak *decrescendo* nüansı elde edilmeye çalışılmalıdır.



Şekil 42: Üçüncü bölümde “*trio*” kısmının girişi (Ölçü: 49)

75. ölçüde başlayan pasajda ana melodi bir oktav yukarıdan duyulur. Şekil 43'te görülen bu pasaj entonasyon açısından güç olduğu için temiz çalınmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 43: Üçüncü bölümde “trio” kısmı ana melodinin ikinci gelişi (Ölçü: 75 – 80)

Bölümün geri kalanında çalgı tekniği açısından farklılık bulunmadığı için, verilen örnekler göz önünde bulundurularak çalışılabilir.

### 3.4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bütün bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de ana tema önce piyano tarafından duyurulur. Ancak bu bölümde diğer bölümlerden farklı olarak keman partisinin piyanodaki temaya eşlik ettiği görülür. 3. ölçüde eşlik etmeye başlayan keman 9. ölçüde ana temayı çalar, *p* ve *staccato* olarak başlayan tema bir ölçü içinde *crescendo* yaparak 10. ölçüdeki *ff* akorunu hazırlar. Ölçünün başındaki notalar yayın alt yarısında zıplatılarak çalınır ve *crescendo* ile yayın baskısı gittikçe artırılarak bütün yayla çalınacak olan *ff* akor hazırlanır. Sonraki dört ölçü boyunca *p* ve *staccato* olarak çalınacak notalar için *ff* akor çalındıktan sonra yay kaldırılmamalı ve uç kısmı kullanılmalıdır. Bu pasaj, Şekil 44’te görülmektedir.



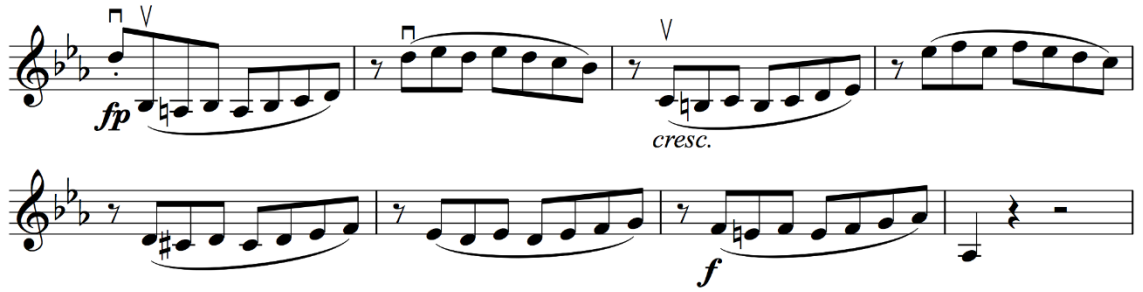
Şekil 44: Kemanın ana temaya girişi (Ölçü: 9 – 14)

19. ölçüye *aufakt* ile başlayan pasajda keman, bölümün ikinci temasını çalar. Bu tema baştağinin aksine oldukça bağlı çalınması gereken bir yapıdadır. İki ölçü boyunca çalınan bağlı ezginin son notası, ikinci ölçünün sonunda gelen dörtlük notanın *staccato* olması nedeniyle kısa çalınmalıdır. Bu notadan sonra gelen *sf* nota uzun ve hızlı bir yayla çalındıktan sonra *decrescendo* yapılarak *p* nüansına ulaşılır. Şekil 45’te bu pasaj görülmektedir.



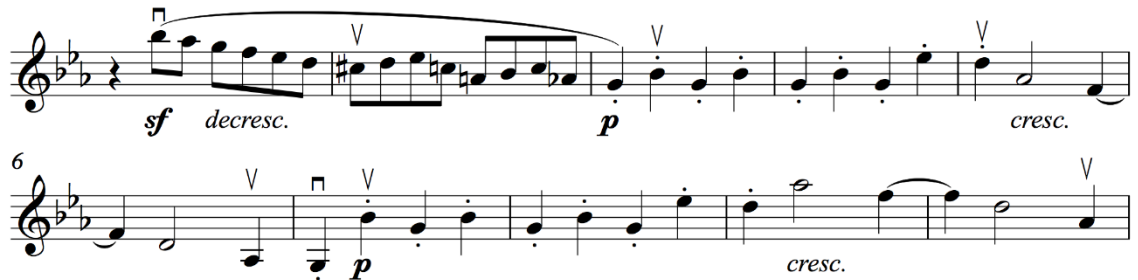
Şekil 45: Kemanın bağlı pasajı (Ölçü: 19 – 22)

29. ölçüyle birlikte başlayan pasajda keman piyanonun melodisine eşlik eder. Bu pasajın başındaki ilk sekizlik notayı *fp* yapmak için yayın tamamı hızlıca kullanılmalı, pasajın geri kalanında *crescendo* yapabilmek için yayın baskısı kademeli bir şekilde artırılmalıdır. Sözü edilen pasaj, Şekil 46’da görülmektedir.



Şekil 46: Kemanın piyanoya eşlik ettiği pasaj (Ölçü: 29 – 36)

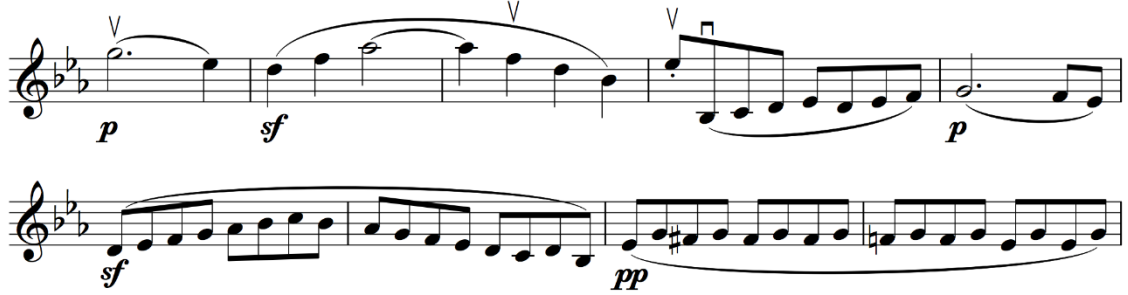
37. ölçüde *sf* nota ile başlayan pasajla birlikte farklı bir melodik yapının hazırlığı yapılır. 39. ölçüde duyulan bu kısımda *staccato* çalınması istenen dördlük notalar olabildiğince kısa ve neredeyse *spiccato* tekniğinde olduğu gibi çalınmalı, senkoplara denk gelen notalarda ise yay telin üstünde ve daha uzun bir şekilde kullanılmalıdır. Şekil 47’de görülen bu kısımda nüanslara özen gösterilmelidir.



Şekil 47: Bağ ve *staccato* ile farklı nüansların kullanımı (Ölçü: 37 – 42)

Bölümün bir diğer karakteristik pasajı 73. ölçüde başlamaktadır. Bu pasajdaki melodik yapı son derece bağlı bir şekilde çalınmalı, art arda gelen sekizlik notaların artikülasyonu bölümün hızı da düşünülerek ayarlanmalı, 74. ve 78. ölçülerde gelen *sf*

notalar yay hızının artırılması ile çalınmalıdır. Şekil 48’de görülen bu pasajda sağ elin yaya olan baskısında bir artış yapılmamasına dikkat edilmesi oldukça önemlidir.



Şekil 48: Bağlı pasajda nüans değişimleri (Ölçü: 73 – 81)

115. ölçüye auktakt ile başlayan pasajda *staccato* ve *legato* teknikleri birlikte kullanılmıştır. Birbirinin zıttı olarak söylenebilecek bu iki tekniğin arasındaki fark açıkça belli edilmeli, sözü edilen pasaj yayın alt yarısında ve baskısız bir şekilde çalınmalıdır.



Şekil 49: *Staccato* ve *legato* tekniklerinin birlikte kullanımı (Ölçü: 115 – 118)

138. ölçüye *auktakt* başlayan yeni melodi *p* ve *staccato* olarak çalınmalı, yay hafif bir baskıyla ve orta kısımda kullanılmalıdır. Daha sonra gelen *sf* notaların duyurulması için yayın hızından ve uzunluğundan faydalanılmalıdır. Şekil 50’de sözü edilen kullanım şekli görülmektedir. Bu durumun genel anlamda eserin benzer her pasajı için geçerli olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 50: *Staccato* tekniği ile *p* kullanımı ve *sf* notalar (Ölçü: 138 – 141)

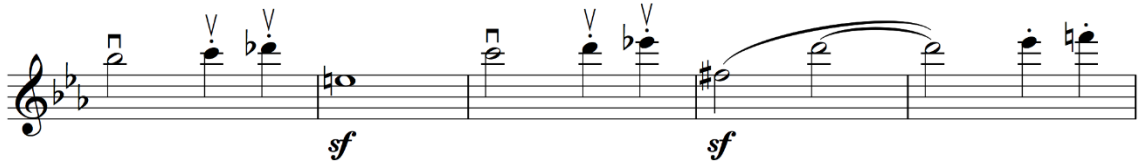
Şekil 50’de görülen pasajın hemen ardından gelen dört ölçülük kısımda ise eserin genel yapısının aksine *detache* tekniği ile çalınması gereken sekizlik notalar görülür. Şekil 51’de görülen bu dört ölçülük pasajda sol ve sağ el koordinasyonunun iyi hesaplanmalıdır.





Şekil 51: *Detache* tekniğinin kullanıldığı kısım (Ölçü: 142 – 145)

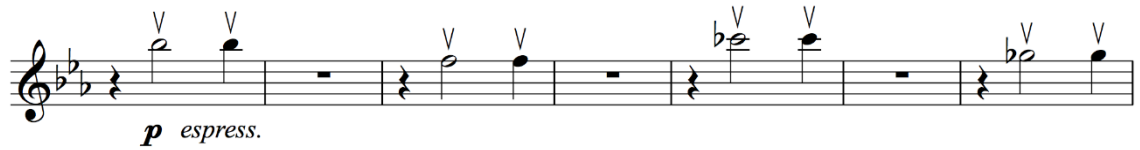
151. ölçüde başlayan pasajla birlikte bölümün zirvesi olarak adlandırılabilir kısım başlar. On dört ölçü boyunca devam eden bu kısımda yalnızca *detache* ve *legato* ile yazılan notalar değil *staccato* notalar da mümkün olduğu kadar büyük yay kullanarak çalınmalıdır.



Şekil 52: Bölümün zirvesi olarak adlandırılabilir kısmın ilk beş ölçüsü (Ölçü: 151 – 118)

167. ölçü ile 267. ölçüler arasında gelen pasajlar daha önce örneklerde anlatılan pasajların aynısı veya farklı tonalitede yazılmış halleridir. Bu pasajlar için daha önce gösterilen örnekler doğrultusunda çalışılabilir.

268. ölçüde başlayan pasajda keman partisi piyanoya eşlik eder. Bu pasaj olabildiğince nazik çalınmalıdır. Pasajın ilk kısmında bütün notaların aynı yayda (iterek) çalınması gerektiği için yayı kaldırıp tekrar ilk başlanılan noktaya getirmek gerekliliği duyulur. Şekil 53'te görülen bu kısımda yayın kaldırılıp konması esnasında herhangi bir ses çıkmamasına özen gösterilmelidir.



Şekil 53: Kemanın piyanoya eşlik ettiği kısmın ilk yedi ölçüsü (Ölçü: 268 – 274)

Besteci, 282. ölçü ile başlayan bölümün koda kısmının *presto* çalınacağını belirtmiştir. Kodanın ilk dört ölçüsündeki uzun seslerden sonra gelen sekizlik notaların yayın orta bölmesinde çalınabilmesi için yay bölümlerine dikkat edilmesi gerekmektedir.



Şekil 54: Bölümün kodasının ilk altı ölçüsü (Ölçü: 283 – 287)

304. ölçüde başlayan pasajla birlikte melodi keman partisinde duyulur. Melodideki *fp* nota, hızlı yay hareketi ile elde edilmeli, geriye kalan dörtlük notaların *staccato* duyulması için yayın alt yarısı kullanılmalıdır. Bu durum Şekil 55'te görülmektedir.



Şekil 55: Kemanın duyurduğu melodinin ilk dört ölçüsü (Ölçü: 304 – 307)

Bu melodiden sonra gelen ve 314. ölçüde başlayan pasajda *legato* olarak çalınan sekizlikler ve *staccato* olarak çalınan dörtlükler boyunca nüans değişikliklerinin belirgin olabilmesi için yayın bölümlenmesi, hızı ve baskısı gibi hususlar iyi ayarlanmalıdır.



Şekil 56: Legato ve staccato tekniğinin kullanımı (Ölçü: 314 – 319)

Bölümün son beş ölçüsünde keman bir önceki pasajda başlayan sekizlikleri *spiccato* olarak çalar. Son iki ölçüdeki dörtlükler ise aynı anda çalınmalı, akor seslerinin tamamı bir anda duyurulmalıdır. Şekil 57'de eserin son beş ölçüsü görülmektedir.



Şekil 57: Bölümün son beş ölçüsü (Ölçü: 324 – 328)

## SONUÇ

Tüm zamanların en etkileyici bestecilerinden biri olan Ludwig van Beethoven, Haydn ve Mozart'ın içinde yer aldığı klasik geleneği yenilikçi fikirlerle geliştirmiş ve genişletmiştir.

L.v.Beethoven'ın 7 numaralı keman – piyano sonatını yazdığı 1802 yılı, bestecinin yaratıcılığındaki ilk dönemin sonlarında ve klasik anlayıştan ayrılmamakla birlikte kendine özgü yeni fikirlerini sunduğu yıllardır. Besteci, eseri yazdığı dönemde işitme duyusunu kaybetmeye başlamış ve bu durum onu umutsuzluğa sürüklemiştir. Ancak içinde bulunduğu kötü koşullara rağmen eserlerini yazmaya devam etmiştir.

Beethoven'ın yaşadığı dönemde solistlik ve virtuoze kavramlarının henüz ortaya çıkmamış olması, bestecinin eserlerinin günümüzde yorumlanmasının Klasik Dönem enstrümanlık anlayışının dışında değerlendirilmesine neden olmaktadır. Ayrıca bestecinin keman eserlerindeki anlatım güçlüğü ve teknik öğelerin öğrenilmesi, Beethoven'ın ardılı olarak düşünülen Brahms ve Schumann gibi bestecilerin eserlerinin yorumlanmasında da kolaylıklar sağlayacağı düşünülmektedir. Bestecinin keman – piyano sonatları, keman repertuarında sıklıkla seslendirilen eserler olmalarının yanı sıra keman eğitimi sürecinde de önemli bir yer işgal etmektedirler.

Beethoven'ın keman – piyano sonatlarını seslendirmek isteyen herkesin bestecinin tüm sonatlarını tanınmasının ve eserleri yapısal/müzikal açıdan incelemelerinin önemli olduğu düşünülmekte, metin çalışmasında konu edilen 7 numaralı sonatla ilgili yapılan incelemelerin bu bakımdan katkı sağlayacağı umulmaktadır. Ayrıca öalışmanın son bölümünde sunulan önerilerin, eserin seslendirilmesi sırasında karşılaşılabilecek zorlukların üstesinden gelmede yararlı olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- AKTÜZE İrkin, *Müziği Okumak*, C.V., 4.b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- BERKALP Sanem, *Beethoven'in Hayatı, Eserleri Ve Müzik Tarihindeki Önemi Bağlamında Op. 58 Piyano Konçertosunun İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- ERDOĞAN Alper, *Ludwig van Beethoven'in Op. 90 Piyano Sonatının ve Dönemin Viyana'daki Müzik Ortamının İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- HEENEY Eimear, *Beethoven's Works for Violin and Piano*, (Yüksek Lisans Tezi), Waterford: Waterford Institute, 2007.
- HODGSON Kenneth, *A Critical Analysis of "Adelaide" By Ludwig Van Beethoven*, (Yüksek Lisans Tezi), Washington: Central Washington University, 1965.
- MATHEW Nicholas Louis, *Beethoven's Political Music And The Idea Of The Heroic Style*, (Doktora Tezi), New York: Cornell University, 2006.
- LIN Cheng-Yin. *Beethoven Sonata No. 10, Op. 96 for piano and violin in G major (1812) :Looking ahead*, (Doktora Tezi), Louisiana State University, 2013.
- ROBERTS Paul S., *Beethoven's Opus 96: The Sonata for Piano and Violin P s Opus 96: The Sonata for Piano and Violin Perfected*, (Yüksek Lisans Tezi), University of Southern Mississippi, 2013.
- SAY Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.
- SHAPIRO Rachel Kitagawa, *Tracing Beethoven Through the Ten Sonatas for Piano and Violin*, (Doktora Tezi), Baltimore: University of Maryland, 2016.
- ZAFER Ahmet Hamdi Zafer, *L.W. Beethoven'in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi, 2007.

## EK - 1

### LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN ESERLERİ

#### Konçertolar

- Piyano Konçertosu, No. 1, Opus 15, (1796).
- Piyano Konçertosu, No. 2, Opus 19, (1798).
- Piyano Konçertosu, No. 3, Opus 37 (1803).
- Piyano Konçertosu, No. 4, Opus 58, (1807).
- Piyano Konçertosu, No. 5, Opus 73, (İmparator) (1809).
- Keman, Çello ve Piyano için üçlü Konçertosu, Opus 56, (1805).
- Keman Konçertosu, Opus 61, (1806).

#### Solist ve Orkestra Eserleri

- Keman ve orkestra için Romans No.1, Opus 61, (1802).
- Keman ve orkestra için Romans No.2, Opus 50, (1798).
- Piyano, koro ve orkestra için fantezi, , Opus 80, (1808).

#### Senfoniler

- Senfoni No. 1, Opus 21, (1800).
- Senfoni No. 2, Opus 36, (1801).
- Senfoni No. 3, Opus 55, (Eroica) (1802).
- Senfoni No. 4, Opus 60, (1806).
- Senfoni No. 5, Opus 67, (1808).
- Senfoni No. 6, Opus 68, (Pastoral) (1807).
- Senfoni No. 7, Opus 92 ,(1811).
- Senfoni No. 8, Opus 93, (1812).
- Senfoni No. 9, Opus 125, (Koral) (1817).

#### Uvertürler

- The Creatures of Prometheus Uvertür'ü ve bale müziği, Opus 43 (1801).
- Coriolan Uvertür'ü, Opus 62 (1807) [L]Fidelio Uvertür'ü, Opus 72, (1814).
- Leonore Uvertür'ü No. 2, Opus 72a, (1805).
- Leonore Uvertür'ü No. 3, Opus 72b, (1807).
- Egmont Uvertür'ü, Opus 84, (1810).
- Wellington's Victory, Opus 91 (1813).
- The Ruins Of Athens Uvertür'ü, Opus 113, (1811).
- King Stephen Uvertür'ü, Opus 117, (1811).
- Feastday Uvertür'ü, Opus 113, (1815).
- Consecration of the House Uvertür'ü, Opus 124, (1822).

### **Yaylı Dörtlüleri**

- No. 1, Opus 18, (1790).
- No. 2, Opus 18, (1800).
- No. 3, Opus 18, (1798).
- No. 4, Opus 18, (1801).
- No. 5, Opus 18, (1801).
- No. 6, Opus 18, (1801).
- No. 7, Opus 59.
- No. 8, Opus 59.
- No. 9, Opus 59.
- No. 10, Opus 74, (1801).
- No. 11, Opus 95, (1810).
- No. 12, Opus 127, (1825).
- No. 13, Opus 130 (1825).
- No. 14, Opus 131 (1826).
- No. 15, Opus 132 (1825).
- No. 16, Opus 135 (1826).

### **Yaylı Beşlileri**

- Opus 29 (1801).
- Opus 104.
- Füg, Opus 137.

### **Piyanolu Üçlüleri**

- No.1, Opus 1, (1795).
- No. 2, Opus 1, (1795).
- No. 3, Opus 1, (1795).
- No. 4, Opus 11, (1797).
- No. 5, Opus 70, (1808).
- No. 6, Opus 70, (1808).
- No. 7, Opus 97, (Archduke) (1811).

### **Yaylı Üçlüleri**

- No.1, Opus 3 (1794).
- No.2, Opus 9 (1798).
- No.3, Opus 9 (1798).
- No.4, Opus 9 (1798).

### **Keman – Piyano Sonatları**

- No. 1, Opus 12, (1798).
- No.2, Opus 12 (1798)
- No.3, Opus 12 (1798).
- No. 4, Opus 23 (1801)

- No. 5, Opus 24,(Spring),(1801).
- No. 6, Opus 30, (1803).
- No. 7, Opus 30, (1803).
- No. 8, Opus 30, (1803).
- No. 9, Opus 47,(Kreutzer) (1803).
- No.10, Opus 96, (1812).

### **Çello Sonatları**

- No. 1, Opus 5, (1796).
- No. 2, Opus 5, (1796).
- No. 3, Opus 69, (1808).
- No. 4, Opus 102, (1815).
- No. 5, Opus 102, (1815).

### **Korno Sonatı**

- Opus 17, (1800).

### **Piyano Sonatları**

- No. 1, Opus 2, (1796)
- No. 2, Opus 2, (1796)
- No. 3, Opus 2, (1796)
- No. 4, Opus 7, (1797)
- No. 5, Opus 10, (1798)
- No. 6 Opus 10, (1798)
- No. 7 Opus 10, (1798)
- No. 8, Opus 13, (Pathetic) (1798).
- No. 9, Opus 14, (1799).
- No. 10,Opus 14, (1799)
- No. 11,Opus 22, (1800)
- No. 12, Opus 26, (1801)
- No. 13, Opus 27, (1801)
- No. 14, Opus,27, (Moonlight)
- No. 15, Opus 28, (Pastoral) (1801).
- No. 16, Opus 31, (1802).
- No. 17, Opus 31, (1802)
- No. 18, Opus 31, (1802)
- No. 19, Opus 49, (1792)
- No. 20, opus 49, (1792).
- No. 21, opus 53, (Waldstein) (1803).
- No. 22 opus 54, (1804).
- No. 23, opus 57,(Appassionata) (1805).
- No. 24, opus 78, (1809).
- No. 25, opus 79, (1809).
- No. 26, opus 81, (1810).

- No. 27, opus 90, (1814).
- No, 28, opus 101, (1816).
- No. 29, opus 106, (Hammerklavier) (1819).
- No. 30, opus 109, (1820).
- No. 31, opus 110, (1821).
- No. 32, opus 110, (1822).

### **Varyasyonlar**

- Bir tema üzerine altı varyasyon, opus 34, (1802).
- Eroica Varyasyon'ları, opus 35, (1802)
- Bir tema üzerine altı varyasyon, opus 76, (1809).
- Diabelli Varyasyon'ları, opus 120, (1823).
- Bir tema üzerine 32 varyasyon, (1806).

### **Bagateller**

- 7 bagatel, opus 33, (1802).
- 11 bagatel, opus 119, (1822).
- 6 bagatel, opus 126, (1824).

### **Opera**

- Fidelio, opus 72, (1814).

### **Koral Eserler**

- Piyano, koro ve orkestra için Koral Fantezi, opus 80, (1808).
- Do major Missa, opus 86, (1807)
- Koro ve orkestra için "Meeresstille und Glückliche Fahrt", opus112, (1815).
- Missa Solemis, Opus 123, (1822).

### **Şarkılar**

- Adelaide, opus 46, (1795). Cycle, opus 98, (1816).
- 25 İskoç Şarkısı, opus 108.



## **EK – 2**

### **YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI PERFORMANS PROGRAMI**

**N. Paganini** Keman Kaprisi No. 21

**J.S. Bach** Solo Keman Sonatı No.1 (BWV 1001)

- Adagio
- Fuga
- Siciliana
- Presto

**L. van Beethoven** Keman – Piyano Sonatı Op.30 No.7

- Allegro con brio
- Adagio cantabile
- Scherzo Allegro
- Finale Allegro

**J. Brahms** Keman Konçertosu Op.77

- Allegro non troppo
- Adagio
- Allegro giocoso, ma non troppo vivace

**P.I. Tchaikovsky** Serenade melancolique Op.26