

BİR GELİŞMESİZ SONAT FORMU ÖRNEĞİ: BEETHOVEN, OP. 2/1, II

Türev BERKİ*

İsmet KARADENİZ**

Özet

Sonat formunu *alışıl gelmiş* “Sergi-Gelişme-Yeniden Sergi” yapısından ibaret görmek, doğru bir yaklaşım olmayacaktır: Sonat, senfoni, yaylı çalgılar dördlüsü gibi türlerde, yavaş tempolu - genellikle ikinci - bölümlerin önemli bir kısmı, bu yapının *modifiye* edilmiş bir versiyonu olan *gelişmesiz sonat formunda* yazılmıştır. Bununla birlikte, bu yapıya uvertürlerde de rastlanır. Adından da anlaşılacağı üzere, bir Sergi ve onu izleyen Yeniden Sergi’den oluşan gelişmesiz sonat formunun, literatürde, “Kısaltılmış sonat formu”, “Tip 1 sonat”, “İki bölmeli Adagio formu”, “Kavatina formu” gibi pek çok farklı adla anılıyor oluşu dikkat çekicidir.

Bu çalışmada; meslekî müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlar bünyesindeki “müzik formları” derslerinin eğitim programlarına katkı sağlamak amacıyla, bir gelişmesiz sonat formu örneği olan, Ludwig van Beethoven’ın Opus 2 eser sayılı 1 numaralı fa minör piyano sonatının ikinci bölümü üzerinde ayrıntılı bir form analizi gerçekleştirilmektedir. Altı boyuttan oluşan analiz, bölümde saptanan irili ufaklı tüm form öğeleri arasındaki *hiyerarşik* ilişkileri ortaya koyan, *çok katmanlı analiz şeması* adlı özel bir gösterim modeli yoluyla sergilenmiştir.

Analiz sonucunda; gelişmesiz sonat formunda yazıldığı açık olan bu bölümün, *üç bölmeli lied* ya da *rondo* olarak kabul edilmesinin, doğru ve sağlam bir zemine oturan bir yaklaşım olmayacağı kanaatine ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra; cümle uzunluklarının, cümle tiplerine göre farklılıklar gösterdiği; Hepokoski ve Darcy’nin görüşlerinden farklı olarak, bölümün 31. ölçüsünün, bir “bağlantı” değil, “köprü” olduğu ve bestecinin, Tema₁’deki ezgisel bütünlüğün sağlanmasında birincil derecede rol oynayan altı notalık motiften, Tema₂ tasarımı da yararlanarak, ritmik yapıları bakımından tezat teşkil eden bu iki temayı adeta birbirine yaklaştırdığı da çalışmada ulaşılan diğer sonuçlardır.

Anahtar Kelimeler: Gelişmesiz Sonat Formu, Beethoven, Op. 2/1, Adagio, Çok Katmanlı Analiz Şeması

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bilimleri Bölümü, tberki@hacettepe.edu.tr

** Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bilimleri Bölümü, ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

***AN EXAMPLE OF A SONATA FORM WITHOUT DEVELOPMENT:
BEETHOVEN, OP. 2/1, II***

Abstract

It would not be the right approach to see the sonata form as just the usual “Exposition-Development-Recapitulation” structure: Most of the slow movements - generally the second - of the multi-movement compositions such as the sonata, symphony, string quartet, etc., are written in the ‘sonata form without development’, a ‘modified’ version of that form. Besides, this structure is also found in overtures. It is noteworthy that, as the name suggests, the sonata form without development which consists of the Exposition and the Recapitulation parts is referred to by many different names such as “abridged sonata form”, “Type 1 sonata”, “Two-part Adagio form”, “Cavatina form” in the literature.

In this study, detailed form analysis is carried out on the second movement of Ludwig van Beethoven's piano sonata in f minor, Op. 2/1, which is an example of a sonata form without development; to contribute to the education programs of Musical Forms lessons within the institutions that provide vocational music education. The six-dimensional analysis is presented through a special representation model called the ‘multi-layered analysis scheme’ that reveals the ‘hierarchical’ relationships between all the formal elements, large and small, determined in the section.

As a result of the analysis, it has been concluded that it would not be an accurate and well-grounded approach to accept this section as a ternary or rondo form. And also, the other results reached in the study are as follows: Sentence lengths vary according to sentence types. Contrary to the views of Hepokoski and Darcy, the 31st measure of the movement was accepted as a “transition”, not a “minimal link”. In the second theme design, the composer’s use of the six-note motif, which plays a primary role in achieving melodic integrity in the first theme, brings these two themes, which are opposite in terms of their rhythmic structures, almost closer to each other.

Keywords: Sonata Form without Development, Beethoven, Op. 2/1, Adagio, Multi-Layered Analysis Scheme

Giriş

“*Sonat formu*, bestecinin teknik becerisini ve ifade gücünü ortaya koymasına olanak sağlayan *tek* biçimsel yapı olarak, Klasik Dönem’in en gelişmiş ve girift tasarımıdır” (Caplin, 1998, s. 195). İlk örneklerine 1730’lu yıllarda rastlanan bu formun (Rosen, 1988, s. 137), geçerliliğini en azından 20. Yüzyıl’ın ortalarına dek sürdürmüş oluşu (Caplin,

1998, s. 195), Klasik Batı Müziği repertuarı üzerindeki *güçlü hâkimiyetin* en önemli kanıtıdır. Bununla birlikte, sonat formunu *alışlagelmiş* “Sergi-Gelişme-Yeniden Sergi” yapısından ibaret görmeyen yanlılığı da ortadadır: Caplin’e göre (1998, s. 216), sonat, senfoni, yaylı çalgılar dördlüsü gibi türlerde, yavaş tempolu - genellikle ikinci - bölümlerin önemli bir kısmı, bu yapının *modifiye* edilmiş bir versiyonu olan *gelişmesiz sonat formunda* yazılmıştır. Bununla birlikte, Bennett (1995, s. 2), bu yapıya uvertürlerde de rastlandığını belirtir. Adından da anlaşılacağı üzere, bir Sergi ve onu izleyen Yeniden Sergi’den oluşan bu formun, literatürde farklı adlarla anılıyor oluşu dikkat çekicidir:

Sıra Nr.	Orijinal Ad	Türkçe Karşılığı	Kaynak
1	<i>Sonata without Development</i>	Gelişmesiz sonat	Caplin (1998, s. 216)
2	<i>Exposition-recapitulation form</i>	Sergi-Yeniden Sergi formu	LaRue (1992, s. 188)
3	<i>Abridged sonata form</i>	Kısaltılmış sonat formu	LaRue (1981, s. 563)
4	<i>Modified sonata form</i>	Değiştirilmiş sonat formu	Bennett (1995, s. 2)
5	<i>Truncated sonata-allegro</i>	Kesik sonat-allegro	Gordon (2017, s. 98)
6	<i>Type 1 Sonata</i>	Tip 1 sonat	Hepokoski ve Darcy (2006, s. 345)
7	<i>Small sonata form</i>	Küçük sonat formu	Marx (1997, s. 93)
8	<i>Sonatina</i>	Sonatin	Green (1979, s. 230)
9	<i>Slow-movement form</i>	Yavaş bölüm formu	Rosen (1988, s. 106)
10	<i>Two-part Adagio form</i>	İki bölmeli Adagio formu	Ratz (1973, s. 36)
11	<i>Andante forms</i>	Andante formu [tip 2]	Schoenberg (1967, s. 190) 1
12	<i>Four-part Form</i>	Dört kısımlı form	Schenker (1977, s. 141)
13	<i>Cavatina form</i>	Kavatina formu	Rosen (1988, s. 40)

Tablo 1: Gelişmesiz sonat formuna yönelik adlandırmalar

¹ Schoenberg, *Andante formlarını* “Rondo formları” başlığı altında iki ayrı formülasyon ile açıklar: **ABA** (tip 1) ve **ABAB** (tip 2).

Her ikisi de *farklı* tonal alanların hâkimiyeti altındaki Sergi ile Yeniden Sergi arasında bir köprünün bulunması doğaldır. Ancak, Hepokoski ve Darcy'nin (2006, s. 344), ton değişiminin yaşandığı bu noktayı “köprü” (*k*) olarak değil, “küçük bir bağlantı” (*minimal link*) olarak adlandırmaları ilgi çekicidir.

Tablo 2, gelişmesiz sonat formunun popülaritesini gözler önüne sermektedir:

Besteci	Eser Künyesi
Haydn	<i>Orlando Paladino</i> , Hob. XXVIII:11, Uvertür
	Piyanolu Üçlü, No. 32, Hob. XV:18, III
	Piyanolu Üçlü, No. 42, Hob. XV:30, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 13, Hob. III:21, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 21, Hob. III:27, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 22, Hob. III:29, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 29, Hob. III:41, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 32, Hob. III:39, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 33, Hob. III:42, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 34, Hob. III:40, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 37, Hob. III:45, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 40, Hob. III:48, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 63, Hob. III:78, II
	W. A. Mozart
<i>Figaro'nun Düğünü</i> , KV 492, Uvertür	
<i>Idomeneo</i> , KV 366, Uvertür	
Keman Sonatı, No. 20, KV 303, I	
Keman Sonatı, No. 23, KV 306, III	
Keman Sonatı, No. 24, KV 376, II	
Keman Sonatı, No. 26, KV 378, II	
Klarinetli Beşli, KV 581, II	
Piyano Sonatı, No. 9, KV 311, II	
Piyano Sonatı, No. 12, KV 332, II	
Piyanolu Dörtlü, No. 1, KV 478, II	
Senfoni, No. 39, KV 543, II	
Serenat, No. 3, KV 185, V	
Yaylı Çalgılar Beşlisi, No. 3, KV 515, III	

	Yaylı Çalgılar Beşlisi, No. 4, KV 516, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 14, KV 387, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 16, KV 428, IV
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 17, KV 458, III
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 19, KV 465, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 21, KV 575, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 22, KV 589, II
Beethoven	Piyano Sonatı, No. 1, Op. 2/1, II
	Piyano Sonatı, No. 3, Op. 2/3, II
	Piyano Sonatı, No. 4, Op. 7, II
	Piyano Sonatı, No. 5, Op. 10/1, II
	Piyano Sonatı, No. 11, Op. 22, II
	Piyano Sonatı, No. 17, Op. 31/2, II
	Piyano Sonatı, No. 26, Op. 81a, II
	Piyanolu Üçlü, No. 2, Op. 1/2, II
	<i>Prometheus'un Yaratıkları</i> , Uvertür, Op. 43
	Senfoni, No. 4, Op. 60, II
	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, No. 14, Op. 131, II
Rossini	<i>Hırsız Saksâğan</i> , Uvertür
Berlioz	<i>Waverley Uvertürü</i> , H. 26
Brahms	Senfoni, Nr. 1, Op. 68, IV
	Senfoni, Nr. 4, Op. 98, II

Tablo 2: Gelişmesiz sonat formu: Örnek eser listesi ²

Bu çalışmada, yukarıdaki eserlerden biri olan, Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) Opus 2 eser sayılı 1 numaralı fa minör piyano sonatının (1795) *Adagio* başlıklı ikinci bölümü ³ üzerinde (Beethoven, 1971, s. 7-10) ayrıntılı bir form analizi gerçekleştirilmektedir. Çalışmayla, meslekî müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlar bünyesindeki “müzik formları” derslerinin eğitim programlarına, *gelişmesiz sonat formu* özelinde bir katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

1. Yöntem

Adagio üzerinde gerçekleştirilen analiz, sırasıyla, aşağıdaki altı boyutu kapsamaktadır:

² Bu liste; Caplin (1998, s. 217, 282), Hepokoski ve Darcy (2006, s. 344-352), Rosen (1988, s. 107-112; 2002, s. 124-204), Schenker (1977, s. 141), Webster (1980) ve Bennett'in (1995, s. 2) verilerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

³ Metinde bundan böyle *Adagio* olarak anılacaktır.

- Bölmelerin ve bölmeler arası köprülerin saptanması
- Temaların ve temalar arası köprülerin belirlenmesi
- Cümlelerin saptanması ve numaralandırılması
- Cümleler arası köprülerin ve bağlantıların tespiti
- Periyod ve cümle tekrarlarının saptanması ve harflendirilmesi
- Temaların, çift periyod ya da periyod tekrarına karşılık gelip gelmediğinin belirlenmesi

Yukarıda anılan form öğelerinin *çalışmayla sınırlı* tanımları şöyledir:

Bölme: Gelişmesiz sonat formunda; Sergi (S₁), Yeniden Sergi (S₂) ve Coda'dan (Cd) her biri

Cümle (C): Bir armonik kadansla sonlanan en küçük müziksel bütünlük

Periyod (P): İlk tonik dışında bir derecede, ikincisi ise tonikte sonlanan ve bu nedenle aralarında öncül-soncul ilişkisi bulunan iki cümlenin oluşturduğu yapı (Stein, 1979, s. 37-38)⁴

Cümle Tekrarı (CT): Aynı derecede sonlanan ve aralarında yüksek oranda benzerlik bulunan iki ya da üç cümlenin oluşturduğu yapı (Kostka ve diğerleri, 2013, s. 155)

Çift Periyod (ÇP): İlk çifti tonik dışında bir derecede, ikinci çifti ise tonikte sonlanan ve bu nedenle aralarında öncül-soncul ilişkisi bulunan dört cümlenin oluşturduğu yapı (Stein, 1979, s. 51)

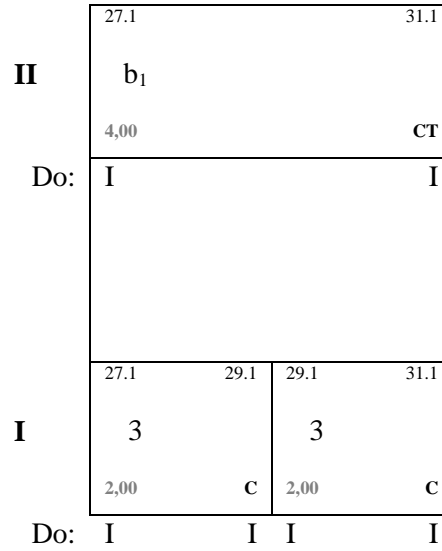
Periyod Tekrarı (PT): Aynı derecede sonlanan ve aralarında yüksek oranda benzerlik bulunan iki periyodun oluşturduğu yapı (Kostka ve diğerleri, 2013, s. 158)

Adagio'da yer alan tüm form öğeleri arasındaki hiyerarşik ilişkileri ortaya koymak üzere, çok katmanlı analiz şeması adı verilen (Koçaslan ve Berki, 2016a, s. 4-23; 2016b, s. 439-440) özel bir gösterim modelinden yararlanılmıştır. Çok katmanlı analiz şemasının;

- Cümle niteliğine sahip form öğelerine yer verilen ilk katmanı "Birinci Düzey" (I),
- Periyod ve cümle tekrarı niteliğine sahip form öğelerini içeren ikinci katmanı "İkinci Düzey" (II),
- Temalardan (T₁ ve T₂) oluşan üçüncü katmanı "Üçüncü Düzey" (III),
- Bölmelerin gösterildiği dördüncü ve son katmanı ise "Dördüncü Düzey" (IV) olarak tanımlanmaktadır.

Aşağıda, analizin kolaylıkla anlaşılmasını sağlamak üzere, çok katmanlı analiz şemasında kullanılan kısaltma ve simgelere yönelik bir örnek kesit sergilenmektedir:

⁴ Buna karşın, periyod, "bir çift periyodun öncülü" olması durumunda, tonik dışında bir derecede de sonlanabilir (Stein, 1979, s. 37-38).



Bu şema kesitinde;

- Birinci Düzey’de yer alan “3” rakamı, 3 tipi cümleyi ⁵,
- İkinci Düzey’de görülen “b₁”, iki 3 tipi cümlelerin bir üst katmanda meydana getirdiği cümle tekrarını,
- Birinci ve İkinci Düzey’de yer alan “Do”, Do Majör tonalitesini sembolize etmektedir.

Her bir form ögesinin sergilendiği hücrede ise;

- Sol ve sağ üst köşede yer alan sayılar, ilgili ögenin *başladığı* ve *sonlandığı* ölçü numarası ve vuruşu (ö.v) ifade etmektedir. Söz gelimi, ilk 3 tipi cümle, 27. ölçünün 1. sekizliğinde (27.1) başlamakta; 29. ölçünün ilk sekizliğinde (29.1) sona ermektedir.
- Sol alt köşede yer alan sayı, ilgili ögenin uzunluğunu ölçü cinsinden göstermektedir. Söz gelimi, ikinci 3 tipi cümle, tam iki ölçü (2,00) sürmektedir.
- Sağ alt köşede ise, ilgili form ögesi tanımlanmaktadır. Örneğin, b₁ bir *cümle tekrarı* (CT) niteliği taşımaktadır.

Görüldüğü üzere, her bir form ögesinin başlangıç ve bitiş anında geçerli olan armonik derecelere de şemada yer verilmektedir. Söz gelimi, her iki 3 tipi cümle de *tonik akoruyla* (I) başlayıp sonlanmaktadır ⁶.

⁵ Bu noktada, çok katmanlı analiz şemasının Birinci Düzey’ini oluşturan cümlelerin, - geleneksel yaklaşımdan farklı olarak - harflerle değil, sayılarla sembolize edildiğini anımsatmakta yarar görmekteyiz.

⁶ Derece akorlarının gösteriminde, Robert Gauldin’in *Harmonic Practice in Tonal Music* başlıklı kitabı esas alınmıştır. Bu sistem, temelde, bir majör akorun büyük Roma rakamı, bir minör akorun ise küçük Roma rakamı ile gösterimine dayanır (Gauldin, 2004, s. 117-120).

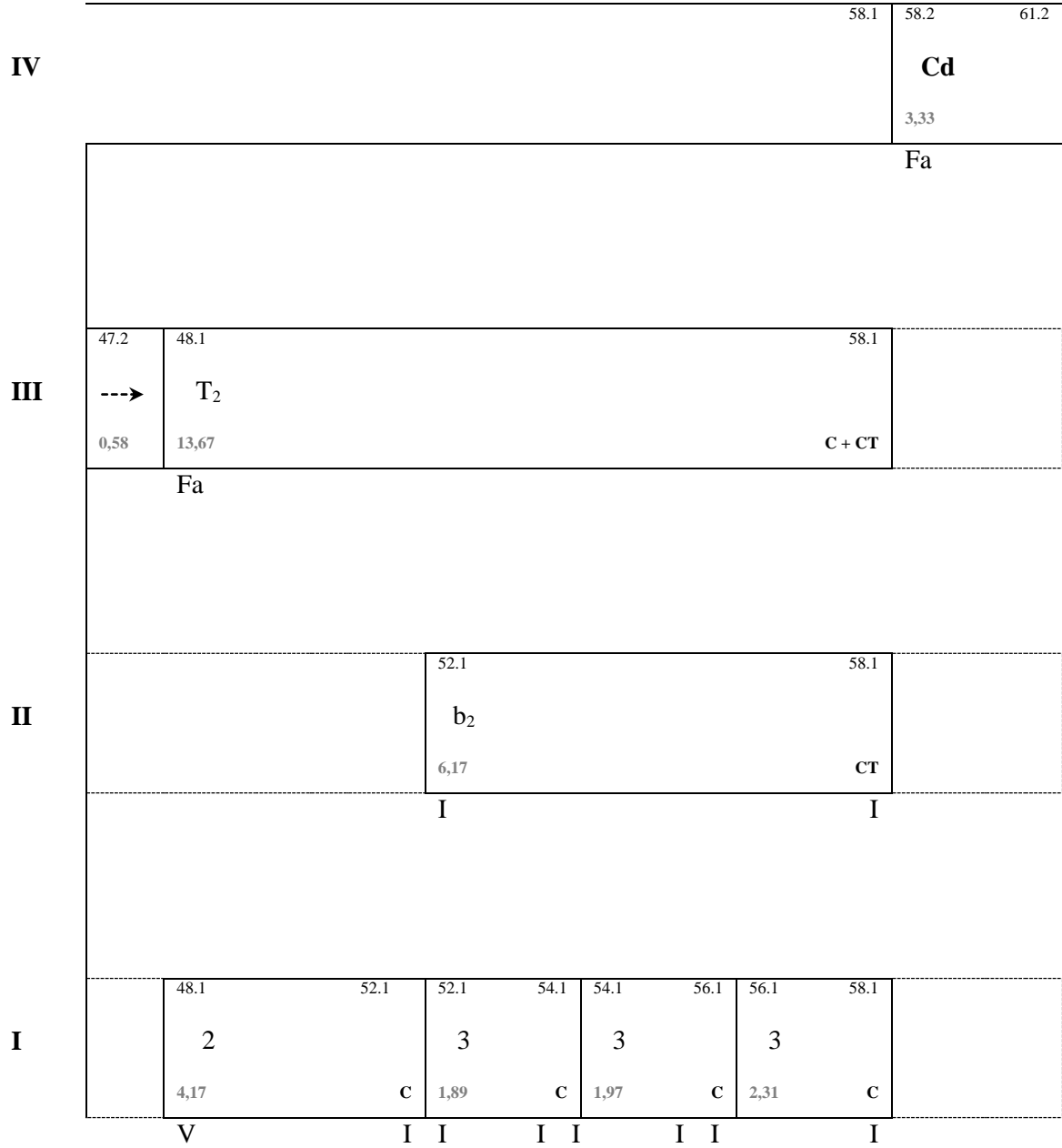
2. Analiz

2.1. Çok Katmanlı Form Analiz Şeması

IV	0.3										
	S₁										
	30,5										
	Fa										
III	0.3									16.2	
	T₁									PT	
	16,00										
	Fa										
II	0.3				8.2		8.3				16.2
	a₁				P		a₂				P
	8,00				P		8,00				P
	Fa: I I I I										
I	0.3	4.2	4.2	5.1	8.2	8.3	12.1	12.2	13.1	16.2	
	1		--->	1		1		--->	1		
	3,75	C	0,58	3,67	C	3,67	C	0,67	3,67	C	
	Fa: I	V		I	I	I	V		I	I	

IV	31.1									31.1
	<i>k</i>									
Do										
III	16.3	22.3			23.1	31.1				
	<i>k</i>				T_2					
6,33										
8,17										
C + CT										
Do										
II									27.1	31.1
									b_1	
4,00										
CT										
Do: I I										
I	16.3	20.2	20.3	22.3	23.1	27.1	27.1	29.1	29.1	31.1
	1		<i>k</i>		2		3		3	
4,00										
C										
2,33										
4,17										
C										
2,00										
C										
2,00										
C										
vi	vi	Do: V			I	I	I	I	I	I

IV	32.1									
	S₂									
	29,67									
	Fa									
III	32.1									47.2
	T₁									PT
	15,42									
	Fa									
II	32.1				39.2		39.3		47.2	
	a₁'				P		a₂'		P	
	7,67						7,75			
Fa:	I		I		I		I		I	
I	32.1	35.2	35.2	36.1	39.2	39.3	43.1	43.2	44.1	47.2
	1		--->	1		1		--->	1	
	3,50	C	0,50	3,67	C	3,67	C	0,67	3,42	C
Fa:	I	V	I	I	I	V	I	I	I	I



Görüldüğü üzere, çok katmanlı analiz şeması, *Adagio*'nun form yapısına ilişkin şu iki önemli bulguyu ortaya koymaktadır:

Dördüncü Düzey'i (IV) oluşturan “S₁-k-S₂-Cd” formülasyonu, *Adagio*'nun gelişmesiz sonat formunda kaleme alındığının bir kanıtıdır. Eserde, bir *Gelişme* bölümüne yer verilmemiş, aralarında sadece 1 ölçülük bir köprü bulunan iki ayrı *Sergi* ile yetinilmiştir.

Her bir *Sergi*, sırasıyla, iki ayrı periyodun tekrarı (PT) niteliğindeki Tema₁ ve “C + CT” biçiminde formüle edilebilecek olan üç cümleden meydana gelen Tema₂ olmak üzere *iki temalı* bir yapıya sahiptir. Tema kompozisyonuna bakıldığında ise, üç farklı cümle tipi göze çarpmaktadır. Tema₁'e tek bir cümle tipi (1) hâkimken, Tema₂, iki farklı cümle tipi (2 ve 3) ile oluşturulmuştur.

3. Sonuç ve Tartışma

3.1. Bağıntılar

Çalışmanın önceki bölümünde sergilenen analiz bulguları bir bütün olarak değerlendirildiğinde, *Adagio* genelinde,

- İkinci Düzey'i oluşturan yapılar için,

$$a_1 = a_2 = a_1' = a_2' = P$$

$$b_1 = b_2 = CT$$

- İkinci Düzey'in geneli için,

$$Adagio (II) = P + P + CT + P + P + CT$$

$$= 4P + 2CT$$

- Üçüncü Düzey'i oluşturan yapılar için,

$$T_1 = PT$$

$$T_2 = C + CT$$

- Üçüncü Düzey'in geneli için,

$$\text{Adagio (III)} = PT + (C+CT) + PT + (C+CT)$$

$$= 2PT + 2(C+CT)$$

$$= 2[PT + (C+CT)]$$

- Dördüncü Düzey'i oluşturan yapılar için,

$$S_1 = PT + k + (C+CT)$$

$$S_2 = PT + (C+CT)$$

- Dördüncü Düzey'in geneli içinse,

$$\text{Adagio (IV)} = [PT + k + (C+CT)] + k + [PT + (C+CT)] + Cd$$

$$= 2PT + 2(C+CT) + 2k + Cd$$

$$= 2[PT + (C+CT) + k] + Cd$$

bağıntıları elde edilmektedir.

3.2. Cümle Uzunlukları

Eserde dikkat çeken ilk husus, cümle uzunluklarının cümle tiplerine göre farklılıklar göstermesidir:

Cümle Tipi	Başlangıç-Bitiş (ö.v)	Uzunluk	Ortalama Uzunluk
1	0.3 - 4.2	3,50	3,70
	5.1 - 8.2	3,67	
	8.3 - 12.1	3,67	
	13.1 - 16.2	3,42	
	16.3 - 20.2	4,00	
	32.1 - 35.2	3,50	
	36.1 - 39.2	3,67	

	39.3 - 43.1	3,67	
	44.1 - 47.2	3,42	
2	23.1 - 27.1	4,17	4,17
	48.1 - 52.1	4,17	
3	27.1 - 29.1	2,00	2,03
	29.1 - 31.1	2,00	
	52.1 - 54.1	1,89	
	54.1 - 56.1	1,97	
	56.1 - 58.1	2,31	

Tablo 3: Cümle tiplerinin, uzunlukları bakımından karşılaştırılması

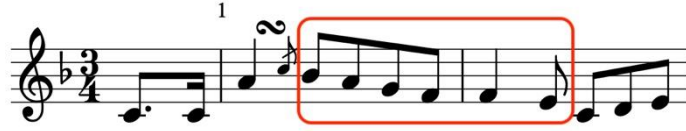
Tablo 3'te görüldüğü üzere, anılan farklılık, daha çok 3 tipi cümleler için geçerlidir: 3 tipi kategorisindeki beş cümle, *Adagio*'da saptanan diğer cümlelerin yaklaşık yarısı uzunluğundadır.

3.3. Köprü - Bağlantı Ayrımı

Çok katmanlı analiz şemasında; ö4, 12, 35, 43 ve 47'de kesikli oklarla sembolize edilmiş olan biçimsel yapılar, köprü kabul edilemeyecek nitelikteki kısa *bağlantı* parçalarını ifade etmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinden anımsanacağı üzere, Hepokoski ve Darcy (2006, s. 345), gelişmesiz sonat formunda Sergi ile Yeniden Sergi arasında köprü bulunmadığı, ancak küçük bir bağlantıya (*minimal link*) yer verildiği görüşündedir. Bununla birlikte, ö31'in bir "bağlantı" değil, "köprü" olarak kabul edilmesinin ardında yatan gerekçe; burada "Do Majör → Fa Majör" geçişinin, bir başka ifadeyle, köprünün en temel işlevi olan ton değişiminin (Walton, 1974, s. 167-186; White, 1994, s. 103) açık biçimde görülüyor oluşudur. Kanımızca, üzerinde durulması gereken bir başka nokta da ö16-22 arasında görülen köprüdür. ö16'nın doğrudan re minör'de başlaması ve 4 ölçü boyunca aynı eksende devam etmesi, - ilk bakışta - "T₂'nin başladığı" yönünde bir yanılsamaya neden olabilir. Oysa bu yapının bir tema değil, *köprü başlangıcı* olduğu gerçeği ise, ö21'de Do Majör eksenine geçişle anlaşılabilir. Zira T₂'nin geldiği nokta, ö23'ün başlangıcıdır.

3.4. Temaların Yakınlaşması

"T₁'deki ezgisel bütünlüğün nasıl sağlandığı" sorusuna verilecek yanıtlar arasında, kanımızca, şu altı notalık motifin en ön saflarda yer alacağı açıktır:



Nota 1a: Ezgisel çizgi: T₁, ö0-2

Bunun nedeni, motife, T₁'in başka bölgelerinde de yer verilmesidir.



Nota 1b: Ezgisel çizgi: T₁, ö5-6



Nota 1c: Ezgisel çizgi: T₁, ö10-11



Nota 1d: Ezgisel çizgi: T₁, ö13-14



Nota 1e: Ezgisel çizgi: T₁, ö32-33



Nota 1f: Ezgisel çizgi: T₁, ö41-42

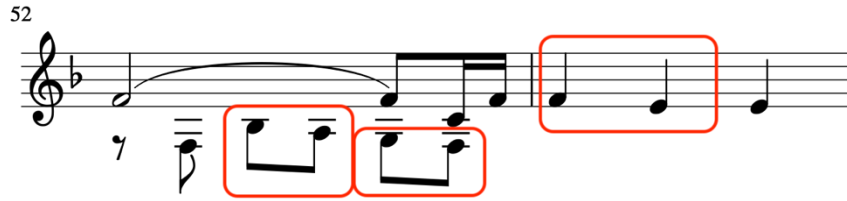
Burada ilginç olan husus, bestecinin aynı motiften T_2 tasarımında da yararlanarak, ritmik yapıları bakımından tezat teşkil eden iki temayı adeta birbirine yaklaştırmasıdır:



Nota 2a: Ezgisel çizgi: T_2 , ö27-28



Nota 2b: Ezgisel çizgi: T_2 , ö47-48



Nota 2c: Ezgisel çizgi: T_2 , ö52-53

3.5. Coda Tasarımı

Sırasıyla,

- ö58'in son dört vuruşu (α),
- ö59-60 (β),
- ö61 (γ)

olmak üzere ⁷ üç ayrı tematik materyalden oluşan Coda; başlangıcından önceki 2 ölçüyle birlikte değerlendirildiğinde, şu görünüme ulaşılacaktır:

⁷ Çok katmanlı analiz şemasında yer alan sayılar ve harflerle karışmaması amacıyla, Coda'da *alfa*, *beta* ve *gama* harfleri kullanılmıştır.



Nota 3: Coda tasarımı

Görüldüğü üzere, α , 56.1 ila 58.1'i kapsayan 3 tipi cümlenin ikinci yarısının *tekrarıdır*. Aynı yönergenin, *Adagio*'nun son 3 ölçüsü için de geçerli olduğu, dikkatli gözlerden kaçmayacaktır: γ da, β 'nin ikinci yarısının tekrarıdır başka bir şey değildir.

3.6. Üç Bölmeli Lied ve Rondo ile Karşılaştırma

Son olarak, *Adagio*'nun biçimsel yapısını, özellikle Caplin'in ve Schoenberg'in yaklaşımları bağlamında değerlendirmenin uygun olacağı kanaatindeyiz.

Bilindiği üzere, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Joseph Haydn'ın (1732-1809) gelişmesiz sonat formundaki kimi eserlerinde, Yeniden Sergi'de yalnızca T_1 'e yer verilmiştir. Caplin'e göre (1998, s. 216) bu durum, gerek T_2 'nin gerekse iki tema arasında görülen köprü'nün (k) ortadan kalkmış olması nedeniyle üç bölmeli lied formunu andıran " $T_1-T_2-T_1$ " yapılanmasını akla getirir. Oysa *Adagio*'da böyle bir durum söz konusu değildir: Yeniden Sergi (S_2) - tıpkı Sergi'de (S_1) olduğu gibi - her iki temayı da bünyesinde barındırır. Dolayısıyla, ortaya çıkan " $T_1-T_2-T_1-T_2$ " yapılanması nedeniyle, *Adagio*'nun formunu üç bölmeli lied olarak tanımlamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Çalışmanın Giriş bölümünde ifade edildiği üzere, Schoenberg, " $T_1-T_2-T_1-T_2$ " yapısını, - bu yapıyla birebir örtüşen **ABAB** gösterimiyle - "rondo formları" başlığı altında ele almıştır. Ancak, *Adagio*'nun

sırf bu nedenden ötürü bir *rondo* olarak kabul edilmesi de, kanımızca, *gelişmesiz sonat* kadar sağlam bir zemine oturmazdır. Tam da bu noktada, Schoenberg'in (1967, s. 190), ABA ve ABAB için sarf ettiği şu cümleyi anımsamakta yarar görüyoruz: "Bunları *rondo* olarak adlandırmak belki de bir abartıdır."

Kaynakça

- Beethoven, L. v. (1971). *Klaviersonaten Band I f-moll Opus 2 Nr. 1*. (H. Schmidt, Ed.). München-Duisburg: G. Henle Verlag.
- Bennett, R. (1995). *Music Dictionary*. New York: Cambridge University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music (Second Edition)*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gordon, S. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas / A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press.
- Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis (Second Edition)*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Koçaslan, G. ve Berki, T. (2016a). Bir Form İkilemi: Brahms, Opus 83, IV [Elektronik Sürüm]. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*, (2): 1-28.
- Koçaslan, G. ve Berki, T. (2016b). Müzik Formları Öğretiminde Yeni Bir Yaklaşım: Çok Katmanlı Analiz Şeması. (E. Lehimler ve K. Çelenk, Ed.). *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu: 28-29 Nisan 2016 / Bildiri Kitabı Cilt 1* içinde (439-452). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Kostka, S., Payne, D. ve Almen, B. (2013). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill.
- LaRue, J. (1981). Review of Charles Rosen *Sonata Forms* (1st Edition). *Journal of the American Musicological Society*, 34: 557-566.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for Style Analysis (Second Edition)*. Warren, Mich.: Harmonie Park.
- Marx, A. B. (1997). *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. (S. Burnham, Çev. ve Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

- Ratz, E. (1973). *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Vienna: Universal.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven & London: Yale University Press.
- Schenker, H. (1977). *Free Composition*. (E. Oster, Çev. ve Ed.). Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. (G. Strang ve L. Stein, Ed.). London: Faber & Faber.
- Stein, L. (1979). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami: Summy-Birchard Music.
- Walton, C. W. (1974). *Basic Forms in Music*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.
- Webster, J. (1980). Sonata Form [Elektronik Sürüm]. *The New Grove / Dictionary of Music and Musicians*.
- White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, Inc.

Ek: Form öğelerinin nota üzerinde gösterimi

S1
T1
a1
1



Fa

4

8

11

14

18

dolce

p

pp

rinf.

k

The image displays a musical score for Beethoven's Op. 2/1, II, featuring piano and vocal parts. The score is divided into six systems, each with a measure number on the left. The piano part is written in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red annotations are present throughout the score, including 'T2', '2', 'Do', 'b1', '3', 'S2', 'T1', 'ai', '1', 'Fa', and 'k'. The vocal part includes lyrics: 'Do', 'ai', and 'Fa'. The piano part includes dynamic markings: *sf*, *pp*, *(s)fp*, and *sf*. The score also features triplets and a fermata over a note in the vocal part at measure 33.

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 2, Op. 2, No. 1. The score is presented in piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 36, 38, 40, 42, 45, and 49. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, sf), and articulation marks. Red annotations are present: a '1' above measure 36, 'a2'' above measure 38, '1' above measure 42, 'T2' above measure 45, and 'Fa' below measure 45. A red arrow points to measure 42, and another red arrow points to measure 45. The score is a complex piece of music with many notes and rests.

51 *pp* *fp* **b2**
3

54 3 *f*

56 3 *p* *sf*

58 **Cd** *pp* *f* *pp* *pp*
Fa

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 51-53) features a treble clef with a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand, starting with a *pp* dynamic and transitioning to *fp*. The bass clef provides a steady accompaniment. A red '3' indicates a triplet in the right hand, and a red 'b2' is positioned above the staff. The second system (measures 54-55) continues the right-hand passage with a red '3' above the staff and a *f* dynamic. The third system (measures 56-57) shows a *p* dynamic in the right hand and a *sf* dynamic in the bass. The fourth system (measures 58-60) begins with a red 'Cd' above the staff and a *pp* dynamic, followed by a *f* dynamic and another *pp* dynamic. A red 'Fa' is written below the bass clef. The score concludes with a double bar line and repeat dots.