

## SONAT'IN EVRİMİ

Hale VURAL<sup>1</sup>

### ÖZET

Müziğin tüm dönemlerinde yer alan ve neredeyse Rönesans'tan günümüze kadar bestecilerin yaratılarını ve dehalarını sergilemelerine imkân tanıyan ve zamanla evrimleşmiş form yapısı Sonat formudur. Bir yazar dehasını sergilemek için dizeleri tercih eder, bir ressam dehasını yağlı boya ile anlatır, bir besteci müziğini sonat formu aracılığıyla anlatır. Bestecilerin adeta kendilerini sınamak için bu formda besteler üretmeye çalışması, günümüze kadar binlerce eserin ne kadarının sıradan ve deneme türünde, ne kadarının deha ürünü olduğunu anlamamıza da yardımcı olmuştur. Bir müzik eserinde doğru taşların doğru yerde olup olmadığını değerlendirebilmek için form yapısını iyi tanımak gereklidir. Kültür olarak herhangi bir form yapısında olan bir eseri anlamak ve değerlendirme yapmanın ötesinde bu eserlerin icrasından önce bu form yapılarının neredeyse beste yapacak kadar iyi anlaşılması gerekir. Bu araştırma ilk önce küçük formların incelenmesiyle başlar daha sonra bu formların büyük formlarla olan bağı ortaya çıkarılır ve sonuç olarak Sonat Formunu elemanlarından biri olan Sonat Allegrosunun yapısı, karakteri incelenir. Bu çalışma Sonatın *Bach* ile başlayan evrimleşme serüveninin *Beethoven* ile en mükemmel seviyesine ulaştığına tanıklık eder.

**Anahtar kelimeler:** *Form Bilgisi, Müzik Teorisi, Müzikal Yapılar, Müzik Tarihi, Piyano Edebiyatı*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Anadolu Üniversitesi, e-posta: hvural@anadolu.edu.tr

## EVOLUTION OF SONATA FORM

Hale VURAL<sup>2</sup>

### ABSTRACT

The form which is located in all periods of the music and the form structure that composers have developed and evolved from the Renaissance to present-day is sonata form. A writer prefers poem to display his genius, a painter tells genius in oil paint, and a composer narrates his music through a sonata form. The fact that composers try to produce compositions in this form to test themselves has also helped us to understand how much of the thousands of works have been genius products. In a music work, it is necessary to know the form structure in order to evaluate whether the right stones are in the right place. In order to understand and comprehend a work that is in any form structure as a culture, these form structures should be understood as well enough to compose almost before performing these works. Features of this form varies according to composers and periods, and explanation of its evolution during historical cycle can be exemplified by pieces, contributes to have a perspective that is necessary before the performance. This research begins with examining small forms first, then reveals its bond with larger forms and consequently analyses the structure of the sonata allegro, which is first part of Sonata Form, and its character. In this study, it is testified the adventure of evolution that began with Bach, reached the perfect level with Beethoven Sonata form.

**Keywords:** *Theory of Music, Musical Structures, History of Music, Forms of Music, Piano Literature*

*'Sonata form is one of the greatest inventions of musical thinking.'*

Jindřich Feld

---

<sup>2</sup> Dr., Anadolu University, e-mail: hvural@anadolu.edu.tr

## GİRİŞ

Tek başına Sonat, 18. yy.'da genellikle 3 bölümden oluşan, Menuetto-scherzo bölümü eklenmesiyle 4 bölümlü olan biçimi, Sonat Allegrosu, (İng. Sonata Form, compound binary form) sonatın bölümlerinden yalnızca bir tanesinin, senfonide, kuartette, konçertoda da kullanılan 3 bölümlü (serim-geliştirim-yeni serim) yapısını tanımlayan terimdir. (Aktüze, 2010)

Sonata formu, Klasik dönemden ve 20. yüzyılın ilk aşamalarına kadar en önemli büyük ölçekli yapıdır.<sup>3</sup>

Bu derleme çalışması bestecilerin hünerlerini sergiledikleri form biçimi Sonat Formunun ilk bölümü olan Sonat Allegrosunun özelliklerini araştırır, diğer formlarla yüzeysel olarak karşılaştırır, dönemsel olarak farklılıklarını ortaya çıkarmaya çalışır.

Bu form yapısında üretilmiş olan bestelerin içinde kullanılan malzemeler bestecinin yeteneğini ve dehasını gösterir. Bu malzemeler geliştirilebilir, tekrarlanabilir, tekrarlandığında aynı cazibeye sahip olmalıdır; tekrarlanmasına özlem duyulacak kadar can alıcı ve veda edebilecek kadar bağımsız yapıda olmalıdır. Kullanılan malzemelerin kullanılması gereken karşı konu malzemeleriyle zıtlık yaratmadan muhteşem bir uyum sergilemesi ve eşlik etmesi beklenir.

Bestecilerin bir sonraki kuşaklara yol açması ve bestecilik adına keşifler yapma hezeyanları sonucunda günümüze kadar ulaşan yapıtları, insanla sınırlı olmuş olması gerçeğiyle beraber eldeki araçlara bakıldığında müzikal anlamda soyutlamasını tamamlamış gibi görünmektedir.

Kaynakça olarak gösterilen yazarların kitapları, form bilgisi veya bestecilik konusunda yazılmış makaleler ve tezlerde en fazla başvurulan yazarlardır. Bu kitaplarda müzik formları, bestecilerin eserlerinden örnekler kullanılarak anlatılmıştır. Örnekler çoğunlukla piyano edebiyatının ve müzik edebiyatının en önemli eserlerinden kesitler olmakla beraber konservatuvar ve müzik bölümü müfredatlarında yer alan eserlerdir. Aydınlatmaya çalışılan konu spesifik olarak form biçimleridir. Daha çok eserlerin analizine değil form biçimlerine odaklanılmıştır. Dolayısıyla verilen örnekler sadece anlatılan form biçimlerinin görsel, (çalışıldığında) işitsel olarak anlaşılması için eklenmiştir.

---

<sup>3</sup> Webster, J. "Sonata Form" (*Grove Music Online, Oxford Music Online*)

## 1. Basit İkili Form (Binary) Veya İki Bölümlü Form

Basit formlar (simple forms) söz konusu olduğunda, bütün müzikler, keşfedilmesinden itibaren bu formlardan biri veya birkaçıyla izlenebilir bir bağlantısı olduğunu gösterir.

Geçen yarım yüzyılda küçük eserlerin çoğunluğu parçalarının sayısına göre iki parçalı 'binary' veya üç parçalı 'ternary' olarak sınıflandırılmıştır. İki parçadan oluşan müzik parçasına 'binary' form yapısı denilir. Bestecilerin, 17. ve 18. yüzyılda çalgılar ve dans için yazmış oldukları müzikler bu form yapısındadır. Bu formun örneklerini genellikle küçük eserlerde, ulusal melodilerde, varyasyonların temalarında görürüz Basite indirgersek sekiz ölçüye sekiz ölçü cevap veren niteliktedir. (Davie, 2014:37-38)

BEETHOVEN.—“Andante” from P. F. Sonata in F<sup>♯</sup> minor, Op. 57.

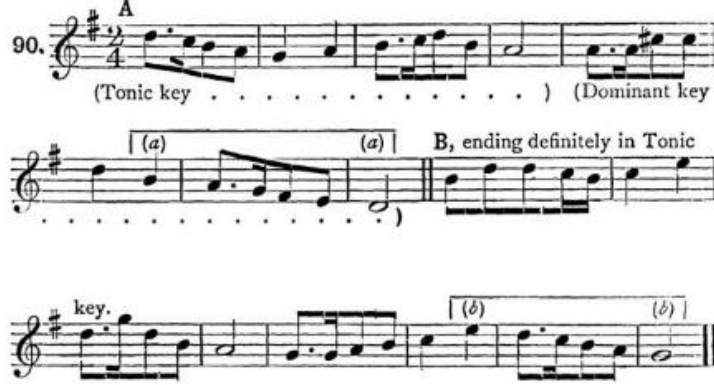
89.

The image shows a musical score for Beethoven's 'Andante' from Piano-Forte Sonata in F# minor, Op. 57. The score is in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system is labeled 'A' and the second system is labeled 'B'. The score is written for piano and features a mix of chords and melodic lines in both hands. The first system starts with a treble clef and a bass clef, and the second system starts with a bass clef. The score is in F# minor and has a tempo of Andante.

Şekil 1 <sup>4</sup> Örnek: Beethoven piano-forte sonate op.57

<sup>4</sup>Hale Vural'ın arşivinden

Bu örnekteki her iki cümlede sonunda da tam kadans vardır, tonik tonalitesinde bitmiştir. Ancak bazı durumlarda devamlılığı sağlamak adına, dominant tonalitesinde biter. Aşağıdaki eser ise bu duruma iyi bir örnektir.



Şekil 2<sup>5</sup> Örnek 'English tune' (dating form 1780)

Bu örnekte kontrast tonalite olmasının dışında, bir başka konu dikkat çeker; birinci bölümün sonunda ve ikinci bölümün sonunda yapılan benzer tekrarlar.

### 1.1. Bölümlerin Tonal Yapıları

Müzikal bölümler armoninin yapılandırılmasıyla oluşur. Bir müzik eserinin form yapısını kadanslar belirler. Kadanslar müzikteki en güçlü belirleyicilerdir. Otantik (*Authentic*) kadansla özellikle küçük form yapısına sahip müzik eserlerinin sonunda karşılaşırız, genellikle eserin sonunun geldiğini bildirir. Eserlerdeki kadansların yerini belirlemeye ek olarak hangi tonda yapıldığı da önem taşır. Kadans, eserin başındaki tonda yapılmışsa 'sectional' form olur, tonik tonalitesinden farklı bir tonda yapılmışsa devam eden 'continues' form denir. Kadanslar, virgül, ünlem gibi müziğin noktalama işaretleridir. Bu noktalama işaretlerinin her birinin farklı anlamları olduğu gibi kadansların da müzik içerisinde farklı anlamları vardır. Bu farklar yarattığı bitiş hissindedir, bazı Kadanslar daha az sona erdirme hissi doğururken diğerleri müziğin devam etmesi gerektiği hissini uyandırır. Eserlerin sonlarının tonik tonalitesinde olduğunu var sayarsak, eserlerde birden fazla armonik varış noktası olduğunu ve bunların bazıları tonik tonalitesinde bazılarının da olmadığını anlayabiliriz. (Usman, Armoni notları)

<sup>5</sup>Hale Vural'ın arşivinden

'Binary' formunun en basit şekli: Son çeyrek asırda ikiye veya üçe bölünebildiği net bir şekilde tanımlanmış kısa parçaların çoğunluğunu ikili (*binary*) ve üçlü (*ternary*) olarak sınıflandırmak geleneksel hale gelmiştir. İkili formda (*binary*) bir cümledeki ikinci ifadesinin birinciyi cevaplaması gibi ikinci bölüm birinciye cevaptır. Bu kabataslak ve belirsiz genelleme ilk bölüme benzeyen materyale dayanan bir ikinci bölüm arasında olan bağlantıya göre kabul edilir; daha açık bir ifadeyle ilkinin sunduğu müzikal düşüncüyü sürdüren ve sonuçlandıran. Buna karşın üçlü '*ternary*' formda ilk fikrin ifadesinden sonra karşıt fikir gelir ve yeniden orijinal fikrin duyurulmasıyla döngü yapar. Kabul edildiği ve olması gerektiği gibi ikincisi daha tatmin edici ve sofistike bir yapıdır. Schumann'ın gençlik albümü ve Mendelssohn'un sözsüz şarkıları gibi kısa parçalar genellikle üçlü *ternary* form için yeterli örnekleri verirken, halk ezgileri, ilahi ezgiler, basit danslar ve diğerlerinin ikili '*binary*' formuna örnek oluşturduklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. (Davie,2014:38)

### 1.1.1. Basit '*Ternary*' Form

Küçük veya basit '*ternary*' bütünü-bölümlerden oluşan formlar, '*sonat*', '*rondo*' ve '*concerto*' ların, temalarını oluşturabilir. Temaların çoğu ve varyasyonlu bölümler küçük '*ternary*' gibi oluşturulmuştur. Form olarak zaman içinde farklı şekillerde kullanılmıştır; '*large ternary form*' yavaş tempodaki bir bölümün bütünü oluşturabileceği gibi '*rondo*' formunun iç temasını da oluşturabilir. Küçük '*ternary*' tam bölümlü '*menuet*' ve '*sonat*' formunda bulunan tonal planı taklit eder. Bu nedenle, diğer tema-tipindekilere nazaran, basit tematik organizasyonları aşan sorunları ortaya çıkarır. (Chaplin, 2013:71)

Tovey veya Sir Hurbert Parry gibi yazarlar eserlerin gergin veya çözülüm yerlerini belirlemek için '*at-home*' (ana tonda), '*first part ending*' (birinci bölüm sona erer) veya '*away from home*' (ana tondan uzak) gibi ifadeleri kullandıkları görülmüştür. Dramatik formlar; Haydn, Mozart, Beethoven ve Brahms gibi büyüklerin eserlerinin bölümlerinde görülür. Müzikal eserlerin inşası için bu iki basit metot arasındaki farkı anlayana kadar, teori değil de tecrübeye dayandırarak, açık bir şekilde anlaşılmasında itibaren, ileri aşamaya geçmek için çok küçük bir işlem kalır; gerçekten de müteakibindeki müzikal yapıların anlaşılması için hayati bir öneme sahiptir. Burada bir ya da iki detayı ileride analizlerde kılavuzluk etmesi açısından dile getirilmesinde fayda vardır; bu küçük bölümlerin tekrarlanma durumları, örneğin, istisnai durumlarda iki kere çalınanlar; ciddiye alınacak kadar uzun olması fikrinden

ortaya çıkmıştır. İki bölümlü formlarda mesele basittir, genellikle çalınan her bölümü tekrarlanır. (Davie, 2014:43)

-|: a: ||: b: |.

(189) 1

**SONATE**  
für das Pianoforte  
VON  
**L. VAN BEETHOVEN.**  
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.  
Op. 26.

Beethovens Werke. VOLUME XX N° 135.

Andante con Variazioni.

Sonate N° 12.

Şekil 3<sup>6</sup> Örnek: Beethoven pianoforte sonate op.26'dan ilk 16 ölçü.

8. ölçünün ikinci yarısından itibaren başta gelen fikir tekrar ediliyor fakat 16. ölçünün sonunda ilk cümleden farklı olarak, kadans ile cümle sonuçlandırılıyor.

Sıkı formların hatlarının belirginliği bazen giriş (*introduction*) ve kuyruk (*Coda*) kısmının eklenmesiyle değişikliğe uğrar. Bundan yola çıkarsak küçük eserlerde bunlar en fazla bir ölçü uzunluğunda '*introduction*' niteliğinde akor veya '*Coda*' niteliğinde akorlardan oluşur; biçimsel olarak analiz yaparken bu öğeler hesaba katılmalı ve eserin ana öğeleriyle karıştırılmamalıdır. (Davie, 2014:45)

<sup>6</sup>Hale Vural'ın arşivinden

‘Coda’ örneği.

**Kleiner Morgenwanderer.**  
Frisch und kräftig.

17.

The image shows a musical score for the piece 'Kleiner Morgenwanderer' by Robert Schumann, Op. 122, No. 17. The score is in G major, 2/4 time, and consists of six systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Frisch und kräftig.' and the second system is marked 'schwächer'. The score ends with a 'Coda' section marked 'ff'.

Şekil 4<sup>7</sup> Örnek olarak Schumann ‘album for the young’ adlı eserinden no.17 ve 36. parçaları gösterilebilir.

‘Kleiner Morgenwanderer’ parçasının ikinci çift çizgiden sonrası ‘coda’ olarak eklenen bölümden oluşmuştur; son 10 ölçü ‘Coda’.

<sup>7</sup> Hale Vural’ın arşivinden



## Lied italienischer Marinari.

Langsam. Schnell.

36.

The musical score for 'Lied italienischer Marinari' is presented in six systems. The first system is marked 'Langsam.' and the second 'Schnell.'. The score includes dynamics such as *f*, *pp*, *fp*, *cresc.*, *ff*, and *p*. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 3/4 time. The introduction section is marked with 'I.' and 'II.' and ends with a repeat sign.

Şekil 5<sup>8</sup> 'Introduction' örneği:

'Lied Italienischer Marinari' parçasında ilk 3 ölçü 'introduction' kısmıdır.

## 2. Diğer Formlar

Birbirleriyle ortak özellikleri olan, değişik çeşitlerde dört form türünden bahsedelim:

- Aria form veya Da Capo Form
- Minuet-Trio-Minuet Form
- Episodical Form (Rondo formunun başka adı)

<sup>8</sup>Hale Vural'ın arşivinden

#### d. Simple Rondo Form

Hepsi aynı başlangıç özelliğini gösterir; yani, kendi içinde tamamlanmış bir ilk ana bölümdür ve dinleyicide hayal kırıklığı yaratmadan bağımsızca ayrılma özelliğine sahiptir. Bu bölüm kısa veya uzun olabilir, daha fazla veya az özenle hazırlanmış olabilir fakat asla devam edeceği hissini vermez. Bundan dolayı büyük veya küçük ‘sectional’ formlarda his olarak sanatçının zekâsıyla ortaya çıksa, bazı teknikler kullanılarak bu duyguyu arasa veya azaltsa bile, neredeyse tamamen ortadan kaldırır. Bu şu anlama gelir, tam organik bütünlükteki formlar bu yapıdaki bölümlerde kullanılmaz ve bu şekildeki bir bölüm formu ‘dramatik’ müzikal fikirlerden çok lirik parçalar için daha uygundur. Bu nedenle ‘lirik formlar’ olarak da bilinirler. Bu formlardan yaratılmış sayısız binlerce kısa parça, danslar, solo ses için bölümler, yaylı çalgılar için kuartet’lerin, senfonilerin ve sonatların küçük bölümleri bu formlardan yaratılmıştır. Büyük eserler bu formdan çıkmaz anlamına gelmemelidir; Bach ve Haendel’in en hareketli Aria’ları ‘da capo’ formundadır. Chopin’in birçok çalışması ve Brahms’ın bazı çalışmalarının bulunduğu en güzel yavaş parçalar ‘episodical form’ yapısında iken, sayıları bir avuç içini geçmeyen güçlü parçalar ve çok sayıda küçük şey gücünün büyük bir kısmını ‘*simple rondo*’ formunun basit çizgilerine borçludur. Bu tip durumlarda ‘basitlik’ olağanüstülikle ve duygusal hislerle yarıştıramaz gibi görünebilir oysa bu duygular kolay ve düz duygulardır. Bu formlar, limitleri olan, ‘*binary*’ ilkesine göre, tamamlanmayan açılış cümlesi ile başlayan, müzikteki en ince şeyleri meydana getirir. (Davie, 2014:48)

### 3. İki Bölümlü (Binary) Formun Gelişimi

*Binary* form J.S. Bach’ın enstrumantal eserleriyle gelişimini büyük ölçüde tamamlamıştır. Bach’ın çalgılar için yazdığı eserlerde; 16. yüzyılda yazılmış olan çalgı parçalarında bu formun örneklerine yeterli derecede rastlarız. 17. yüzyıldaki çalgısal müziğin gelişimi tamamen buna bağlıdır. Bach ve onun zamanında yaşamış olan bestecilerin yazmış oldukları sayısız dans ‘suit’ leriyle standart model olmuşlardır. *Birinci bölüm*; Açılış cümlesi veya bölümü tonik tonalitesinde başlar ve ilgili tona ‘*modulation*’ yapar. İkincil fikir dominant tonalitesinde veya herhangi ilgili bir tonaliteden olabilir. *İkinci bölüm*; Açılış kısmı birinci bölümle aynı başlar fakat ilgili tonda gelir, birkaç ‘*modulation*’ yapıldıktan sonra toniğe dönülür ve bitiş bölümü birinci bölümden farklı olarak tonik tonalitesinde gerçekleştirilir. İkincil fikir yine tonik tonalitesindedir.

## French Suite V

1. Allemande

J. S. Bach (1685-1750)  
BWV 816

The image shows the musical score for the first movement of French Suite V, BWV 816 by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 6<sup>9</sup> Her bölüm iki defa tekrarlanır

Bu konuyla ilgili sınırsız örnek verilebilir, özellikle J.S.Bach'ın 48 prelüdünün ikinci kitabı en gelişmiş örnekler olarak gösterilebilir. 'Binary' formunu 17. ve 18. yüzyıl bestecilerinin yeğlemelerinin nedeni: dönemin basmakalıp düşüncelerinin katı ve resmi olan şekilleriyle ifadenin doğruluğu ve kesinliğinin örtüşmesi olabilir. 'Binary' o dönemdeki neredeyse tüm 'suit' bölümlerinde ve sonatlarda kullanılmıştır; ünlü bir yazar şöyle söylemiştir 'kendi sınırlarını aşana kadar gelişip, evriminin en üst noktasına geçer'. (Davie, 2014:67)

<sup>9</sup>Hale Vural'ın arşivinden

#### 4. Geçiş Formları

'Binary' form yapısında tam olarak asıl fikrin veya ilk fikrin kesin olarak nasıl, nerede veya kim tarafından yazıldığını söylemek imkânsızdır. Fakat elimizde gelişmelere dayanan tecrübelerimizin kanıtı olarak J.S.Bach'ın genç meslektaşları özellikle oğlu olan C.P.E. Bach'ın iki bölümlü formu kısıtlayıcı bulduğudur. Örneklere baktığımızda birçok yerinde veya kısmında uygunluk limitlerinin zorlanmış olduğunu görebiliriz. Geçiş formuna örnek olarak C.P.E. Bach'ın 6 setlik sonatlarından set 1 ve set 2'yi gösterebiliriz. (Davie/Musical structure and Design/2014:69)



Ex. 10a



Ex. 10b

### Subsidiary idea (ii)



Ex. 10c

Şekil 7<sup>10</sup>

## 5. Sonat Allegrosu (İng. The Sonata Form)

Bir ilk bölüm formudur. Sonatın bir diğer tanımına değinecek olursak, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir. Sonat ve Sonat Allegrosu ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil, *Senfoni, Kuartet, Suit, Konçerto* gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat Allegrosu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form ve yapı anlamındadır. Böylece sonat ve Sonat Allegrosu terimleri birbiriyle karıştırılmamalıdır. (Cangal, 2011:136)

Sonat Allegrosu klasik dönemdeki çalgısal klasik müziğin en önemli geniş ölçekli biçimsel türüdür. Konçertolar hariç, çok bölümlü eserlerin en az bir bölümü bu formdan oluşur. Fakat Sonat Allegrosu sadece çok fazla kullanıldığı için önemli değildir: Bestecilerin ve teorisyenlerin bu formu yüksek derecede gelişmiş ve komplike bir form olmasından dolayı tercih etmeleri ve bestecilerin en fazla yeteneklerini sergiledikleri, potansiyellerini ifade ettikleri bir form çeşidi olmasındandır. Sonat Allegrosu, en az 20. yüzyılın ortalarına kadar sonraki müzik stillerindeki kompozisyon çalışmalarını etkilemeye devam etmiş, çok fazla değişikliğe uğramış olsa da yaşayan form olarak kalmıştır. Sonat Allegrosu geniş ölçekli fonksiyonlardan oluşur. Bunlar *Exposition, Development* ve *Recapitulation* dur. Bazen iki ek fonksiyon bulunur; giriş bölümünden önce yavaş tempoda yapılan *Introduction* ve *Recapitulation* kısmının sonuna eklenen 'coda' yapısıdır. Sonat Allegrosu 'ternary' formuna

<sup>10</sup> Davie, 2014:70

benzer, sonatın temel fonksiyonları birçok yönüyle daha küçük olan bu ‘ternary’ tema tipine benzer. Daha da detaylandırırsak, *Exposition* bölümünün normal olarak tekrar edilmesi, *Development* ve *Recapitulation* kısmının beraber olarak tekrar edilmesi 1780’den önce yazılmış olan eserlerde, dönüşümlü ‘binary’ formunu hatırlatır. (Macpherson, 2015:205-214)

### 5.1. Sonat Allegrosunun Öğeleri

Önceleri *Suit* formunda kullanılan iki formun dramatic sonat stilinde kullanıldığından bahsetmiştik; bunlar *binary* ve *ternary* dir. *Binary* form iki bölümden oluşur ve ilk cümlesi tonik tonalitesinde sonlanmaz, ‘ternary’ ise tamamlanan bir ilk bölüme sahiptir, ikinci bölümü tamamlanmaz, üçüncü bölümü ise birinci bölümün tekrarı olarak gelir.

Melodilerin ‘ternary’ formunda olup olmadığını ne zaman anlarız? İlk bölümünün tamamlanmış olup olmamasına göre buna karar verebiliriz. Birinci cümleden sonra her şey olabilir, örneğin eserin geri kalan kısmı ilk cümleden daha kısa olabilir veya ilk cümleden daha geniş bir alana yayılmış olabilir. Farklı şekilde cümlelerin bulunduğu bölümler tekrarlanarak çalınırlar. ‘Ternary’ formunda olan bölümlerin tekrarlanıp tekrarlanmadığını Örnek-1’deki Beethoven’ın ‘*Kreutzer*’ sonatına bakarak analiz edelim: birinci cümlelerin tekrar edildiğini farz edin, daha sonra ikinci cümleyi birinci cümlelerin tekrar edildiği kısma kadar çalıp geri dönüş yapmaya çalışın, bunun imkânsız olduğunu anlayacaksınız. Sonuç olarak ‘ternary’ de bölümler ABA değil A-BA olarak formüle edilir. Bu formun tekrarlanabilir sadece iki bölümü bulunur. Sonat Allegrosu özellikle birinci bölümleri ‘binary’ formundan yaratılmıştır. Bütün *sectional* (parçalı) müzikler ve de *Development* bölümü olan eserler ‘ternary’ formundan yaratılmıştır. (Tovey, 2010:305-308)

Ex. 1

Andante BEETHOVEN, 'Kreutzer' Sonata

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *cresc.*. A first ending bracket labeled (a) spans the final two measures. The second staff continues the melody with a *p* dynamic and a *tr* (trill) marking. A *repeat* sign is placed at the end of the staff. The third staff features a *cresc.* marking, followed by a *sfp* dynamic and another *cresc.* marking. The fourth staff includes *sf*, *p*, and *sf* dynamics, along with *tr* markings. The fifth staff starts with a *tr* marking, followed by *sf*, *p*, and *cresc.* markings. It concludes with a first ending bracket labeled (a).

Şekil 8<sup>11</sup>

Sonat Allegrosu oluşturan üç ana bölümü ayrıntılı olarak inceleyelim:

### 5.1.1. Exposition (Serim veya Sergi)

*Her İki Konunun Karakteri*

Birinci Konu:

*Sonat Allegrosunun üç ana bölümü:* Terminolojide A, B ve A<sup>2</sup> olan üç ana yapı daha sonra sırasıyla Sergi (*Exposition*), Gelişme (*Development veya Free Fantasia*), Yeniden Sergi (*Recapitulation*) olarak tanımlanmıştır. Bu başlıkta belirtilen iki konu Sonat Allegrosunun 'Exposition' veya part-I kısmında yer alacaktır: bütün bir bölümün en önemli tematik materyalleri bu bölümde sergilenir; 'Development' ve 'Recapitulation' bölümlerinde bu materyaller genişletilmiş veya yeniden ifade edilmiş olarak karşımıza çıkar. (Macpherson, 2015:202)

<sup>11</sup> Tovey, 2010:299



Şekil 9<sup>12</sup>



Şekil 10<sup>13</sup>



Şekil 11<sup>14</sup>

*Birinci konunun sonu.*

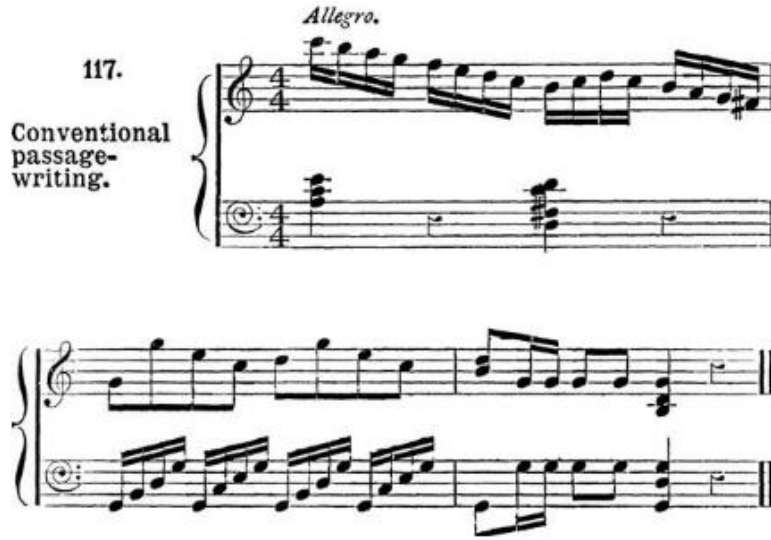
*Geçiş veya Köprü pasajlar:* İkinci konu ile bağlantı yapacak olan pasaj sıklıkla ‘*perfect*’ kadansla ‘*tonik*’ tonalitesinde biter. Birinci konuda sunulan karakter kadar kesin değildir, bazen yeni materyaller içerir, bazen de asıl temadan alınmış olan bazı motiflere rastlanır. Biçimsel olarak terminolojide ‘köprü pasajı’ denir; ‘bir tonaliteden ve fikirden yapılan geçişi ‘*transition*’ daha iyi ifade eder. 18. yüzyılın ikinci yarısında ‘*transition*’, kırık akorlar ve dizi pasajları şeklindeki dolgu malzemelerinden biraz daha fazla idi, örnekteki gibi. (Macpherson, 2015:205)

<sup>12</sup>Macpherson, 2015:202

<sup>13</sup>Macpherson, 2015:203

<sup>14</sup>Macpherson, 2015:204





Şekil 12<sup>15</sup>

### 5.1.2. Transition (Geçiş veya Köprü)

*Transition*, çok kesin bir amacı sunma güdüsüyle, daha sonraları *Exposition* kısmının çok önemli bir unsuru haline aldı. (Macpherson, 2015:206)

Transition ne zaman başlıyor?

Birinci konu yarım veya perfect kadans yaparak, tonik tonalitesinde bitirilir. Bu bitiş noktası *transition* un asıl amacı olan tonaliteden uzaklaştırmaya başlamak için en uygun yerdir ve kesinlikle kadanstan sonra başladığını söyleyebiliriz. (Macpherson, 2015:213)

### 5.2 Exposition'da-İkinci Konu:

*İki Konunun ilişkisi:* İkinci konu, birinci konu veya temaya kontrast sunar. Kontrastın asıl amacını göz önünde bulundurursak bestecinin kontrastın dozunda aşırıya kaçmaması gerekir; bu iki tema birlik olmayı sürdürmeli, bölümün en önemli konusu olan devamlılığı korunması ve belli bir derecede stil bütünlüğünü koruması gerekir. *İkinci Konunun cümleleri.* İkinci konuda birden fazla hatta birkaç tema veya fikir vardır. Bunlar aynı tonaliteden gelir. Bunlar, ikinci konunun birinci cümlesi, ikinci cümlesi olarak tanımlanabilir. (Macpherson, 2015:216)

Örnek: Beethoven piano-forte sonate op.10 no.2

<sup>15</sup>Macpherson. 2015:205



Şekil 13<sup>16</sup>

İkinci konunun 1. cümlesi 18. ölçüde başlıyor



Şekil 14<sup>17</sup>

2. bölümü 38. ölçüde başlıyor



Şekil 15<sup>18</sup>

3. bölümü 47. ölçüde başlıyor



Şekil 16<sup>19</sup>

4. bölümü 5. ölçüde başlıyor

<sup>16</sup>Macpherson, 2015:217

<sup>17</sup>Macpherson, 2015:217

<sup>18</sup>Macpherson, 2015:217

<sup>19</sup>Macpherson, 2015:218

Hepsinin ton merkezi dominant tonalitede olan do majördedir. İkinci Konunun Sonuçlandığı Yer: İkinci konu fikirlerin değiştirilerek uygulanmasıyla iki veya daha fazla bölümden oluşur. Sonuncusunda, özellikle eski besteciler sıklıkla, tekrarların yapıldığı yerlere komşu tonaliteden kadansları serpiştirirler. Bu çoğunlukla, bitirmek adına genellikle parlak pasaj dizilerinden daha fazla olur:(Macpherson, 2015:222)

*Allegro vivace.* MOZART.—Symphony in C, “Jupiter.”

125. *f*



Şekil 17<sup>20</sup>

Örnek: Mozart Symphony ‘Jupiter’ do majör

Ancak, buna benzer bitişlerde daha sanatsal ve incelikli yolların kullanıldığı gözlemlenmiştir.

<sup>20</sup>Macpherson, 2015:223

## 6. Codetta

İkinci konunun son bölümüne, genellikle *Exposition* kısmının *Codetta* olarak tanımlanan finali denir, aslında böyle bir adlandırmaya gerek yoktur, bu terim müziğin tamamlanmasından ziyade bitme eğilimine işaret eder ve önceden olanlara küçük bir ara verilmesi gibi tanımlanabilir. (S. Macpherson, 2015:223)

### *Exposition Bölümünün Sonu*

Bestecinin diğer bölümler için inşa ettiği materyallerin ortaya çıkarıldığı *Exposition* kısmı, ikinci konunun sonuçlanmasıyla biter. Bundan sonra artık yeni bir tema duyurulmayacaktır. *Tekrar veya Çift ölçü çizgisi*; *Exposition* bölümünün sonunda, sonatlarda ve senfonilerde, tekrar işareti eklenmiştir. Günümüzde bundan kaçınılmaktadır. Fakat Beethoven ve öncesi dönemde tasarımın bir özelliği sayılıyordu. Bu tekrarlamanın kaçınılmaz bazı avantajları vardır: bestecinin planına göre *Development* kısmında kullanılacak fikirlerin hafızada iz bırakmasını sağlar böylece dinleyici argüman akışını daha açık ve net bir şekilde takip eder. *Exposition bölümünün sonundaki bağlantı*; birçok durumda, aslında çoğunluğunda *Exposition*, ikinci tonaliteden perfect kadansla final yapar. Bazılarının sonlarına bağlayıcı olarak, bir sonraki bölüme hazırlayıcı bir bölüm eklenmiştir. Erken sonatlarda ve senfonilerde kesinlikle ilk şekli gibi olur fakat istisnalar da vardır. Mozart'ın bir sonatında rastlanmıştır.

*Molto Allegro.* MOZART.—P. F. Sonata in C minor, No. 18.

End of Second Subject.

127.

Link founded on First Subject. *tr* End of Exposition.

The image shows a musical score for Mozart's Sonata in C minor, No. 18. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'End of Second Subject.' and starts at measure 127. It features a treble clef and a bass clef, with a 4/4 time signature. The second system is labeled 'Link founded on First Subject.' and 'End of Exposition.' It also features a treble clef and a bass clef, with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a trill (tr) in the first system.

Şekil 18<sup>21</sup>

Örnek: Mozart sonate do minör no.18

<sup>21</sup>Macpherson, 2015:226

*İkinci konunun sonunda üç ölçü fazladan eklenmiş; Beethoven op.13 piano-forte sonatında da bir örneği olan bu geçiş unsuru yenidir, hatırlanması gereken en önemli nokta ise, bu bağlantı pasajlarında yapılan, yenilik gibi görünen, sonat tasarımının bebeklik döneminden olgunluk çağına kadar olan evriminde bir adım daha atılmış olmasıdır. (Macpherson, 2015:226)*

## **7. Development veya Free Fantasia (Gelişme veya Serbest fantezi)**

*Development Bölümünün Amacı Nedir? Development Sonat Allegrosu'nun en önemli bölümüdür, amacı 'Exposition' kısmında duyurulmuş fikirleri (veya bazılarını) farklı koşullarda sunmaktır. Literatür Analjisi, Belli bir bölümü bir anlamda bir roman veya tiyatro gibi karmaşık yapılarına benzer. Öncesinden getirdiği etkiler veya zaten tanıtılmış olan karakterler doğaları gereği farklı yönlere giderler. Veya yine, Development daha mantıklı bir tartışmayla açıklanabilir: kademeli olarak sunulan materyallerin daha ikna edici ve mantıklı bir plana dönüştürülmesi. Bestecinin hâkimiyetinde olan geliştirmek veya genişletmek gibi araçlar neredeyse sonsuzdur. Bunların limitleri bestecinin bilgi ve keşif limitleriyle belirlenir. (Macpherson, 2015:231)*

## **8. Recapitulation (Yeniden serim veya Yeniden Sergi)**

Sonat Allegrosunun bölümlerinden birisi olan üçüncü bölümü, *Recapitulation*' u inceleyeceğiz.

*Üç bölümlü Ternary Fikrinde Recapitulation; yapısının prototipi olan bu bölüm, üç bölümlü ternary form olarak gösterilmiş ve A-B-A2 olarak formüle edilmişti. Development bölümündeki olaylar gerçekleştikten sonra Recapitulation bölümünde besteciler menuet bölümlerindeki küçük plan gibi başlangıca geri dönüş yapar. (Macpherson, 2015:272)*

## **9. CODA (Sonuç)**

*Son Sözü Söylemesi CODA'nın Önemini Arttırır; bu bölüm daha modern eserlerde bölüm dizaynı açısından en önemli özelliklerden olmuştur. Dikkat edilmesinden daha fazlasını hak eder, orijinalinde final kadansının tekrarını vurgulasa da Beethoven'den itibaren çok gelişmiş, dizaynın kayda değer bir bölümü olmuştur. Bazı durumlarda bu bölüm neredeyse dördüncü ana bölüm sayılacak karaktere bürünmüştür. Beethoven'i coda'ları doruk noktasını en üst seviyeye getirme duygusu yaratmasıyla eşsizdir. CODA'da Nadiren yeni materyal*

*bulunur*; CODA'nın kesinliği tamamen bestecinin zevki ve kararlılığına bağlıdır. Ender olarak yeni unsurlar içerir. Bu yabancı öğelerin rastlayabileceğimiz bir örnek Beethoven op.57 sonatının son bölümüdür. (Macpherson, 2015:272)

## 10. INTRODUCTION (Giriş)

*Introduction'un Amacı*; Sonat Allegrosunun dizaynının unutulmaması gereken bir bölümü *Introduction*'dır, ne yazık ki seçime bağlıdır ve sonat eserlerinden ziyade senfonilerde kullanılır. Sir Hubert Perry'ye göre *Introduction*'ın asıl amacı ' izleyicinin dikkatini çekmek veya seyircinin zihnini büyük şeyler için en uygun olan minnettarlık gereken ciddiliğe ve ağırbaşlılığa yönlendirir'. Eğer Introduction basitçe söylersek 'dikkat çekmek' için var ise genellikle tonik akordan bir ses çıkarmaktan daha fazlası olur veya eserin temel tonalitesinden oluşan akorlardan meydana gelir. (Macpherson, 2015:273)



Şekil 19<sup>22</sup>

Örnek: Beethoven 'Eroica' senfonisi.

<sup>22</sup>Macpherson, 2015:273

## SONUÇ

Küçük formların incelenmesi, bunlar *binary ve ternary* 'dir, daha sonra bu formların tarih süzgecinde evrimleşmesi ve en mükemmel hallerini alması bestecilerin ünlü eserlerinden örnekler kullanılarak anlatıldı. Sonat Allegrosu formunu oluşturan '*Exposition*', '*Development*' ve '*Recapitulation*' bölümlerinin özellikleri ve unsurları ortaya çıkarıldı. Son olarak bazı durumlarda eklenen '*Introduction*' ve '*Coda*' bölümlerinden kısaca bahsedildi.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak*. pan yayıncılık.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. arkadaş yayınları.
- Chaplin, W. E. (2013). *musical forms*. oxford university press.
- Davie, C. T. (2014). *musical structure and design*. dover publications.
- Mcperson, S. (2015). *form in music*. scholar's choice.
- Rosen, C. (1998). *the classical style*. New York: W.W.Norton & Company Ltd.
- Tovey, D. F. (2010). *the forms of music*. kessinger publishing.
- Usman, O. (tarih yok). *Armoni notları*. <https://tr.www.scribd.com>. adresinden alındı