



Beethoven Op. 57 “Appassionata”*

Emre ELİVAR**

Özet

Müzik tarihinin en önemli karakterlerinden biri olan Ludwig van Beethoven’ın piyano sonatları, literatürde çok özel bir konuma sahip olan görkemli bir eser serisi oluşturmaktadırlar. Bestecinin 1804-1805 yıllarında yazdığı Op. 57 “Appassionata”, yaratıcılığının orta dönemine aittir ve bu serinin şüphesiz önde gelen örneklerindedir. Bu çalışmada, Beethoven’ın piyano sonatlarına genel bir bakış sunulması, ardından da “Appassionata” adlı eserin incelenmesi ve özellikle yorum açısından önemli görülen noktaların paylaşılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ludwig van Beethoven, Appassionata, Piyano, Sonat, Klasik Dönem.

Beethoven Op. 57 “Appassionata”

Abstract

The piano sonatas of Ludwig van Beethoven, one of the most significant figures in the entire music history, constitute a magnificent collection, which occupy a particular status in the literature. Op. 57 “Appassionata” (composed 1804-1805, in the middle period of his creative live) surely ranks among the most notable works in this corpus. The aim of this study is – besides presenting an overview of his

* Makale Geliş Tarihi: 08.08.2021. Makale Kabul Tarihi: 06.09.2021

** Dr. Öğretim Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, emreelivar@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5069-4317

piano sonatas – to analyse “Appassionata” and to share personal thoughts concerning the interpretation.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Appassionata, Piano, Sonata, Classical Era.

Giriş

Klasik müzik evrenine damga vurmuş en önemli bestecilerden biri olan Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), öncülleri Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart ile Viyana Klasikleri olarak adlandırılan stilin en önde gelen temsilcilerindendir ve bu anlayışı olgunlaştırarak zirveye taşıyan isimdir. Klasik Dönem’in nispeten yalın dünyası ve dengeli dokusu ile Romantik Dönem’in özgür doğası ve duygusal karmaşaları arasında bir köprü olarak görülen Beethoven, aynı zamanda tüm müzik tarihi içinde etkisini belki de en kuvvetli ve kalıcı şekilde hissettiren karakterdir.

Bestecinin piyano sonatları, literatürdeki en geniş ölçekli eser serilerinden biridir. Toplam otuz iki sonattan oluşan bu külliyat, hem izleyen dönemlerin kompozisyon ve yorum anlayışları, hem de müzikal düşünce, değerlendirme ve analiz yöntemleri üzerinde derin izler bırakmıştır (Kinderman, 2004: 56). Hans von Bülow¹ tarafından piyanistlerin “Yeni Ahit’i” (Pfeiffer, 1894: 3) olarak tanımlanan bu seri, bestecinin hayatında kırk yıllık bir dönemi kapsamakta ve yaratıcılığının tüm aşamalarını, başka hiçbir eser grubunda olmadığı kadar açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Newman, 1983: 507).

Bu çalışmada, önce bu sonatlara genel bir bakışın sunulması, ardından da söz konusu seri içinde özel bir yeri olan Op. 57 “Appassionata” adlı eserin incelenmesi ve yorumculuk açısından önemli görülen hususların gerekçeleriyle birlikte paylaşılması amaçlanmaktadır.

Beethoven’ın Piyano Sonatları

Beethoven’ın piyano için yazdığı sonatlar, orkestra eserleri (senfoniler, uvertürler ve konçertolar) ve oda müziği yapıtlarıyla beraber yaratıcılığındaki “üç devasa bloğu” (Pestelli, 1984: 225) oluşturmaktadırlar. Bu çalışmada ilk olarak bu eserlerin kısa sunumları, Wilhelm von Lenz² tarafından çerçevesi çizilen ve yıllar içinde değişikliklere uğrasa da genel kabul gören metoda istinaden, erken, orta ve geç dönem kategorileri içinde yapılacaktır.

Erken Dönem

Muhtemelen 1782 yılında yazmış olduğu WoO 47 Üç Piyano Sonatı, Beethoven’ın bu türde verdiği ilk örneklerdir. C.P.E. Bach’ın etkilerinin güçlü bir şekilde görüldüğü bu eserler, bestecinin piyano sonatları serisine dahil edilmeseler de ilginç özellikler sunmaktadırlar. En çarpıcı olanı da, ikinci

sonatın ilk bölümündeki biçimsel çerçevenin (ağır giriş kısmı ve hızlı ana bölümden oluşan ikili yapı) bestecinin on altı yıl sonra yazacağı Op. 13 “Grande Sonate Pathétique” için bir model teşkil etmesidir.

Külliyatın başlangıcı olan Op. 2 Üç Piyano Sonatı (1795), Beethoven’ın sonat anlayışının -eser sırasıyla- “ihtiraslı, güneşli-pastoral ve virtüöz” (Siegmond-Schulze, 1988: 258) özelliklerini sunmaktadır. Serideki uzun ve yorumlaması güç eserlerden olan Op. 7 (1796-1797), erken dönem sonatlarının “en zengin, olgun ve orijinal” (Leichtentritt, 1972a: 254) örneğidir. Op. 10 Üç Piyano Sonatı (1796-1798), Op. 2’ye benzer bir karakter paleti içermekle beraber, bu eser grubuna kıyasla “hayli yüksek bir seviyeye” (Siegmond-Schulze, 1988: 261) sahiptir. Grubun ilk sonatı (Do minör) ile Mozart’ın aynı tonaliteyi paylaştığı KV 457 sonatı arasında da çok çarpıcı bir ilişki bulunmaktadır.

Beethoven’ın piyano eserleri içinde “ilk zirve noktası” olan (Siegmond-Schulze, 1988: 263) Op. 13 “Grande Sonate Pathétique” (1798-1799), yayımlandığı andan itibaren geniş bir yankı bulmuş ve besteci hayattayken toplam on yedi baskısı yapılmıştır (Gordon, 2017: 133). Sturm und Drang³ akımının yoğun şekilde hissedildiği bu sonat, “Ay Işığı”, “Waldstein” ve “Appassionata” ile bestecinin en çok tanınan ve yorumlanan yaratılarından. Dramatik gücü yüksek eserin ardından daha “huzurlu” (Matthews, 1988: 83) bir atmosferi yeğleyen Beethoven’ın Op. 14 İki Piyano Sonatı (1798-1799), mizah unsuru ve ince işçilik ile öne çıkmaktadır (Newman, 1983: 515). Bestecinin “birinci sınıf” (Broyles, 1987: 61) olarak gördüğü, “dışa dönük yapısı ve virtüöz karakteri” (Hinrichsen, 2013: 147) sayesinde önceki gruba kontrast oluşturan Op. 22 (1799-1800), “Haydn-Mozart çizgisinin” (Newman, 1983: 515) açık bir şekilde görüldüğü son sonattır. Diğer bazı sonatların gördüğü ilgiye erişememiş olsa da, Beethoven’ın “bestecilik gücünün ispatı” (Rosen, 2002: 147) niteliğindeki bu eser, aynı zamanda erken dönem sonatlarının da sonucusudur.

Orta Dönem

Biçimsel olarak “dikkat çekici bir intizama” (Cooper, 2017: 76) sahip olan Op. 22’yi izleyen Op. 26 ve Op. 27 İki Piyano Sonatı (1800-1801), Beethoven’ın “inovatif bir yaklaşım” (Kinderman, 2004: 59) sergilediği eserlerdir. Tıpkı Mozart’ın KV 331 piyano sonatı gibi varyasyon bölümüyle açılan Op. 26’nın dört bölümü de La bemol eksenine kuruludur ve Karakter Parçası⁴ atmosferine sahiptir. “Sonata quasi una Fantasia”⁵ başlığını taşıyan Op. 27 sonatlarının ilki, serinin “en az yorumlanan ve sempati duyulan” (Newman, 1983: 517) eserlerinden biri olmakla beraber, birbirlerine kesintisiz bağlanan dört bölümüyle muazzam bir akış ve bütünlük oluşturan ilginç bir örnektir. “Ay Işığı” ismiyle bilinen ikinci sonat, öncülünün aksine Beethoven’ın belki

de en tanınmış piyano eseridir. “Trajik karakterin aralıksız hüküm sürdüğü” (Kinderman, 2004: 60) bir final bölümüne sahip olan bu sonat için besteci tarafından konulmamış olan ismin uygunluğu ise, ciddi bir soru işareti yaratmaktadır.

1801 yılına ait olan Op. 28 “Pastoral”, bestecinin önceki gruptaki deneylerinin ardından “standart” (Cooper, 2017: 89) form anlayışına geri döndüğü eserdir. Benzer şekilde bu sonatın isim babası da Beethoven değildir; ancak ilk ve son bölümlerdeki rustik karakter ile üçüncü bölümün halk şarkısını andıran stili, isimlendirmeyi makul kılmaktadır. Serideki son grubu oluşturan Op. 31 Üç Piyano Sonatı (1801-1802), “esprili, trajik ve lirik” (Rosen, 2002: 164) olarak nitelenen bir sıralamaya sahiptir ve bestecinin yaratıcılığında “yeni bir yol” (Nagel, 1905: 1) anlamı taşımaktadır. Bu grup içinde en çok öne çıkan eser, hayli alışılmadık bir form anlayışı sergileyen ilk bölümü, bestecinin son dönemini andıran bir lirizm sunan ikinci bölümü ve sadece küçük bir motif üzerine kurulmuş olan son bölümü ile “Fırtına” olarak da tanınan ikinci sonattır. Seride bir sonraki sırada görülen ve 1805 yılında yayımlanmış olan Op. 49 İki Piyano Sonatı ise esasen 1795-1798 yılları arasında yazılmıştır ve minyatür etkisi yaratmaktadır.

“Waldstein” ismiyle bilinen Op. 53 (1803-1804), Op. 57 “Appassionata” ile Beethoven’ın “epik” (Hinrichsen, 2013: 236) olarak da tanımlanan orta döneminin ilk yarısının en önemli piyano sonatıdır. Op. 49 grubu gibi iki bölümden oluşan, ama geniş ölçeği ve dinmeyen enerjisiyle serinin en parlak sonatlarından biri olan eser, “senfonik bir zemin” (Broyles, 1987: 97) içermekte ve bestecinin 3. Senfonisi’nin (“Eroica”) etkisini yansıtmaktadır. 3 ve 5. Senfoniler (Opp. 55-67) arasında bulunan, Robert Schumann tarafından “iki Kuzeyli devin arasındaki zarif Yunan kızı” (Geck, 1993: 35) olarak tanımlanan 4. Senfoni (Op. 60) gibi, “Waldstein” ve “Appassionata” gibi iki zirve arasında bulunan Op. 54 ise (1804), “ince ve derin bir mizah” (Tovey, 1976: 169) sunmaktadır ve dar çerçevesine rağmen zorluk seviyesi açısından bu sonatlara denk bir konumdadır.

Op. 57 “Appassionata” sonrasında yaklaşık dört yıl boyunca piyano sonatlarına ara veren Beethoven’ın 1809 yılında yazdığı Op. 78, “Op. 54’ün yapısal modeliyle doğrudan bağlantılı” (Hinrichsen, 2013: 279) bir eserdir ve lirik karakteri ile “Schubert’in olgunluk dönemini önden duyurmaktadır” (Rosen, 2002: 199). Aynı yıla ait olan Op. 79, sonatın başlığı ile yayımlanmış olup bestecinin stilindeki “maksatlı bir geri dönüşün” (Matthews, 1988: 93) yansımasıdır ve bir yandan Haydn’ı anımsatırken (Rosen, 2002: 201), diğer yandan Prokofyev’in Klasik Senfonisi’nin “kehaneti” (Newman, 1983: 524) niteliğindedir. Eserin son bölümü ile Op. 109’un başlangıcı arasındaki “güçlü yapısal benzerlik” (Kinderman, 2004: 68) ise oldukça dikkat çekicidir.

Op. 81a (1809-1810), Beethoven’ın bölümlerin hepsine isim verdiği tek

sonattır. "Das Lebewohl/Les Adieux" (Elveda) bestecinin yaklaşan Napolyon orduları sebebiyle Viyana'dan ayrılan yakın dostu Arşidük Rudolph'a vedasını, "Abwesenheit/L'absence" (Yoksunluk) ayrılığın hüznünü, "Das Wiedersehen/Le Retour" (Kavuşma) buluşmanın coşkusu resmetmektedir. Beethoven'ın yine uzun bir aradan sonra 1814 yılında yazdığı ve son dönem sonatlarına "eşik" oluşturan Op. 90, "nesir-şiir" (Matthews, 1988: 93-94) ilişkisini sunan iki bölüme sahiptir. İlk bölüm "ihtiraslı bir yalnızlığın" (Tovey, 1976: 208) ifadesiyken, "engin ve şarkılı bir temanın" (Kinderman, 2004: 71) hüküm sürdüğü ikinci bölüm, bestecinin Schubert'i belki de en dolaysız şekilde çağrıştırdığı yaratısıdır.

Geç Dönem

Beethoven'ın geç dönem sonatlarının ilki, Op. 101 (1816), alışılmadık şekilde kısa olan ve Op. 90'ın son bölümündeki lirik atmosferi sürdüren bir açılış bölümüne sahiptir. İkinci bölümdeki kanonik pasajlar ve son bölümdeki fugato ise, eş zamanlı olarak piyano ve viyolonsel için yazılan Op. 102'de de görülen ve bestecinin son piyano sonatlarında önemli bir rol oynayan "kontrpuanın yükselişini" oldukça "iddialı" (Cooper, 2017: 158) bir teknikte sunmaktadırlar.

Op. 106 "Hammerklavier" (1817-1818), yüksek ifade gücü ve entelektüel derinliği ile "klasik sonatların en üstün örneği" (Matthews, 1988: 95) olarak da tanımlanmaktadır. Beethoven'ın karakteristik özelliklerinden biri olan bölümleri yapısal olarak birbirleriyle ilişkilendirme yöntemi, bu eserde "aşılmaz bir seviyeye" (Hinrichsen, 2013: 339) ulaşmıştır. İlk bölüm, eşsiz bir uzunluk ve zenginlik sunan sergi kısmıyla öne çıkmaktadır. İkinci bölüm Scherzo karakterindedir, ama içerdiği iki ara kısım sayesinde özel bir nitelik kazanmaktadır. Üçüncü bölümün ifade yoğunluğu ve geniş renk paleti, bestecinin son sonatları içinde bu anlamda belki de en etkileyici örnektir ve Beethoven'ın özellikle geç dönem eserlerinde sıklıkla düşülen Chopin'i anımsatma hatasından kesinlikle uzak kalarak kavranması gerekir. Son bölüm ise, Op. 101'de bahsedilen kontrpuan olgusunun "dehşet verici" (Matthews, 1998: 94) bir yansımasıdır ve piyano literatürünün en haşmetli füg yazısıdır.

Bu sonatın ardından gelen son üç piyano sonatı, Diabelli-Varyasyonları (Op. 120), Missa solemnis (Op. 123) ve 9. Senfoni (Op. 125) ile eş zamanlı olarak bestelenmişlerdir. Her biri ayrı eser numaralarına sahip olmalarına rağmen, "oluşum süreçleri ve entelektüel konseptleri" dikkate alındığında bir "troloji" (Hinrichsen, 2013: 352) meydana getirdikleri açıktır.

Op. 109 (1820), ardılı olan Op. 110 ile Beethoven'ın geç dönem sonatları içinde en çok icra edilen örnektir ve bestecinin olgun stilindeki derinliği farklı atmosferler sunan üç bölüm içinde sergilemektedir. Eserin "lirik ve doğaçlamayı andıran karakterdeki" (Gordon, 2017: 250) ilk bölümü, alışıldık sonat

formuna yeniden yakınlaşmış olan Op. 106'daki muadilinden oldukça farklıdır. Bir patlamayı andıran başlangıcının yanı sıra “yüksek ihtirası ve enerjisi” (Nagel, 1905: 321) ile de ilk bölüme kontrast yaratan ikinci bölümde kontrpuan vurgusu açıkça görülmektedir. Görece kısa tutulmuş bu iki bölümün ardından gelen üçüncü bölüm, hem eserin tek gerçek yavaş bölümü, hem de asıl “odak noktasıdır” (Gordon, 2017: 250). Varyasyon formunda olan ve bu açıdan Beethoven'ın piyano sonatlarının son bölümleri arasında ilk örneği oluşturan bu bölüm, Sarabande⁶ dansının ritmik yapısı ve bestecinin “en seçkin ve asil” (Berger, 1991: 56) melodilerinden birini içeren bir tema üzerine kurulmuştur.

Op. 110'u (1821) tanımlayan belki de en doğru kavram “coincidentia oppositorum”⁷ (Hinrichsen, 2013: 375) olacaktır. Sonatı oluşturan bölümler arasında oldukça yoğun “duygusal karakter farklılıkları” bulunmaktadır. Con amabilità⁸ ifadesiyle başlayan ve bu özelliği asla kaybetmeyen ilk bölümü, esprili ve hatta alaycı bir Avusturya halk dansını sunan ikinci bölüm izlemektedir. Üçüncü bölümün recitativo giriş kısmı, derin bir karanlığı hissettiren ağıta bağlanırken, ardından gelen füg ise “muzaffer bir şekilde geri dönen yaşamı” (Rosen, 2002: 235) simgeler gibidir. Bölümlerin temelinde yatan ortak özellik ise, “ustaca biçimlendirilmiş olan” (Hinrichsen, 2013: 373) cantabile konseptidir

Beethoven'ın son piyano sonatı olan Op. 111 (1821-1822), Opp. 54, 78 ve 90'da da görülen iki bölümlü yapıyı içermektedir. Bölümler arasındaki denge, karakterleri arasındaki göz alıcı “dramatiklik-dinginlik kontrastı” (Gordon, 2017: 262) üzerinden kurulmaktadır. Fransız Uvertürü⁹ atmosferindeki Maestoso girişi izleyen ve sonat-allegro ile füg formlarının birleştirildiği Allegro con brio ed appassionato, “kıyametin şiddetinin resmedildiği devasa bir tabloyu” (Siegmond-Schulze, 1988: 292) andırmaktadır. Atmosferin tamamen değiştiği ikinci bölümün başlangıcı ise, “ruhani alemin” (Matthews, 1988: 99) bir tezahürü gibidir. Bestecinin Op. 109'da olduğu gibi varyasyon formunu kullandığı bu bölümün teması hem semplice hem de cantabile ifadelerine sahiptir ve ilk bakışta bir oksimoron gibi gözükse de bu yapıyla yorumcu için bir mihenk taşı özelliği taşımaktadır. Bu tema ve hatta bölümün tamamı ile, Beethoven'ın son büyük piyano eseri olan Diabelli Varyasyonları'nın teması ve son varyasyonu arasında çarpıcı bağlantılar bulunduğunu da belirtmek gerekir.

Beethoven'ın yazdığı senfonilerin, literatür içinde ne kadar önemli bir konuma sahip oldukları açıktır. Aynı durum, şüphesiz ki bestecinin piyano sonatları için de geçerlidir; ama ek olarak, bu eserlerin senfonilere kıyasla çok daha kişisel ve direkt bir anlatım diline sahip oldukları söylenebilir (Siegmond-Schulze, 1988: 257). Müzik tarihinin Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçiş sürecini aydınlatan bu sonatlarda hem biçimsel çerçeve, hem de

ifade yöntemleri açısından birçok farklı deney yapmış ve sonuç olarak muazzam zenginlikte bir külliyat yaratmış olan Beethoven, kendisinden sonraki kuşaklar için de son derece etkileyici ve kalıcı bir referans noktası oluşturmuştur.

Op. 57 “Appassionata”

1804-1805 yıllarında yazılmış olan eser, Beethoven’ın orta dönemine ait en önemli piyano yaratılarından biridir ve 5. Senfoni ile birlikte “epik stilinin prototipi” (Rosen, 2002: 192) olarak görülmektedir. Her ne kadar sonatın ismi 1838 yılında yapıtın dört el düzenlemesini yayımlayan August Craz tarafından konulmuş olsa da, eserin içerdiği “olağanüstü trajik tını” (Tovey, 1976: 177) nedeniyle oldukça uygun olduğu söylenebilir. Ayrıca, bestecinin minör tonda bitirdiği son piyano sonatıdır ve bu yönden Mozart’ın -içinde yaşadığı toplumla uzlaşma çabasından tamamen vazgeçtiği- KV 491 Do minör Piyano Konçertosu ile de ilginç bir paralellik taşımaktadır.

Eş değeri olan “Waldstein” Sonatı’na ifade yoğunluğu açısından büyük benzerlik gösteren, ama “mutluluğun zirvesine” ulaşan o eserin aksine “en derin ızdırabı” (Swafford, 2014: 410) duyuran ve dolayısıyla “mükemmel bir karşıtlık” (Matthews, 1988: 91) yaratan “Appassionata”, üç bölümden oluşmaktadır.

1. Bölüm: Allegro assai

Oldukça alışılmamış bir tartımda (12/8) yazılmış olan bölüm, etkileyici bir atmosfer ile açılmaktadır. Sonat-allegro formundaki bölümün tüm kısımlarını (sergi, gelişme, yeniden sergi) ve koda bölmesini başlatan dört ölçülük ana temanın ilk yarısı ünison arpej ilerleyişinden, ikinci yarısı da bu ilerleyişin bağlandığı ve trille süslenmiş iki notalık bir figür ile akorlardan oluşmaktadır. Ünison arpejin dinamik (pianissimo) ve artikülasyonunu (legato) hakkıyla duyurmak için, parmakları düz kullanarak tuşlara daha geniş bir dokunuş sağlamak önerilir. Ayrıca, tril öncesi ve sonrasında gelen notaların zamanlama ve artikülasyonlarını da mutlaka önemsemek gerekir. 5 ve 8. ölçüler arasında, ilk dört ölçüdeki yapı yarım ton yukarıdan tekrar edilmektedir. Buradaki Napoliten etkisi, tüm bölüm boyunca görülecek önemli bir unsurdur ve yorumcuya farklı renkler kullanma imkânı vermektedir. İzleyen sekiz ölçülük kesit ise, ana temanın ikinci yarısı ile burada ilk kez duyulan yazgisal motif¹⁰ arasındaki diyalogu inisi arpejler üzerinden dominant altılı akora (subito pp) bağlamaktadır. Açılış bölmesi ile ilgili bir diğer önemli husus da, tüm sekansların kısa değerlerle (dörtlük) bitmesidir. Bu dörtlükleri izleyen uzun eslerde dramatik atmosferin yoğunluğu iyice arttığı için, sessizlik sırasında gereksiz ve anlamsız hareketlerden kaçınmak, doğru anlaşılmiş profesyonelliğin doğal bir gereğidir.

17. ölçüden itibaren ana tema tekrarlanmaktadır, ama burada pp-p ilerleyişi sekteye uğratan ff senkop akorlar bulunmaktadır ve yüksek gürlüğe rağmen bu akorları cümlelemek önemlidir. 24 ve 36. ölçüler arasındaki geçit, yan temanın tonalitesini hazırlamaktadır. Sağ el, ilk dört ölçüde şaşırtıcı şekilde statik bir yapıdadır ve ölçü başına sadece bir çift ses/akor içermektedir. İkinci dört ölçülük grupta çift seslerin tekrarlanması da bu durağanlığın yarattığı gerilimi arttırmaktadır. Sol el ise, yazgisal motiften doğan ve “kesintisiz bir dip gürültüsü” (Matthews, 1988: 91) oluşturan sekizlikler sunmaktadır. Sağ elin durukluğuna müthiş bir kontrast yaratan bu sekizlikleri aynı parmakla veya olabildiğince az parmak değişimiyle çalmak, etkili bir icra açısından elzemdir.

36. ölçüde başlayan yan tema, ana temanın materyalinden doğmuştur; ancak dokusu ve karakteri tamamen farklıdır. Ana temadaki karanlık rengin aksine burada aydınlık ve dolce ifadesiyle vurgulanan lirik bir atmosfer hakimdir. İki el tarafından ünison olarak değil, sadece sağ eldeki oktavlarla sunulan bu temayı legato çalabilmek için, esnek bir bileği ve iyi rehberlik eden bir ön kolu devreye sokmak gerekir. Bu kesitte sol elde görülen katman ise, önceki ölçülerde tekrarlanan sekizliklerden türetilen ve tıpkı melodik katman gibi doğduğu kaynağa etkileyici bir kontrast yaratan kırık akorlarla kurulmuştur. Piyanonun bas bölgesinden yukarıya doğru onlu aralık çerçevesinde yükselen bu katman sayesinde, bölümün başından beri kasıtlı şekilde kesilen akışın daha uzun bir ilerleme sağlayacağı beklentisi oluşsa da, 41. ölçüdeki donakalış ve izleyen ölçüdeki subito f dinamiği-vurgulu Napoliten altılı, atmosferi değiştirmektedir. Birbirlerine bağlanan uzun trillerin ardından 47. ölçüde başlayan dört ölçülük kesit, olağanüstü güzellikte bir hat oluşturmaktadır ve burada pürüzsüz bir icra için, sağ dirseği dış tarafa doğru kaldırarak elin pozisyonunu sol tarafa doğru yatırmak tavsiye edilir. Ayrıca kesitin sonundaki el değişimini de son derece özenli bir şekilde gerçekleştirmek gerekir.

Sergi kısmının kapanış bölümündeki ilk kesit (51 ve 61. ölçüler arası), “fırtınalı ve şeytani” (Swafford, 2014: 411) karakteriyle yan temaya dramatik bir karşıtlık yaratmaktadır. Burada artikülasyon ve kuvvet, yani parmak ve kol kullanımı arasındaki denge son derece önemlidir. Yorumun kurgusunda armonik ilerleyişi ve gürlük değişikliklerini mutlaka gözetmek gerekir. Ayrıca forte dinamiği içeren ölçülerdeki melodik katman için doğru bir cümleme yapmak da elzemdir. 61. ölçüde başlayarak ilerleyişi gelişme kısmına bağlayan ikinci kesitte ise iki grup bulunmaktadır. İlk grup, üç sekans içinde bölmenin minör tonda biten armonik yapısını ısrarla doğrulayan bir kadans sunarken, ikinci grup ana temanın motifini vurgulayarak gelişme kısmının başlangıcını hazırlamaktadır. Bu hazırlığın çok ilginç ve titizlikle renklendirilmesi gereken bir modülasyon içerdiğini de belirtmek gerekir.

Bu modülasyon sayesinde ana tonaliteye oldukça uzak olan Mi Majör

tonunda başlayan gelişme kısmının ilk on iki ölçüsü, sergi kısmına kıyasla "çok daha kompakt" (Hinrichsen, 2013: 263) bir yapı sunmaktadır. 79 ve 94. ölçüler arasındaki kesitte ana tema, dört ölçülük sekanslar içinde sol elde başlayıp sağ ele geçerek beş oktavlık bir çerçeve içinde duyulmaktadır. Eş zamanlı olarak sağ elde başlayan on altılık tremolo, sol ele geçtiğinde kırık arpejler şeklinde ilerlemekte ve yeni sekansın başlangıcını hazırlamaktadır. Modülasyonlarla gerilimin peyderpey arttığı bu kesitte, eller arasındaki değişimleri kesiksiz bir şekilde gerçekleştirmek gerekir. 94. ölçüde başlayan geçit ise bu gerilimi yatıştırmakta ve ilerleyişi 110. ölçüye, yani yan temanın işlenişine bağlamaktadır.

Bölümün "nefes kesici" (Matthews, 1988: 91) yerlerinden biri olan 110 ve 136. ölçüler arasındaki kesitin ilk grubunda yan tema, ana temanın işlenişi gibi dört ölçülük sekanslar içinde modülasyonlarla sunulmaktadır; ama ek olarak, sergi kısmındaki orijinalinden çok daha geniş bir ilerleyiş sergileyen eşlik partisi içermektedir. Bu grubu, tüm gürlük değişimlerine rağmen bir bütün olarak görmek önemlidir. 123. ölçüde başlayan ikinci grupta ise tema tamamen kaybolmaktadır. İlk sekiz ölçü, ritmik değerlerinin etraflıca incelenmesi gereken ateşli arpejlerle, son dört ölçü de yazgısal motifin farklı ses bölgelerindeki tekrarlarıyla kurulmuştur. Ana tonalitenin yedinci derecesinin hâkim olduğu bu grupta fortissimo dinamiği her ne kadar 123. ölçüde bulunsa da, -tabir caizse- barutu erken harcamamak, 132. ölçüde gelen dominant derecesi ve 134. ölçüdeki müthiş değişimin (ff-p) hazırlanışı için kurguyu iyi oluşturmak gerekir.

134. ölçüde yazgısal motifin devamı olarak gelen bas pedalı, 136. ölçüde başlayan yeniden sergi kısmını oldukça dramatik bir şekilde hazırlamakta ve 151. ölçüye kadar aralıksız şekilde sürmektedir. Kısım başlangıcında dominant derecesinde kurulu olan ve tonik akorunun ikinci çevriminin belirsizliğini duyuran bu pedalın zemin oluşturduğu ana tema, sağ eldeki oktavlar tarafından üstlenilmiştir. Bu oktavların icrasında, doğru parmak ve ön kol kullanımının yanı sıra, derin ses bölgesi ve karanlık karakter nedeniyle alçak ve sabit tutulan bir bilek önerilir. 152. ölçüde başlayan ana temanın tekrarı ise majör tonda yazılmıştır, ama bu alışılmadık durum bir "aydınlanma hissi" yerine "alaycı bir inat" (Hinrichsen, 2013: 264) etkisi yaratmaktadır. 163. ölçüde başlayan geçit ile koda bölmesi arasındaki süreç, sergi kısmıyla simetrik şekilde ilerlemektedir.

Koda bölmesi, Beethoven'ın piyano sonatları içindeki "en uzun ve dramatik" (Gordon, 2017: 202) örnektir. Ana temanın işlendiği 204 ve 211. ölçüler arasındaki kesitte, sağ elin sunduğu ve sergi/yeniden sergi kısımlarının kapanış bölmelerinden alınmış olan katmanı çok saydam bir şekilde icra etmek gerekir. 211 ve 239. ölçüler arasındaki kesit ise, gelişme kısmının son kesitine (110 ve 136. ölçüler arası) yapı ve etkileyicilik bakımından oldukça paraleldir.

Sergi kısmındaki lirik karakterini gelişme kısmında da büyük oranda koruyan yan tema, 211. ölçüden itibaren “korkunç bir dönüşüm” (Hinrichsen, 2013: 264) geçirmekte ve tansiyonu zirveye taşımaktadır. 218. ölçüde başlayan ve eller arasında paylaşılan kırık arpejler sırasında sol elin sunduğu uzun bas hattı son derece dikkat çekicidir. 227 ile 235. ölçüler arasında bulunan ve armonik ilerleyişleriyle koda bölmesinin son kesitini hazırlayan arpejlerin ise notada yazdığı gibi sadece sağ el tarafından üstlenilmesi, tını kalitesi açısından elzemdir. 235. ölçüde başlayan son dört ölçülük grup, bölümün sergi/yeniden sergi kısımlarında yazgısal motifin tekrarlandığı ölçülerin genişletilmiş bir versiyonudur. Burada bestecinin yazdığı ve ciddiye alınması gereken pedal işaretlerinin yanı sıra, başlangıçtaki subito p dinamiğini dört ölçü uzunluğundaki diminuendo ışığında belirlemek ve aynı ölçekteki ritardando için olabildiğince küçük değerlerden oluşan bir nabız oluşturmak da önem arz etmektedir.

Ani bir patlamayla açılan Più Allegro, koda bölmesinin son kesitidir. Yazgısal motifin ilk kez dominant-tonik ilerleyişinde sunulduğu bu açılışın ardından, yan tema da ilk kez ana tonalitede duyulmaktadır. 249. ölçüden itibaren eller arasında dönüşümlü olarak gelen ve 256. ölçüde “istisnai bir sertliğe” (Rosen, 2002: 195) varan şiddetli akorlarda tartımı mutlak surette vurgulamak gerekir. Altı ölçüden oluşan ve ff-p kontrastı ile başlayan son grupta ana tema, sol el tarafından altı oktavlık bir çerçevede sunularak ppp içinde kaybolmaktadır. Bu katmanın son üç ölçüdeki değerleri zaten doğal bir ritardando etkisi yarattığı için, bu kayboluş sürecinde ekstra ve “fuzuli” (Bülow, 1876: 20) bir ağırlaşmadan kaçınmak gerekir.

2. Bölüm: Andante con moto

Fırtınaların egemenliğindeki ilk bölümün ardından dingin bir dünyaya kapı açan ikinci bölüm, varyasyon formunda yazılmıştır. Sekizer ölçü uzunluğunda ve tekrar edilen iki periyottan oluşan tema, koral parti ilerleyişleri barındırmaktadır. Melodik ilerleyiş ise son derece durağandır; ilk dört ölçüsünde sadece iki, ikinci dört ölçüsünde ise üç farklı nota bulunan bu katmanın ikinci periyodunda La bemol notası tam on beş kez duyulmaktadır. Ek olarak, temanın on altı ölçüsünden sadece beşinde bağ bulunması da, kompakt tını anlayışını gözetten bir yorumun gerekliliğini göstermektedir. Akorları parmaklar yerine kollardan gelen yönlendirmeye çalmak, hem eş zamanlılık ve hem de bakır nefesliler grubunu andıran geniş gövdeli tını için fayda sağlayacaktır. Parmakları da, özellikle ikinci periyotta çoğalan legato ölçülerde devreye sokmak etkili olacaktır. Bölümün temposu ise, hem con moto ifadesini ciddiye alarak ve tartımı koruyarak (yani 4/8 haline getirmeyerek), hem de bu ifadeyi abartmadan ve örneğin üçüncü varyasyonla sportif bir etki yaratmayacak şekilde belirlenmelidir.

Dörtlük değerlerin hâkim olduğu temayı izleyen ilk varyasyonda, ritmik daralma sonucunda sekizlik değerler belirleyici konumdadırlar. Temayı sunan sağ eldeki ilerleyiş esler tarafından mütemadiyen kesilse de, sol elin ritmik yapısı sayesinde sekizlik akış açık bir şekilde hissedilmektedir. Bu varyasyonda, temayı ve melodik özelliğiyle temadan daha baskın bir rol üstlenen sol eldeki senkop hattını mutlak surette bir bütün olarak kavramak gerekir. Bu bağlamda, sağ eldeki akorları "sol el devreye girdikten sonra" (Schnabel, 1949: 307) kaldırmak ve iki el arasında herhangi bir boşluk bırakmamak son derece önemlidir.

İkinci varyasyon, ritmik daralmayı bir kat daha arttırırken, ses bölgesini de bir oktav yukarı taşımaktadır. Tüm bölüm boyunca sadece bu varyasyonda bulunan sempre ligato ifadesi, özellikle sağ elde kesintisiz bir şekilde süzülen on altılıkların "kemanla çalınıyormuş gibi" (Schnabel, 1949: 308) hissedilmesini, eşitlik ve akıcılığın gözetilmesini gerektirmektedir. Öte yandan, temanın akorlarından doğan bu değerlerin icrasında -özellikle periyot tekrarlarında- "piyanoya özel bir efektten" (Bülöw, 1876: 22) faydalanmak ve temanın melodik katmanını vurgulayan sesleri basılı tutarak el pedalı yaratmak da mümkündür. Ancak bunu yaparken, farklı armonik fonksiyonların temiz sunumu için sağ el ve sağ pedalla çok dikkatli bir şekilde hareket edilmelidir.

Ritmik daralmanın ve ses bölgesinin bir kez daha arttığı/değiştığı üçüncü varyasyon, bölüm içinde dinamik kontrastların en belirgin şekilde görüldüğü yerdir. Bir önceki varyasyonla bağlantıyı sağlayan geçiş ölçüsünde (48/ikinci dolap) tempoyu minimal seviyede arttırmak, daha pürüzsüz bir ilerleyiş kurmak ve otuz ikilik değerlerin bütünlüğüne katkı sağlamak için şiddetle tavsiye edilir. Ayrıca, bu değerlerin artikülasyonunda saydamlık ve legato unsurlarını özenle birleştirmek gerekir. Varyasyonun ilk iki ölçüsünde, önceki varyasyondan devralınan dinamik (piano) sürmekte, ama temayı vurgulayan senkopların hepsinde vurgu bulunmaktadır. İzleyen iki ölçüde ise forte dinamiği geçerliiyken, tema akorlarının hiçbirisi vurgu içermemektedir. 49 ve 64. ölçüler arasında hiç şaşmadan devam eden bu yapıya özel önem vermek gerekir. Bu varyasyonda periyot tekrarları -tema ve önceki varyasyonların aksine- yazıya dökülmüş haldedirler ve ellerin rolleri bu tekraralarda periyodik olarak değişmektedir. Bu değişimlerin görüldüğü tüm ölçüleri cantabile vurgusuyla oluşturmak önemlidir. 57 ve 64. ölçüler arasında sağ elde temanın melodik katmanına denk gelen sesleri vurgulayarak sol eldeki senkopları zenginleştirmek de önerilir; ama bunu yaparken otuz ikiliklerin akışını örselememek elzemdir. 65 ve 80. ölçüler arasında ff seviyesine ulaşan gürlük artışlarını da dikkatle kurgulamak gerekir.

79. ve 80. ölçülerde dinamiğin ve ses bölgesinin bölümün başlangıcındaki seviyeye inmesiyle beraber başlayan kesiti kimi kaynaklar dördüncü varyasyon olarak tanımlasa da, burayı temanın -bazı değişikliklerle beraber- tekrarı

ya da koda bölmesi olarak görmek daha uygundur. Temanın farklı ses bölgelerine dağıtıldığı ve ilk periyodunda viyolonsel tınısını andıran hatlar bulunan bu kesitin de öncülleri gibi kadans yaparak bitmesi beklenirken, tonik akoru yerine gelen akorlar “tüm eserin en dehşet verici anlarından birini” (Hinrichsen, 2013: 266) yaratmaktadırlar. Ekstrem dinamik kontrast (pp-ff) içeren ve ilerleyişi üçüncü bölüme bağlayan bu eksik yedili akorlar, birinci bölümde gelişme ve yeniden sergi kısımlarını bağlayan kesitte olduğu gibi ana tonalitenin yedinci derecesi üzerine kurulmuşlardır. Bu arpeggio akorların yorumunda, şok etkisini kaybetmemek için hem hantallıktan, hem de acelecilikten uzak durmak gerekir.

3. Bölüm: **Allegro, ma non troppo - Presto**

İkinci bölümü kapatan eksik yedili akorlar, son bölümün açılışında tam on üç kez yüksek gürlükte duyulmaktadır. Bu şiddetli başlangıç, önceki bölümün yarattığı huzur dolu atmosferi tamamen yok ederken, aynı zamanda bu bölümün karakteri hakkında da keskin bir fikir vermektedir.

Hızının, tempo başlığındaki non troppo ifadesi ve koda bölmesi (Presto) gözetilerek belirlenmesi gereken bölüm, sonat-allegro formunda yazılmıştır. Akorların yarattığı görkemli giriş, henüz 5. ölçüde gelen subito p ile kırılmaktadır; ancak bu durum, burada başlayan, önce iki kez duraksayan, ardından bölüm boyunca neredeyse hiç durmayacak olan on altılık devinimin başlangıcını hayli etkili kılmaktadır. Bu duraksamaların yarattığı gerilimin hissedilebilmesi için, sekans sonlarındaki dörtlük notalarda tuşlarla teması son ana kadar kesmemek elzemdir. Sağ elde çığ gibi büyüyen ve 13. ölçüde sol elin katılımıyla dinamiği daha da artan devinim, kısa ama etkili bir diminuendo üzerinden 20. ölçüdeki tonik derecesine ulaştığında, giriş bölmesi bitmekte ve ana tema başlamaktadır.

20 ve 28. ölçüler arasında sunulan ana tema, birinci bölümdeki muadiline armonik açıdan benzerlik taşımaktadır. Burada sağ eldeki on altılıklar için bileği olabildiğince sabit tutacak parmak numaraları tavsiye edilir. Ayrıca -nota üzerinde yazılı olmasa da- sekanslarda dinamiği örselemeden dalgalanmalar yaratmak ve bunu yaparken gürlük artışını poco a poco, düşüşü de neredeyse subito oluşturmak önerilir. Sol eldeki on altılık-dörtlük kombinasyonlarını ise timpani vuruşlarını andırır şekilde ayrı hareketlerle vurgulamak gerekir. 28 ve 36. ölçüler arasında önceki sekiz ölçünün tekrarı sunulmaktadır, ama burada sol eldeki kombinasyonlar daha büyük bir ağırlık kazanmaktadır. 36 ve 50. ölçüler arasındaki grupta on altılık katman geri çekilmekte ve başrolü sol eldeki kombinasyona devretmektedir. Buradaki sekansları gürlük dalgalanmalarına rağmen armonik ilerleyişe dayanan bir hiyerarşi içinde oluşturmak, monotonluk riskini ciddi ölçüde azaltacaktır. Ayrıca sağ eldeki dörtlük değerleri de titizlikle vurgulamak gerekir. 50 ve 64. arasındaki grup,

bir önceki grubun tekrarını eller arasındaki rol değişimiyle beraber sunmaktadır. 64 ve 76. ölçüler arasındaki grup ise, ana temanın ilk dört ölçüsünün geri döndüğü ve modülasyonlar içeren üç sekans içinde yan temanın tonalitesini hazırladığı geçittir. Bu geçitte sol elin üstlendiği ve hayli zorlayıcı olan tremolo için, öncelikle çift sesleri birbirinden ayırarak oturtmak, ardından da birleşik yapıyı dinamiklerle harmanlamak önerilir. Ayrıca, burada sağ elin öncü konumda olduğu da unutulmamalıdır.

76. ölçüde dominant derecenin minör tonunda ve Napoliten altılı akoruyla başlayan yan tema, ilk bölümde olduğu gibi ana tema materyalinden doğmuştur; ama bu kez herhangi bir karakter farkından söz etmek mümkün değildir. 76 ve 96. ölçüler arasında sunulan bu temanın ilk kesiti, önce ana temada olduğu gibi iki ölçülük bir grubun art arda tekrarını, ardından da altı ölçülük grubun inici bir hareketle izleyen kesitin ses bölgesine varışını içermektedir. Melodik katman burada sol eldeki çift sesler ve sağ eldeki on altılıklar arasında paylaşıldığı için, sfp dinamiklerini her iki el için de geçerli kılmak gerekir. 86. ölçüden itibaren önceki kesitin bir oktav aşağıdan gelen tekrarında ise melodik katman sol eldeki akorlar tarafından üstlenilmekte, sağ el ise ilk dört ölçüde önemli bir karşı melodi yaratırken, son dört ölçüde de sol eli ünison olarak desteklemektedir.

96. ölçüde başlayan kapanış bölmesi, eller arasında kanon şeklinde işlenen ana temanın motifi ve "kapanış teması" (Rosen, 2002: 197) yaratıcısına ısrarla yinelenen akorlardan oluşmaktadır. Kanonik ilerleyişte motif başlangıçlarını gözetmek, akorlardaki vurgularda da tartımın kuvvetli zamanını unutmamak gerekir. 109 ve 112. ölçüler arasındaki armonik yapı, ana tonaliteye geri dönüş beklentisi oluştursa da, ikinci bölümün sonunda olduğu gibi aniden beliren eksik yedili akor, altı oktav içeren arpejler üzerinden gelişme kısmına bağlanmaktadır.

118. ölçüde başlayan gelişme kısmının ilk bölmesi, ana tonalitenin alt dominant derecesinin bölüm boyunca hâkimiyet kurduğu tek yerdir. Kısmın sekiz ölçülük giriş grubunda, kanonik diyalogla beraber yükselen gürlük hassas bir şekilde kurgulanmalı ve 125. ölçüdeki legato sekizliklere dek korunmalıdır. Bu sekizliklerle beraber dar bir çerçevede, ama etkileyici bir şekilde düşen dinamik, ana temanın işlenişine bağlanmaktadır. 126 ve 134. ölçüler arasında tema sağ el tarafından sergi kısmına benzer şekilde sunulurken, sol el hem bir tremolo ile melodik katmana zemin yaratmakta, hem de uzun değerlerden oluşan bas pedalları sergilemektedir. 134 ve 142. ölçüler arasındaki tema tekrarında ise bu bas pedalları, dönüşümlü olarak ilerleyen dış partiler haline evrilmektedirler.

142. ölçüde başlayan on altı ölçülük grup, katman yapıları ve gürlük değişimleri itibarıyla ikinci bölümün üçüncü varyasyonu ile bağlantılıdır. "Solo-tutti" (Bülow, 1876: 31) ilişkisini yansıtan ve senkopların ön planda

oldukları bu kesitin piano ölçülerinde vurguları hassas bir şekilde belirtmek, sempre f ölçülerde ise dizginleri elden bırakmak tavsiye edilir. 158 ve 168. ölçüler arasındaki grup ise, ana tema motifinin kanonik ilerleyişini ve ünison bir hatta dönüşümünü sergilemektedir. Her ne kadar grubun başlangıcında più f dinamiği bulunsada, gürlüğü her sekansta değişen armonik dereceler ışığında arttırmak önerilir.

168. ölçüde başlayan ve yeniden sergi kısmını hazırlayan bölmenin ilk sekiz ölçüsü, ana tonalitenin dominant derecesini vurgulamaktadır. Buradaki yazı yakından incelendiğinde, sol eldeki yapının 34 ve 35. ölçülerden alındığı görülebilir. Ayrıca, notada yazmamasına rağmen bu ölçülerde gürlük seviyesini yeniden inşa ederek 176. ölçüyü (ff) hazırlamak önemlidir. Bu bağlamda, ilk dört ölçüyü pedalsız, son dört ölçüyü de pedallı peyderpey arttırarak çalmak önerilir. 176 ve 212. ölçüler arasındaki uzun kesitin başat unsurları ise arpejlerdir. İlk iki sekansta yüksek gürlük nedeniyle sağ eldeki sekizlik değerleri kol gücüyle vurgulamak gerekir, ilk sekansta bu notaları baş parmakla çalmak da önerilir. Sekans sonlarındaki esler, sükûnetten ziyade “Nirvana’ya¹¹ atılan çaresiz bir bakışın” (Leichtentritt, 1972b: 755) tezahürleridir ve hararetli devinimin bölüm boyunca kesildiği ilk ve son yerlerdir. 184 ve 192. ölçüler arasındaki sekanslar, kısa esleriyle giriş bölümündeki duraksamaları, 192. ölçüde başlayan sekizlik arpej de, ilk bölümde kapanış bölmelerine bağlanan kesitleri andırmaktadırlar. 184. ölçüde başlayan ve tam yirmi iki ölçü boyunca aralıksız süren eksik yedili armoninin 206. ölçüde dominant yedili akora dönüşmesi, 212. ölçüde de tonik fonksiyonuna çözülmesiyle birlikte, yeniden sergi kısmı başlamaktadır.

Yeniden sergi kısmını açan ilk grup, sergi kısmında ana temanın tekrarlandığı ölçüleri sergilerken, ikinci grupta tema sol ele geçmekte, sağ el de sergi kısmının kapanış bölümü ve gelişme kısmının hazırlık ölçülerindeki sekizlikleri harmanlayan bir karşı melodi sunmaktadır. Kısmın geri kalanı -ilk bölümde olduğu gibi- sergi kısmı ile senkron olarak ilerlemektedir. 288. ölçüde başlayan kapanış bölümündeki ilk on iki ölçü ile ilk dolap, sergi kısmındaki yapıyı izlerken, ikinci dolapta 300. ölçüyle beraber ellerin rolleri ve akorlardaki vurguların yerleri değişmektedir. Buradaki sempre più allegro ifadesi de koda bölümünün temposunu (Presto) hazırlamaktadır.

308. ölçüde başlayan koda bölümü, on altı ölçülük “öfkeli” (Gordon, 2017: 209) bir kesitle açılmaktadır. Periyotların ilk ölçülerinde son derece kuvvetli iki akor bulunmaktadır, ama sadece ikinci akor sf vurgusu içermektedir. İzleyen ölçülerdeki piano akorların sabit bir staccato içinde sunulmaları için ön kolun yönlendiriciliği önerilir. Bu kesitte abartılmış tempo oynamaları yaratarak karakteri sulandırmak ise, yine yorumcunun profesyonellik anlayışıyla ilgili bir husustur. 325. ölçüden (ikinci dolap) itibaren son kez duyulan ana temanın etkisi, “piyanoyu parçalara ayırmışçasına” (Swafford, 2014: 412)

şiddetlidir. Burada yaratılması gereken kaos, saydam bir artikülasyondan çok daha yüksek bir önem taşımaktadır. Sol eldeki kırık akorlarda zayıf vuruşlara gelen vurguların da, bu kaosa azami katkı sağlamaları için ikişer ölçülük gruplar halinde oluşturulması önerilir. 341 ve 351. ölçüler arasında sol eldeki dörtlük ve sekizliklerin, ana temanın ilk sunumundaki kombinasyonda olduğu gibi iki hareketle çalınması elzemdir. 353. ölçüden itibaren kırık akorlardan oluşan arpejlerin inici hareketi, bir anlamda ilk bölümün ana temasındaki çıkıcı ilerleyişin başlangıç noktasına geri dönüşünü simgelemektedir. Bölüm, eserin başlangıcındaki ses bölgesinde, ama olabilecek en yüksek gürlük kontrastını yaratarak (pp-ff) sona ermektedir.

Sonuç

Beethoven’ın sonat kavramını yeniden biçimlendirdiği eserler arasında yer alan “Appassionata”, piyano literatürünün en özel ve önemli yapıtlarından biridir. Bu sonatın yorumcu açısından üstesinden gelmesi belki de en zor kısmı, içerdiği engin renk ve karakter paletini bir duygusal patlamalar zincirine indirgmeden sunmaktır. Karakterlerin yoğunluğu ile onları çevreleyen biçimsel kurgu arasında var olan hassas denge, bu eseri özel kılan ana unsurdur ve yorumu bayağılaştırmamak için mutlak surette gözetilmesi gerekir. Bestecinin her bölümün tempo başlığına koyduğu tamamlayıcı ifadeleri – *assai*, *con moto* ve *non troppo* – ciddiye almak, bu bağlamda elzemdir. Öte yandan “Appassionata”, Beethoven’ın sessizlik olgusunu da çok etkileyici şekilde kullandığı bir eserdir. Henüz ilk bölümün başlangıcında ortaya çıkan ve yapıtın ana materyaline ait olduğu açıkça görülen bu sessizlik anlarında, dramatik atmosferi bozacak tüm aşırılıklardan kaçınmak ve gerilimi korumak gerekir. Bahsi edilen sessizlik anlarının, uzun süreli eserin yanı sıra kısa bir nefes anlamı taşıyan sekizlik eseri de içerdiği unutulmamalıdır. Ek olarak, eserin 10. ölçüsünde ilk kez duyulan yazgısal motifin bütün bölümlerde önemli görevler üstlendiğini, hem bölümlerin bireysel kurulumu ve hem de bölümler arasındaki organik bağlantılar açısından kilit rol oynadığını vurgulamak gerekir. Tüm eseri belirleyen bir diğer unsur da, sıklıkla *subito* olarak beliren ve özenli bir kurgu gerektiren gürlük kontrastlarıdır.

İlk bölüm, geniş ölçeği ve kullanılan materyalin yoğunluğu nedeniyle eserin amiral gemisidir ve sonatın tamamında geçerli olan senfonik anlayışın da en yoğun haliyle görüldüğü yerdir. Sergi kısmında sunulan temaların sıralaması, yaklaşık olarak eşit uzunluğa sahip olan diğer kısımlarda ve koda bölmesinde de aynı şekilde sürmektedir; ancak ses bölgesi, renk, dinamik ve hatta karakter bakımından birçok önemli farklılık ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıkları doğru anlamlandırmak, bölümün içerdiği zengin paleti duyurmak için elzemdir. Ayrıca, özünde aynı materyalden doğan, ama bir madalyonun iki yüzünü simgeleyen karakter ayrımları sunan ana ve yan temaların

kurgularında da aynı tavrı göstermek son derece önemlidir. Özellikle kısım sonlarında yoğunlukları artan on altılık değerlerde artikülasyonu ve yüksek gürlüğü eş zamanlı olarak sergilemek gerektiği için, enerjiyi çok hassas bir şekilde dengelemek gerekir. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da pedaldır. Arpejlerin bu denli söz sahibi olduğu bir bölümde, dinamik ne olursa olsun, bu figürlerin hiçbirinde saydımlıktan ödün verilmemelidir. Son olarak, yazgısal motiften doğan sekizliklerin yarattığı devridaim etkisinin de, bölüm boyunca geçerli olan nabız ifade ettiğini asla unutmamak gerekir.

İki fırtınalı bölüm arasında kasırganın gözü etkisi yaratan ikinci bölümün temasındaki kurulum, varyasyonların sıralanışını da belirlemektedir. Temanın melodik ilerleyişi, hem varyasyonlarda kategorik olarak gelişen ritmik daralmaların ve ses bölgesi değişimlerinin, hem de koda bölmesindeki geri dönüş hissini çıkış noktası hüviyetindedir. Bu homojen dokuyu oluşturan en belirleyici etken ise, temanın melodi-eşlik ayrımı üzerine kurulu homofonik bir sistem yerine, koralı andıran polifonik bir yapı içermesidir. Bu nedenle, temadaki akorların yaratmaları gereken geniş tını, varyasyonlardaki dönüşümler için de önemli bir kaynaktır. Temanın polifonik yapısı, tüm bölümün karakteri konusunda da söz sahibi olduğu için, rubato anlayışını son derece dikkatli bir şekilde devreye sokmak önerilir. Ritmik değerlerdeki değişimlerin bütünlüğü örselememeleri için de, bölümün temel nabzını olabildiğince büyük değerler üzerine inşa etmek tavsiye edilir.

Schreckensfanfare¹² efektiyle başlayan son bölüm, ilk bölümle birçok ortak paydaya sahip olsa da, bir noktada çok belirgin bir fark ortaya koymaktadır. İlk bölüm, atmosferindeki tüm karanlığa rağmen yine de minör-majör değişimleri sayesinde karakter farklılıkları sunarken, son bölüm, gemi azıya almış yapısını en son ana kadar inatla sürdürmektedir. Gelişme ve yeniden sergi kısımlarının bestecinin el yazmasında büyük harflerle vurguladığı şekilde tekrar edilmesi, bölümdeki mutlak minör egemenliğinin sunumu için elzemdir. Neredeyse her bir cümlenin ısrarla yinelenmesi bu bölüm, bir anlamda kadere karşı sürdürülen amansız mücadelenin tasviri ve kaybetmeyi kabullenmek yerine savaşarak ölme kararının bir tezahürüdür. Tam da bu nedenle, başlangıçtaki non troppo ifadesi, bölümün karakterine uygun bir yorum için son derece değerli ve önemlidir.

Notlar

- 1 Hans von Bülow (1830 – 1894): Alman piyanist, orkestra şefi ve besteci.
- 2 Wilhelm von Lenz (1809 – 1883) Alman asıllı subay ve müzik yazarı.
- 3 Sturm und Drang: (Alm.) Fırtına ve Gerilim. Alman edebiyatında 1765 – 1785 yılları arasında geçerli olan bir akım

- 4 Karakter parçası [Character (characteristic) piece]: Özellikle 19. yüzyılda görülen ve genellikle piyano için yazılmış kısa ve lirik parça (Randel, 1986: 152).
- 5 Sonata quasi una Fantasia: Fantezi biçiminde sonat.
- 6 Sarabande: Barok dönemin en popüler dans parçalarından biri. Çoğunlukla 3/4'lük tartımda yazılmıştır ve kuvvetli zaman ikinci vuruşa gelmektedir.
- 7 Coincidentia oppositorum: (Lat.) Karşıtların çakışması.
- 8 Con amabilità (Amabile): (İt.) Tılsımlı, zarif, cana yakın (Sadie, 1988: 18).
- 9 Fransız Uvertürü: Barok Dönem'de kullanılan iki kısımlı form. Noktalı ritimler ile bağlı ve uzun notalar içeren ilk kısım, yavaş ve görkemlidir. İkinci kısım ise hareketli bir füg sunmaktadır (Sadie, 1988: 271).
- 10 Yazgısal motif: İncelenen birçok kaynakta, burada kastedilen motif ile bestecinin bu eserle eş zamanlı olarak bestelediği 5. Senfoni'nin kader motifi olarak da bilinen başlangıç motifi ilişkilendirilmiştir. Çalışmada sıklıkla bahsi geçtiği için, anlatımın sadeleştirilmesi amacıyla bu tanımlama kullanılmıştır.
- 11 Nirvana: (Sanskritçe) Budizmin "kurtuluş" için kullandığı terim. Her türlü isteklerden, tutkulardan, duygulanımlardan kurtulup, ben'in ortadan kalktığı en yüksek ruh durumuna erişme (Nirvana, t.y.).
- 12 Schreckensfanfare: (Alm.) Korkutucu Fanfar. Bu ifade, Richard Wagner tarafından Beethoven'ın 9. Senfonisi'nin son bölümündeki giriş akoru için kullanılmıştır (Wagner, 1873: 287).

Kaynakça

- Berger, Melvin (1991). *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments (First Anchor Books Edition)*. New York: Anchor Books, Doubleday. ISBN: 0-385-41302-5.
- Broyles, Michael (1987). *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York, NY: Excelsior Music Publishing Co. ISBN: 0-935016-74-0.
- Bülow, Hans von (Ed.) (1876). *New and Carefully Revised Stuttgart Edition of Beethoven's Sonatas: Op. 57*. J. C. D. Parker (çev.). Boston: Oliver Ditson & Co.
- Cooper, Barry (2017). *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. London and New York: Routledge. ISBN: 978-1-4724-1431-1.
- Geck, Martin (1993). *Von Beethoven bis Mahler: Die Musik des deutschen Idealismus*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler. ISBN: 978-3-476-00930-2.
- Gordon, Stewart (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press. ISBN: 9780190629175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2013). *Beethoven: Die Klaviersonaten*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. ISBN: 978-3-7618-7223-9.
- Kinderman, William (2004). "Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)" içindeki "Beethoven" makalesi. Todd, Larry R. (Ed.). New York: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Leichtentritt, Hugo (1972a). "The Beethoven Companion" içindeki "Part Two: 1792-1803 – Piano Sonatas – IV. Sonata No. 4 in E Flat, op. 7" makalesi. Scherman, Thomas K.; Biancolli, Louis (Ed.). Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc. ISBN-10: 0385081766. ISBN-13: 978-0385081764.
- Leichtentritt, Hugo (1972b). "The Beethoven Companion" içindeki "Part Three: 1803-13 – Piano Sonatas – III. Sonata No. 23 in F minor ("Appassionata")" makalesi. Scherman, Thomas K.; Biancolli, Louis (Ed.). Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc. ISBN-10: 0385081766. ISBN-13: 978-0385081764.
- Matthews, Denis (1988). *Beethoven*. New York: First Vintage Books Edition. ISBN: 0-394-75562-6.
- Nagel, Willibald (1905). *Beethoven und seine Klaviersonaten: Zweiter Band*. Langensalza: Hermann Beyer & Söhne.
- Newman, William S. (1983). *The Sonata in the Classic Era (Third Edition)*. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-95286-X.
- Nirvana (t.y.). *Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri Sözlüğü – 1975 içinde*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>.

- Pestelli, Giorgio (1984). *The Age of Mozart and Beethoven*. Eric Cross (çev.). New York: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-24149-9.
- Pfeiffer, Theodor (1894). *Studien bei Hans von Bülow* (Dritte Auflage). Berlin: Verlag von Friedrich Luckhardt.
- Randel, Don Michael (Ed.) (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN: 0-674-61525-5.
- Rosen, Charles (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press.
- Sadie, Stanley (Ed.) (1988). *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-02620-5.
- Schnabel, Artur (Ed.) (1949). *Beethoven: 32 Sonate per Pianoforte – Volume Secondo (13-23)*. Milano: EDIZIONI CURCI S.r.l.
- Siegmund-Schulze, Walther (1988). "Konzertführer Ludwig van Beethoven" içindeki "Klaviermusik" makalesi. Leipzig, Alman Demokratik Cumhuriyeti: VEB Deutscher Verlag für Musik. ISBN: 3-370-00247-7.
- Swafford, Jan (2014). *Beethoven: Anguish and Triumph: A Biography*. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt. ISBN: 978-0-618-05474-9.
- Tovey, Donald Francis (1976). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analysis*. New York, N. Y.: AMS Press Inc. ISBN: 0-404-13117-4.
- Wagner, Richard (1873). *Gesammelte Schriften und Dichtungen: Neunter Band*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- Wallner, Bertha Antonia (Ed.) (1980) *Beethoven: Klaviersonaten Band II*. München: G. Henle Verlag.

