

## LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.96 KEMAN-PİYANO SONATI'NIN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN KARAKTER VE TEMATİK ANALİZİ

### CHARACTER AND THEMATIC ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA FOR VIOLIN-PIANO OP.96

Çağdaş ÖZKAN\*

Geliş Tarihi: 14.03.2022

Kabul Tarihi: 04.04.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** 18. yüzyılın sonlarına doğru keman-piyano sonatı yazma anlayışı dönemin önde gelen bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın yazdığı sonatlar ile değişiklik göstermeye başlamış, Beethoven yazdığı keman-piyano sonatlarındaki yenilikçi müzik anlayışıyla kendinden sonra gelen bestecilere yön vermiştir. Keman-piyano için toplamda on sonat yazan bestecinin Op.96 numaralı son sonatının özellikle birinci bölümü klasik sonat yazma geleneğinin çok ötesinde bir yapıya sahip olup, Beethoven'ın yenilikçi üslubunun açık bir göstergesidir.

Bu çalışmada Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçiş hareketini başlatan isim olarak kabul edilen Ludwig van Beethoven'ın Op.96 numaralı keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter özellikleri ve tematik açılarından incelenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların eserin icrasında yol gösterici olmasının yanı sıra keman ve piyano eğitimleri için de yol gösterici olması öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Beethoven, Keman, Piyano, Sonat

**Abstract:** Towards the end of the 18th century, the style of composing a sonata for violin and piano had already been changing through Beethoven's sonatas on the subject. Beethoven also defined the path for the future composers thanks to his innovative style of musical composition. Beethoven composed ten sonatas for violin and piano. Especially, the first movement of his Op. 96, 10th sonata for violin and piano is a very significant work in terms of defining composer's innovative approach.

Beethoven was considered to be the composer who started the shift from classical period towards romantic period. In this article, the first movement of Beethoven's sonata for violin and piano, Op. 96 is characteristically and thematically analyzed. The purpose of this study is to provide beneficial information for violinists and pianists regarding performance and teaching of this piece.

**Keywords:** Beethoven, Violin, Piano, Sonata

\*Öğr.Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı,  
cagdasozkan@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0718-4968

## 1. GİRİŞ

Ludwig van Beethoven'ın keman ve piyano için yazdığı on sonat, oda müziği repertuvarının en değerli parçaları arasındadır. İlk dokuz sonatı yaklaşık altı yıllık bir zaman dilimi içerisinde bestelenmiştir. Op.12 numaralı ilk üç sonat 1797-98, Op.23 la minör sonatı, “İlkbahar” başlığıyla bilinen Op.24 numaralı sonatı ve Op.30 numaralı üç sonatı 1801 ve 1802 yıllarında tamamlanmıştır. Son olarak 1803'te bestelediği Op.47 “Kreutzer” sonatı ile Beethoven düo sonat formunda ustalığa ulaşmıştır. Op.47 numaralı sonatından sonra 1812 yılına kadar piyano ve keman ikilisi için hiçbir sonat bestelemeyen Beethoven'ın 1812 yılında tamamladığı Op.96 numaralı sol majör sonatı, bu türde yazdığı eserlerin sonuncusu olmuştur.

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'ın besteci kişiliği kısaca ele alınmış, Op.96 sol majör keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter özellikleri ve tematik açılarından incelenmiştir. Beethoven, bir yandan Haydn ve Mozart'ın bestecilik anlayışlarından etkilenirken diğer yandan da bestelediği senfonik eserleri, piyano sonatları ve düo sonatlarıyla Romantik Dönem'e geçişin ilk adımlarını atmıştır. Bu nedenle Ludwig van Beethoven müzik tarihinin önemli isimleri arasında yer almaktadır.

## 2. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Müzik tarihinde Viyana Klasikleri olarak bilinen üç besteciden biri olan Ludwig van Beethoven 17 Aralık 1770'te Bonn kentinde dünyaya gelir. Babası Johann van Beethoven, oğlunun Wolfgang Amadeus Mozart gibi büyük bir müzisyen olmasını istemektedir. Bu nedenle yoğun müzik çalışmalarıyla geçen gençliğinin ardından Ludwig, dönemin önde gelen müzik merkezlerinden Viyana'ya yerleşir.

*Viyana'ya gelen Beethoven, bir süre boyunca bestecilik ile ilgilenmek yerine birçok öğretmen ile çalışmayı, kendini daha fazla geliştirmeyi tercih etmiştir. Beethoven'ın bu dönemi, önce J. Haydn, sonra J.G. Albrechtsberger'den aldığı kontrpuan, A. Salieri'den aldığı vokal müzik, drama dersleri, hatta keman dersleri ve kendisi pek memnun olmasa da para kazanmak için yetiştirdiği öğrenciler ile geçmiştir. Besteci olarak henüz pek tanınmamış olsa dahi, tüm bu dersler dışında Beethoven, birçok piyano resitali vermiş, doğaçlamalarını aristokratik çevrelere sunmuş bir piyanist olarak da kendini kabul ettirmeye başlamıştır.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Tayfun İlhan, “Ludwig van Beethoven'in Beşinci Piyano Konçertosunun İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019), s.5.

Viyana'da dönemin en ünlü bestecilerinden biri olan Joseph Haydn ile bestecilik çalışan Beethoven kısa sürede adından söz ettirmeyi başarır.<sup>2</sup> Ancak sağlığı kötüye giden ve zaman zaman işitme sorunları yaşayan besteci aynı zamanda frengi hastalığına da yakalanır. Buna rağmen yaşadığı rahatsızlıklar Beethoven'i olumsuz etkilemesinin tam tersine bestecilik çalışmalarının hızlanmasına neden olur.

1800'lü yıllara gelindiğinde Beethoven konser piyanistliğini geride bırakmış, özel ders vermekten vazgeçmiş ve tüm zamanını beste yapmaya adanmıştır. Fransız Devrimi'ne ve Napoleon'a olan inancını yitiren besteci Romantik Dönem'e giden yolun taşlarını döşemeye başlamıştır. Eserlerindeki yenilikçi anlayış ve öğretmeni Haydn ile idolü Mozart'ın eserlerindeki bestecilik anlayışını terk etmesi Viyana'daki müzik çevreleri tarafından uzun süre yadırgansa da bu durum bestecinin çalışmalarını aksatmamıştır.

Aynı yıllarda sağlığı ve hastalıkları gittikçe artan besteci, doktorunun da tavsiyesiyle kısa bir süre Viyana dışında küçük bir kasabada yaşamış; bu dönemde bestecilikten tamamen uzak kalmıştır. Viyana'ya dönüşünün ardından çalışmalarına kaldığı yerden devam eden Beethoven, etrafındaki birçok dostu ve öğrencisinin de belirttiği üzere yaratıcılığı ile ilgili daha farklı arayışlara girmiştir.<sup>3</sup>

1817 yılında işitme duyusunu tamamen yitiren Beethoven, Haydn ve Mozart'tan sonra Viyana'nın gözdesi iken bir müzisyen olarak en çok ihtiyaç duyduğu yetisini kaybetmenin üzüntüsünü yaşar. 1815 yılında piyanist olarak son konserini vermesinin ardından, 1822 yılındaki Fidelio operasıyla birlikte şeflik yapmayı da bırakır.<sup>4</sup>

1825 yılında hastalıklarına bir yenisi daha eklenir ve bu kez karaciğer yetmezliği çekmeye başlar. Maddi durumu da bir hayli kötüye giden besteci 1827 yılının başında hareket edemez hale gelir ve yatağa mahkûm kalır. 26 Mart 1827'de son nefesini veren Beethoven, müziğin akışını değiştirerek bu dünyadaki görevini yerine getirmiş, 29 Mart 1827 tarihinde görkemli bir törenle Viyana'da Währing Mezarlığı'na defnedilmiştir.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Ahmet Hamdi Zafer, "L. van Beethoven'in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi", (Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s.6.

<sup>3</sup> Tayfun İlhan, *a.g.e.*, s.6

<sup>4</sup> İsmail Başaran, "Ludwig van Beethoven'in Müziği ve 7. Keman Sonatı", (Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020), s.8.

<sup>5</sup> Mehmet Semih Karlıdağ, "Ludwig van Beethoven'in Op.5 No.1 ve Op.102 No.2 Viyolonsel-Piyano Sonatlarının Sonat Formunun Gelişimi Bakımından Karşılaştırılarak Tarihsel, Teknik ve Yapısal Açılardan İncelenmesi", (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), s.27.

### 3. OP.96 KEMAN-PİYANO SONATI

Bestecinin Op.96 keman-piyano sonatı 1812 yılında Viyana’da bulunan Fransız kemancı Pierre Rode için bestelenmiş ve Arşidük Rudolf’a ithaf edilmiştir. İlk seslendirilişi de Rode ve Rudolf tarafından eserin tamamlandığı 1812 yılında yapılmıştır. Op.47 Kreutzer sonatı ilk tamamlandığında zamanın virtüöz kemancılarından George Bridgetower için bestelenmiş ve ilk seslendirilişi kemanda Bridgetower, piyanoda Beethoven tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla bu sonat icracılar açısından büyük bir teknik yetkinlik gerektirmektedir. Öte yandan Pierre Rode, Fransız Keman Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden Giovanni Battista Viotti'nin öğrencisiydi. Beethoven da Fransız Keman Okulu'nun lirik yaklaşımına hayran bir müzisyen olarak Arşidük Rudolf’a yazdığı mektuplardan birinde şöyle demiştir:

*Biz eserlerimizin Final bölümlerinde nispeten gürültülü pasajlar kullanmayı seviyoruz, fakat bu Rode'un önemseydiği bir şey değil dolayısıyla ben de kendime olabildiğince hâkim olmaya çalıştım.*<sup>6</sup>

Arşidük Rudolf, Beethoven’in gerek maddi gerekse manevi olarak en önemli destekçilerinden biriydi. Beethoven, öğrencisi ve her şeyden öte dostu olan Rudolf’a hatırı sayılır miktarda eser ithaf etmiştir. Bu eserlerden “Arşidük” başlıklı Op.97 piyanolu üçlü ve “Les Adieux” (Vedalar) başlıklı Op.81a piyano sonatı en önemlileri arasındadır. Birbirine yakın yıllarda bestelenmiş olan Les Adieux (1809), Arşidük Trio (1811) ve Op.96 keman-piyano sonatı (1812) tonal yapıları ve tematik materyalleri açısından birçok ortak nokta barındırmaktadır.<sup>7</sup>

Beethoven önceki eserlerinde de *pastoral* (doğaya özdeş, doğaya ithafen) besteler yapmış olmasına rağmen, bunlar sadece büyük çaplı eserlerde münferit bölümler olarak yer almışlardır; dolayısıyla tamamı pastoral karakterde olan bir eseri yoktur. Fakat besteciliğinin *heroik* (kahramansı) döneminin sonlarına doğru “Pastoral” başlıklı 6. senfonisi (Op.68), “An die ferne Geliebte” şarkı dizisi (Op.98) ve 10. keman-piyano sonatı (Op.96) gibi eserlerin tamamında pastoral konular kullanmıştır.<sup>8</sup> Solomon, “Late Beethoven: Music, thought, imagination” kitabında pastoral motif ve figürlere örnek olarak kuş ötmelerine benzeyen trilleri ve *alp kornosu* arpejlerini göstermiştir.

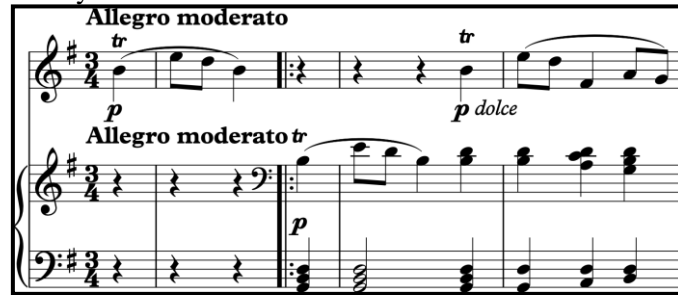
<sup>6</sup> Bathia Churgin, *Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven*, Pendragon Press, New York 2008, s.188-189.

<sup>7</sup> Peng Liu, “Rethinking Sonata Form in Beethoven’s Lyricism”, *The American Musicological Society Southwest Chapter*, Cilt 4, 2015, s. 2, 4. [http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW\\_V4Fall2015PengLiu.pdf](http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW_V4Fall2015PengLiu.pdf) (21.03.2022).

<sup>8</sup> Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, thought, imagination*, University of California Press, Berkeley 2003, s.75-76.

#### 4. OP.96 KEMAN-PIYANO SONATI'NIN BİRİNCİ BÖLÜMÜ

Op.96 keman-piyano sonatının birinci bölümü, direkt olarak Solomon'un da belirttiği kuş ötmesi figürünü barındıran sol majördeki birincil temanın duyulması ile başlar. Temayı oluşturan temel motifler auktaktaki tril ve ölçü başındaki apojatürdür. Bathia Churgin "Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven" adlı kitabında apojatürü "iç çekme motifi" olarak adlandırır.<sup>9</sup> Şekil 1'de görülen tema önce kemanda, ardından sol majör akor eşliği ile piyanoda ve ardından tekrar kemanda duyulur.



Şekil 1. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm teması  
(Ölçü: 1-5)<sup>10</sup>

5. ölçüye kadar herhangi bir armonik yürüyüş bulunmaz. Dolayısıyla 1. ölçüde kemanın kuş ve iç çekme motiflerini tek başına çalması dinleyici için tonal veya ritmik olarak bir referans noktası barındırmamaktadır. Piyano aynı motifleri 3. ve 4. ölçülerde tekrarladığında çalınan sol majör akorlar da henüz armonik olarak belirleyici değildir. 5. ölçüde armonik yürüyüşün başlamasıyla beraber tonal bir merkezin varlığı hissedilir. Bununla birlikte, ritmik olarak belirsizlik devam etmektedir; ilk 5 ölçü boyunca 3/4'lük ölçünün son vuruşu, ölçünün ilk vuruşu gibi algılanır.

12. ölçüye gelindiğinde kemanda duyulan ikilik do notası, eserin başından bu yana melodideki en uzun nota değeridir ve bu nota eserin ritmik yürüyüşüne dair ilk ipucunu vermektedir. Şekil 2'de görülen pasajda Beethoven, alp kornosu motifini sadece sekizlik notalar vasıtasıyla duyurur. Dolayısıyla bu da 12. ölçüdeki ritmik ipucunun etkisini azaltır ve ritmik belirsizliği bir süre daha uzatır.

<sup>9</sup> Bathia Churgin, *a.g.e.*, s.199.

<sup>10</sup> Çalışma boyunca kullanılan nota örnekleri "Sibelius Version 8.5.0" programı kullanılarak tarafımda hazırlanmıştır.



Şekil 2. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm alp kornosu teması  
(Ölçü: 12-16)

20. ölçüden itibaren armoni ve ritim eş zamanlı olarak hareket etmeye başlar ve belirsizliğin de ortadan kalkmasıyla parça yeni başlamış gibi hissedilir. Bu ilk kısım pastoral bir bakış açısı ile yeni başlayan bir gün olarak yorumlanabilir: kuşların ötmesiyle iç çekme motifinin aynı anda gelmesi, doğaya olan hayranlığı anımsatmaktadır. Ardından 10. ve 20. ölçüler arasındaki yavaş ve devamlı armonik yürüyüş ile güneş doğar ve nihayetinde gün başlar.

Sergi kısmının devam ettiği 20. ölçüden itibaren ikincil temaya bir bağlantı olarak yazılan geçiş teması başlar. Burada Beethoven, birincil ve ikincil temayı birbirine bağlayıcı eleman olarak iç çekme motifini (apojatür) kullanır. Geçiş temasının ilk ölçüsünde (20. ölçü) kullanılan apojatür, başlangıçta olduğu gibi ikili aralık aşağıya doğru hareket ederken, ikinci ölçüsünde yön değiştirir ve dörtlü aralık yukarı hareket eder. Motifin yön değiştirdiği 21. ölçüde keman, piyanonun melodisine aynı ritmik öğelerle ve iç çekme motifinin devamcısı olarak apojatürün ilk şekli ile eşlik eder. 22. ölçüye gelindiğinde ise apojatür, iç çekme karakterini barındırarak bir geçiş süslemesine dönüşür. Bu süsleme Şekil 3'te görülmektedir.



Şekil 3. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm geçiş süslemesi  
(Ölçü: 22-24)

Beethoven geçiş temasını 26. ve 31. ölçüler arasında sol majör tonalitesinde dominant (V) - tonik (I) armonik yürüyüşüyle geliştirir. Gerginliğin artırılmasıyla birlikte 31. ölçüdeki son I. derece akorundan sonra sol diyez notası üzerine bir eksik akor kullanan Beethoven, bu akoru la notası üzerinde bir dominant pedal noktasına çözer. Bu noktada piyanonun sol eli sekizlik notalar çalarken sağ el kemanla

dönüşümlü olarak sekizlik üçlemeler çalar. Dominant pedal noktasından sonra piyano, 38. ve 40. ölçüler arasında tematik rolü üstlenir ve re majör tonalitesinde sergi kısmının ikincil teması duyulur.

İkincil tema, önceki temalarla karşılaştırıldığında daha canlı bir karaktere sahiptir. Buna rağmen içerisinde iç çekme motifinin elemanlarını barındırır. Beethoven bu kez apojatürün orijinal aralık ilişkisini korurken ritmini sekizlik ikilemeden sekizlik üçlemeye değiştirir (47-48 ve 55-57. ölçüler). Kemanın ikincil temayı tekrarından sonra 58. ölçüde duyulan re majörün V7 akoru, bir kırık kadans ile 59. ölçüde re majörün bemol VI akoruna çözülür ve si bemol majöre bir modülasyon gerçekleşmiş olur. Bu modülasyon ile birlikte sergi kısmında üçüncü bir tonal bölge oluşur. Bu kısımda eserin birincil teması, nota dizilişi olarak birebir aynı kalmak suretiyle sekizlik üçleme ritminde sürekli olarak tekrarlanır. Gelişimci bir bölge olarak değerlendirilebilecek bu kısımda Beethoven, kemanın iç çekme motifini tekrarladığı 63. ölçüden itibaren piyanonun sağ eline kuş motifinin çağrışımı olarak uzatılmış bir tril ekler. Bu pasaj Şekil 4'te görülmektedir.



Şekil 4. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm kuş motifi  
(Ölçü: 63-65)

Si bemol majör tonal bölgesinin ardından 79. ve 85. ölçüler arasında Beethoven, sergi kısmının kapanışına hazırlık olarak zıt yönde ilerleyen paralel üçlülerle yazılmış başka bir geçiş motifi kullanır. Paralel üçlülerden oluşan bu geçiş motifi, bölümün gelişme kısmında kapsamlı bir şekilde işlenecektir. Ayrıca aynı motif, yeniden sergiden önceki dominant pedal noktasının temel unsuru olarak kullanılacaktır. Beethoven, paralel üçlülerden oluşan bu motifi tamamen aynı şekilde ve sonat allegro formunun neredeyse aynı noktasında Arşidük Trio'da da kullanmıştır. Sözü edilen motif Şekil 5 ve 6'da görülmektedir.



Şekil 5. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm paralel üçlüler (Ölçü: 79–81)



Şekil 6. Op.97 Arşidük Trio paralel üçlüler (Ölçü: 85)

87. ölçüdeki sergi kısmının kapanış bölümü, birincil temayla yakından alakalı, iç çekme motifinin bulunduğu kendisine ait bir tema ile duyulur. Kapanış temasının duyulmasıyla birlikte sergi kısmı sona erer ve ardından sonat-allegro formunun yapısı gereği gelişim kısmı 95. ölçüde başlar. Sonat-allegro formundaki eserlerin gelişim kısımlarında eser içerisinde daha önce duyulmuş materyaller kullanılabilirken yeni temalar da kullanılabilir. Beethoven, bu eserde gelişim kısmından hemen önce duyulan kapanış temasını kullanır ve bu sayede gelişim kısmı, sanki sergi kısmının devamı gibi duyularak aralarında güçlü bir bağ oluşur. Kapanış teması sırasıyla fa majör, si bemol majör, mi majör, la minör ve re minörde tekrarlanarak işlenir. 131. ölçüde net bir şekilde duyulan sol majör tonalitesinin dominant akoru, 142. ölçüde sol majöre çözümlenerek yeniden sergi kısmını başlatır.

Yeniden sergi, beklendiği gibi eserin ana tonalitesinde duyulan birincil tema ile başlar. Bununla birlikte yeniden serginin en ilginç anlarından biri, birincil temanın ikinci tekrarında (148. ölçü) mi bemol majöre olan beklenmedik modülasyondur. Mi bemol majör akor, bemol VI fonksiyonuyla sol majöre akraba bir tonalite olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Beethoven, bemol VI akoruna modülasyonu 59. ölçüde de kullanmıştır. Mi bemol majör tonalitesinin eserdeki kullanımı ile ilgili bir diğer dikkat çekici konu ise bu tonalitenin aynı zamanda Op.96 sonatının ikinci bölümünün ana tonalitesi olmasıdır. Yeniden sergideki mi bemol majör tonal bölgesi, 148. ve 170. ölçüler arasında uzunca bir süre devam eder.



Dolayısıyla yirmi iki ölçü boyunca devam eden bu tonal bölge, eserin ikinci bölümüne hazırlık niteliğinde olması ve bu iki bölüm arasında bir bağlantı sağlaması ile önemli bir yer tutmaktadır.

Tematik olarak değerlendirildiğinde, eserin yeniden sergi kısmında herhangi bir gelişim veya genişleme gözlenmez. Ortaya çıkan az sayıda farklılıktan en belirginini, 159. ve 171. ölçüler arasında duyulan enstrümanlar arasındaki rol değişimidir. Sergi kısmında yapısal olarak bu ölçülerin karşılığı olan yerde kemanın çaldığı materyaller, yeniden sergi kısmında piyanoda sunulmuştur. Rol değişimine rağmen enstrümanların birbiri arasındaki diyalog aynı şekilde ilerlemektedir.

172. ölçüde karşılaşılan re pedal notası, ikileme üzerine üçleme yazısıyla sunulur ve eseri yeniden serginin ana tonalitedeki (sol majör) ikincil temasına hazırlar. 59. ölçüde bemol VI akoru vasıtasıyla re majörden si bemol majöre yapılan modülasyon, 197. ve 198. ölçülerde sol majörden mi bemol majöre, fakat tamamen aynı materyallerle yapılır. Daha önce 148. ölçüde mi bemol majörün pekiştirilmesi sayesinde 198. ölçüdeki bu modülasyonun akraba bir tonalitede olduğu izlenimi uyandırılır.

Yukarıda bahsedilen modülasyonlar, Beethoven'in tonalite ilişkilerini inşa etmedeki ustalığının bir göstergesidir. Sonatın sergi kısmındaki ikincil temasında klasik sonat-allegro formunun standart tonalite ilişkilerini kullanan Beethoven, re majörden si bemol majöre modülasyon kullanır. Bu modülasyon yeniden sergi kısmında ana tonalitede gerçekleştiğinde sol majör - mi bemol ilişkisini doğurur. Dolayısıyla eserin ikinci bölümünün tonalitesi olan mi bemol majör, birinci bölümde bir hayli pekiştirilmiş ve ikinci bölüm için hazırlanmış olur.

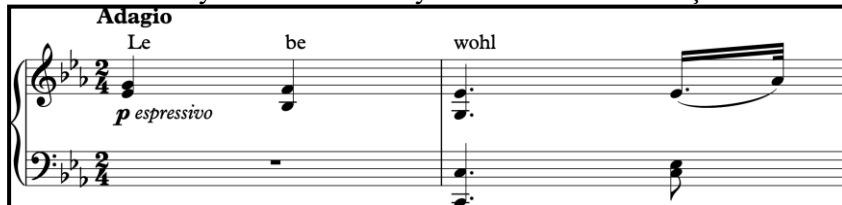
Birinci bölümün bu noktasından itibaren koda kısmına kadar sergi ile yeniden sergi arasında -kullanılan tonaliteler hariç- bir fark bulunmamaktadır. Koda, 238. ölçüde birincil temanın do majör tonalitesinde duyulması ile başlar. 238. ve 241. ölçüler arasındaki keman ve piyanonun diyalogu, eserin başlangıcındaki ile aynıdır. Sıra alp kornosu motifine geldiğinde, Beethoven akışı bozar ve armonik yürüyüşü tamamen değiştirir. Arpejlerin beş çeşit eksik yedili akoru ile şekillendirildiği bu bölümde büyük bir beklenti oluşturulur. 248. ölçüden sonra kuş motifleri arasındaki diyalog, eserde daha önce kullanılmadığı şekliyle, piyanonun en pes seslerinde kendisini gösterir.

Keman ve piyanonun farklı renklerinin kullanılması, Beethoven'in enstrüman bilgisindeki ustalığı sayesinde beklenti atmosferini oldukça net bir şekilde yansıtır. Diyalog 260. ölçüye kadar devam eder. Bu noktadan itibaren kuş ötüşleri daha uzun ve heyecanlı bir şekilde duyulur. Heyecanlı karakteri verebilmek için Beethoven, eserde ilk defa olarak onaltılık notalarla yazılan hızlı kromatik pasajlar kullanır. Kromatik pasajlar keman ve piyano arasında gidip gelirler. Kromatik pasajların

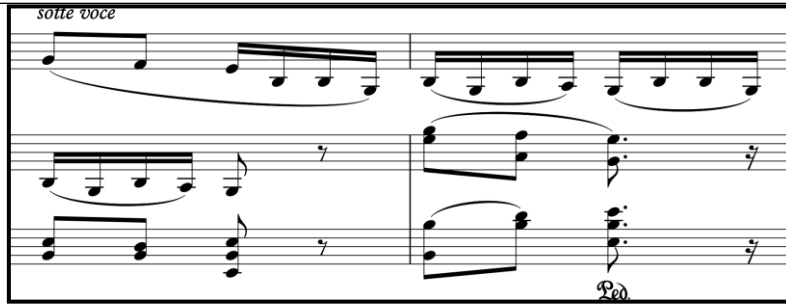
duyulduğu sırada Beethoven bu pasajlara uzun triller ekler ve bu triller 265. ölçüde keman, piyanonun sağ eli ve sol eli olmak üzere tüm enstrümanlarda birleşirler. Bu noktada Beethoven'ın trillere eklediği *diminuendo* ibaresi, tüm bölümün doruk noktası olarak değerlendirilebilir. Bölümün doruk noktasının bir *crescendo* ve patlama ile değil, bir *diminuendo* ile yazılması, bölümün içe dönük karakterinin bir özeti niteliğindedir. Aynı zamanda bu özel *diminuendo*, eser içerisinde kullanıldığı yer ve kullanım şekli ile Beethoven'ın lirik yazıda da ne kadar usta olduğunu gösterir. Hemen çözülmeyen dominant fonksiyonundaki bu trilin ardından alp kornosu motifiyle biraz daha uzatılan dominant, 271. ölçüde çözüme ulaşır ve 279. ölçüye kadar bir mırıldanma şeklinde devam eder.

Burada Beethoven armonik olarak yine ilginç bir yazı kullanır. Bölümün son üç ölçüsünde sol majör tonalitesinde son derece normal duyulabilecek, do sesi üzerinde bir IV. derece subdominant akoru kullanır. Fakat Beethoven bu akorun içeriğini keman ve piyanoda paralel üçlülere oluşan, fa diyez yerine fa natürel kullanılan çıkıcı bir gamla doldurur. Bu da do majör tonalitesinde bulunduğu hissine rağmen, 290. ölçüde duyulan kısa bir V. derece dominant akoruyla hemen ana tonaliteye çözülür. Son üç ölçüde sol majörün yeden sesi olan fa diyez in pesleştirilmesi, eserin pastoral ve içe dönük karakterine son derece uyumlu bir etki uyandırır.

Yukarıda belirtildiği gibi yeniden sergideki mi bemol majör tonal bölgesi, ikinci bölümün hazırlanması açısından oldukça kayda değer bir bölgedir. Burada belirtilmesi gereken bir diğer önemli benzerlik de Op.96 keman-piyano sonatı ile yine Arşidük Rudolf'a ithaf edilmiş Op.81a, Les Adieux piyano sonatı arasında bulunmaktadır. Op.81a piyano sonatının ana tonalitesi de mi bemol majördür ve eserin meşhur "Lebewohl" (veda) teması sonatın temel tematik materyalidir. Şekil 7'de görülen Lebewohl teması, Şekil 8'deki Op.96 keman-piyano sonatının ikinci bölümünde tamamen aynı tonalitede ve aynı notalarla kullanılmıştır.



Şekil 7. Op.81a piyano sonatı birinci bölüm teması (Ölçü: 1-2)



Şekil 8. Op.96 keman-piyano sonatı ikinci bölüm Lebewohl teması  
(Ölçü: 9-10)

Son olarak, pastoral nitelikte yazılmış bu üç başyapıt arasında bahsedilmesi gereken bir diğer benzerlik daha bulunmaktadır. Tüm bu eserlerin yavaş bölümleri, sondan bir önceki bölümlerdir ve son bölümlerine *attaca (durmaksızın)* olarak bağlanırlar. Yavaş bölümlerin bağlanma noktalarındaki son akorlar, bir sonraki bölümlerin ana tonalitesinin dominant fonksiyonlarıdır ve hepsi son derece yavaş, askıya alınmış bir şekilde *pp* (çok çok hafif) nüansı ile yazılmışlardır. Bu da aslında bölümün tam olarak bitmediğini hissettirerek başlamak üzere olan son bölümün gerilimini ve beklentisini artırır. Bu sayede bölümler, bütünsel olarak ayrı parçalar gibi değil, birbirlerine ait karakterlerden oluşan hikâyeler gibi duyulur.

## 5. SONUÇ

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'ın kısaca hayatına, besteciliğine değinilmiş, Op.96 keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter ve kullanılan temalar açısından incelenmiştir. Bunun yanı sıra eserin karakter ve tematik özellikleri, aynı dönemde yazılan bazı eserleri ile karşılaştırılmıştır.

Beethoven'ın Op.96 keman-piyano sonatının incelenmesi sonucunda;

- Eserde Fransız stilindeki lirik yapı ile pastoral karakterin harmanlandığı,
- İkili için yazılan son sonat olduğundan gerek kendi besteciliği, gerekse bu ikili için yazılan eserler arasında önemli bir yer tuttuğu,
- Tematik olarak pastoral motiflerin işlendiği ve geliştirildiği,
- Tonal olarak eserin ilk bölümünün diğer bölümleri hazırladığı,
- Aynı dönemde yazılan diğer iki eserle gerek karakter, gerekse tematik olarak büyük benzerlikler gösterdiği saptanmıştır.

Beethoven'ın Op.96 keman-piyano sonatı, diğer sonatlarına görece daha ender seslendirildiğinden bilinirliği oldukça düşüktür. Bu çalışmada, eserin bilinirliğinin artırılması ve yorumlamak isteyen müzisyenlere çalışmalarını sırasında rehberlik etmesi hedeflenmiştir.

### KAYNAKÇA

BAŞARAN, İsmail, “Ludwig van Beethoven'in Müziği ve 7. Keman Sonatı”, (Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020).

CHURGIN, Bathia, *Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven*, Pendragon Press, New York 2008.

İLHAN, Tayfun, “Ludwig van Beethoven'in Beşinci Piyano Konçertosunun İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019).

KARLIDAĞ, Mehmet Semih, “Ludwig van Beethoven'in Op.5 No.1 ve Op.102 No.2 Viyolonsel-Piyano Sonatlarının Sonat Formunun Gelişimi Bakımından Karşılaştırılarak Tarihsel, Teknik ve Yapısal Açılardan İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019).

LIU, Peng, “Rethinking Sonata Form in Beethoven's Lyricism”, *The American Musicological Society Southwest Chapter*, Cilt 4, 2015, [http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW\\_V4Fall2015PengLiu.pdf](http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW_V4Fall2015PengLiu.pdf) (21.03.2022).

SOLOMON, Maynard, *Late Beethoven: Music, thought, imagination*, University of California Press, Berkeley 2003.

ZAFER, Ahmet Hamdi, “L. van Beethoven'in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).