

DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

DOI: 10.52122/nisantasisbd.1109269

L. V. BEETHOVEN'İN NO.3-OP. 69, LA MAJÖR PİYANO VE VİYOLONSEL SONATININ I. BÖLÜMÜNDE YER ALAN KADANSLARIN CÜMLE BİTİŞLERİNE ETKİSİ**Arş. Gör. Elif SAYIN****Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
e-posta: elif.sayin@nisantasi.edu.tr

ORCID 0000-0001-6594-0958

ÖZ

Bu çalışmada, bir müzik yapıtını oluşturan müzik cümlelerini duraksatmak ya da noktalandırmak için kullanılan kadansların L. v. Beethoven'ın no.3-op. 69, la majör piyano ve viyolonsel sonatının Allegro ma non tanto başlıklı I. bölümündeki cümle bitişlerine olan etkilerine ve işlevlerine değinilmiştir. Çalışmada, Beethoven'ın piyano ve viyolonsel sonatlarının üçüncüsü olan eserinin bölüm yapıları hakkında bilgi verilmiş, I. bölümün ayrıca form analizi yapılarak, teknik ve müzikal yönden değerlendirilmiştir. Beethoven'ın 1800'lerde başlayan sağırılık sorununa rağmen besteciliğindeki gücün hiç azalmayıp aksine artması bestecinin hayatındaki "kahramanlık dönemi" olarak adlandırılan yıllardaki başarısını kanıtlar niteliktedir. 1807-1808 yıllarında bestelediği la majör piyano ve sonatı da bestecinin orta kahramanlık dönemi yıllarına denk gelerek bu döneme dahildir.

Bu çalışma, L. v. Beethoven'ın müzikal üslubunun, no.3-op. 69, la majör piyano ve viyolonsel sonatındaki izlerini, bu sonatın müzikal yapısını, merak edenlere ve çalışmak isteyen müzisyenlere bir yol gösterici olarak düşünülmüştür. Aynı zamanda bir müzik cümlesini sonlandırmak için gerekli olan kadansların klasik dönemdeki yeri hakkında da bilgi verecek bu çalışma, eseri çalışmak isteyenlere eserin stili hakkında bilgi vermeyi amaçlayarak literatüre katkı sağlaması amacıyla çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: L. v. Beethoven, kadanslar, L. v. Beethoven'ın no.3-op. 69-la majör piyano ve viyolonsel sonatı.

THE EFFECT OF FIRST MOVEMENT CADENCES TO SENTENCE ENDINGS AT L.V BEETHOVEN'S SONATA FOR CELLO AND PIANO NO.3-OP. 69 IN A MAJOR**ABSTRACT**

In this study, the effects and functions of the cadences used to pause or punctuate the musical sentences that make up a musical work on L. v. Beethoven's no.5-op. 69 A major piano and cello sonata on sentence endings in the I. section titled Allegro, ma non tanto are mentioned.

In the study, information was given about the section structures of Beethoven's third piano and cello sonatas, the first part was evaluated technically and musically also by making a form analysis.

Despite Beethoven's deafness problem that started in the 1800s, the power in his composition never diminished, but on the contrary increased, which proves the success of the composer in the period called "heroic period" in his life.

The piano and sonata in A major, which he composed in the years one thousand seven hundred and seventeen-1808, are also included in this period, coinciding with the middle heroic period of the composer.

This study, is thought to be a guide for those who are curious and for musicians who want to work on the traces of L. v. Beethoven's musical style on no.5-op. 69, A major piano and cello sonata, this sonata's musical structure.

At the same time, this study, which will provide information about the place of cadences in the classical period, which is necessary to end a musical sentence, has been tried to contribute to the literature by aiming to give information about the style of the piece to those who want to study the piece.

Key Words: L. v. Beethoven, cadences, no.3-op. 69-a major piano and violoncello sonata of L. v. Beethoven.

Geliş Tarihi/Received: 26.04.2022**Kabul Tarihi/Accepted:** 24.05.2022**Yayın Tarihi/Printed Date:** 30.06.2022

Kaynak Gösterme: Sayın, E., (2022). "L. V. Beethoven'ın No.3-Op. 69, La Majör Piyano Ve Viyolonsel Sonatının I. Bölümünde Yer Alan Kadansların Cümle Bitişlerine Etkisi". *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(10) 27-48.

GİRİŞ

“Beethoven’ın müzik dehası kuşkusuz ki müzik sanatı için armağandır” (Solomon, 1988: 36). Klasik dönemin öncü bestecilerinden Ludwig van Beethoven’ın viyolonsel repertuarının yapı taşı niteliğindeki eserlerinden piyano ve viyolonsel için yazdığı beş sonatından üçüncüsü olan no.3-op. 69 numaralı la majör piyano-viyolonsel sonatının allegro, ma non tanto başlıklı birinci bölümündeki müzikal yapı ve formların ele alınacağı bu çalışma klasik döneme ait öğeleri barındıran bu eser hakkında yapısal, teknik ve müzikal bilgi vermeyi amaçlamaktadır. Viyolonsel ve piyano oda müziği repertuarının en bilinen eserlerinden olan bu sonatların no. 1, op. 5 numaralı fa majör piyano-viyolonsel sonatı ve no. 2, op. 5 numaralı sol minör viyolonsel-piyano sonatı olan ilk ikisi ayrıca klasik müzik sanatındaki sonat türünün ilk örneklerinden olma özelliğine de sahiplerdir.

Ele alacağımız “no. 3, op. 69 numaralı la majör piyano-viyolonsel sonatı, Beethoven’ın besteciliğindeki kahramanlık dönemi (heroic period) olarak anılan 1802-1812 yılları arasında bestelediği eserleri arasındadır.” (Kardeş ve Mondadori, 1970: 19) Eser piyano ve viyolonsel tekniği, müzikalite yoğunluğu açısından eşit yoğunlukta ve zorlukta olup melodik yapısındaki lirik anlatım, doğal ve akıcı melodik geçişleri, klasik dönem müzik sanatı kurallarını eksiksiz barındırması, geniş oktav aralıklarına yayılmış zengin melodik yapısı, bölümlerdeki karakter çeşitliliği gibi öğelerin aktarımındaki ustalığı sayesinde günümüzde profesyonel seviyedeki viyolonsel eserleri arasında yer alırken klasik batı müziği konser programlarında da sıklıkla sergilenmektedir.

Bu çalışmada önce L. v. Beethoven’ın müzikle olan ilişkine değinilerek, klasik dönem stiline karakteristik üslubu ile oluşturduğu no. 3-op. 69 numaralı la majör piyano-viyolonsel sonatının viyolonsel tekniği açısından içerdiklerine değinilecek, ardından elde verilen veriler ile *allegro, ma non tanto* başlıklı eserin birinci bölümünün form analizi yapılarak, bölüm içerisindeki kadanların cümle bitişlerine olan etkileri incelenecektir. Buradaki amaç icracıların çalışma öncesi eser hakkında bilgi edinmeleri ve edinilen kılavuz niteliğindeki bilgiler sayesinde çalışma sürecinin daha verimli geçmesini sağlayarak teknik zorluklar yerine müzikal derinliğe odaklanmayı sağlayabilmeleridir.

1.Ludwig van Beethoven ve Müzik Stili

“Beethoven’ın doğum tarihine ait kesin bir kayıt yoktur. Büyük babası ve kapı komşusu Johann Baum’un eşinin sözlerine istinaden 16 Aralık 1770’te doğduğu düşünülmektedir.” (Thayer ve Edward, 1967: 53)

“Beethoven, dini prensiplere uygun yaşam tarzını benimsemiş bir ailenin üç çocuğundan biri olarak Bonn’da dünyaya gelmiştir.”(Solomon, 1977: 15) Babası Johann van Beethoven, annesi Helena Keverichs olan besteci ilk müzik eğitimini keman ve piyano çalan babasından almış, müzikle iç içe bir yaşam sürmüştür. Henüz sekiz yaşındayken sarayın orgcusu Gilles van den Eeden ile müzik teorisi ve org eğitimine başlamış bestecilik kariyerinin temellerini o günlerde atmaya başlamıştır. Küçük yaşlardan itibaren kendini gösteren müzik dehası sayesinde Beethoven büyük bestecilerin kendisine bilgi birikimlerini aktarmak isteyecekleri genç bir müzisyen olmuştur. Beethoven’ın müzik eğitimi geçmişine bakıldığında kendisindeki müzik dehası sebebiyle klasik dönemin ünlü bestecilerinden Joseph Haydn ile kompozisyon, yine dönemin ünlü besteci ve müzik teorisyeni olan Johann Georg Albrechtsberger ile kontrpuan, yine dönemin ünlü besteci ve eğitmeni olan Antonio Salieri ile de müzik alanında çalışmalarını sürdürdüğü görülmektedir.

Beethoven’daki müzik dehasını fark eden isimlerden birisi de Avusturyalı ünlü besteci William Amadeus Mozart’dır. Mozart Beethoven’ı mesleki anlamda desteklemiş, her fırsatta da bunu dile getirmiştir. Bin yedi yüz seksen yedi yılında Beethoven’ın besteci ile çalışmak üzere gittiği Viyana’da Beethoven’daki cevher için Mozart’ın söylemiş olduğu sözler şu şekildedir. “Bu gence dikkat edin, dünyada adından söz ettirecek!” (Thayer, Edward, 1967: 38) Ünlü besteci Mozart’ın Beethoven hakkında söylemiş olduğu bu sözler onun müzik sanatındaki yerinin ne denli derin olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Yine Beethoven'ın dehasına atıfta bulunan bir kaynakta da bestecinin müziğindeki karakteristik duyumun nedenlerine değinen şu bilgilere rastlanmaktadır.

“Beethoven'ın müziği felsefik bir anlam da içerir, müziği kavramsal mantıkla sürekli bir ilişki içerisindedir. Beethoven ve felsefe arasındaki ilişki üzerinde durulacaksa, Beethoven besteleri dinleyiciye bir müzik felsefesi vermelidir, yani müziğin kavramsal mantıkla ilişkisini kesin olarak hissettirir. Beethoven'ın müziği dünyanın nasıl algılandığının felsefesini içerir. Bu nedenle, dünyanın kendisi ile değil nasıl algılandığıyla ilgilenir. Müziğinin duyusal bileşenleri basit bir müzik formunda yazılsa bile anlamsal açıdan bütüncül bir anlamda derin mana taşır.”(Adorno, 1998: 11)

Bu satılar da Beethoven'ın toplumsal konularla da yakından ilgilenerek eserlerini bu yaklaşımla bestelediğini ifade eder niteliktedir.

“Beethoven'ın müziğinin toplumsal doğruları temsil eden bir tarafı vardır. Ayrıca aynı dönemde yaşadığı filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in felsefesini de benimsemiş ve eserlerini bu felsefeye olan bakış açısıyla yaklaşmıştır. Beethoven'ın eserlerinde sosyal hayatın süreçlerini görmek mümkündür. Hepsi hayatın içindedir.” (Adorno, 1998: 13)

Beethoven'ın felsefeden sürekli beslendiği ve eserlerinin özünü felsefik düşünceden çıkardığını hep ifade etmiş ve bunun eserlerindeki özgün yapıyı sağladığını ifade etmiştir. Hegel'in insan bilincinin özgürleşmek için gerekli yollardan geçerek kendini gerçekleştirebildiği noktada kendine ait özgür bilinç edineceğini savunan Hegel'in felsefi duruşu ile özdeşleştirilen eserlerindeki müzikal yapı, Beethoven'ın özgürlüğe ne kadar düşkün olduğunun kanıtıdır. İnsan aklının fiziki oluşundan öte sezme ve karar verme sistemi üzerine vurgu yapan Hegel'in akıl ve gerçeklik üzerinde kurduğu diyalektiği benimseyen bestecinin benimsediği felsefi yapıdan Theodor W. Adorno'nun *Beethoven: The Philosophy of Music* kitabında çok ayrıntılı bahsedilmektedir. Burada Beethoven ve felsefe ilişkisinin ayrılmaz bir bütün olduğundan bahsedilmiş, bestecinin duruşuna da övgüsel yaklaşımlarda bulunulmuştur.

“Bir müzikolog olarak Beethoven'ın hayatını, başarılarını, eserlerini büyük bir keyifle inceledim. Beethoven yaşamını ve eserlerini her zaman felsefi bakış açısıyla şekillendirmiştir.” (Kindermann, 2003: 147)

“Beethoven'ın eserlerindeki müzik stiline farklı açılardan bakabilmenin yolu olarak önce bestecinin felsefi düşünce yapısını anlamak uygun olacaktır. Bu sayede temalardaki görkemli büyük pasajların, sade cümleler ile nasıl iç içe geçtiğini, dans karakterindeki bir temanın, cümle ortasında ani bir sus işareti ile melodinin taşındığı müzikal öğelerin bütününe ne anlatmak istediği daha iyi anlaşılacaktır.” (Kramer, 1995: 4)

Tüm bu yorumlar bestecinin klasik müzik sanatındaki yerini anlatır niteliktedir. Beethoven'ı başta karakter olarak özel kılan özellikleri hayata bakışı, toplumsal olaylara karşı tutumu, duruşudur. Bu özelliklerini aktardığı eserleri ise kromatik pasajların kullanımındaki ustalık, akor geçişlerindeki stilin zarafeti, birçok rengin aynı alanda özgünlüğünü koruyarak var olabilmesi gibi özellikler ile klasik dönemin simgesi konumunda günümüze kadar ulaşmıştır. Beethoven'ın eserlerindeki en belirgin özelliklerden birisi de uzun ve gösterişli pasajlarda yoğun hissedilen zafer duygusudur. Asil bir ifadenin yer aldığı temalarda kazanılmış bir başarı hissi, yüceleşen bir ruh algısı sezilir. Özellikle büyük orkestra için yazmış olduğu senfonilerinde görkemli pasajların varlığı görülebilir. Eserlere bakıldığında genellikle süre olarak uzun, tematik ve armonik çeşitliliğin yoğun olduğu kompozisyonlardır. Viyolonsel ve piyano için yazmış olduğu sonatlarına bakıldığında da bu fark net olarak anlaşılabilir. İlk sonatı olan no. 1, op. 5, fa majör tonundaki piyano-viyolonsel sonatı parlak, ışıltılı forte bir giriş temasıyla başlarken, no. 2, op. 5 numaralı sol minör piyano-viyolonsel sonatının giriş teması piyanoda karamsar bir tema başlayıp viyolonsel ve piyanonun soru-cevabı şeklinde tüm bölüm boyunca sürmektedir. Yine no. 3, op. 69 numaralı la majör sonatı görkemli pasajların sade duyumunda farklı renklerin bulunduğu bir eserdir. Bestelenme tarihi itibarıyla birbirine yakın üç yapıta bakıldığında üç farklı renk ve duygusal yoğunluk görülmektedir.



Şekil 1. Beethoven'ın 1804 Jabez Fox tarafından yapılan resmi (Thayer, 1921: 1)

Beethoven'ın müziğini belirleyen faktörlerden biri de Viyana'daki yaşantısıdır. Viyana kültürünün gelişmekte olduğu yıllara denk gelen hayatıyla besteci, yirmili yaşlarından vefatına kadar orada yaşayarak müziğini oranın kültürel dokusundaki öğelerle şekillendirmiştir. Bestecinin eserlerine etki eden bir diğer konu da 1789 yılında yaşanan Fransız Devrimi'nin halkın sosyal hayatında meydana getirdiği değişiklikler paralelinde Viyana'nın sanat yaşantısı, dolayısıyla Beethoven'ın hayatını da etkilemiştir. O dönem Bonn Üniversitesinde okuyan bestecinin bestelerindeki karakteristik dokunun bir sebebi de o dönem aldığı eğitimin kendinde bıraktığı izler olmuştur.

“Bu yıllarda (1789) Bonn Üniversitesi, bir çeşit yeni düşünceler odağı konumundaydı. Beethoven 14 Mayıs 1789'da üniversiteye öğrenci olarak girmiş ve Euloge Schneider'in Alman Edebiyatı derslerini izlemiştir. Schneider, demokratik devrimin ateşli bir taraftarıydı ve şiirleriyle Beethoven üzerinde izler bırakıyordu.” (Say, 1997: 316) Beethoven bu yıllarda Avrupa'nın klasik müzik sanatını kötü anlamda etkilemeye başlayan devrimin yıkıcı etkilerini silebilmek için bestelerinde melodik, teorik, armonik anlamda yenilikler aramış ve özellikle geniş orkestralar için eserler bestelemeye başlamıştır. Yine müzikal özgünlük arayışının sebeplerinden birisi de dönemin müziğinde olduğunu hissettiği aynılığın müzik sanatını ileriye taşıyamadığını düşünmesidir. Bu duruma bir çözüm bulmak adına armoni çalışmalarına ağırlık vermiş ve eserlerinde de yeni armonik yapılar deneyerek eserlerini hep daha ileriye taşımıştır. Bu çalışmaları sayesinde besteci sadece klasik dönemi değil romantik dönemin müziğini de etkilemiş romantik dönem müziği için de temel taşları dizmiştir. Klasik dönemin kapanışı ve Romantik dönemin başlangıcı konumunda olan Beethoven, klasik müzik sanatına bıraktığı operaları, büyük orkestra için senfonileri, konçertoları, oda müziği eserleriyle klasik dönemin üslubunu kendi adıyla keskin çizgilerle ayırmıştır. Beethoven ile ilgili iki dönem geçişindeki önemli tarihler şu şekilde sıralanabilir.

“1792-Beethoven'ın Viyana'ya yerleşmesi, 1795-Beethoven'ın halka açık ilk konseri, 1804-Beethoven'ın *Eroicası*, 1812-Napolyon'un Moskova Bozgunu, 1814-Viyana Kongresi, 1815-Metronom'un icadı ve kullanılması, 1823-Beethoven'ın 9. Senfonisi'nin ilk seslendirilişi, 1827-Beethoven'ın ölümü.” (Say, 1997: 314)

1.1.Ludwig van Beethoven'ın Hayatında 1800 ve Sonrası

Beethoven, 1796 yılında sağırılığının ilk belirtilerinin başlamasıyla kendini insanlardan soyutlamaya başlamış ve daha yalnız bir yaşamı tercih etmiştir. Bin sekiz yüz iki yılında sağırılık

sorunun geçmeyeceğini ve daha da artacağına kesinliği bilgisini aldıktan sonra daha da izole bir hayatı tercih eden besteci psikolojik olarak da zor dönemlerden geçmiştir.

“1800-1801 yıllarında geçirdiği sağırılık kulaklarının giderek sağırlaşmasına yol açmıştır. Beethoven, sanatı doğrudan doğruya ilgilendiren bu durum üzerine bunalım geçirmiş, huyu değişmiştir. Kendi canına kıymayı tasarlayarak vasiyetnamesini bile yazmıştır. Sağırlığının da etkisiyle içine kapanan bağdar, büyük bir şevkle yaratı üzerine yaratı yazmaya koyulmuş, 3. senfonisinden 8. senfonisine dek 6. senfoni, *Fidelio* operasını, *Egmont* için sahne müziğini, *Coriolan* uvertürünü, 4. ve 5. piyano konçertolarını, keman konçertosunu, Rasumovski dördüллерini, aralarında ay ışığı, pastoral, Waldstein, appasionata da bulunan 14 piyano sonatını yazmıştır.” (Oransay, 1977: 155)

“1806 yılının başlarıyla 1807'nin başları arasında eşsiz enstrüman eserlerini tamamlamıştır. Bunlar op. 58 numaralı dört piyano konçertosu, op. 59 numaralı *Razumovsky* adında üç tane yaylı dördlü, op. 60 numaralı 4. Senfonisi, op. 61 numaralı keman konçertosu, WoO 80 numaralı orijinal tonunda piyano için bestelenmiş 32 varyasyon, op. 62 numaralı *Coriolan* Uvertürüdür.” (Ferraguto, 2019: 1)

Besteci, bestelerini yaparken artan sağırlığı sebebiyle duymak yerine daha çok hissetme yoluyla kendini farklı bir yöne evrilmeye çalışmıştır. O dönem bestelediği eserlerinin ağır bölümlerinde özellikle yaşadığı sağlık sorunlarının kendisine vermiş olduğu ruhsal sıkıntılar görülmektedir. “Sağırlığın getirdiği kaygılar, o dönemde bestelediği bazı yapıtlarına yansımıştır: Piyano için op. 10 numaralı sonatının largo bölümünde çektiği acı ifade edilmiştir.” (Say, 1997: 317) Yaşadığı sağırlığa rağmen bestelemeyi hiç bırakmayan besteci sağlık sorunlarının üzerine eklenen Fransız Devrimi'nin yıkıcı etkilerinden de sanatını korumaya çalışmış yeni eserler üretmeye hayatının son anına kadar devam etmiştir.

No. 3, Op. 69, la majör piyano ve viyolonsel sonatını da yine sağlık sorunları yaşadığı 1807-1808 yıllarına denk gelen kahramanlık dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde bestelemiştir. Üçüncü piyano ve viyolonsel sonatı olan bu eser bestecinin diğer piyano ve viyolonsel sonatlarından farklı olarak temayı tam olarak soprano partisine vererek I. temayı viyolonselde başlatmıştır. Ayrıca bu eserde diğer piyano ve viyolonsel sonatlarına (op.5 numaralı re majör piyano ve viyolonsel sonatı, op.102 numaralı piyano ve viyolonsel sonatı) göre daha zengin armonik ve melodik dokular vardır. “Beethoven'ın hayatının orta dönemi ya da kahramanlık dönemi (heroic period) olarak adlandırılan dönemi, bestecinin yapıtlarında daha geniş aralıklar kullanma, tonal yapılar da gelişme, karşıtlık öğelerinin kullanımının ustalığı, kullandığı pasaj aralarındaki renk farklarının yoğunluğu ve dönemin müzik kurallarıyla lirik anlatımı harmanladığı bir dönemdir.” (Sullivan, 1960: 63)

Beethoven yaşadığı dönem ve sonrasında da diğer besteciler için besteciliğindeki özgünlük ile bir kılavuz, bir öğretmen ve ilham kaynağı olmuştur. Eserlerine bakıldığında oda müziği ve piyano sonatlarının diğer eserlerine göre daha fazla olduğu görülmektedir. Büyük orkestra için yazmış olduğu dokuz senfonisi bulunan besteci, keman, viyolonsel, piyano için çok sayıda eserler vermiş ve literatüre katkıda bulunmuştur. Giderek artan sağırlığıyla sağlığını iyice kaybeden besteci 26 Mart 1827 yılında hayata gözlerini yuman besteci müzik sanatındaki dehasıyla hala günümüz müziğini aydınlatmaktadır.

2. No. 3, Op. 69, La Majör Piyano ve Viyolonsel Sonatının Genel Yapısı ve *Allegro, Ma Non Tanto*- I. Bölüm

Her zaman gelişim içinde olan müzik sanatında 1700'lü yıllar itibariyle viyolonsel, gerek sesinin güzelliği, gerekse insanların farklı enstrümanlar çalmak istemeleri sebebiyle yaylı çalgı topluluklarında *basso continuo* (sürekli bas) partilerinin dışında da solo repertuarıyla ön plana çıkmaya başlamıştır. Sürekli bas, 1600 sonrasında Avrupalı bestecilerin soprano partisine eşlik etmesi için bas partisinde sürekliliği sağlamaya uygun enstrümanlar (tuşlu çalgı, yaylı çalgı ya da telli çalgılar) seçerek müzikal bütünlüğü sağlamanın bir yolu olarak yazıldığı enstrümana uzun sesler vererek armoniyi tamamlaması üzerine kullanılan yapıdır.

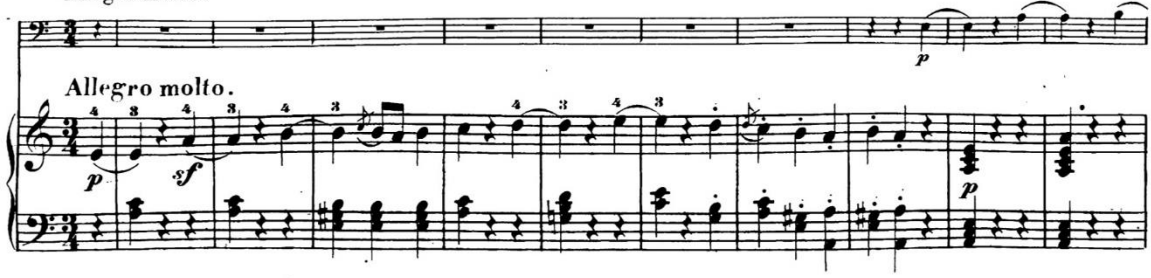
Başta İtalyan besteci Luigi Boccherini (1743-1805) olmak üzere besteciler geliştirmekte olan bu enstrümana daha çok solo müzikler ve oda müziği eserleri yazmaya başlamışlardır. Bu eserleri çalabilmek için gereksinim duyulan teknik yeterliliği sağlayabilmek için de teknik desteği sağlayacak etütler ile bu enstrümanın repertuarı daha da zenginleşmiştir. Yazılan etütlerde enstrüman için teknik ve müzikal yönden seviye artışı sağlayabilmek için yeni yöntem ve materyal arayışına girmişlerdir. Sonuçta tüm bu yenilikler icracı müzisyenlerin de viyolonsel olan yönelimini daha da artırmış viyolonsel bugünkü konumuna ulaşmasında da bir adım olmuştur.

Bu gelişmelere olumlu katkıda bulunan bestecilerin başında aynı zamanda viyolonsel sanatçısı da olan Jean-Louis Duport gelmektedir. Op. 69, la majör viyolonsel sonatından bahsederken Jean-Pierre and Jean-Louis Duport'dan da bahsetmek gerekir. O dönem Prusya Kralı II. Friedrich Wilhem'in müzik direktörlüğünü yapan J. P. Duport, 1796 yılında Beethoven'ın çıktığı konser turunda kralın saray müzisyenliğini yaparken Beethoven ile aynı turnede tanışmışlardır. F. Wilhem aynı zamanda iyi derecede flüt çalmaktadır ve sanata olan ilgisini hep canlı tutmuştur. Kralın sarayında birkaç kez konser veren Beethoven aynı zamanda saray orkestrasının baş viyolonselcisi olan Duport için op. 5 numaralı fa majör tonundaki birinci ve sol minör tonundaki ikinci sonatını bestelemiştir. Hatta bu nezaketinden dolayı Beethoven'a kral tarafından nişane verilmiştir. Beethoven ve Duport'un birlikte seslendirdikleri iki sonat iki müzisyenin aynı zamanda iyi bir duo (ikili) olmasına da olanak tanımıştır. Bu sayede bestecinin piyano-viyolonsel sonatlarının da devamı gelmiştir. L. v. Beethoven'ın 1808 yılında tamamladığı op. 69 numaralı la majör sonatının ilk sergilenişi 5 Mart 1809'da viyolonsel sanatçısı Nikolaus Kraft ve piyanist Dorothea von Ertmann tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser Beethoven'ın yakın arkadaşı olan viyolonsel sanatçısı Baron Ignaz von Gleichenstein'a ithaf edilmiştir.

Beethoven'ın kahramanlık dönemi olarak bilinen döneme denk gelen op. 69, no. 3, *Allegro, ma non tanto* başlıklı la majör piyano ve viyolonsel sonatı (orijinalde klavye ya da pianoforte ve viyolonsel için bestelenmiştir) bestecinin yaşadığı sağırlığa rağmen müziğe bağlılığını anlatan majör tonun umut verici ifade gücünü kullandığı eserdir. Bu sonatta piyanodaki müzikal yoğunluk viyolonsel partisinin altında kalmamaktadır. İki enstrümanın da partisi teknik ve müzikal açıdan özgün fikirlerle doludur. Eser bestelendiği dönemde Fransız devrimi sonrası sanattaki olumsuz izleri silebilmek için amaç edinilen müziğe tekdüzelikten kurtarıp ileriye taşıma fikrine uygun şekilde daha uzun müzikal cümleler kurma, cümlelerdeki ifade derinliğini arttırma, anlam arayışına felsefik açıdan bakma gibi yenilikler getirme arzusunun barındırmaktadır. Bu eser klasik dönemin kurallarına tam tamına bağlı, armonik olarak standart form özelliklerinde bestelenmiştir. Dört bölümden oluşan sonat *Allegro, ma non tanto* başlıklı birinci, *allegro molto* başlıklı ¾'lük ölçüleme üzerine kurulmuş ikinci bölümden, *adagio cantabile* başlıklı 2/4'lük ölçüleme üzerine kurulmuş üçüncü bölümden ve *allegro vivace* başlıklı *sebare* vuruştaki 4/4'lük son bölümden oluşmaktadır. Bu eser için icra kısmında dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan biri tempoyu korumaktır. *Ad libitum* işaretinin dışında kalan alanlarda tempoya uymak bölümün yapısını yansıtmak için elzemdir. Klasik dönemde tempo vazgeçilmez kurallardan olduğundan özellikle tempoya uyum sağlamak çok önemlidir. Üç anahtar değişimi olan eserde fa anahtarı, dördüncü çizgi do anahtarı ve sol anahtarları kullanılmıştır.

Allegro, ma non tanto başlıklı birinci bölüm *sonat allegrosunda* bestelenmiş olup sonatın ana temasının duyurulduğu bölümdür. Bu sonatın ilk bölümü Beethoven'ın diğer viyolonsel sonatlarından farklı olarak viyolenselde gelen yalın ve uzun notaların oluşturduğu solo ile başlamaktadır. Bu bölüm detaylı olarak cümle bitişlerini inceleyeceğimiz bölümdür. *Scherzo: Allegro molto* başlıklı eserin ikinci bölümü birinci bölüm tamamen zıt ton ve karakterde piyanoda duyurulan aynı temanın viyolenselde devamıyla, ardından bölüm içindeki trio kısmıyla devam etmektedir. *Rondo* formunda bestelenmiş bu bölüm A-B-A-B-A yapısında olup ve ardından gelen koda bölmesinden oluşmaktadır. İkinci bölümde göze çarpan en önemli nokta viyolonsel ve piyanodaki melodik dokunun iç içe geçmiş senkoplu cümle yapısıdır. Piyanonun üçüncü vuruşlarına denk gelen viyolonsel ilk vuruşları eserin genelindeki bitiş ve başlangıç hissiyatlarına farklı bir duruş katarak melodinin sürekli akan bir yapıya bürünmesini sağlamıştır.

2 (76) **SCHERZO.**
Allegro molto.



Şekil 2. Scherzo: Allegro molto-ikinci bölüm (Breitkopf & Härtel)

İraccılar için üzerinde düşünülmesi gereken kısımlar viyolonselde gelen bağlı ikinci notaların eşit güçte mi, bir yankı gibi mi, daha uzun ya da daha mı kısa çalınması gerektirir.

Adagio cantabile- *Allegro vivace* başlıklı eserin üçüncü bölümde ise piyanonun sekizlik notalarının eşlik ettiği viyolonseldeki solo partisini görürüz. Mi majör tonunun dominantında başlayan üçüncü bölüm ise yapısı itibariyle *introduction* ve sonat *allegrosu* formuna sahiptir. Bu bölüm için dikkat edilmesi gereken nokta bölüm temposunun yavaş algılanmaması gerekliliğidir.



Şekil 3. Adagio Cantabile -üçüncü bölümün başı(Breitkopf & Härtel)

Her bir dörtlük için bir vuruş düşünmek faydalı olacaktır. Bölümdeki her bir sekizlik nota için bir vuruş düşünmek bölümün temposunun yavaşlamasına sebep olacaktır. Farklı bir bölüm halinde ayrılmayan eserin devamında *Allegro vivace* ifadesine temanın akıcılığını sağlamak için daima sebare düşünmek ve şarkı söyler gibi bir ifade ile *dolce* tavırda düşünmek uygun olacaktır. Temalar akılda kalıcı ve ışıldar tarzdadır. Bölüm bitiş kodanın enerjik temasıyla son bulmaktadır.



Şekil 4. *Allegro vivace* -üçüncü bölümün devamı(Breitkopf & Härtel)

Sonata'nın tüm bölümlerine bakıldığında her bir bölümün farklı bir atmosferde ve psikolojik çağrışımında olduğu düşünülebilir. Bunun da yine bestecinin hayatındaki yeni dönemin ve koşulların bir yansıması niteliğinde olduğu düşünülebilir. *Sebare* (c bare) düzende yazılmış bölüm *dolce* (tatlı) deyişle hızlı ama *allegro* kadar değil gibi bir anlama gelen tempo ibaresindedir. İçerisinde döneçler (röpriz) de barındıran bölümde *ad libitum* (isteğe bağlı), *diminuendo* (sesin git gide azalması), *crescendo* (sesin giderek yükselmesi), *arco* (arşe ile çalmak), *sempre* (daima), *espressivo* (ifadeli, manalı), *pizzicato* (yaylı enstrümanlarda teli parmakla çekerek çalmak), *p* (hafif bir sesle), *pp* (çok hafif bir sesle), *f* (güçlü bir ses ile), *ff* (forteden daha da güçlü bir sesle), *sf* (nota ya da akor üzerinde aniden aksan uygulanan aksan), *fp* (üzerine geldiği notanın önce kuvvetli, sonra hafif bir sesle çalınması), *tr* (trill, üzerine geldiği notanın çok küçük ritimlerle vuruş boyunca tekrarlanması) gibi müzik terimleri vardır. Besteci bölüm için bu yönlendirmelere uygun bir çalım istemektedir.

Artikülasyon: Artikülasyon yaylı enstrümanlarda her nota için gerekli olan notaların net duyulmasını sağlayan tuşeye basış şekliyle seste net bir duyumun sağlanmasıdır. Ses için olan anlamıyla heceleme gibi bir anlama sahiptir. Özellikle tiyatro sanatında ağızdan çıkarılan seslerin oluşturduğu kelimelerin, cümlelerin hecelenerek, temiz, berrak, anlaşılır ve doğru vurguları dinleyiciye hissettirebilecek şekilde söylenmesidir.

Bu eserde artikülasyon dönemin karakter havasını yansıtmaları açısından, eser içindeki vurgulu notaları dinleyiciye aktarırken parmak vurgusuyla aktarmak için, ayrıca do telinde gelen pasajların netliği için oldukça önemlidir.

Entonasyon: Entonasyon temizliği tüm yaylı enstrümanlar için ödün verilemeyecek temel kuraldır. Her ses temiz duyulmalıdır. Özellikle klasik dönem eserlerindeki temponun keskinliği ve cümlelemelerin yalınlığı ile entonasyonun önemi daha da ortaya çıkmaktadır. Aynı sebeplerle bu eser için de entonasyonun önemi klasik dönem bestelerindeki yalın armoniler, cümle bitişleri ve pasaj geçişlerinin *glissando* olmadan tasarlanmış olmasıdır. Eserin girişindeki viyolonsel ile verilen solo temanın entonasyonu kusursuz bir yapıda olmalıdır. Tam beşli aralık ses geçişinin net, ardından gelen fa diyez ve do diyez temiz duyumuyla başlaması gereken eserin genelinde işlenen birinci temanın önemini vurgulayacaktır. Bunun dışında tüm sesler kusursuz entonasyonda olmalıdır. Bunun için müzikalite çalışmasının yanında düzenli entonasyon çalışması yapmanın esere katkısı olacaktır.

Vibrato: Vibrato kullanımı eserin ilk cümlesinde viyolonseldeki solo ile başlayan melodide eserin karakterini belli etmektedir. Sıkı, gevşek, yavaş ya da dalgalanan bir vibrato her dönem ya da stil için belirlenmesi gereken bir husustur. Bu eserde de bölümün karakteri ve temposu ilk cümlede duyurulan vibratonun hızı ile belirlenir. Bu eser için daha çok yavaş ya da yavaş yakın vibrato kullanımı uygun olacaktır. Hızlı vibrato kullanımı eserin karakterini bozarak romantik dönem eseri gibi duyulmasına sebep olabilir. Bu bilgilerle beraber eserde gereken pasajlarda sık ya da yavaş vibrato tercih edilebilir. Ayrıca her nota için vibrato yine uygun olmayacaktır. Durağan ve müziğin dinginleştiği temalara göre vibrato şeklini belirlemek uygun olacaktır. Sonuç olarak vibrato kullanımı da entonasyon gibi üzerinde ciddiyetle durulması gereken eserin karakterini belirleyen önemli noktalardandır.

Tempo: *Allegro, ma non tanto* kelime anlamı itibariyle şu şekildedir. *Tanto* pek fazla değil, yani *allegro* kadar canlı, enerjik değildir gibi bir anlamdadır. Bu eser için tempo çok hassas bir dengeyi belirtmektedir. Viyolonseldeki solo ile başlayan ilk cümlede eğer tempo yavaş olursa eserdeki cümle bütünlükleri tamamen dağılacaktır. Eğer tempo çok hızlı olursa bu sefer de Beethoven'ın eserlerinde özellikle görülen haşmetli, cesur ve asil hava ortaya çıkmayacaktır. Tutarlı bir tempo için de cümlelemeleri önceden hassasiyetle yaparak ifadeyi dinleyiciye doğru aktarmak gerekmektedir. Tempodaki tutarlılık aynı zamanda piyanistin de doğru tempoyu alarak eserin devamını öyle devam ettirmesine olanak sağlayacaktır. Bu bölüm için ilk üç ikişer vuruşluk notalardaki tempo çok belirleyicidir. Bir diğer husus piyanodaki temayı bastırmadan soru-cevap kompozisyonunu korumak olacaktır. Bu bölümde piyanodaki eşlik notalarına uymak doğru tempoyu bulmak için oldukça yardımcıdır.

Cümleme: Cümlelemeleri doğru yapmak için soprano partisinin altında uzayan pedal sesleri belirlemek önemlidir. Bu bölüm için notalara odaklanmak yerine genel hattı doğru çıkararak kol ve yay tekniğini oturtup hareket noktalarına iyice karar vermek akıcılığa katkıda bulunacaktır. Hareket noktaları ezberlendiği takdirde cümle bütünlüğüne odaklanmak daha kolay olacaktır. Melodik yapıyı yalın duyurmak için yalın bir düşünce tarzıyla düşünmek gerekmektedir. Cümlelerin üzerindeki bağlar kişiden kişiye göre değiştirilebilmektedir. Dört ya da beş ölçü gibi uzun başlı notaların olduğu yaylar anlam bütünlüğünü bozmadan farklı yaylara bölüştürüldüğünde daha akıcı hale gelebilir. Bu ise kişisel bir tercih olup kişiden kişiye farklılık gösterebilir.

Tablo 1: *Sonat allegrosu* formu şeması

Introduction	: Exposition : A	Development B	Recapitulation A'	Coda
Giriş	Sergi	Gelişme	Yeniden Sergi-serim	Koda
İsteğe bağlı	I.tema-köprü (Tonikte) II.tema- (Zıt tonda) kapanış teması	Yeni ya da tüm temalardan motifler	I.tema-köprü/ara bölme (Tonik) II.tema (Tonik) Kapanış teması	İsteğe bağlı (Tonik)

Sonat allegrosu formu genellikle sonatların ilk bölümlerine uygulanır. *Introduction* kısımları isteğe bağlı olarak eklenebilmektedir. *Exposition* bölümleri kendi içinde röpriz yaparlar ve eserin ana teması burada duyurulur. Kendi içinde farklı temalara ve cümlelere, o cümleler de alt cümlelerine ayrılabilir. *Development* bölümünde eserde daha önce hiç görülmemiş bir tema ya da *exposition* bölümündeki bir tema işlenebilmektedir. Ya da *recapitulation* bölümünden bir tema da önden duyurulabilmektedir. Bu bölümde besteci tamamen özgür hareket edebilir. Müzikal çatışmaların, tematik gelişmelerin, motif hareketliğinin, sık sık gelen modülasyonlarla eserin gelişip doruk noktasına ulaştığı bölümdür. *Recapitulation, exposition*da gelen bölmenin tekrarı prensibine dayanır. Burada tema önceki müzik fikirlerinin bir harmanı durumundadır. Koda eserin kapanışının yapıldığı bölümdür. Koda'da daha önce görülen müzik fikirlerinden unsurlar görülebilir uzun ya da kısa olabilir. Eserin sonlandığı bölümdür.



2.1. *Allegro, Ma Non Tanto*-I. Bölüm Form Analizi

Tablo 2. *Allegro Ma Non Tanto*-I. Bölüm Form Analizi

<i>Sonat Allegrosu formu</i>			
Serim	Gelişme	Yeniden-serim	Koda
I.tema 1.cümle:1-6 2.cümle:6-12 3.cümle:13-17 4.cümle:18-24 5.cümle:25-28 6.cümle:29-37 II. tema 1.cümle:38-45 2.cümle:46-50 3.cümle:51-58 4.cümle:59-64 III. tema 1.cümle:65-70 2.cümle 71-79 3.cümle 89- 92	93: la majör 93: fa diyez minör 113: mi minör 120: sol majör 122: si minör 123: fa diyez minör 125: do diyez minör 140: fa diyez minör 144: re majör 148: la majör	I.tema 1.cümle:152-157 2.cümle:158-163 3.cümle:164- 168 II. tema 1.cümle:175-182 2.cümle:183-187 3.cümle:188-195 4.cümle:196-201 III. tema 1.cümle:202-207 2.cümle:208-215 3.cümle:216-232 4.cümle:233	1.cümle:232-238 2.cümle:240-251 3.cümle:253_257 4.cümle:259-279 5.cümle:280- Sonlanış

Klasik *sonat allegrosu* formunda, klasik dönem müziğinin özelliklerini taşıyan *Allegro, ma non tanto* başlıklı birinci bölüm klasik *sonat allegrosu* formuna sahip sergi/serim, gelişme, yeniden sergi/serim, koda ve röprizlerin oluşturduğu periyotlardan oluşmaktadır.

Klasik çağ sonat formunun tarihçesinden kısaca bahsetmek gerekirse,

“Tek temalı sonattan çift temalı sonata geçiş birdenbire olmamıştır. Bach, D. Scarlatti, Pergolesi, Leclair’in bazı eserlerinde iki fikrin işlendiği görünür. Şüphesiz C. Ph. Emanuel Bach’ın bu yoldaki çabaları az değildir. Mannheim beste okulundan Stamitz, Richter ve Em. Bach 18. yy.’ın ortalarına doğru, eski İtalyan sonatı ile Viyana Klasikleri sonatı arasında bir geçiş sağlayarak, iki zıt tema üzerinde kuruldu ki, klasik çağ’da bu şekil en yüksek gelişmesine vardı ve esasta aynı kalarak geçerliliğini günümüze kadar devam ettirdi. Sonat formu (*sonat allegrosu*) sonatın birinci bölümünün formudur (pek ender olarak şarkı formunda olabilir). Yalnız sonatın değil, düo, trio, kuartet gibi oda müziği ile konçerto ve senfonilerin birinci bölümleri ve uvertürlerin bazıları da bu formda yazılır.

Klasik çağ sonat formu üç bölmeden oluşur:

1. Sergi (serim, *exposition*) bölmesinde, bu bölüme temel olan fikirler tanıtılır.

2. Gelişme (işleme, gelişim, *development*) bölmesi, ilk bölmede duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği yerdir.

3. Serginin yinelenmesi (yeniden serim, serginin dönüşü, *re-exposition*) bölümünde, birinci bölmedeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler. Bir son söz (*codetta* ya da *coda*) ile birinci bölüm sona erer.” (Cangal, 2018: 150)

Sergi/Serim (*Exposition*): Birinci bölümün sergisi üç ana temaya ayrılmıştır. Buradaki temalar bölüm içinde daha sonra farklı ritmik, melodik unsurlarla birleştirilerek *re-exposition* bölümünde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bölüm, yer yer ritmik, yer yer melodide çeşitliliğe uğrayacak fakat ana fikir yapısını koruyacaktır. Sergi viyolonsel için tek başına duyurduğu la majör tondaki soloyla başlamaktadır. Bu cümledeki solo eserin genelinde işlenecek ana fikri oluşturmaktadır. Yedinci ölçüde gelen b teması karşıt fikirle piyano ve viyolonselde eşitlenerek kısa çıkıcı ve inici dizinin olduğu köprü ile ana temanın tekrarına bağlanmaktadır. Tema ikinci tekrarında dominantta (mi majörde) gelmektedir. Viyolonseldeki çıkıcı gamlarla başlayan II. tema aynı hareketi piyanoya devrederek bu sefer viyolonselde eşliğin devam etmesi fikriyle III. temaya bağlanır. III. temada piyanonun 16'lık notalardan oluşan eşliği üzerine viyolonsel için *sforzando* vurgudaki melodisi ile sergi bölümü bölüm sonundaki röpriz işareti ile tekrarına dönüş yapmaktadır.



Şekil 5. *Allegro ma non tanto*- birinci bölüm (Breitkopf & Härtel)

Gelişme (*Development*): Sergi bölmelerinin ardından gelen gelişme bölmeleri *sonat allegrosu* formundaki bölümlerde sıklıkla anahtar değişimlerinin olduğu, sergideki fikirlere tamamen zıt yeni fikirlerin geliştirildiği, daha önce görünen motiflerin parçalanarak yeniden kurgulandığı ve bir sonraki bölüm olan yeniden-sergiye tema geçişinin de hazırlandığı bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Anahtar değişimlerinin sık olma sebebi bu bölümde bestecinin yaratıcılığının olanak verdiği ölçüde cümlelerin çeşitlenmesi ve eserde ilk kez duyulan cümlelerin görünmesidir.

Bu bölme fa, do ve sol anahtarlarının kullanıldığı bir ara bölümdür. La majörde başlayan bölüm fa diyez minör, mi minör, sol majör, si minör, fa diyez minör, do diyez minör, fa diyez minör, re majör armonik diziliminde olup en sonda tonik üzerinde kalış yaparak yeniden-sergi bölümüne bağlanmaktadır.

Yeniden-sergi/Serim (*Recapitulation*): Yeniden-sergi bölmeleri sonatlarda başta gelen sergi bölümü ve ardından gelen gelişme bölümünün bir özeti durumundadır. Ana tonda başlayıp serim bölümündeki aynı modeli takip eden bölüm serimdeki aynı tema ile 152. ölçüde viyolonsel için solosu ve piyanodaki üçleme eşlik öğeleriyle başlamaktadır. Yeniden-sergi/serim bölümlerinde majör ton ana ton ya da adaş tonunda kalış gösterebilmektedir. Bu sonatta da yeniden-sergide ana ton olan la majörde başlangıç ardından la minöre gidış ve ardından tekrar tonik sese dönüş görülmektedir. Sergi sonlanırken koda bölümünde başlayacak re majör temanın da hazırlıkları yeniden-serginin son ölçüsünde görülmektedir. Bu bölümdeki temel amaç temanın sonat kapanışına hazırlanmasıdır.

Koda (*Coda*): Eserin koda bölümü eserin başında viyolonselde gelen solonun piyano ve viyolonseldeki birlikteliğiyle 231. ölçüde re majör tonunda görünür. Re majörde devam devam cümle armonik işlemlerle 252. ölçüde tonik sese geri dönüş yaparak aynı temayı ana tonda tekrar

piyano ve viyolonsel *unison* (aynı melodiyi farklı enstrümanların aynı anda çalması) çalımıyla duyurur. Bitişe kadar piyanonun 16'lık eşlik notaları üzerine devam eden eşlik sesleriyle la majör, mi majör, la majör geçişinde devam eden temalar Beethoven'ın görkemli eser bitişi vurgusuyla tonik üzerinde sonlanır.

2. 2. *Allegro Ma Non Tanto*-I. Bölümde Görülen Kadanslar

Bir müzik yapıtı içerisinde farklı fikirlerin oluşturduğu en küçük fikir bütünlüğü olan motifler müzik cümlelerini oluştururlar. "Cümle bütün müziksel biçimlerin temel yapısıdır. Genellikle dört ölçüden oluşmuş bir uygular bağlantısıdır. Tempo ağırsa ya da ölçü uzunsa bu dört ölçü ikiye inebilir, ya da çok hızlı ise sekiz ölçüye çıkabilir." (Usmanbaş, 1974: 3) Birbirine bağlanmış cümleler de periyotları oluştururlar. Periyot, dönem olarak da adlandırılabilir. Periyotlar da kendi içinde ön ve son cümlelerin toplamından oluşurlar. Cümle, periyot ya da müzikal fikirleri sonlandırmak için kullanılan anlamlı sesler bütünlüğü de akordlardır. "Herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sestem oluşan ses kümelerine akor (it. *accordo*; fr. *accord*; ing. *chord*; alm. *akkord*, bazı türkçe kitaplarda uygu veya düzen) denir." (Cangal, 2019: 69)

Birbiriyle uyumlu seslerin oluşturduğu akorların belli kurallar çerçevesinde müzikal fikirleri sonlandırmak için oluşturdukları duraklama noktalarına kadans denilmektedir. Kadans terimi türkçe karşılığı itibariyle kalış anlamına gelen, sonuna geldiği müzik fikrini tamamlayan müzikal duruş ya da duraksama noktası olarak karşımıza çıkan dikey armonilerdir. Kadanslar kullandıkları yerdeki ifade çeşitliliğine göre çeşitlendirilirler. Örneğin yarım kadanslar cümleye bir virgül koyar gibi bir cümleyi havada kalış etkisiyle diğer bir cümleye bağlarken, tam kadanslar cümlede tam bir bitiş etkisi yaratarak sonuna eklendikleri cümleyi bitirir ve sonlandırdıkları cümleyi yeni cümle başlangıcına taşırlar. Tam kadanslar tonik üzerinde biter ve cümleye tam bir bitmişlik hissi verir. Tam kadanslar aralarında mükemmel kadans, plagal kadans ve otantik kadans olarak üçe ayrılarak majör ve minör tonalitede I-IV-V-I kalışı ile biterler. Otantik (avtentik) kadanslar tonik-dominant-tonik (I-V-I) akor geçişlerinden oluşan kadans tipidir. İlk akorda yeden sesinde, ikinci akorda tonik akor üzerinde kalırlar. V-I bağlantısından oluşan otantik kadanslar da kendi içinde tam otantik kadanslar ve yarı otantik kadanslar olmak üzere iki ayrılırlar. Tam otantik kadans, tam bir bitiş etkisi veren kadans tipidir. Eserlerde bitiş etkisi yaratmak için sıklıkla kullanılırlar. Eser içerisinde aranması gereken iki husus V ve I derece akorlarının kök durumunda olmaları gerekliliğidir. Ve ikinci akor olan I derece akorunun en üst sesinde de akorun temel sesinin bulunması zorunluluğudur. Tam otantik kadansları bulurken bu iki kurala dikkat etmek gerekmektedir. Yarı otantik kadanslarda aranması gereken kural V ve I akorlarının bir ya da ikisinin de çevrim halinde olması durumunda, I. derece akorunun en üst partisinde bulunan 3'lü ya da 5'lisinin olması gerekliliğidir. Otantik kadanslar V-I akorlarının bağlantısı itibariyle plagal kadans ile kıyaslandığında cümleye daha keskin bir bitiş etkisi vermektedir.

"Plagal kadanslar, tonik-subdominant-tonik (I-IV-I) bağlantısıyla oluşan kadanslardır. Bu kadans çeşidinde dikkat edilmesi gereken husus akor bağlantısında varsa ortak sesi sabit tutma gerekliliğidir. K4/6 akoru 5. dereceden kurulan, üst üste dörtlü ve altılı aralıklardan oluşan bir akordur. Bu akor müzik cümlelerin sonlarında Dominant akorundan önce kullanılır. Periyod formunda K4/6 akoru dördüncü ve yedinci ölçülerde yer alır ve ölçünün kuvvetli zamanında gelir." (Mus261 Armoni 1, Ankara Üniversitesi açık ders notları: 14) Plagal kadanslar ayrıca dini müziklerde, ilahi temalarda, kilise müziklerinde sıklıkla kullanılan kadans tipidir.

Mükemmel kadanslar ise dominant-tonik (V-I) bağlantısından oluşurlar. Temel prensip diğer kadans tiplerinde de olduğu gibi varsa ortak ses korunması gerekliliğidir.

Yarım kadanslar dominant (V) üzerinde cümleye adı gibi yarım bırakılmış bir his verirler. İlerleyen cümleleri devam ettirmek için kullanılan, ilerleyici kadanslardır. Birden fazla cümlelerin yer aldığı müzik temalarında sıklıkla kullanılırlar. Cümle sonlarında kullanılmazlar.

Tonik-dominant (I-V), tonik üstü-dominant (II-V), subdominant-dominant (IV-V) şekillerinde kurulabilirler. Minör tondaki subdominant-dominant (IV-V) kalışına da frigen yarım kadans adı verilmektedir.

Allegro, ma non tanto başlıklı birinci bölümde görülen tam ve yarım kalışlar da bu kurala uygun olarak cümle ortasında bir virgül, cümle sonlarında ise bitiş etkisi ile müzikal ifadeyi güçlendirmektedirler.



Şekil 6. 12. ölçüdeki yarım kalış örneği (Breitkopf & Härtel)

12. ölçüde V. derece üzerindeki yarım kalış örneği eklendiği cümleye bir virgül ifadesi eklemiş, ardından gelen figüratif hareket ile bir 13. ölçüde bölümün ana teması tekrar başlamıştır. Eserin başında viyolonselde gelen ana tema, bu sefer piyano görünmektedir. Tam bir kalış etkisi vermeyen bu bitiş havada kalış hissiyatıyla 13. ölçüde baştaki temanın piyanodaki tekrarına bağlanmaktadır.



Şekil 7. 24. ölçüdeki yarım kalış örneği (Breitkopf & Härtel)

Yine 24. ölçüde V. derece üzerindeki yarım kalış da aynı etkiye sahiptir. Yarım kalış ardından gelen figüratif hareket ile 25. ölçüdeki tam bir bitiş hissiyatı olmadan mi minör tonundaki köprüye bağlanan cümle yarım kalış sayesinde ilerleyici biçimde yeni temaya bağlanmıştır.



Şekil 8. Kırk dördüncü ve 45. ölçüdeki tam kalış örneği (Breitkopf & Härtel)

44. ve 45. ölçülerde de dominant-tonik (V-I) bağlantısının tam bitiş hissiyatıyla cümlesinin sonlandığı görülmektedir. Tam kalış (kadans) etkisi yarım kalışlardan farklı olarak o temayı bitirir ve cümlede nokta etkisi yaratmaktadır.



Şekil 9. Elli sekizinci ölçüdeki tam kalış örneği (Breitkopf & Härtel)

58. ölçüde de yine bir tam kalış örneği görülmektedir. Tam ve yarım kalışların bu şekilde cümlelerde bir durak noktası yaratmak ya da cümleleri noktalandırmak için kullanılırlar. Eserin her yerinde bu şekilde kadans tiplerinin etkileri görülmektedir.



Şekil 10. I. bölümün sonundaki tam kalış örneği (Breitkopf & Härtel)

Burada da yine tam kalış etkisinde bölümün sonlanışı görülmektedir. Tam kadansın da kendi içinde ayrıldığı bilgisine göre burada da otantik kadans bitışı görülmektedir. Bölüm sonunda tam bir bitiş etkisi yaratan otantik kadans ile bölüm hem viyolonsel hem de piyanoda akorun temel sesleriyle bitmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Klasik dönem denilince akla ilk gelen bestecilerden olan L. v. Beethoven'ın no.3-op. 69, la majör piyano ve viyolonsel sonatının genel yapısıyla allegro, ma non tanto başlıklı birinci bölümün form analizi, teknik analizi ile bölümündeki kadansların cümle bitişlerine verdiği ifade gücünün incelendiği çalışmada, bir müzik cümlesinin ifade etmeye çalıştığı fikrin ve bitiş şeklinin dinleyicide bıraktığı fikir üzerinde durulmuştur. Eserin bölüm yapılarına değinilerek, birinci bölüm detaylı olarak incelenmiştir. Cümle aralarındaki yarım kadansların ve cümle sonlarına gelen tam kadanslardan farklarının ne olduğuna değinilmiş sonuçta da hissettirilmek istenen duygu ya da düşünceye göre kadans tipi belirlendiği kanısına varılmıştır.

Beethoven'ın müzik dehasıyla klasik dönem kurallarını yaşatan eser teknik, müzikal ve armonik yapısıyla viyolonsel repertuarının baş yapıt eserlerinden olup konservatuvar seviyesinde zorunlu müfredatlar içerisinde yer almakta ve klasik müzik konser repertuarlarında da sıklıkla bulunmaktadır. Teknik, armonik ve müzikal açıdan oldukça zengin olan I. bölüm incelendiğinde temaların piyano ve viyolonsel eşit dağılımda olduğu görülmüştür. Çalışma eseri merak edenlere kılavuz niteliğinde yönlendirici bilgilerden oluşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1998). *Beethoven, The Philosophy of Music*. USA: Polity Press.



- Cangal, N., (2018). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Cangal, N., (2019). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Ferraguto, M. (2019). *Beethoven 1806*. USA: Oxford University Press.
- Kardeş, D. ve Mondadori, A., (1970). *Çağlar Boyunca Büyük Adamlar, Beethoven*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Kramer, L. (1995). *19th Century Music*. USA: University of California Press.
- Kindermann, W., (2003). *Beethoven, Indiana Theory Vol. 24*. New York: Oxford University Press.
- Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayınları.
- Say, A. (1997)., *Müzik Tarihi*. 3. Baskı. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Sullivan, J. W. N., (1960). *Beethoven, His Spiritual Development*. New York: Random House.
- Solomon, M., (1977). *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books.
- Solomon, M. (1988). *Beethoven Essays*. London: Harvard University Press.
- Thayer, W. A., (1921). *The life of Ludwig van Beethoven, Volume 2*. Cambridge Library Collection. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Thayer, A. W. ve Edward, H., (1967). *Thayer's Life of Beethoven*. New Jersey: Princeton University Press.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- “Mus261 Armoni 1- Ankara Üniversitesi Açık Ders Notları” (2022)
<https://acikders.ankara.edu.tr>, 01.04.2022
- No.3-Op. 69, La Majör Piyano ve Viyolonsel Sonatının *Allegro, ma non tanto* başlıklı I. Bölümünde yer alan nota görselleri, Breitkopf und Härtel, Leipzig, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/31576/ge34>, 01. 03. 2022.



EXTENDED ABSTRACT

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

THE EFFECT OF FIRST MOVEMENT CADENCES TO SENTENCE ENDINGS AT L.V BEETHOVEN'S SONATA FOR CELLO AND PIANO NO.3-OP. 69 IN A MAJOR

One of the leading composers of the classical period, Ludwig van Beethoven, with his creative identity and harmonic, theoretical and melodic contributions to classical music, influenced not only the music of his time, but also the music of the following periods. After the Baroque period, Beethoven, with his musical genius and his unique musical style, also illuminated the romantic period and became a source of inspiration for the composers of this period. Continuing the name of the Viennese School, one of the important music schools of the period, the composer is undoubtedly one of the most important composers of classical music. In this article, the course of Beethoven's life since his birth is briefly mentioned, and how he developed his musical style despite the deafness he experienced is explained.

Although the exact date of Beethoven's birth is not known, it is thought that he was born on December 16, 1770, as the child of Johann van Beethoven and Helena Keverichs, according to his father and neighbor's wife. Beethoven, adopting Vienna's understanding of art, tried to go there at every opportunity and spent the rest of his life there after the age of 22. Beethoven, one of the musicians who left a mark on history with his outlook and stance on life, influenced European art not only with his musician identity but also with his reactions to political events. The artists living in Europe, who's affected by the French Revolution in 1789, began to elaborate more on the issues of life in their works and to display their stances with a critical attitude. Beethoven, who thought that the French Revolution was good for the public at the beginning, but had restrictive aspects over time, focused on his works with the thought that music came to a standstill in Europe. He also made it a mission to lead the composers of his time and after him.

Beethoven was a composer who internalized social pains. The grand chord transitions in his works, the profound themes created by the sentences in forte, the long works he wrote for the orchestra are proof of this condition. Looking at the finishing dates of his symphonies, it is seen that they coincide with the years when the effects of the French Revolution were experienced. When we look at the works of the composer, who finished his first symphony in 1800 and has a total of nine symphonies, it is always seen that the musical sentences formed by the elements of courage proud, uncompromising and determined passages are combined with the intense timbre of the orchestra.

In this work, the effects of cadences on sentence endings in the first movement of Beethoven's op.69 A major Piano and Cello sonata titled *allegro, ma non tanto*, which is one of Beethoven's works that coincides with the maturity of his compositional life, are discussed. For the music excerpts 'Breitkopf and Hartel' edition which includes both the piano and cello part, is used. The measure numbers are written under the images. To explain the cadences, the form analysis of the movement is presented as a diagram, and the piece is divided into small parts by giving the measure numbers over this diagram. Through the form analysis, it is possible to understand the effects of cadences on sentence endings.

Cadences are the general name of the pause points created by chords to end musical ideas under certain rules. The cadences, which determine how we carry the emotion to be expressed in a piece of music to the point we want, have different structures within themselves. Written in the form of a sonata *allegro*, the first movement titled *allegro, ma non tanto* starts with the main theme in solo cello and consists of themes formed by contrasting sentences. The traditional sonata *allegro* form consists of an optional introduction, followed by the exposition, development, and recapitulation, and a coda which is formed by the elements taken from the themes in the piece. This sonata does not have an introduction part. In the movement, which consists of equally divided solos for piano and cello, the passages formed by ascending and descending scales and the rhythmic accompaniment of the piano under the sentences formed by long notes are drawing the attention.

In this work, information about technical elements such as vibrato, intonation, articulation, and phrasing, which are significant for cello players, is also given. In the first part of the work, the diversity of vibrato, the importance of intonation, the importance of articulation in creating Beethoven's determined and courageous melodic texture, the contribution of analysis of the work to a successful phrasing are mentioned, and how all these elements contribute to the integrity of the work is discoursed.

The op. 69 piano and cello sonata no. 3 in A major, which is one of the main elements of the cello literature, is still one of the works that are frequently included in the concert repertoires in this day. The work, which demands a mature technicality and musicality, consists of themes that exhibit Beethoven's stance. It is obvious from the first measure that the work, which requires a good vibrato, technical competence, and musical intensity, bears the signature of Beethoven.



KATKI ORANI BEYANI VE ÇIKAR ÇATIŞMASI BİLDİRİMİ

Sorumlu Yazar <i>Responsible/Corresponding Author</i>	Elif SAYIN			
Makalenin Başlığı <i>Title of Manuscript</i>	L. V. Beethoven'ın No.3-Op. 69, La Majör Piyano Ve Viyolonsel Sonatının I. Bölümünde Yer Alan Kadansların Cümle Bitişlerine Etkisi			
Tarih <i>Date</i>	30.06.2022			
Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme vb.) <i>Manuscript Type (Research Article, Review etc.)</i>	Derleme Makale			
Yazarların Listesi / List of Authors				
Sıra No <i>No</i>	Adı-Soyadı <i>Name - Surname</i>	Katkı Oranı <i>Author Contributions</i>	Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Destek ve Teşekkür (Varsa) <i>Support and Acknowledgment</i>
1	Elif SAYIN	%100	Yoktur	Yoktur