

“Tamamen Yeni Bir Üslup”: Yaşamının Bir Dönüm Noktasında Beethoven’ın Eroica Varyasyonları

Aylin Uysal Mergen¹

ÖZET

Beethoven’ın Op.35 “Eroica Varyasyonlar” adı ile bilinen piyano için 15 Varyasyon ve Füg’ü bestecinin kendi hayatındaki kompozisyon stili açısından önemli dönüm noktalarından biri olmasının yanı sıra müzik tarihinde klasik varyasyon formundan bir sapma gösteren en erken eserlerden biri olması bakımından da önemlidir. Beethoven burada varyasyonun yalnızca bir form olarak evrimine katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda Barok Dönem’in çok sesliliğini de esere dahil ederek, varyasyon formunu zamanının ötesine taşımıştır. Varyasyon, Beethoven’ın bu formda yazdığı diğer eserler ile birlikte uzun soluklu bir tür haline gelmiş ve kendinden sonraki bestecilere yeni bir yol açmıştır. Eserin piyano edebiyatındaki kritik rolünün hem icracı hem de dinleyici tarafından anlaşılması önemlidir. Bu çalışmada, Eroica Varyasyonları’nın bestelenme süreci, biyografik bağlamı ile birlikte incelenmiş, eserin piyano yazısındaki yenilikçi yönleri ve varyasyon formundaki özgünlüğü vurgulanmıştır. Eserin iki temalı yapısını derinlemesine inceleyerek iyi kavrayan bir icracı daha etkili ve doğru bir yorum ortaya koyacaktır. Bunun için Klasik Dönem’in önemli müzik yazarlarından J.A.P. Schulz’un ve Fransız besteci Vincent d’Indy’nin varyasyon formu üzerine görüşleri karşılaştırılmış, Klasik varyasyon formu ile Beethoven’ın değişmekte olan kişisel tarzı arasındaki ilişki incelenmiştir. Beethoven’ın, varyasyon formunun katı bir yapı olmadığını, aksine bestecinin yaratıcılığıyla sürekli olarak yeniden şekillendirilebileceğini gösterdiği sonucuna varılmıştır. Böylece, varyasyon formunun tarihsel gelişim süreci içinde, Eroica Varyasyonları’nın öneminin anlaşılmasının sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, Eroica Varyasyonları, Form Analizi, Varyasyon Formu.

“An Entirely New Manner”: Beethoven’s Eroica Variations at a Turning Point in His Life

ABSTRACT

Beethoven’s Op.35 “Eroica Variations”, known as 15 Variations and Fugue for piano, is not only one of the important turning points in the composer’s own life in terms of his compositional style, but is also important in terms of being one of the earliest works in music history that deviates from the classical variation form. Here, Beethoven not only contributed to the evolution of variation as a form, but also carried the variation form beyond its time by incorporating the polyphony of the

¹İletişim Yazarı: aylin.uysal@hacettepe.edu.tr, Dr.Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Piyano Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0001-5966-1581.

Baroque period into the work. Variation, together with other works written in this form by Beethoven, became a long-lasting genre and paved the way for later composers. It is important that the critical role of the work in piano literature is understood by both the performer and the listener. In this study, the composition process of the Eroica Variations is examined together with its biographical context, and the innovative aspects of the work's piano writing and its originality in variation form are emphasized. An interpreter who deeply understands the work's two-themed structure will deliver a more effective and accurate interpretation. To this end, the views on the variation form of J.A.P. Schulz, an important music writer of the Classical Period, and the French composer Vincent d'Indy are compared, and the relationship between the classical variation form and Beethoven's evolving personal style is examined. The analysis has yielded the conclusion that Beethoven effectively illustrated the variation form's inherent flexibility, proving it to be a dynamic entity capable of perpetual redefinition through the composer's creative agency. Thus, it is aimed to ensure that the importance of the Eroica Variations is understood within the historical development process of the variation form.

Keywords: *Beethoven, Eroica Variations, Form Analysis, Variation form.*

1. GİRİŞ

Ludwig van Beethoven (17 Aralık 1770 - 26 Mart 1827), müzik tarihinin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilir; Klasik ve Romantik dönemler arasında bir köprü kurarak müzik tarihinde eşsiz bir konuma sahip olan Alman bir besteci ve piyanisttir. Sanatı, Haydn ve Mozart'ın Klasik geleneklerinden beslenirken, Goethe ve Schiller'in eserlerinde yankı bulan hümanizmin ruhunu da bünyesinde barındırır. Kant'ın ahlaki felsefesinden ve Fransız Devrimi'nin ideallerinden ilham alan Beethoven'ın, sözel bir metnin yardımı olmadan bir yaşam felsefesini aktarma konusunda seleflerinden çok daha etkin bir besteci olduğu ifade edilmektedir. Kişisel hayatı, ilerleyen sağırlığına karşı kahramanca bir mücadele ortaya koymasıyla dikkat çekicidir ve en önemli eserlerinden bazılarını tamamen sağır olduğu hayatının son on yılında bestelemiştir. Saray ve kilise himayesinin önemini yitirmeye başladığı bir dönemde, eserlerinin satışı ve yayınlanmasıyla geçimini sağlamıştır; nasıl ve ne zaman isterse bestelemek dışında hiçbir görevi olmayan maaşlı ilk müzisyendir. (Budden & Knapp, 2025).

1802 yılı Beethoven'ın yaşamında önemli bir dönüm noktasına tezahür eder. Besteci, bir yandan yakınlarına pek çok kez dile getirmiş olduğu üzere, eserlerinde “yeni bir yolu keşfe” koyulmuş, diğer yandan da kadere karşı kahramanca bir zafer kazanmıştır (Ringer, 1961, s.468).

1795 yılında Viyana'daki ilk konserinden bu yıla kadar, bir piyanist olarak büyük bir ün salmış, çalışının “ateş, parlaklık, fantazi ve duygu derinliği” içerdiği söylenmiştir. Soylu sınıfının salonlarının gözde müzisyeni haline gelmiş, Mozart'ın virtüöz, icracı ve bir doğaçlamacı olarak başarısını hatırlatan, hatta onu geçiyor gibi görünen önemli bir isim olarak tanınmıştır (Taruskin, 2010). Op.1 Üç piyano triosu, Op.2 üç piyano sonatı, önemli

yayınları tarafından yayınlanmıştır. Piyano için en ünlü eserlerinden bazıları olan Pathétique (1799) ve Ay Işığı ismiyle bilinen “Sonata quasi una fantasia” (1801) yine bu dönemde yazılmıştır; bunlar yenilikçi bir kompozisyon stilinde ve duygusal yoğunlukta olmaları bakımından dikkat çekici eserlerdir. İlk üç piyano konçertosu, ilk iki senfonisi, Op.18 Altı Yaylı Sazlar için Dörtlü eserleri yine bu döneme aittir (Sadie, 1994, s.73). İşte yıldızının bu denli parladığı bir zamanda, büyük bir felaket onu hem hayatında hem de kompozisyon stilinde bir dönüşüme sürüklemiştir.

Bir süredir devam eden işitme problemi, iyileşmek yerine daha da kötüye gitmektedir. Dostları doktor Wegeler ve rahip Amenda'ya yazdığı 1801 tarihli mektuplarda, birkaç yıl süren korkutucu bir belirsizlikten sonra artık işitme duyusunu kaybetmekte olduğundan bahsetmiştir (Rolland,1963,s.24). Bir sonraki yıl, doktoru ona Viyana'nın bir banliyösü olan Heiligenstadt'ta dinlenmesini salık vermiştir. Rahatsızlığının kalıcı olduğunu kabullenmekte güçlük çeken Beethoven, burada kardeşlerine itiraf niteliğinde bir mektup yazmış ancak bu mektubu göndermemiştir. Yazdıkları, onun özel hayatı ve ruhsal durumu ile ilgili değerli bir kaynaktır ve “Heiligenstadt Vasiyetnamesi” ismiyle tarihe geçmiştir.

“Başkalarında olduğundan daha da mükemmel bir şekilde gelişmiş olması gereken bir duyunun, bir zamanlar en mükemmel şekilde sahip olduğum bir duyunun bozulmasından nasıl bahsedebilirim... Talihsizliğim bana iki kat daha fazla acı veriyor çünkü insanlar tarafından yanlış yargılanmama yol açıyor. Benim için artık insanlarla rafine sohbetler etmek, karşılıklı bir güven hissetmek mümkün değil. Bir dışlanmış gibi yaşamalıyım... [Son altı ay boyunca] hayatıma son verme düşüncesindeyim. Beni tutan tek şey sanatımdı. Gerçekten de besteleme isteği duyduğum tüm eserleri üretmeden, bu dünyadan ayrılmam imkansız görünüyor” (Anderson'dan aktaran Timbrell, 2014,s.3).

İçinde hala müzik olduğu ve bunu dünyayla paylaşma yükümlülüğü olduğunu fark etmesi, saplantılı karanlık düşüncelerini iyileştirmiş, konser vermekten ve gösterişli sosyal hayattan vazgeçmek zorunda kalan Beethoven, yaratıcılığundan hiçbirşey kaybetmemiştir (Taruskin, 2010). Yaşamına son verme düşüncesinden kişisel bir hesaplaşma ile vazgeçtiğini ve bunun yerine “kaderi boğazından kavramak” ifadesiyle hayata tutunma arzusunu yazan Beethoven'ın, bu dönüşümünün müziğine de yansıdığı ve eserlerinde stil bakımından önemli bir değişim ve klasik formlara yeni yaklaşımlar biçiminde gözlemlenebildiği düşünülmektedir (Marshall'dan aktaran Lin, 2024, s.5).

Taruskin, “17. Ve 18. Yüzyıllarda Müzik” adlı kitabında, Beethoven'ın sosyal yaşamdan çekilmesinin sanat dünyası üzerindeki tarihi etkisinden bahseder ve Mozart'da olduğu gibi “icracı-virtüöz-besteci” modelinin Beethoven'dan sonra asla kabul edilmeyecek bir

duruma geldiğini, “besteci”nin günlük müzik hayatının geçici etkinliklerinden uzakta, gerçek bir Olympos’lu varlık haline geldiğini yazar. Beethoven, sağırılığı nedeniyle topluma yabancılaştıktan ve soylu sınıfının sanatçıları himaye ettiği sistem ortadan kaybolmaya başladıktan sonra bile kitlelere hitap etmeyi başarmış ilk bestecidir (Taruskin, 2010) .

Başarılı bir sağır besteci neredeyse insanüstü bir fikirdir. İnsanüstü acıyı ve insanüstü zaferi çağırıştır. Büyük sanatçının insanlığın kurtarıcısı olduğu yönünde ortaya çıkan yarı dinsel, romantik düşünceye dokunmaktadır. Yoğun bir acı ve zafer senaryosu Beethoven’ın müziğinin kaçınılmaz unsuru haline gelmiştir ve bu senaryo besteci tarafından en ünlü eserlerinden bazılarında bilinçli olarak kodlanmıştır (Taruskin, 2010).

İşte bu acı ve zafer sözcükleri ile bestecinin, bazı müzikologlar tarafından “Heroic” yani “kahramanca” olarak adlandırılan stiline şekillendiği yıllar, 1802 yılındaki bu süreçte başlamıştır.²

1.1. “Tamamen Yeni bir Üslup” ve Eroica Varyasyonları

Op.35 varyasyonların, “Eroica” ismiyle anılmasının sebebi Beethoven’ın sevdiği bir melodiyi farklı eserlerde defalarca kullanmasıdır: Eroica Varyasyonları’nın (1802) teması, sırasıyla daha önce yazdığı Kontredans’ların yedincisinde (12 Contredanses WoO 13, 1791-1801), *Die Geschöpfe des Prometheus* (Prometheus’un Yaratıkları) Op.43 bale müziğinin Finale’sinde, varyasyonlardan sonra besteleyeceği Op.55 Üçüncü Senfonisi’nin dördüncü bölümünde (“Eroica”, 1803) de karşımıza çıkar (Sadie, 1994, s.257).

² Beethoven’ın eserleri müzikologlar tarafından üç farklı döneme ayrılır: **Erken Dönem** (Yaklaşık 1792-1802) Bu dönemde Beethoven, öğretmenleri Haydn ve Mozart’ın klasik tarzından derinlemesine etkilennmiştir. Eserlerinde, bu iki büyük ustanın etkisindeki, dengeli ve zarif yapı, stil galant, melodi güzelliğinin ön planda olması gibi Viyana klasikliğinin tüm özelliklerini görürüz. Bu dönemde bestelediği piyano sonatları, çello sonatları ve oda müziği eserleri, teknik olarak zorlayıcı olmalarına rağmen, Klasik Dönem’in özelliklerini taşıyan, zarif ve dengeli yapıdadır. Op. 2 numaralı üç piyano sonatı, Op. 18 numaralı yaylı çalgılar için üç kuartet, Op. 13 numaralı "Pathetique" sonata, Op. 14 numaralı iki piyano sonatı bu döneme verilebilecek örnek eserlerden birkaçıdır. **Orta Dönem (Yaklaşık 1802-1815):**Bu dönemde Beethoven, işitme kaybı problemiyle mücadele ettiği bir kriz dönemidir. İşitme kaybının getirdiği duygusal çalkantılar müziğine yansımış ve derin, daha kişisel ve daha dramatik bir ifade ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde bestelediği eserlerde, geniş formlar, karmaşık yapılar ve derinlikli duygusal ifade görülmektedir. Romantizmin ilk işaretleri bu dönemde ortaya çıkmaya başlar. Bu dönemde yazdığı bazı eserler: 3. "Eroica", 5. "Kader" ve 6. "Pastoral" senfonileri, "Fidelio" operası, "Appassionata" piyano sonatı. **Geç Dönem (Yaklaşık 1815-1827):** Beethoven’ın işitme kaybı sürecinin sonuçlanarak bu duyusunu tamamen yitirdiği ancak bu kaybın yaratıcılığına engel olmadığı son dönemidir. Bu dönemde bestelediği eserlerde, daha içe dönük, mistik ve daha ilerici ve deneysel bir yaklaşım görülür. Eserlerindeki armonik yapı daha da karmaşıklaşmış, form daha özgünleşmiştir. Eserlerden bazıları: "Hammerklavier" sonat, "Missa Solemnis", "Diabelli Varyasyonları", 9. "Koral" senfoni. Bu üç dönem arasındaki geçişler kesin çizgilerle belirlenmiş değildir. Beethoven’ın yaşamı ve eserleri, sürekli bir gelişim ve değişim içinde olduğu için, bazı eserler birden fazla dönemin özelliklerini taşıyabilir. Örneğin, 3. Senfoni “Eroica”, hem Klasik Dönem’in özelliklerini hem de Romantik Dönem’in ilk işaretlerini taşır.

Eserin Heiligenstadt'daki inzivası sırasında yazıldığı düşünülmektedir (Timbrell, 2014, s.3). Cesur, neşeli ve çoğu zaman mizahi bir havası olan bu varyasyonların ve tercih ettiği neşeli, umut dolu temanın yaşamının karanlık ve hüzünlü bir dönemine denk gelmesi dikkat çekicidir. Varyasyonları incelemenden önce eser hakkında bestecisinin de sözlerine yer vermek gerekir:

Öğrencisi Carl Czerny'nin 1802 yılındaki sözlerine göre Beethoven Op.35 ile müziğinde “yeni bir yola koyulduğunu” söylemiştir. Ekim 1802 yılında yayıncısı Gottfried Christoph Härtel'e gönderdiği bir mektupta ise Op. 34 (6 Varyasyon, Fa majör) ve Op.35'in önceki eserlerine göre “tamamen yeni bir üslupta” olduğundan bahsetmiştir. Op.34 ve Op.35'in ayrı eser numaraları ile yayınlanması bilinçli bir tercihtir (Lin, 2024, sy.1):

“Bu varyasyonlar kendinden önce gelenlere göre dikkate değer derecede farklı olduklarından onları en büyük eserlerimden biri olarak görüyorum...özellikle temaları da bana ait olduğu için.”³

Beethoven'ın bahsettiği “dikkate değer farklılıkları” ve Eroica Varyasyonlar'ın niçin onun en büyük eserlerinden biri olduğunu anlamak için öncelikle varyasyon formuna genel bir tarihi bakış, okuyucuya faydalı olacaktır.

2. VARYASYON'UN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Hodeir, “Müzikte Türler ve Biçimler” adlı kitabında, varyasyonun “bir temayı çeşitlemenin, özünü değiştirmeden onu süsleyerek ya da ondan uzaklaşarak, temaya yeni görünüşler vermek” anlamına geldiğini söylemektedir. Varyasyon, diğer adıyla çeşitleme, bir biçim/tür⁴ veya bir kompozisyon yöntemi anlamına gelebilir (Hodeir, 1971, s.13).

Varyasyon fikri müziğin başlangıcından beri vardır. Gregoryen ilahide⁵ süsleme yoluyla varyasyon görülmektedir; Cantus Firmus'lu⁶ missa'nın⁷ temel ilkesi de polifonik varyasyondur.

Bir biçim ve tür olarak ise varyasyon, onaltıncı yüzyıldan itibaren görülmektedir ve kaynağının İspanya veya İngiltere olduğu ileri sürülmektedir. Bu dönemde, çalgısal varyasyon için danslar bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu havaların (*divisions-*

³ Bu temanın aslında Clementi'nin Op.7 No.3 Sol minör piyano sonatının temasına dayandığına dair Alexander I. Ringer'in “Clementi and The Eroica” adlı makalesi dikkate değerdir.

⁴ Kendi başına bir biçim olan varyasyon, canzone, chacone, koral ve pasakalya gibi başka isimlerle de karşımıza çıkar (Hodeir,1971,s.13).

⁵ Roma Katolik Kilisesi'nin Latince tek sesli ilahilerinin genel adı.

⁶ Latince, sabit şarkı. Polifonik müziğin çoğunlukla bas kısmını oluşturulan, değiştirilemeyen ana melodi. Genellikle uzun ve eşit nota değerlerinden oluşur. 14.-16.Yüzyıl müziğinde kullanılan bir terimdir.

⁷ Latince: Roman-Katolik kutsal tören ritüeli.

differencias) çoğunda bulunan *çiftlemeler*⁸ de aslında çeşitlemelerdir(Hodeir,1971,sy.13). Yine bu döneme İspanya’da Cabezón’un *differencias*’ları, İngiltere’de Bull, Farnaby, Gibbons ve Byrd’ün eserleri örnek olarak gösterilebilir.

Onyedinci yüzyıl İtalya’sında Frescobaldi, çalgı için temanın kuvvetli vuruşlarda belirtildiği varyasyonlardan oluşan *romanesca* ve *folia* gibi geleneksel eserler vermiştir. Pasquini ile melodiye daha önem verilmesi eğilimi artmış, G.B.Martini, Platti ve hepsinden önemlisi J.S.Bach bu eğilimi sürdürmüştür. Aynı dönemde majör bir varyasyon setine bir minör varyasyonun eklendiği görülmeye başlanmıştır. Yine Onyedinci Yüzyılda Almanya’da koral varyasyonlar gelişmiş, metne uygun müzikal motifler ile daha özgürce çeşitlendirilen koral-fantezi türü, Buxtehude ile en mükemmel haline erişerek Kuzey Almanya’ya özgü karakteristik bir türe dönüşmüştür. Buna bir tezat olarak, Almanya’nın güneyinde Pachelbel, finalinin bir füğ ile yapıldığı katı formları tercih etmiştir. J.S.Bach ise hemen hemen her varyasyon türünde eser vermiştir: org ve solo keman için pasakalya ve chaconne, “*Crucifixus*” Si minör Mass, Böhm ve Buxtehude stilinde org için koral partitalar, “*Vom Himmel hoch*” org için kanonik varyasyonlar ve bas teması üzerine kurulu olan, türün sanatsal olarak eriştiği en yüksek örneğini temsil eden *Goldberg Varyasyonları* Bach’ın bu türde verdiği eserlere örneklerdir (Sadie, 1994, s.849).

C.P.E.Bach ve Haydn, Klasik Dönem’de şifreli bas türünü geliştirmeye devam etmiş ancak 1770 yılından itibaren melodinin ön planda olduğu varyasyonlar besteciler tarafından daha çok tercih edilir hale gelmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda ilk başta belirtilen bir temanın takibinde, çeşitlemelerinin ardışık halde sunulması yaygındır; bu eserlerde “tema ve varyasyonlar” ifadesi kullanılmıştır (Sadie, 1994, s.849). Haydn varyasyonu hem “tema ve varyasyonlar” olarak ayrı bir set halinde, hem de iki temanın dönüşümlü olarak çeşitleme haline getirildiği bölümler biçiminde oda müziği ve orkestra eserlerine katarak kullanmıştır. Mozart, doğaçlamalarına benzeyen piyano için varyasyon setleri yazmıştır; divertimento, serenat, konçerto, piyano sonatları ve yaylı çalgı dürtlülerinde de varyasyonu kullanan Mozart’ın senfonilerinde bu formu kullanmaması dikkat çekicidir. Hemen hemen hepsi melodik türde ve sabit armonide yazılmış çeşitlemelerdir. Mozart’ın ilk dönem varyasyonlarında Barok geleneklerine bağlı kalmış, temayı sonda tekrar ederek eserlerini bitirmiştir ancak daha sonra eserlerinin sonuna genişletilmiş final varyasyonları yazmıştır (Sadie, 1994, s.849).

Final varyasyonda zirve yaparak ve gelişmiş bir koda ile eserin doruk noktasında sonlanan varyasyon setleri Beethoven’ın bu türde verdiği çoğu eserde görülür. 1790 yılından itibaren yazdığı oniki varyasyon setinin eser numarası yoktur. Bunun sebebi, bestecinin bu eserleri küçümsemiş olması değil, dönemin müzik yayınevlerinin varyasyona daha düşük bir statü atfetmeleridir. (Marshall, 2003, s.366). Bu dönemde yazdığı varyasyonlar, şarkılara ve popüler opera melodilerine dayanmaktadır. 1800 ve 1812 yılları arasında, varyasyonu daha

⁸ Double, yani “iki kat, katmerli” anlamına gelen iki çift dans parçasının ardarda çalındığı sütiller.

geniş müzik formları içinde kullanmıştır: Eroica Senfonisi'nin son bölümü, Beşinci ve Yedinci Senfonilerin yavaş bölümleri, Piyanolu Trio Op.97 ve Op.57 “*Appassionata*” piyano sonatı. 1818'den itibaren ise varyasyonlar pek çok önemli eserinin manevi olarak odak noktası haline gelmiştir: yaylı kuartetleri, piyano sonatları ve Dokuzuncu Senfoni. Op.120 Diabelli Varyasyonları ise bestecinin bu formda yazdığı son dönem stil ve tekniklerinin adeta bir mikrokozmosu gibidir (Sadie, 1994, s.849).

3. KLASİK DÖNEM'DE VARYASYON

Klasik Dönem'de varyasyon formu, müzik teorisyenleri tarafından basitçe, “bir müzikal temanın farklı şekillerde işlenmesiyle ortaya çıkan zengin ve çeşitli bir yapı” olarak tanımlanmıştır. Bu formda "sabit ve değişen unsurlar arasındaki ilişki" ön plana çıkar (Sisman, 1990, s.152). Tema (sabit öge) korunurken, melodi, armoni, ritim veya doku gibi diğer öğelerde (değişen öğeler) yapılan değişiklikler ile yeni müzikal ifadeler yaratılır. Bu süreçte hem orijinal temanın tanındıklığı korunur hem de farklılıklar sayesinde müzikal bir çeşitlilik elde edilir.

3.1. Klasik Dönem Varyasyon Yöntemlerinin Sınıflandırılması

Varyasyonların baş ilkesi aynı temayı armonik, ezgisel ve polifonik bakımdan değişik görünüşlerle, birçok kez duyurmaktır. Fransız besteci ve öğretmen Vincent d'Indy'ye⁹ göre bunu yapmanın yöntemlerini üçe ayırabiliriz (Hodeir, 1971, s.14):

Ezgisel-Ritmik Süsleme: Bu yöntemde, temaya ek sesler ve ritmik katmanlar eklenerek süslenir. Gregoryen İlahi'de sıkça görülen bu teknikte, aksan yerlerinin değiştirilmesi, süslemelerin ve susların kullanımı gibi yöntemlerle tema zenginleştirilir. Ezginin en ince ve en kalın sesleri de olduğu gibi muhafaza edilir.

Polifon Çeşitleme¹⁰: Bu yöntemde, tema genellikle değişmeden kalırken, yan sesler eklenerek polifonik bir doku oluşturulur. Tema ile birlikte başka ezgi çizgileri de eklenmiştir. Pasakalya türünde sıkça kullanılan bu teknikte, sürekli bir bas üzerinde farklı melodik çizgiler inşa edilir.

Temayı Değiştirme: Bu yöntemde, tema kökten değiştirilerek neredeyse tanınmaz hale getirilebilir. Ancak, dikkatli bir dinleyici, orijinal temaya dair izleri hala yakalayabilir. Beethoven, bu yöntemde oldukça ustalaşmış bir besteci olarak kabul edilir. Hodeir'in

⁹ Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d' (d. Paris, 27 Mart 1851; ö. orada, 2 Aralık 1931). Fransız besteci. 1865'ten itibaren Lavignac ile ve 1872'den itibaren Paris Konservatuarı'nda Franck ile çalıştı ve Franck'ın en sadık takipçisi oldu. 1894'te bir Franckist konservatuarı olarak kurulan Schola Cantorum'un önde gelen kurucusu oldu. Kendi müziğinde mantıksal yapıda ısrar etti, sonat ve varyasyon formlarını tercih etti. Eserleri arasında Üç Wallenstein uvertürü, 1873-81) Ardèche'den halk şarkılarının kullanımıyla (piyano ve orkestra için Symphonie sur un chant montagnard français, 1886), iki senfoni (1903, 1916-18), senfonik varyasyonlar İstar (1896), operalar (Le chant de la cloche, 1883, perf. 1912; Fervaal, 1897; L'étranger, 1903), motetler, şarkılar, oda ve piyano müziği yer alır.

¹⁰ Hodeir'in “Müzikte Türler ve Biçimler” kitabındaki bu terminoloji, “Polifonik Varyasyon” olarak da ifade edilebilir.

"temayı arıklaştırma" olarak tanımladığı yöntem de bu kategoriye girer. André Hodeir "Müzikte Türler ve Biçimler" kitabında, Temayı Değiştirme maddesine, temayı tanınmayacak derecede değiştirmek anlamına gelen ve İlhan Usmanbaş'ın "temayı arıklaştırma" olarak dilimize kazandırdığı bir yöntemi de eklemiştir. Bu yöntemde, tema tamamen yok olur ancak yapısındaki bazı öğeler korunarak varlığını sürdürür.

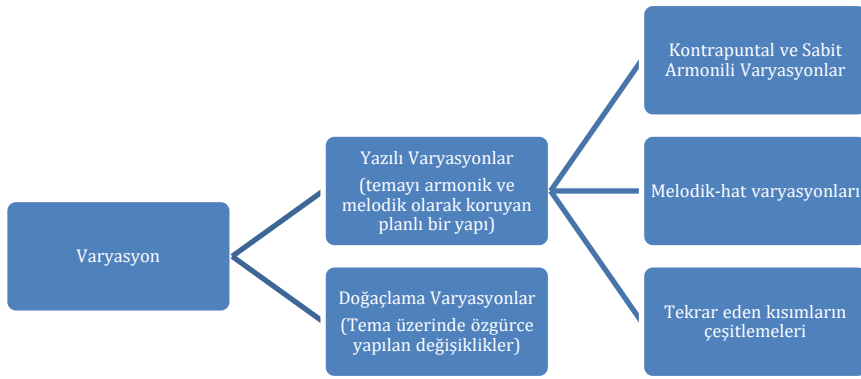
18. yüzyılda, varyasyonların nasıl sınıflandırılacağı konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır ve bu konuda en etkili çalışmalardan biri, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*¹¹ adlı eserde J.A.P. Schulz¹² tarafından yapılmıştır. Schulz, varyasyonları doğaçlama varyasyonlar ve yazılı varyasyonlar olarak iki ana başlık altında incelemiştir. Doğaçlama varyasyonlarda, besteci tema üzerinde daha özgür değişiklikler yapabilirken, yazılı varyasyonlarda temayı armonik ve melodik olarak koruyan daha planlı bir yapı söz konusudur. Schulz ayrıca varyasyon türlerini hiyerarşik bir sıralamaya koyar; ona göre kontrapuntal varyasyonlar en üst sırada yer alırken, bunu sırasıyla süit¹³ bölümlerinin tekrarları, varyasyonlu sonatlar ve kontrapuntal varyasyonlar izlemektedir. Haydn ve Mozart, kontrapuntal sabit-armoni varyasyonlarını çok sık kullanmamış olsalar da bu yöntemler Beethoven'ın Op. 35'inde yeniden ortaya çıkmıştır. Sisman, Schulz'un varyasyon türlerine ilişkin değerlendirmesinin, Beethoven'ı etkilemiş olabileceğini düşünmektedir (Sisman, 1990,s.174).

¹¹ Johann Georg Sulzer. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Güzel Sanatların Genel Teorisi). Leipzig: Weidmann, 1771. Bu kapsamlı estetik inceleme, Aydınlanma Çağı'nda sanat ve felsefe düşüncesi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Sulzer, eserinde güzellik, zevk, taklit ve yaratıcılık gibi estetik kavramları detaylı bir şekilde incelemiş, özellikle müzik üzerine yaptığı analizlerle dönemin müzik teorisi ve estetiği üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Schulz'un makaleleri bu eser içinde yayınlanmıştır. Sisman, makalesinde bestecinin bu eserinden en az bir makale okuduğunun bilindiğini belirtmektedir (Sisman,1990,s.174).

¹² Schulz, Johann Abraham Peter (d. Lüneburg, 31 Mart 1747; ö. Schwedt an der Oder, 10 Haziran 1800). Alman besteci ve şef. Berlin'de Kirnberger ile çalıştıktan sonra, 1768'den itibaren Polonyalı bir prensese eşlikçi ve müzik öğretmeni olarak seyahat etti. 1773'te Berlin'e döndüğünde, Kirnberger'e teorik çalışmalarda yardımcı oldu. 1776'da oradaki Fransız tiyatrosunda müzik yönetmeni oldu. Yeni operaların prodüksiyonları onu gözden düşürdü ve 1787'de saray Kapellmeister'ı ve kraliyet tiyatrosu yönetmeni olarak Kopenhag'a gitti. 1795'te emekli olduğunda, Kopenhag Avrupa'nın önde gelen müzik merkezlerinden biriydi.

Schulz'un en önemli eserleri dört lied koleksiyonuydu (1779-86); önde gelen şairlerin metinlerini eserlerinde basit bir müzik stiline yansıtmayı amaçladı. Diğer vokal müzikleri, 12 sahne eseri ve oratoryolar, kantatlar; ayrıca klavye ve oda müziği eserleri yazdı. Leipzig'li besteci ve şef J.P.C. Schulz (1773-1827) ile karıştırılmamalıdır (Grove,1994, s.724).

¹³ Enstrüman müziği sahasında en eski formdur. Aynı tonalitede birkaç hareketten, yani sıra danslardan ibarettir (Gazimihal,1961,s.238).

Şekil 1. Schulz'a Göre Varyasyon Türleri ve Yazılı Varyasyonların Önem Sırası

Bu iki müzisyenin varyasyon yöntemleri ile ilgili yaptıkları tanımlar genel tanımlardır; basit, sade ve anlaşılırdır. Schulz'un vermiş olduğu bilgiler, Beethoven'ın onun çalışmalarına aşina olması nedeniyle önemlidir. D'Indy ise 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında yaşamış bir besteci ve eğitimci olarak varyasyon konusunda daha güncel bilgiler vermektedir. "Temayı değiştirme" olarak belirttiği yöntem Schulz'un çalışmasında görülmemektedir. Bunun dışında her iki müzisyene göre varyasyon yöntemleri benzerlik göstermektedir. (Tablo 1.)

Tablo 1. d'Indy ve Schulz'un varyasyon yöntemleri tanımlarının, Schulz'un hiyerarşik sırasına göre karşılaştırması.

J.A.P.Schulz	V. d'Indy
Kontrapuntal ve sabit armonili varyasyon	Polifon Çeşitleme
Melodik-hat varyasyonları	

Süit tekrarlarının (ikinci gelişlerin) çeşitlemeleri	Ezgisel-ritimsel süsleme
-	Temayı değiştirme

Klasik Döneme kadar varyasyon tekniği bestecilere geniş bir ifade alanı sunan esnek bir araç olarak kullanılmıştır. Sabit bas ve kontrapuntal varyasyonlar gibi daha geleneksel yöntemlerin yanı sıra, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren melodik hat varyasyonları da popülerlik kazanmıştır. Bu yeni yaklaşımda, temel Melodik Tema korunurken, üzerindeki süslemeler ve figürlerdeki değişiklikler yoluyla farklı varyasyonlar oluşturulmaktadır. Melodik hat varyasyonunun yükselişi, bestecilere hem geleneksel müzikal formları koruma hem de kişisel tarzlarını yansıtmaya imkanı sunmuştur ancak bu yöntemin, temel melodi ve armonik yapıya bağlı kalınması gerektiği için bestecilerin yaratıcılıklarını sınırlandıran bir yönü de olmuştur(Sisman,1990,s.155).

3.2. Melodik-hat yönteminin popülerleşmesi ve Haydn'ın Varyasyonlarının Önemi

Varyasyon tekniğine önemli katkıları olan Haydn, bu türde kırk yılı aşkın bir süre boyunca eserler vermiştir. Bu süreç içinde sırasıyla sürekli bas, sabit armoni ve melodik hat yöntemlerini kullanan Haydn'ın bu sırasının tam aksine öğrencisi Beethoven, önce melodik hat varyasyonları ile eserler vermeye başlamış ve kariyeri boyunca sırasıyla sabit armoni ve son olarak sürekli bas yöntemini eserlerine dahil etmiştir(Sisman,1990, s.165). Eroica Varyasyonları tüm bu yöntemleri kapsaması yönünden de önemlidir.

Haydn ile bir başka ortak nokta ise iki temalı varyasyon yöntemidir. Beethoven, Haydn'ın geliştirmiş olduğu bu varyasyon geleneğini hocasından miras aldığı ve kontrapuntal varyasyon, Cantus Firmus teknikleri ile yazdığı varyasyonları eserlerinde yine Haydn'ın geç dönem varyasyon setlerinden etkilenecek kullandığı ileri sürülmektedir (Sisman, 1990,s.166).

Dönüşümlü varyasyon tekniği “alternating variations” veya “double variations” isimleri ile müzik literatürüne geçmiştir ve çoğu zaman birbirine zıt karakterde iki farklı temanın dönüşümlü olarak varyasyonlara tabi tutulduğu bir formdur. Bu teknikte, birinci tema (A) ile başlanır ve ardından ikinci tema (B) eklenir; sonrasında ise A ve B temalarının varyasyonları dönüşümlü olarak sunulur. Bu yapıda, temaların tonaliteleri genellikle zıt olup (bir major, diğeri minör), ikinci tema birinci temayı melodik bakımdan anımsatmaktadır. Varyasyon sayısı sınırlı tutulur ve genellikle her tema için bir veya iki varyasyon bulunur. Haydn, bu tekniği özellikle yavaş tempolu bölümlerde ve sonat

formundaki eserlerinde sıkça kullanmıştır. Eroica Varyasyonları'nda Beethoven, Haydn'ın bu tekniğini iki farklı *yöntem* ile yazılan temanın dönüşümleri biçiminde, yeniden yorumlamıştır (Sisman,1990,, s.166).

4. Op.35 Mİ BEMOL MAJÖR, EROICA VARYASYONLARI'NIN YAPISI

Op.35, Eroica Varyasyonları, Haydn'ın geliştirmiş olduğu dönüşümlü (iki temalı) varyasyon formuna yeni bir soluk getirmiştir. Eser, Klasik Dönemde yaygın olan, belirgin bir melodiyi temel alan melodik-anahat tekniğinin yanı sıra, Barok Dönem'de sıkça kullanılan *Cantus Firmus* (sabit bir melodi) üzerine inşa edilen *passacaglia* ve *chaconne* formlarına gönderme yapar. Beethoven bu eserde bu iki farklı yaklaşımı başarılı bir şekilde bir araya getirerek, varyasyon formunda yeni bir sentez yaratır.

4.1. Basso del Tema ve Melodik Tema

Eser, üç sesli unison bir bas teması ile başlar (Görsel 1). Bu tema, Barok Dönem'in şifreli bas tekniğiyle yazılan varyasyonlarını anımsatan bir dizi varyasyonla işlenir. Bu bölüm, esere temelde Barok bir karakter verir. Ancak, bu bas temasını takiben, Klasik Dönem stilinde melodik bir tema ve bu temayı işleyen onbeş varyasyon yer alır. Bu ikinci bölüm, dinleyiciye daha tanıdık gelen bir varyasyon formu örneği sunar.¹⁴ (Görsel 2.)

Basso del Tema'nın sunumundan sonra, a Due ile iki sesli, a Tre ile üç sesli ve a Quattro ile dört sesli bir yazı haline gelmiştir. Melodik Tema'nın bu uzun girişten, Basso del Tema'nın dördüncü varyasyonundan sonra başlar. Beethoven tüm eser boyunca bu iki temayı ustalıkla eşit oranda önem vererek kullanmıştır (Kim, 2021, sy.80).

Haydn'ın karakter ve tonalite olarak (majör/minör) birbirine zıt iki temanın, dönüşümlü olarak çeşitlendirildiği türden farklı olarak, Beethoven eski ile yeniyi harmanlamış ve Basso del Tema ve Tema'nın ismini verdiği iki temayı kullanmıştır. Tablo 2'de eserin bir form analizi sunulmuştur.

Tablo 2. Beethoven, Eroica Varyasyonları,Op.35, Form analizi

	Bölüm Başlıkları	Notlar	Anahtar	Ölçü Sayısı
2 Tema ile Giriş	Introduzione col Basso del Tema (Allegretto vivace)	Basso del tema	Mi bemol majör	17
	A due	Bas Temasında Varyasyonlar		16
	A tre			
	A quattro			
	Tema	Melodik Tema		
Varyasyonlar	I	Onbeş varyasyon		

¹⁴ Bu çalışmada, olası karışıklıkları önlemek amacıyla, Barok Dönem karakterindeki bas tema 'Basso del Tema', Klasik Dönem karakterindeki Melodik Tema ise 'Melodik Tema' olarak adlandırılmıştır.

	II			
	III			
	IV			
	V			
	VI			Do minör
	VII (Canone all'ottava)			16
	VIII			
	IX			
	X			
	XI			
	XII			
	XIII			
	XIV (Minör)	Yavaş Varyasyon	Mi bemol minör	32 (Her iki yarının tekrarları yazılıdır)
	XV (Maggiore Largo)	Kodalı yavaş varyasyon	Mi bemol majör Koda Do minör	40 (Her iki yarının tekrarları yazılıdır)
	Füg	Basso del Tema'dan türeyen füg teması daha sonra Melodik Tema ile birleşir, temanın çevrimi ile biter	Mi bemol majör	132
	Koda	Melodik Temanın tekrarları yazılı iki varyasyonu ve sonunda codetta.	Mi bemol majör	73

Kaynak: Lin, 2024 s. 23

4.2. Beethoven'ın geleneksel yöntemlerden uzaklaştığı varyasyonlar:

Aşağıdaki tabloda (Tablo 3) Eroica Varyasyonları'nın Schulz ve d'Indy'e göre sınıflandırılması ve varyasyonlarda hangi temanın kullanıldığı listelenmiştir. Geleneksel varyasyon formundan uzaklaşan ve Schulz ve d'Indy'nin tanımlarına uymayan kısımlar gölgeli olarak işaretlenmiştir.

Tablo 3. Eroica Varyasyonları'nda kullanılan temaların dağılımı ve Schulz ve d'Indy'e göre kullanılan yöntemler

Schulz ve d'Indy' e Göre Eroica Varyasyonları'nda Kullanılan Varyasyon Yöntemleri			
Varyasyon	Schulz	d'Indy	Kullanılan Tema
Introduzione col Basso del Tema			
A due, A tre, A quattro	Kantrapuntal ve Sabit Armonili Varyasyon	Polifon Çeşitleme	Basso del Tema
Tema			
Var.I	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Basso del Tema, Melodik Tema
Var.II	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Basso del Tema, Melodik Tema
Var.III	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Her iki temadan fragmanlar
Var.IV	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Melodik Tema
Var.V	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Basso del Tema, Melodik Tema
Var.VI	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Melodik Tema
Var.VII	Kantrapuntal ve Sabit Armonili Varyasyon	Polifon Çeşitleme	Melodik Tema
Var.VIII	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Melodik Tema
Var.IX	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel -ritimsel süsleme	Basso del tema
Var.X	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel -ritimsel süsleme	Melodik Temadan fragmanlar
Var.XI	-	Temayı Değiştirme	Yeni melodik fikir
Var.XII	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Basso del Tema
Var.XIII	Melodik-hat varyasyonu	Ezgisel-ritimsel süsleme	Basso del Tema
Var.XIV	Kontrapuntal/Sabit armonili çeşitleme	Polifon Çeşitleme	Basso del Tema,
Var.XV	-	Temayı değiştirme	Melodik Tema
Finale. Alla Fuga	Kontrapuntal/Sabit armonili çeşitleme	Polifon Çeşitleme	Ağırlıklı olarak Basso del Tema (Her iki temadan fragmanlar)
Andante con moto	Süit tekrarlarının (ikinci gelişlerin) çeşitlemeleri	Ezgisel-ritimsel süsleme	Melodik Tema, (Basso del Tema'dan fragmanlar)

Varyasyon VII: Kontrapuntal ve sabit armonili varyasyon kategorisinde listelenmiştir ancak bu tartışmaya açıktır. Canone all’ottava başlığı taşımaya rağmen 9.-12. ölçüler kanonik değildir. Bu ölçülerdeki yoğun çarpıcı akorlar, varyasyonların geri kalanıyla keskin bir tezat oluşturur. Kanonik yazısı VII. Varyasyonda Melodik Temaya göre daha basit bir armonik ilerleme sağlar (Görsel 3). Tablo 4, Melodik Temanın ve VII varyasyonun armonik yürüyüşlerindeki farklılıkları göstermektedir.

Tablo 4. Beethoven, Eroica Varyasyonlar, Op.35 Melodik Tema ve VII. Varyasyon’un armonik analizi

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8
Tema	I	V ⁷	V ⁷	I	I V ⁶ ₃	I V ⁶ _{3/ii}	ii V ⁶ ₃ I vii ^{o7} /V	V
Variation VII	I	V	V	I	I	I	I	V

Kaynak: Kim, 2021, s.70).

Varyasyon X: Bu varyasyonda, Basso del Tema yoktur, ancak Melodik Tema’nın bir kısmı ilk sekiz ölçüdeki sağ el arpej figürlerinde görülebilir (Görsel 4). Melodik Temanın 9-12. ölçülerinde, si bemol olan oktavlar burada do bemol oktavlar olarak kullanılmıştır (Kim, 2021, s.73). Aslında temayı değiştirme kategorisinde de değerlendirilebilecek olan bu varyasyon, anlaşılır ölçüde Melodik Tema ezgisini duyurduğu ve 9.12. ölçüler arasındaki si bemol oktav pedalını taklit ettiği için melodik-hat varyasyonu olarak listelenmiştir.

Varyasyon XI: Tamamen yeni melodik fikir sergilenmiştir. Melodik Temadaki dominant pedal (9.ve 12. ölçüler arası tekrar eden) oktavlar burada yoktur. Bu sebeple her iki temadan da tamamen ayrılmıştır. d’Indy’nin “temayı değiştirme” ve Hodeir’in *Temayı Arıklaştırma* tanımlarına bu varyasyon iyi bir örnektir (Görsel 5).

XIV.Varyasyon: Op. 35’in ilk varyasyonlarında net bir şekilde ayrılan Melodik Tema ve Basso del Tema, ilerleyen varyasyonlarda giderek iç içe geçmiştir. XIV. varyasyonda Beethoven, Basso del Temayı melodik role yükseltir, sağ ele alır. Paralel minör tonda, daha yavaş bir tempo ve lirik bir ifadeli çalış gerektiren bu varyasyon melankolik ve derinlikli bir karakterdedir (Görsel 6). Bundan sonra gelecek olan XV. Largo varyasyon,ile birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır.

4.3. Varyasyonlara farklı bir kurgusal yorum:

Eserin bütünün performansı yaklaşık yirmi beş dakika sürmektedir. Bu uzun soluklu eserin yorumlanmasında belirsizlik yaratan ve diğer varyasyon formlarından ayrılan bir diğer unsur da XIV ve XV. varyasyonların icrasının eserin toplam süresinin çeyreğinden fazlasını almasıdır. Aslında XIV. ve XV. varyasyonlar ve bunu takip eden çarpıcı bir kodadan oluşan bu bölümler, tıpkı bir sonatın yavaş bölümünü andırması sonucu dinleyende farklı bir izlenim yaratmaktadır. Jean Lin, tezinde bu izlenimin bilinçli olabileceğini ileri sürmüştür ve varyasyonların bütününün yorumcu tarafından bir sonat gibi kurgulanabileceğini önermiştir. Lin'e göre füğden önce gelen iki varyasyon, tıpkı bir sonatın ağır bölümü gibi düşünülmelidir (Lin 2024, s.29). Tablo 5'te Varyasyon bölümlerinin, sonat bölümleri ile karşılaştırılması sunulmuştur.

Tablo 5. Varyasyonlar'a Dört bölümlü bir genel bakış

Giriş	Hızlı Bölüm	Yavaş Bölüm	Hızlı Bölüm	Koda
Basso del Tema A due, A tre, A quattro Tema	1-13. Varyasyonlar	14-15. Varyasyonlar	Final: Füg	2 varyasyon içeren Koda

Kaynak: Lin, 2024, s.29

Bu yapıyı destekleyen başka bir gösterge de Kim'in tezinde açıklanmıştır. Kim'e göre eserde orantılı bir bölümlere ayrılma mevcuttur. Basso del Tema'nın ardından gelen Melodik Tema düzenine bakarak bunu görebiliriz. Bu düzen Opus 35'te üç kez görülmektedir:

İlk olarak eserin en başında, son olarak ise Füg'de (Basso del Tema) ve onun Koda'sında (Tema) görülür. İkinci olarak ise Varyasyon XIV ve XV'te görülür. Bu bir tesadüf değildir çünkü süre açısından düşünüldüğünde, son iki varyasyon orantılı olarak toplam eserin orta noktasına denk gelmektedir (Kim, 2021, s.75)

4.3.1 Performans kurgusu ve piyano tekniğindeki zorluklar:

Op.35, hem yapısal karmaşıklığı hem de teknik güçlükleri nedeniyle icracıyı zorlayan çok yönlü bir eserdir. Geleneksel varyasyon formundan ve Beethoven'ın kendi sanatsal normlarından saptığı bir kurgusu olması nedeniyle, piyanistin numaralandırılmamış ve tanımlanmamış varyasyonlar arasında yolunu bulamaması ihtimalini doğurur. Kasık varyasyon formunun sınırlarını aşarak, müzikal materyalin kendisi tarafından yönlendirilen organik olarak gelişen daha geniş bir anlatı sunan eser, böylelikle üstesinden gelinmesi gereken iki tip zorluk ortaya koyar:

1-Her varyasyonun kendine özgü teknik zorluklarının üstesinden gelmek,

2-Eserin karmaşık yapısı içinde, performans için zirve noktaları belirleyerek bir müzikal kurgu yaratmak.

Varyasyonların piyano tekniği açısından zorlukları Tantikarn'ın 2016 yılındaki çalışmasından yararlanılarak Tablo 6'da özetlenmiştir. Beethoven'ın bu iki temayı piyano tekniği açısından zengin bir biçimde işlediği burada görülebilir. Bu teknik zorluklar içinde icracı, her varyasyonu ayrı bir bölüm olarak düşünme hatasına düşebilir. Oysa varyasyonların Beethoven tarafından daha farklı planlandığının ve iç içe geçmiş kurgusunun bilincinde olan bir piyanist, icrası sırasında daha yaratıcı olacaktır.

Tablo 6. Varyasyonların piyano tekniği açısından çözümlemesi

Varyasyon	Karakteristik ve teknik özellikler
Introduzione Basso del Tema	Mi bemol majörde tonik akoru ile bir açılış ve unison yazıda bas temasının sunumu.
A due,	Sol eldeki Basso del Tema üzerine kurulu basit bir sağ el ezgisi
A tre ,	Basso del Tema sağ elde gelirken, sol elin çaprazlama ile hem soprano hem de bas partisini çaldığı üç sesli varyasyon
A quattro.	İlk yarısında sağ elde soprano partisinde Basso del Tema'nın duyulduğu, aynı zamanda altoya <i>terce</i> biçimde yazılan ikincil bir ezginin eklenmesi ile sağ elin üç partiyi birden çaldığı, 10-14. Ölçülerde kanonik yapıların görüldüğü varyasyon.
Tema	Melodik Tema'nın sunumu
I	Temanın ezgisel süslemesi. Basso del Tema armonik şemayı koruyor. Sağ elde: 16'lıklardan oluşan yürüyüşler, çarpmalar, kırk oktavlardan oluşan inici ve çıkıcı figürler. Sol elde: marş-benzeri, ilk vuruşu vurgulayan figür. Bas teması ile akorlar arası geniş aralıklı atlayışlar.
II	Sağ elde: Hızlı ve bravura üçleme arpejler. Sol elde: bas temasından sonra gelen hızlı ve geniş atlamalar. Klavyenin geniş kullanımı. Fermatanın olduğu 12. ölçü arpej ve kromatik diziden oluşan bir kadans benzeri figürler ile süslemeler
III	Sol elde: Basso del Tema, çaprazlama, büyük atlamalar, Eşlik eden Melodik Tema sağ ve sol el arasında paylaştırılmış. Her iki tema da net olarak ayırt edilemiyor.
IV	Sağ eldeki Melodik Tema sekizlik akorlar halinde armonik yapıyı korurken, sol elde teknik açıdan zorlayıcı ve fermata dışında aralıksız bir 16'lık yürüyüş.

V	Öncekilerden tamamen farklı, sakin ve tatlı bir karakter. Kanon yapısı. Her iki elde iki tema da eşit ağırlıkta ön planda.
VI	Do minör. Sol elde 16'lık kırık oktav figürler. Basso del Tema burada yok. V. varyasyona ritmik ve karakteristik olarak zıt yapıda.
VII	Canone all'ottava: 8-12 ölçüler arası hariç, bir oktav içinde kanon
VIII	Cantabile. Romantik bir karakterde. Sol elin hem bas hem soprano partilerini çaldığı, çaprazlama tekniğiyle yazılmış.
IX	Sol el: Basso del Tema'nın çarpmalar ile belirtilmiş, Sağ el: Melodik Temanın takip edilemez olduğu, tierce üçlemeler. Sempre forte, gösterişli karakter. Geniş aralıklı atlamaları ile virtüözüte gerektiren bir yazı.
X	Hızlı ve iki notalık bağlardan oluşan figürler. Melodik Tema veya Basso del Tema'nın tamamen dışına çıkmış. Sol elin, sağ el üzerinden geçtiği, çabuk, staccato ve telaşlı bir karakterde. 8-12. ölçüler arası dışında temaların izler bulunmuyor. Varyasyonun ikinci yarısı temanın armonik yapısı dışına çıkmıştır. Kromatik armoniler kullanılmıştır.
XI	Scherzo karakter, <i>pianissimo</i> 'dan <i>forte</i> 'ye uzanan nüans yelpazesinin dar alanda kullanımı, sol el üzerinden sağ el çaprazlama, süslemeler ve yeni melodik, armonik fikir.
XII	Her iki temanın da takibinin imkansızlaştığı, kısa bağlarla ayrılmış 16'lık ritim içinde üçlü ve oktav akorlar. İnci ve çıkıcı figürler. Virtüözüte gösterisi.
XIII	Sağ elde: Sekiz ölçü boyunca çarpmalarla duyulan Si bemol sesinin ısrarlı tekrarı. Sol elde bas teması yer yer değiştirilmiş olsa da armonik yapıya bağlı. Geniş atlamalar. Esprili aynı zamanda "kahramanca" karakter.
XIV	Paralel minör tonda, Basso del Tema'nın sağ ve sol elde dönüşümlü olarak duyulduğu, Melodik Temanın fragmanlarının duyulduğu, son varyasyona hazırlayıcı nitelikte. Dramatik, karanlık ancak lirik bir karakterde. Adagio bir köprü ile beklemeden XV. varyasyona bağlanmakta.
XV	Maggiore, Largo: Beethoven'ın espressivo çalışına bir örnek teşkil eden doğaçlama stilde yazılmış, fantazi üslubunda bölüm. Tüm set boyunca kullanılan 2/4'lük zaman burada 6/8 lik olarak değişmiştir. Giderek yoğunlaşan yazı, ritmik crescendolar. Koda: 32.-40. Ölçüler arası Melodik Tema'nın varyasyonları.
Finale. Alla Fuga	Bas temasından ilk üç ölçüsünden türetilen füğ teması, üç sesli füğ olarak yazılmış. Canlı tempoda, teknik olarak virtüözüte gerektiren, <i>fortissimo</i> ve <i>piano</i> kontrastları ile geleneksel dinamiklere gönderme yapan, senkop ritimler, klavyenin geniş kullanımı, büyük sesler ile zamanın ötesinde bir füğ.
Andante con moto	Uzun bir aradan sonra Melodik Tema'ya geri dönüş. Rahat tempo, sade ve sükunetle başlayan son iki varyasyon, her tekrarda ritmik crescendo ve müzikal crescendo yaparak görkemli bir Koda ile sonlanmakta. Triller, arpej figürler, ikiye karşı üç zamanlı ritim ve gamlar ile etüd benzeri teknik bir gösteri.

XV. Varyasyon-Koda: XV. varyasyonun otuz iki ölçülük ana kısmı bir koda sonlanır; Do minör tonunda olan bu bölüm aynı tondaki VI. varyasyona bir göndermedir. Burada, Melodik Tema'nın ilk sekiz ölçüsü noktalı ritimler haline gelmiştir; bunun dinleyicide bıraktığı belirsiz ancak tanıdık hissin karmaşasını sol eldeki dominant arpejler (Sol Majör) takip eder. Sağ elde aynı akorun çeşitli çevrimleri inici bir şekilde ver her seferinde decrescendo yaparak gelir; bu arada nüans *pianissimo*'dan *forte*ye ve son akorlar ile yine *piano*'ya döner (Görsel 7). Bu son üç ölçünün havada bırakılmış, neredeyse müzik-dışı, çözülmemiş, uçuşan armonik yapısının dinleyici üzerindeki etkisi bir tiyatro sahnesinde kullanılan duman ve karanlık efektlerini çağrıştırmaktadır. (Lin, 29)

Bu kodanın dinleyici üstünde bıraktığı belirsizlik, gerçek-dışılık ve durağanlık etkisine zıtlık oluşturacak biçimde keskin bir girişle Füg başlar. Basso del tema'yı başlangıçtan bu yana ilk defa yalnız başına duyarız. Büyük "final"i başlatan füğ, temasını "Basso del Tema"dan alır ve *Introduzione*'deki kontrapuntal yazının devamı ve onun bir doruk noktası olarak görülebilir.

5. FÜG

Füg'ü üç ana bölümde incelemek mümkündür: 1) 1-51.ölçüler arası Basso del tema'dan türeyen füğ temasını geliştirir 2) 51-89. ölçüler arası Basso del tema ve Melodik Tema materyalinin harmanı 3) 90-132. ölçüler arası Basso del tema'nın ters çevriminden gelişen bölüm.

Görüldüğü üzere, iki temanın başarılı şekilde iç içe geçtiği füğde ana fikir ve esas ağırlık yine Basso del Tema'dadır. Eserin başlangıcında kontrpuan tekniği ile gelişen *Introduzione*, eserin finali olan füğde başrolüdür.

Eserin zirve noktası, bu füğün kodası olarak görülebilir:(111-131.ölçüler) 106.ölçüden itibaren senkop ritim ile gelen *sf* aksanlar ile hazırlanan koda 111.ölçüde *fortissimo*'ya ulaşır. Sol eldeki dominant (si bemol) pedal tremololar ile varolan gerginlik daha da körüklenir. 119. Ölçüden itibaren artık nüans *sempre piu forte*'dir ve hem dinleyiciye hem de icracıya soluk aldırmayan bir ihtişam ile orkestral bir etki yaratılmaktadır. Bu tırmanış dominant yedili akoru üzerinde sağ eldeki inici ve çıkıcı gamlar ile gezindikten sonra fermatalar ile sonlanır ve sükunetle, *piano* bir köprü ile Andante con moto'ya, Melodik Temanın yeniden duyulduğu final varyasyonlara ulaşılır.

5.1. Andante con moto

Final varyasyonları diyebileceğimiz bu iki varyasyon dinleyicide uzun süreli ve görkemli bir tırmanışın ardından bir *anticlimax* etkisi yaratmaktadır; beklentiyi durmaksızın ve olabildiğince görkemli bir biçimde yükselten Beethoven, dinleyiciye bir sürpriz yapar ve füğ kodasını Melodik Temaya zarif ve sade bir biçimde, *Andante con moto* terimi ile bağlar (Görsel 8). Eserin başındaki unison ve oktavlardan oluşun ve bir chaconne temasını andıran (üç varyasyon için *Cantus Firmus*) Basso del Tema, füğ boyunca ağırlıklı olarak kullanılmış, *Introduzione* füğün esas yapısal malzemesini oluşturmuştur ancak şimdi

Beethoven eserin gerçek teması olan, a quattro'yu takip eden, “tema” işareti ile belirtilen Melodik Temaya geri dönerek eserin bütünündeki dengeyi korumuştur. Bas teması eser boyunca ikincil bir rolde bulunduğuna göre eseri sonlandıramaz. Melodik Temanın uzun bir süreden sonra ilk defa ve sadelikle duyulmasının dinleyici üzerindeki psikolojik etkisi bir eve dönüş ve rahatlama hissidir. Bu noktada artık dinleyici temayı mırıldanacak ölçüde iyi bilmektedir ve büyük bir yolculuktan sonra bu duru ve tatlı melodiye dönüş yolcuğun tamamlandığına dair bir işarettir. Kodanın numaralandırılmamış iki ek varyasyon içermediğini veya bu varyasyonların çeşitlemeli tekrarlarını da hesaba katarsak, iç içe geçmiş dört varyasyondan oluştuğunu söyleyebiliriz. Kodanın tema ve varyasyonlarının, *Introduzione col Basso del Tema, A due, A tre, A quattro* varyasyonlarına bir gönderme olduğunu da kabul edebiliriz (Lin, 2024, sy.34).

Dönüşümlü-temalı varyasyonlar olarak başlayan eser, sona gelindiğinde neredeyse farklı bir forma dönüşmüştür. Bu Beethoven'ın sonradan Eroica Senfonisi ve Dokuzuncu Senfonisi'nde de kullanacağı bir estetik kurgudur. Besteci, dönüşümlü ilkede var olan dinamizmi tüm yönleriyle kullanmış ve bunu Haydn'ın sağladığı varyasyon formunun sağlam zemini sayesinde yapmıştır (Sisman,1990,s.181).

İşte, Beethoven'ın kendi sözleri ile ifade ettiği “tamamen yeni bir üslup” bu noktaya değinmektedir: Op.35, *Mi bemol Majör Eroica Varyasyonları*'ndan sonra klasik geleneklerden kopmadan müziği geleceğe taşıyan bestecinin, değişmekte olan yöntemlerine varyasyon merceğinden bir örnek sağlamaktadır.

Macdonald, *The Musical Times*'da 2021 yılında yayınlanan makalesinde, şöyle yazmaktadır. “Beethoven'ın erken dönem müziği, Bastille Kalesi'ni yıkarıncasına kuralları yok etmez. Yenilikçiliği, incelikli, organik ve kişiseldir. Bestecinin kaprisinden kaynaklanır; geleceğe atılan bir adım değil, her zaman 18. yüzyılın en gelişmiş müzik dilinin içinde kalır. Sonat, varyasyon ve rondo formları sürekli olarak kullanılır; sık sık gerilir, zorlanır, ancak asla küçümsenmez. Erken dönemindeki Beethoven, daha sonraki yaşamında görkemli bir şekilde üstesinden geleceği acılar düşünülmeden takdir edilmelidir. 1802 krizinden önce, büyük bir başarıya sahip, mutlu bir bestecidir. Şüphesiz büyük hedefler beslemektedir, ancak bunlar henüz Mozart'ı aşma hedefinin ötesinde zihninde açıkça belirgin değildir. Bonn'dan Viyana'ya taşındığında, Kont Waldstein'in ona şöyle söylemiştir. “*Çalışkanlıkla Haydn'ın elinden Mozart'ın ruhunu alacaksın.*” Heiligenstadt Vasiyetnamesi 1802 Ekim'inde yazıldı ve Eroica Senfonisi 1803 yılında bestelendi; ondan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı.” (Macdonald, 2021, sy.78).

6. SONUÇ

Beethoven'ın Eroica Varyasyonları, sadece Klasik Dönem varyasyon formunda bir dönüm noktası olmakla kalmamış, aynı zamanda bestecinin kişisel mücadelesinin ve müzikal

evriminin sembol eserlerinden biri olmuştur. Eserin, bir yıl sonra bestelenecek olan Eroica Senfonisi'nin de habercisi niteliğinde olduğu göz önüne alındığında önemi artmaktadır.

Eseri daha iyi anlamak için, Klasik varyasyon formu ile Beethoven'ın değişmekte olan kişisel tarzı arasındaki ilişkiyi incelemek önemlidir. Klasik Dönem'in önemli müzik yazarlarından biri olan J.A.P. Schulz'un varyasyon yöntemleri hakkında verdiği bilgiler otantik bir kaynak sağlamış, Vincent d'Indy'nin görüşleri de araştırmaya derinlik katmıştır. Son yıllarda yapılan araştırmalar, esere daha geniş bir açıdan bakıldığında sonat formu ile olan benzerliğine dikkat çekmiş, böylelikle piyanistin performansını kurgulamasında yardımcı olacak bir görüş ortaya atmıştır.

Varyasyon Klasik Dönem'de hala gelişmekte olan bir formdur. Barok Dönem öncesinin gerek doğaçlama olarak icra edilen, gerek yazılı olan varyasyon türündeki eserleri, Klasik Dönem'e gelindiğinde, melodik-hat varyasyonlarının popülerliği ve müzik teorisyenlerinin de katkısıyla daha katı kurallarla sınırlandırılmıştır. Beethoven ise Eroica Varyasyonları'nda, varyasyon tekniklerini önce eski geleneklere bağlı kalarak tüm yönleri ile sergilemiş ve ardından bu yöntemi daha da ileriye taşıyarak bu formun kurallarını yeniden şekillendirmiştir. Eser yalnızca bestecilik yönüyle o güne kadarki gelenekleri ustalıkla ileriye taşımakla kalmamış, piyano tekniği açısından son derece güç ve zamanın ilerisinde bir dil kullanmıştır. Böylelikle Beethoven'ın, varyasyon formunun katı bir yapı olmadığını, aksine bestecinin yaratıcılığıyla sürekli olarak yeniden şekillendirilebileceğini gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Makalenin tamamı yazar tarafından kaleme alınmıştır.

Çıkar Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur

KAYNAKÇA

- Beethoven, L. van. (1961). Beethoven Werke, [Nota]. In J.Schmidt-Görg (Ed.), Abteilung VII, Band 5 [VII/5] (pp. 144–64). G. Henle Verlag. (İlk basım 1803) Erişim tarihi:1.11.2024, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/826949>.
- Budden, J.M., Knapp, R.L. Ludwig van Beethoven. Encyclopedia Britannica. Erişim: 28.02.2025). <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven>
- Gazimihal, M. R. (1961). Müsiki sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hodeir, A. (1971). Müzikte türler ve biçimler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Kim, J. (2021). An analytical study of and performance guide to 15 Variations and Fugue in E♭ Major, Op. 35 by Beethoven and Variations sérieuses, Op. 54 by Mendelssohn (Order No. 28867710). ProQuest Dissertations & Theses Global. (2611573091). Erişim: 09.07.2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/analytical-study-performance-guide-em-15/docview/2611573091/se-2>
- Lin, Jean. "Conquering the Eroica Variations: a performer's guide to form, stylistic performance, and technique in Beethoven's Op. 35." Order No. 31237874, Shenandoah University, 2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/conquering-eroica-variations-performer-s-guide/docview/3043659165/se-2> (erişim 29 Ekim 2024).
- Macdonald, H. (2021). "Early Beethoven." *The Musical Times*, 162(1954), 69–78. Erişim tarihi: 1.12.2024, <https://www.jstor.org/stable/27107839>
- Marshall, R. L. (2003). *Eighteenth Century keyboard music*. New York: Routledge.
- Ringer, A. L. (1961). Clementi and the "Eroica." *The Musical Quarterly*, 47(4), 454–468. Erişim tarihi: 1.12.2024, <http://www.jstor.org/stable/740624>
- Rolland, R. (1963) Beethoven'in hayatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sadie, S. (Ed.). (1994). *The Grove concise dictionary of music*. London: Macmillan.
- Sisman, Elaine R. "Tradition and transformation in the alternating variations of Haydn and Beethoven." *Acta Musicologica* 62, no. 2/3 (1990): 152–82. Erişim tarihi: 1.12.2024, <https://doi.org/10.2307/932631>.
- Tantikarn, Nattapol. (2016). The Eroica "etudes": mastering the technical challenges in Beethoven's "Eroica" Variations, Op.35 (Sanatta Yeterlik Raporu). School of Music and Dance. University of Oregon, Oregon, ABD. Erişim tarihi: 09.07.2024, <https://hdl.handle.net/1794/21988>
- Taruskin, R.(2010) "Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". Oxford: Oxford History of Western Music.
- Timbrell, C.(Ed.) (2014). Beethoven, L.van. 15 Variations and a Fugue in E-flat Major ("Eroica Variations"), Op. 35: advanced Piano Solo Recital Collection. Alfred Music. Erişim tarihi: 20.02.2024, <https://books.google.com.tr/books?id=TBGQBQAAQBAJ&lpg=PA3&hl=tr&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>

GÖRSELLER¹⁵



Görsel 1. Beethoven, Eroica Varyasyonları, Op.35, Introduzione col Basso del Tema, 1-17. ölçüler



¹⁵ Tüm görseller tek kaynaktan alınmıştır: Beethoven, L. van. (1961). *Beethoven Werke*, [Nota]. In J.Schmidt-Görg (Ed.), Abteilung VII, Band 5 [VII/5] (pp. 144–64). G. Henle Verlag. (İlk basım 1803) Erişim tarihi: 1.11.2024, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/826949>

Görsel 2. Beethoven, Eroica Varyasyonları, Op.35, Tema, 1.-16. ölçüler



Görsel 3. Beethoven, Eroica Varyasyonlar, Op.35, Var.VII, 1.-16. Ölçüler



Görsel 4. Beethoven, Eroica Varyasyonlar, Op.35, Varyasyon X, 1.-17. ölçüler.



Görsel 5. Beethoven, Eroica Varyasyonlar, Op.35, Varyasyon XI, 1.-17.ölçüler



Görsel 6. Beethoven, Eroica Varyasyonları, Op.35, 1.-20. Ölçüler

32 Coda

p *espressivo* *cresc. sf* *p*

35 *cresc. sf* *p* *cresc. sf*

38 *pp* *cresc.*

39 *f* *decrec.* *p*

Görsel 7. Beethoven, Eroica Varyasyonları, Op.35, XV. Varyasyon, Koda, 32-40. Ölçüler

This image shows a page of a musical score for 'L'Allegretto' by Franz Schubert, measures 110 through 136. The score is written for piano and features a variety of musical notations including dynamics, articulation, and tempo changes.

Measures 110-114: The piece begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass line is marked *sf* (sforzando) and *tr* (trill). The melody in the treble is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Measures 115-119: The melody continues with a *sf* dynamic. The bass line is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Measures 120-124: The melody continues with a *sf* dynamic. The bass line is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Measures 125-129: The melody continues with a *sf* dynamic. The bass line is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Measures 130-134: The melody continues with a *sf* dynamic. The bass line is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Measures 135-136: The piece concludes with a *sf* dynamic. The bass line is marked *sf* and *tr*. The tempo is marked *Andante con moto*.

Görsel 8. Eroica Varyasyonlar, Op.35, Andante con moto, 110-140. ölçüler