SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Journal of Institute of Social Sciences

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi- Journal of Institute of Social Sciences
DOI: https://doi.org/10.54558/jiss.2044079

Araştırma Makalesi / Research Article

Klasik Dönem'de Piyanolu Üçlü Yazımının Yapısal Evrimi: Haydn, Mozart ve Beethoven Ekseninde Bir İnceleme

The Structural Evolution of Piano Trio Composition in the Classical Period: An Examination of Haydn, Mozart, and Beethoven

Ecem ARTUNÇ[1*]

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çanakkale, Türkiye

***Sorumlu yazar/ Corresponding author:**
ecem.artunc@comu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 20.09.2026
Kabul/Accepted: 09.11.2026

Atıf/Cite as:
Artunç, E. (2026). Klasik dönemde piyanolu üçlü yazımının yapısal evrimi: Haydn, Mozart ve Beethoven ekseninde bir inceleme. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *17*(2), 595-614.

Öz

Amaç: *Bu çalışmanın amacı, Klasik Dönem piyanolu üçlü repertuvarında piyano, keman ve viyolonsel arasındaki müzikal ilişkinin Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın seçilmiş eserleri üzerinden geçirdiği dönüşümü incelemektir. Bu doğrultuda çalgılar arasındaki görev dağılımı; tematik malzemenin sunumu ve dağılımı, eşlik işlevleri ve çalgısal bağımsızlık bakımından karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Ayrıca klavsenden fortepiyanoya geçişin, klavyeli çalgının değişen teknik ve ifade olanakları çerçevesinde bu dönüşümle ilişkisi değerlendirilmektedir.*

Yöntem: *Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve karşılaştırmalı müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın seçilmiş piyanolu üçlüleri; tematik malzemenin çalgılar arasındaki dağılımı, çalgısal bağımsızlık ve eşlik işlevleri bakımından incelenmiştir. Elde edilen bulgular, klavsenden fortepiyanoya geçiş ve Klasik Dönem'in değişen bestecilik anlayışı bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.*

Bulgular: *Haydn'ın erken dönem piyanolu üçlülerinde klavye, tematik ve armonik yapının merkezinde yer alırken, Mozart'ın eserlerinde keman ve viyolonselin tematik bağımsızlığı artmakta ve çalgılar arasındaki karşılıklı etkileşim belirginleşmektedir. Beethoven'ın üçlülerinde ise bu etkileşim daha da yoğunlaşmakta ve tematik malzemenin çalgılar arasında daha dengeli dağıtıldığı bir yapı ortaya çıkmaktadır. Klavsenden fortepiyanoya geçişle birlikte klavyeli çalgının gelişen teknik, dinamik ve ifade olanaklarının da piyanolu üçlü yazımındaki bu dönüşümü etkilediği görülmektedir.*

Sonuç: *Türün erken tarihinde piyano üçlüleri, viyolonsel partisinin piyanonun bas hattını basso continuo geleneği doğrultusunda takip ettiği, eşlikli piyano sonatlarına yakın bir yapı sergilemektedir. Ancak yıllar içinde bu tür, iki yaylı çalgının piyanoyla karşılıklı etkileşime girdiği son derece incelikli bir oda müziği biçimine dönüşmüştür. Haydn'ın erken dönem eserlerinde viyolonselin ikincil konumundan Mozart'ın daha bağımsız yaylı partilerine ve Beethoven'ın yoğun tematik ve armonik ilişkilerine uzanan bu süreç, çalgılar arasındaki görev dağılımının yeniden şekillendiğini göstermektedir. Bu dönüşümde klavsenden fortepiyanoya geçiş, yeni klavyeli çalgının genişleyen ifade olanakları aracılığıyla piyanolu üçlü yazısının gelişimini destekleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir.*

Özgünlük: *Çalışmanın özgünlüğü, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlüleri kapsamında, piyano, keman ve viyolonsel arasındaki tematik ve melodik ilişkilerin dönüşümünü karşılaştırmalı olarak ele almasına dayanmaktadır. Ayrıca klavsenden fortepiyanoya geçişin, klavyeli çalgının genişleyen ifade olanaklarıyla ve viyolonselin basso continuo işlevinden giderek daha bağımsız bir melodik role geçişiyle ilişkilendirilmesi, çalışmanın özgün yönünü oluşturmaktadır.*

Anahtar Kelimeler: *Piyanolu üçlü, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, klasik dönem.*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Aim: *The aim of this study is to examine the transformation of the musical relationship among the piano, violin, and violoncello in the piano trio repertoire of the Classical period through selected works by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven. In this context, the distribution of roles among the instruments is comparatively examined in terms of thematic presentation and distribution, accompanimental functions, and instrumental independence. Furthermore, the relationship between the transition from harpsichord to fortepiano and this transformation is evaluated with regard to the evolving technical and expressive capabilities of keyboard instruments.*

Method: *The study employs qualitative research methods, specifically document analysis and comparative musical analysis. Selected piano trios by Haydn, Mozart, and Beethoven were examined in terms of the distribution of thematic material among the instruments, instrumental independence, and accompanimental functions. The findings were comparatively evaluated within the context of the transition from the harpsichord to the fortepiano and the changing compositional practices of the Classical Period.*

Results: *In Haydn's early works, the keyboard occupies a central position in terms of thematic and harmonic structure, whereas in Mozart's trios, the thematic independence of the violin and violoncello and their reciprocal interaction with the keyboard become increasingly pronounced. In Beethoven's trios, the interaction among the three instruments becomes more complex and intensive, with the instruments assuming more balanced and independent roles. The transition from the harpsichord to the fortepiano also contributed to this transformation through the technical, dynamic, and expressive possibilities offered by the new instrument.*

Conclusion: *In the early history of the genre, piano trios display a structure closely related to accompanied keyboard sonatas, in which the violoncello follows the bass line of the keyboard in accordance with the conventions of basso continuo. Over time, however, the genre developed into a highly refined chamber music form in which the two string instruments interact reciprocally with the piano. This process, extending from the secondary role of the violoncello in Haydn's early works to the greater independence of the string parts in Mozart and the intensive thematic and harmonic relationships found in Beethoven, demonstrates the transformation of instrumental roles within the genre. The transition from the harpsichord to the fortepiano may therefore be regarded as an important factor supporting the development of piano trio writing through the expanding expressive possibilities of the keyboard instrument.*

Originality: *The originality of this study lies in its comparative examination of the transformation of thematic and melodic relationships among the piano, violin, and violoncello in the piano trios of Haydn, Mozart, and Beethoven. Furthermore, relating the transition from the harpsichord to the fortepiano to the expanding expressive possibilities of the keyboard instrument, as well as to the violoncello's gradual transition from a basso continuo function toward a more independent melodic role, constitutes a distinctive aspect of the study.*

Key Words: *Piano trio, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, classical period*

Giriş

Klasik Dönem, oda müziği repertuvarında çalgılar arasındaki ilişkinin yeniden şekillendiği ve bireysel çalgıların müzikal kimliklerinin giderek belirginleştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Barok Dönem'in *basso continuo* temelli anlayışından uzaklaşılmasıyla birlikte, oda müziği topluluklarında çalgılar arasındaki görev dağılımı yeniden tanımlanmış; eşlik ve solo arasındaki kesin ayrımlar zamanla ortadan kalkarak daha eşit bir hal almıştır. Bu dönüşüm, özellikle klavye ile yaylı çalgıların bir araya geldiği eserlerde belirgin biçimde görülmektedir.

Erken dönem üçlülerde yaylı çalgılar çoğunlukla klavyeye eşlik eden veya isteğe bağlı olarak kullanılan bir konumdayken, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven ile birlikte bu ilişki giderek daha dengeli ve karşılıklı bir yapıya dönüşmektedir. Bu dönüşüm, piyanolu üçlü türünde özellikle dikkat çekici bir nitelik kazanmaktadır. Türün erken örneklerinde klavye, armonik temeli sağlayan ve çoğunlukla tematik malzemeyi taşıyan başlıca çalgı konumundayken, keman ve viyolonselin işlevleri büyük ölçüde destekleyici niteliktedir. Bununla birlikte Klasik Dönem boyunca bu görev dağılımı giderek değişmiş; yaylı çalgılar tematik malzemenin sunulması, geliştirilmesi ve dönüştürülmesinde daha etkin roller üstlenmeye başlamıştır. Böylece piyanolu üçlü, yalnızca klavyenin yaylı çalgılar tarafından desteklendiği bir oluşum olmaktan çıkarak, üç çalgının tematik, melodik ve armonik açıdan birbirleriyle etkileşim içerisinde olduğu bir oda müziği türüne dönüşmüştür. Bu bağlamda üç bestecinin piyanolu üçlü repertuvarı, yalnızca kronolojik bir gelişim çizgisi içerisinde değil, çalgılar arasındaki müzikal ilişkinin değişimi açısından da ele alınabilir.

Bu dönüşümün izlenebileceği başlıca repertuvarlar Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlüleridir. Üç bestecinin eserleri, çalgılar arasındaki görev dağılımının ve müzikal etkileşimin değişimini karşılaştırmalı olarak incelemeye olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada, piyanonun yalnızca armonik ve ritmik destek sağlayan eşlik konumundan, keman ve viyolonselle tematik malzemeyi paylaşan ve biçimsel yapının oluşumuna etkin biçimde katılan bir çalgı konumuna dönüşümü ele alınacaktır. Bu dönüşüm doğrultusunda, temaların hangi çalgı tarafından sunulduğu, tematik malzemenin çalgılar arasında nasıl aktarıldığı ve geliştirildiği ile eşlik dokularının bağımsızlaşma düzeyi incelenecektir. Bu kapsamda Haydn, Mozart ve Beethoven'ın seçilmiş piyanolu üçlüleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak, Klasik Dönem boyunca piyanonun üçlü içerisindeki tematik ve biçimsel işlevinde meydana gelen değişimler değerlendirilecektir.

Araştırma Soruları

1-Geç Barok Dönem'de ortaya çıkan "eşlikli sonat" türünün Klasik Dönem'de piyanolu üçlü türüne dönüşümü nasıl gerçekleşmiştir?
2-Geç Barok Dönem'den Klasik Dönem'e keman ve viyolonselin müzikal bağımsızlığı hangi özellikler üzerinden ortaya çıkmaktadır?
3- Geç Barok Dönem'deki *basso continuo* geleneğinin izleri, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın piyanolu üçlülerinde viyolonselin işlevi ve bas çizgisinden bağımsızlaşması bakımından nasıl bir değişim göstermektedir?
4- Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın piyanolu üçlülerinde tematik malzemenin çalgılar arasındaki dağılımı nasıl bir farklılık göstermektedir?
5-Klasik Dönem'de bestelenen piyanolu üçlü türünde Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven ekseninde piyanonun tematik sunum ve eşlik rolü nasıl bir değişim göstermektedir?
6-Klavsenden fortepiyanoya geçişte değişen teknik ve ifade olanakları incelenen eserlerde gözlenen değişimler bağlamında nasıl değerlendirilebilir?

Kapsam ve Sınırlılıklar

Araştırma, Haydn öncesi dönemde oda müziğinin ortaya çıkışından başlayarak Klasik Dönem'de Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlü eserlerinin genel olarak incelenmesi ve seçilmiş nota pasajlarının tematik malzemenin sunumu ve dağılımı, eşlik işlevleri, çalgısal bağımsızlık ve viyolonselin bas çizgisinden ayrışması ölçütleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesiyle sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda Haydn'ın Hob. XV:1 ve Hob. XV:13, Mozart'ın K. 496 ve K. 502, Beethoven'ın Op. 1 No. 2, Op. 1 No. 3 ve Op. 70 No. 1 piyanolu üçlülerinden alınan nota örnekleri, söz konusu müzikal özelliklerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesinde kullanılmıştır. Nota örnekleri, ilgili pasajlarda çalgıların üstlendiği görevleri ve tematik malzemenin aktarım biçimlerini ortaya koymak amacıyla incelenmiştir. Seçilmiş nota örneklerinin yanı sıra, bestecilerin genel repertuvar özelliklerini değerlendirmek amacıyla incelenen diğer piyanolu üçlülerden de karşılaştırmalı bulguların açıklanmasında yararlanılmıştır.

Eserlerin seçiminde, bestecilerin piyanolu üçlü yazımındaki farklı yaklaşımlarını ve çalgılar arasındaki müzikal ilişkinin değişimini gözlemlemeye elverişli olmaları esas alınmıştır. Bu kapsamda eserler, bestecilerin genel üsluplarını temsil eden örnekler olmanın yanı sıra, tematik dağılım, eşlik işlevleri ve çalgısal bağımsızlık bakımından karşılaştırma yapılmasına olanak sağlayan müzikal materyaller olarak değerlendirilmiştir. Eserlerin seçim gerekçeleri ile nota materyallerine uygulanan inceleme ölçütleri, araştırmanın yöntemsel çerçevesi içinde ayrıntılandırılmıştır.

Araştırmanın tarihsel kapsamı, Klasik Dönem piyanolu üçlü yazımının gelişimini anlamlandırmak amacıyla Geç Barok Dönem'deki "eşlikli sonat" geleneğini de içermektedir. Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, Jean-Philippe Rameau ve Louis-Gabriel Guillemain'in eserleri, bu geleneğin örnekleri olarak değerlendirilmiş; Rameau'nun *Pièces de clavecin en concert* (1741) adlı eserinden alınan örnek, klavyeli çalgı ile yaylı çalgılar arasındaki tarihsel müzikal ilişkiyi örneklendirmek amacıyla çalışmaya dahil edilmiştir.

Klavsenden fortepiyanoya geçiş ve klavyeli çalgıların teknik ve ifade olanaklarındaki değişim, piyanolu üçlü türündeki dönüşümün tarihsel bağlamını açıklamak amacıyla ele alınmıştır. Bununla birlikte, çalışma çalgı yapım tarihinin kapsamlı bir incelemesini değil, tarihsel değişimlerin piyanolu üçlü yazımındaki müzikal ilişkilere yansımalarının değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Joseph Haydn Öncesi Dönem'de Oda Müziği

Genelde çalgı müziği olan ve küçük bir topluluk tarafından seslendirilen müziğe "oda müziği" denir. Genellikle *sonat* formunda yazılan oda müziği eserlerinin başlığı parti sayısına göre trio, *quartet, quintet, sextet, septet, octet, nonet* (üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli, dokuzlu) olarak adlandırılır. 16. yüzyıldan 18. yüzyılın ortalarına kadar müzik; kilise, sahne ve oda müziği olmak üzere farklı gruba ayrılmakta; ancak bu dönemde üçlü türünde çok büyük bir gelişim görülmemektedir. Üçlü (trio), üç çalgı için bestelenmiş olup, Haydn, Mozart ve Beethoven ile gelişmiş, ardından 19. yüzyıl bestecilerinin de ilgisini çekmiştir (Say, 2002, ss. 382-383).

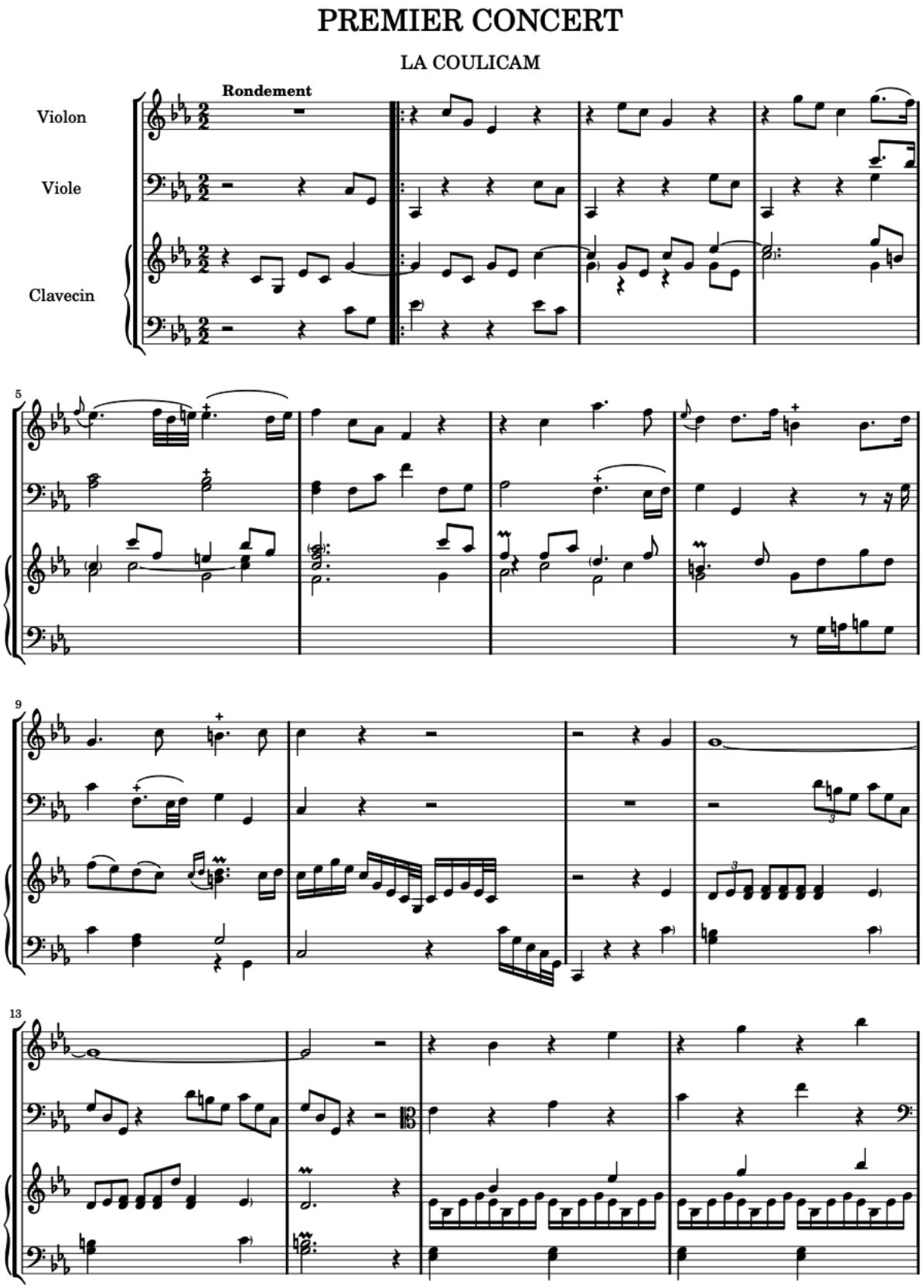
17. yüzyılın başlarından itibaren soylu aileler oda müziğine ilgi duymuştur. Klavsen, keman ve viyola da gambadan oluşan oda müziği topluluklarına iş vermişler ve bu durum dönemin bestecilerinin hem maddi kaygı yaşamamasına hem de kendilerini sanatlarına adayabilmelerine olanak sağlamıştır. Bu alanda ilk eserler, keman sanatçısı Biagio Marini tarafından bestelenmiştir. Ardından tür, Giuseppe Torelli, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Mazzaferrata ve Giovanni Battista Vitali ve Arcangelo Corelli gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir (Cirlejan, 2012, s. 124).

Oda müziği repertuvarının gelişimine katkıda bulunan besteciler arasında Heinrich Ignaz Franz von Biber, François Couperin ve Henry Purcell de önemli bir yere sahiptir. Bu süreçte Johann Sebastian Bach'ın etkisi ise özellikle

dikkat çekmektedir. Bach'ın org ve klavsen için geliştirdiği repertuvar ile klavye çalgısının çok sesli müzikal yapıyı tek bir çalgı üzerinde gerçekleştirebilmesine yönelik yaklaşımı, klavyeli çalgının geleneksel eşlik işlevinin ötesine geçerek daha bağımsız bir konuma ulaşmasına katkıda bulunmuştur. Bu gelişme, klavsenin *basso continuo* içerisindeki geleneksel rolünden ayrılarak oda müziğinde daha belirgin ve bağımsız bir görev üstlenmesinin de önünü açmıştır (Cirlejan, 2012, s. 124).

1700 yılında fortepiyanonun icadına kadar klavye eserleri, klavsen, klavikord, org ve spinet için bestelenmiştir. Bu çalgıların oda müziğindeki görevi Barok Dönem eserlerinde sıklıkla görülen, besteleme ve icra tekniği olan *basso continuo* (sürekli bas) eşliğiyle sınırlı kalmıştır. Bu gelenekte klavye, solo çalgıyı doğaçlamaya dayalı armonik eşlikle destekler. *Basso continuo* geleneğinde klavye partisi bir bas partisinden oluşmakta, icra ve süslemeler icracının armoni bilgisine ve doğaçlama yeteneğine bırakılmaktadır. Bu uygulama, klavye çalgısının topluluk içerisindeki armonik ve eşliksel işlevini güçlendirmiş; ancak klavye partisi henüz bağımsız bir melodik ses olarak değil, diğer çalgıların oluşturduğu müzikal dokuyu destekleyen ve tamamlayan bir unsur olarak konumlanmıştır (Cirlejan, 2012, ss. 123-124).

Geç Barok Dönem'de besteciler, çalgıların geleneksel rollerini değiştirerek klavseni ön plana çıkarmış, yaylı çalgılara ise eşlik rolünü vermişlerdir. 18. yüzyılda Paris'te gelişen bu yeni tür müzikolog Eduard Reeser tarafından "eşlikli sonat" olarak adlandırılmıştır. Türü geliştiren bestecilerden biri de 1734 yılında bestelediği Op. 3 eseriyle Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville'dir. Mondonville'i benzer yapıda eserler besteleyen, Jean-Philippe Rameau (Şekil 1'de görülen *Pièces de clavecin en concert,* 1741) ve Louis-Gabriel Guillemain (*Pièces de clavecin en sonates*, 1745) gibi Fransız besteciler izlemiştir (Cirlejan, 2012, s. 125). Eşlikli sonatlar, ev konserleri, özel eğlenceler için bestelenmiş olup, genellikle amatör müzisyenlere hitap etmiştir. Dolayısıyla bu dönemde bestelenen eşlikli sonatlar melodik açıdan zengin, teknik açıdan ise çalınması rahat eserler olmuşlardır (Smallman, 1990, s. 14).



Şekil 1. Jean-Philippe Rameau *Pièces de Clavecin en Concert*, 1-16. Ölçüler

18. yüzyılın sonlarına kadar eserler genellikle konser salonlarında seslendirilmek yerine odalar, ev salonları için bestelenmiş ve buna bağlı olarak oda müziği gelişip, önem kazanmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru müziğin giderek halka açık konser salonlarında seslendirilmeye başlanmasının ardından modern senfoni orkestraları ortaya çıkmış, oda müziği toplulukları ile senfoni orkestraları birbirinden ayrışmıştır. Bu dönemde amatör müzisyenler küçük müzik toplulukları halinde müzik yapmaya devam etmiştir. Pratiği daha erken dönemlere uzansa da 18. yüzyılın sonlarından itibaren oda müziğinde piyanolu üçlülerin çerçevesi belirginleşmiş ve günümüzde ulaştığı halinin temelini oluşturmuştur. Bu dönemde amatör müzisyenler için pek çok eser bestelenirken, Haydn dönemin stilini yansıtan, uyumun ön planda olduğu yüksek düzeyde eserler bestelemiş ve Mozart, Beethoven gibi çağdaşlarının öncüsü olmuştur (Say, 2002, s. 383).

Piyanolu üçlü türünde kesin bir ortaya çıkış tarihi söylemek mümkün değildir. Fakat türün gelişiminde en büyük etken Klasik Dönem'in başlaması, özellikle "Viyana Klasikleri"nin ortaya çıkmasıdır (Cirlejan, 2012, s. 123). 18. yüzyılın ortalarına doğru *basso continuo* geleneğinden giderek uzaklaşılması, oda müziğinde de değişime sebep olmuştur. Klavye partisi notaya alınmaya başlanmış, armonik desteğin yanı sıra tematik ve biçimsel olarak da eserlerde etkin rol almıştır. Bu gelişme piyanolu üçlü türünün oluşumu açısından oldukça etkili olmuştur (Smallman, 1990, s. 5).

Piyano için yazılmış tüm eserlerde olduğu gibi piyanolu üçlü türünün gelişimini etkileyen en önemli unsurlardan biri çalgının o dönemde sürekli gelişmekte olmasıdır. Bartolomeo Cristofori'nin geliştirdiği çekiç mekanizmasıyla ortaya çıkan "piyano", dokunma hassasiyeti, tını çeşitliliği ve dinamik esnekliği olan bir çalgı olduğu için dönemin bestecilerinin ilgisini çekmiş ve bu yeni teknik imkânlara sahip çalgı oda müziğinde klavsenin yerini alarak klavyenin daha farklı bir rol almasını sağlamıştır (Badura-Skoda, 2017, s. 42). Bununla birlikte klavsen ve fortepiyano, 18. yüzyılın ikinci yarısında bir süre birlikte kullanılmaya devam etmiş; fortepiyanonun yaygınlaşması aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Klasik Dönem'de ortaya çıkan *galant stil*[1] etkisiyle klavye merkezli oda müziği eserleri yaygınlaşmıştır (Prado, 2012, ss. XI-XII).

Klasik Dönem'in erken örneklerinde piyanolu üçlüler, eşlikli klavye sonatlarının gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yazılan klavye sonatlarının başlıklarında "keman eşlikli", "isteğe bağlı olarak viyolonsel ile" ifadeleri yer almaktadır. Bu da üçlüyü o dönemde bağımsız bir tür olmaktan ziyade klavyenin ön planda, keman ve viyolonselin ise destekleyici görevde olduğu bir yapı haline getirmiştir. Bu repertuvar piyanolu üçlü tarihinin altyapısını oluşturmuş ve başlangıçta bağımsız bir tür değil, genişletilmiş bir klavye sonatı olarak algılandığını göstermektedir. Ancak yine de bu dönemdeki gelişim, klasik piyanolu üçlü olgunluğuna ulaşamamıştır. Sürecin tamamlanabilmesi için *basso continuo* geleneğinin sona ermesi, çalgıların bağımsızlaşması ve işlevsel eşitliğin sağlanması gerekmektedir. Bu süreçte ise "Mannheim Okulu" önemli gelişmelere yol açmıştır (Cirlejan, 2012, s. 127).

Mannheim Okulu, 18. yüzyılın ikinci yarısında orkestral yazımın ve senfonik anlatımın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Dinamik kontrastlar, orkestral renklerin çeşitlendirilmesi ve tematik malzemenin işlenmesindeki yenilikler, Klasik Dönem çalgı müziğinin gelişimini de etkilemiştir. Mannheim Okulu ve dönemin farklı bestecilik gelenekleri ile birlikte *basso continuo* kullanımından giderek uzaklaşılmış, yerine bağımsız melodiler kullanılmaya başlanmıştır. Daha az kontrapuntal bir yazı anlayışı, iki temalı sonat formu ve buna bağlı yeni tonal ilişkiler yaygınlaşmıştır. *Basso continuo* yerine geçen melodiler, viyolonseli daha bağımsız bir hale getirmiştir. Bunun yanı sıra halk ezgisi temalarının kullanılması ve *Menuet'*nin üç bölümlü sonat yapısında orta bölüm olarak konumlandırılması, dönemin oda ve çalgı müziğinde görülen önemli yeniliklerdir (Cirlejan, 2012, ss. 127-128).

Piyanolu üçlü türünde Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçişin ilk örnekleri *empfindsamer stil*[2] geleneğinin önemli temsilcilerinden Carl Philipp Emanuel Bach'ın 1776 yılında yayımlanan Wq. 89 Altı Sonat'ıdır. Klavsen veya fortepiyano için keman ve viyolonsel eşlikli olarak tasarlanan bu eserlerde klavye, yalnızca armonik destek sağlayan bir çalgı olmaktan çıkarak müzikal içeriğin merkezinde yer almaktadır (Prado, 2012, ss. XI-XII).

Klasik Dönem'de Piyanolu Üçlü

Klasik Dönem'de piyanolu üçlülerin bestelenmesi, piyanonun oda müziği içindeki görevinin yeniden yapılandırıldığı bir döneme denk gelmektedir. Bu dönemde piyano, yalnızca armonik destek sağlayan ve eşlik eden bir çalgı olmaktan çıkarak tematik malzemenin sunulmasında ve geliştirilmesinde, armonik ve ritmik yapının biçimlenmesinde etkin rol oynayan bir çalgı hâline gelmiştir. Piyanolu üçlülerin repertuvarda önemli bir yer edinmesinde bu dönüşümün de etkisi olmuştur (Cirlejan, 2012, s.126). Klasik Dönem piyanolu üçlülerinde keman genellikle klavyenin ana melodisini desteklemekte veya onunla paralel ilerlemekte; viyolonsel ise klavyenin bas partisini katlamaktadır (Smallman, 1990, s. 11). Bu yapının en belirgin örneği yoğun olarak Haydn'ın erken dönem ve bazı sonraki dönem üçlülerinde görülmektedir. Örneğin, Haydn'ın Hob. XV:25 No. 39 *Gypsy Rondo* eserinde keman fazla öne çıkmazken, viyolonsel genellikle klavyenin bas partisini çalar, klavye ise armonik altyapıyı ve biçimsel

[1] Galant stil, 18. yüzyıl ortasında Barok Dönem'in karmaşık kontrpuan dokusuna karşı gelişen, daha sade, homofonik ve zarif bir müzik anlayışını ifade etmektedir (Say, 2002, s. 213)

[2] Empfindsamer stil, 18. Yüzyıl ortasında Kuzey Almanya'da "duyarlıklı" olarak tanımlanan müzikal yaklaşımı ifade etmektedir (Say, 2002, s. 179).

sürekliliği sağlayan ana çalgı görevini üstlenir. Bu durum bazı araştırmacılar tarafından erken dönem klavyeli çalgıların sınırlı ses gücüyle ilişkilendirilmiştir (Wildridge, 2023). Haydn'ın sonraki dönem üçlülerinde özellikle kemanın melodik bağımsızlığı artmış, ancak viyolonselin piyano basını destekleyen işlevi büyük ölçüde devam etmiştir (Abbott, 2021).

Fortepiyanonun dinamik esnekliği, artikülasyon olanakları ve tınısal çeşitliliği, klavyeli çalgının oda müziğindeki ifade kapasitesini genişletmiştir. Bu gelişme, piyanonun keman ve viyolonselle daha çeşitli dinamik ve tematik ilişkiler kurmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca tematik materyaller çalgılar arasında eşit bir şekilde dağılırken, üç farklı tonal karaktere ve güce sahip çalgının eser boyunca dengeli duyulması, bu türün besteciler açısından en zorlayıcı unsurları olmuştur.

Bu dönemde oda müziği için eserler genellikle sonat formunda bestelenmiştir. Fakat klasik sonat formuna göre en büyük farklılık (Haydn'ın üçlüleri dahil) gerekli olan sonat unsurlarının çalgılar arasında eşit dağılmamasıdır. Bu unsurlardan tematik sunum, tonal plan ve biçimsel gerilim çoğu zaman klavyenin görevi olmuştur. Bu durum Mozart ile birlikte, başlangıçta temkinli bir biçimde olmak üzere değişmiştir (Smallman, 1990, s. 17). Mozart'ın özellikle olgun dönem piyanolu üçlülerine bakıldığında, piyano eser içindeki genel hakimiyetini korurken, keman ve viyolonsel tematik ve yapısal açıdan daha bağımsız roller üstlenmektedir. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise piyanolu üçlüler genişletilmiş klavye sonatı olmaktan çıkarak daha "eşitlikçi oda müziği" yapısına bürünmüş, tematik ve biçimsel gelişim açısından senfonik bir yapıya benzemiştir. Bu durum da romantik dönem piyanolu üçlülerin temelinin oluşmasına ve gelişmesine olanak sağlamıştır.

Beethoven, piyanolu üçlü türünü yapısal ve anlatımsal olarak önemli ölçüde geliştirmiştir. Bestelediği yedi piyanolu üçlüsünde, piyanonun merkezi konumunu korurken, yaylı çalgılarla oluşturulan diyalog, çok daha karmaşık ve eşit bir düzeye ulaşmıştır. 1811 yılında bestelediği Op. 97 Si bemol Majör *Arşidük* Üçlü, gelişen senfonik yapıya benzeyen piyanolu üçlü örneklerindendir (Wildridge, 2023).

Piyanolu Üçlü Yazımında Piyanonun İşlevsel Rolleri

Klasik Dönem'de, piyanolu üçlü oldukça popüler bir tür haline gelmiştir. Türün bu kadar popüler olmasının nedeni amatör icracıların üç çalgının etkileşimi sayesinde konçerto benzeri etkiler yaratabilmesi olmuştur. Amatör müzisyenlerin büyük bir kısmı kadınlardan oluşurken görgü kuralları ve alçakgönüllülük gerekçesiyle kadınların yaylı veya üflemeli çalgı çalmalarına nadiren izin veriliyordu. Buna bağlı olarak "fortepiyano," özellikle kadınlar arasında bu dönemde yeni moda çalgı haline gelmiştir (Herttrich, 2005, s. VI).

Özellikle erken dönem Klasik Dönem piyanolu üçlülerinde piyanonun en temel görevlerinden biri eserin armonik planını oluşturmaktır. Çok sesli yazım olanağı sayesinde piyano, tonalite geçişleri, modülasyonlar ve kadansları açık bir şekilde sergileyebilmektedir. *Basso continuo* geleneğinin devamı olarak viyolonsel partisinin piyanonun bas partisini katlaması, armonik altyapıyı güçlendirmektedir.

Klasik Dönem'de yaygın bir şekilde kullanılan homofoni, piyanolu üçlü yazımını doğrudan etkilemiştir. Piyanoda sağ ve sol elin melodi ve eşlik ayrımı, piyanonun armonik zemini oluştururken bir yandan da melodiyi duyurabilmesi açısından oldukça önemli olmuştur. Bu özellik piyanonun üçlü içinde büyük bir rol almasına sebep olmuştur (Cirlejan, 2012, s. 126). Piyanonun üçlü içindeki bir diğer önemli işlevi özellikle hızlı bölümlerde ritmik devamlılığı sağlamaktır. Dönemin karakteristik yapılarından *alberti bas*[3], armonik sol el eşliği, kırık akorlar ve arpejler eserin hareket duygusunu ve akışını belirlemektedir. Böylece piyano, sağ ve sol arasındaki ayrım sayesinde hem melodik hem de armonik yapıyı oluşturmakta ve desteklemektedir. Bu yapı homofonik özelliğiyle de örtüşmektedir; bu da hem yaylıların hem de piyanonun temalarını ön plana çıkarmaktadır.

Piyanonun teknik olanaklarının gelişmesi, dinamik kontrastlar, artikülasyon çeşitliliği ve geniş ses alanı piyanodan çıkarılan ses rengini ve tınısını değiştirmiş ve bestecilerin daha da özgürleşmesini sağlamıştır. Piyanoda orkestral ya da saydam tınılar elde edilebilmesiyle piyanolu üçlülerde piyano, dramatik bir anlatım elde etmiştir. Bu durum üçlüyü piyano merkezli bir yapıdan çıkararak üç eşit sesli bir oda müziği formuna dönüştürmüştür (Rosen, 1998, s. 353).

Joseph Haydn'ın Piyanolu Üçlüleri

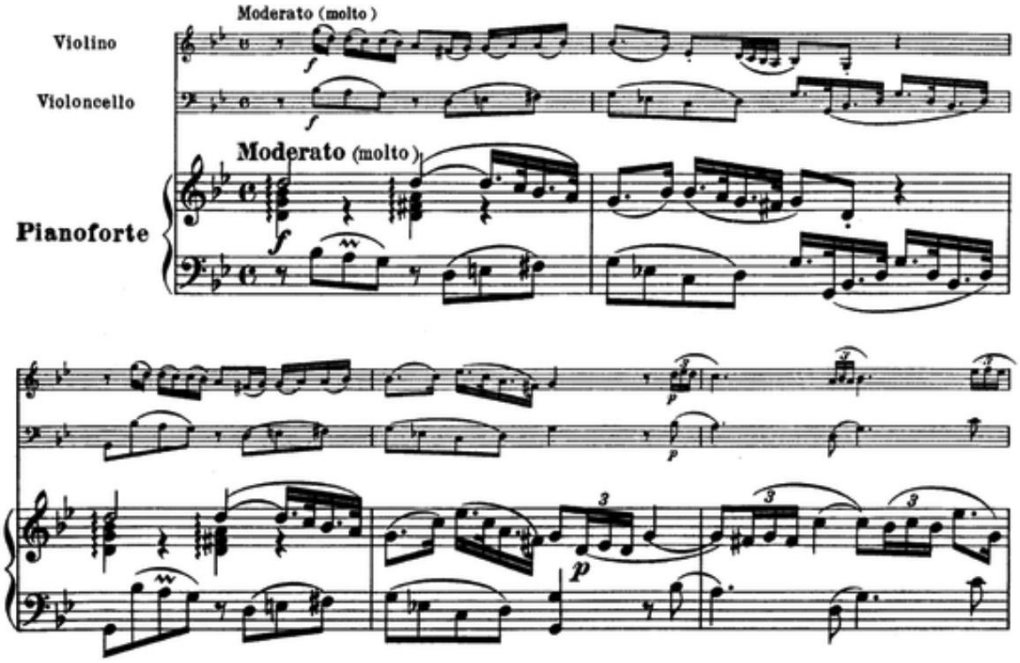
Haydn'a atfedilen kırk beş[4] piyanolu üçlü bulunmaktadır. Bestecinin piyanolu üçlü türüne katkısı, barok üçlü sonattan tam anlamıyla olgunlaşmış klasik üçlüye kadar uzanan gelişim sürecinin tamamını kapsamaktadır. Haydn'ın piyanolu üçlüleri, türün yapısal olarak standartlaşması ve gelişimi açısından oldukça önemlidir. Klavye yazımındaki ustalığı ve yapısal yaratıcılığı piyanolu üçlünün geleceği üzerinde önemli bir etki yaratmıştır (Smallman, 1990, s. 19).

[3] Alberti bas, piyanoda sağ el ezgi çalarken, sol elin akor kırma yöntemiyle eşlik etmesidir (Say, 2002, s. 26).

[4] Robbins Landon'un kronolojik kataloğunda Haydn'a atfedilen kırk beş piyanolu üçlü numarası bulunmaktadır. Bunlardan ikisi kayıp, dördü ise Haydn'ın özgün piyanolu üçlü eserleri olmayıp, başka eserlerden yapılan düzenlemeler olduğundan, günümüze ulaşan ve repertuvara dahil edilen üçlü sayısı otuz dokuz olarak kabul edilmektedir (Vignal, 2024, s. 9)

Üçlüler sadece kronolojik olarak değil aynı zamanda klavyenin rolü, formu ve çalgıların görevleri bakımından erken (1760'lı yıllar), orta (1784-1790) (Hob. XV:5-17) ve geç dönem (1793-1797) (Hob. XV:18-31) olmak üzere üç farklı grupta incelenmektedir. Henle edisyonu tarafından yayımlanmış otuz dokuz üçlü bulunmaktadır. Hob. XV:3 ve 4 numaralı üçlüler ise günümüzde Ignaz Pleyel'in besteleri olarak kabul edilmektedir (Stockmeier, 1976, ön söz).

Erken dönem üçlüleri klavsen için bestelenmiş, viyolonsel partisi ise *basso continuo* geleneğini sürdürmektedir. Eserler ev ortamında, daha çok amatör müzisyenler için bestelenen müzik geleneğini devam ettirmektedir. Bu eserlerde klavsen baskın, keman melodik hattı destekleyen veya eşlik eden, viyolonsel ise neredeyse her zaman bas partisini katlayan bir görevdedir. Klavye merkezli sonat yazımının etkisinin görüldüğü erken dönem üçlülerinden biri Şekil 2'de giriş örneği görülen sol minör Hob. XV:1 üçlüsüdür. Bu dönemde bestelediği üçlüler viyolonsel olmadan sadece klavsen ve kemanla da çalınabilmektedir (Smallman, 1990, s. 34).



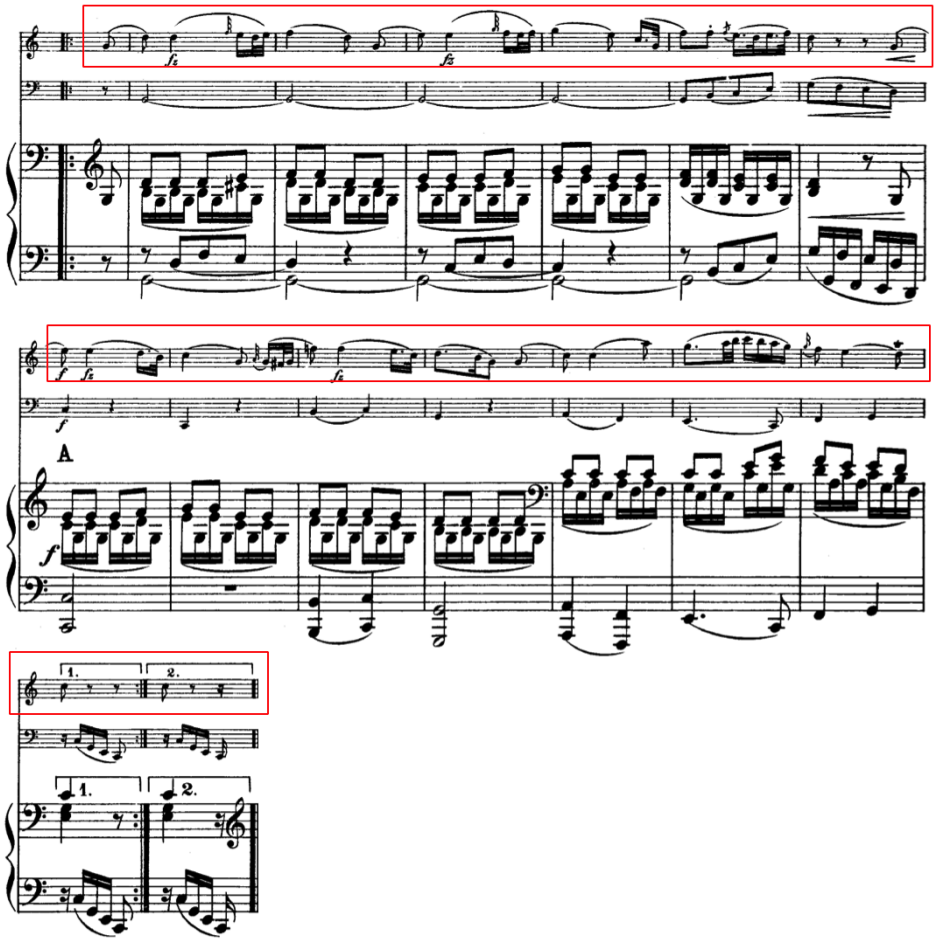
Şekil 2. Haydn Hob. XV:1 *Moderato*, 1-5. Ölçüler

Bestecinin erken dönem üçlüleri iki veya üç bölümden oluşup, melodik yapının ön plana çıktığı, amatör icracıların da seslendirebileceği düzeyde eserlerdir. Hâlâ *basso continuo* geleneği devam etmekte, form henüz yerleşmemiş, klavsen, keman ve viyolonsel için bestelediği üçlüleri *divertimento, partita olarak* adlandırmıştır (Smallman, 1990, s. 17).

Haydn erken dönem üçlülerinde klavyeyi parlaklık ve yapısal incelik kazandırarak eserin merkezine koymuştur. Keman ve viyolonsel partisinde ise melodik hattı zenginleştiren ve bas hattını destekleyen, büyük ölçüde "renklendirici" bir rolle sınırlı kalmış; biçimsel yapının belirlenmesinde ise anlamlı bir etkide bulunmamıştır (Smallman, 1990, s. 18). Bunun yanı sıra yaylı çalgılar dokunun bütünleşmesinde ve ritmik belirginlik konusunda önemli bir yere sahiptir. Keman, klavyenin sağ el melodisini üçlü, altılı ya da unison olarak katlar; viyolonsel ise klavyenin sol el bas partisini katlayarak *basso continuo* tekniğiyle hareket eder (Brown, 1986). Bestecinin orta dönemine denk gelen Hob. XV:9 üçlüsünün *Adagio* açılışında bu durumun aksine viyolonsel klavyeden ayrışmaktadır (Komlos, 1986, s. 371).

Bestecinin erken dönem üçlülerinde keman klavyenin tiz partisini, viyolonsel ise bas partisini desteklemekteydi; 1780'lerde bestelediği üçlülerinde ise "yaylı eşlikli klavye sonatı"na doğru bir değişim görülmektedir. Klavye partisinin üstte, keman ve viyolonsel partilerinin altta yazılması da bu durumu desteklemektedir (Komlos, 1986, s. 352). Haydn'ın Hob. XV:11-13 üçlülerinin Artaria'ya 26.10.1788 tarihli mektubunda, fortepiyano için bestelendiği belirtilmiştir ve bu dönemin (1784-1790) üçlülerinin bir arada toplandığı ciltte incelendiği yazılmıştır (Stockmeier, 1976, ön söz). Hob. XV:12 mi minör üçlüsünün ilk bölümü Haydn'ın en dramatik bölümlerinden biri olmakla beraber, o dönemin alışılmışının aksine majöre dönüş yerine minör tonda sona ermektedir (Rosen, 1998, s. 356).

Bestecinin yaşamının orta dönemine denk gelen piyanolu üçlülerinde piyano konumunu korumakta fakat keman piyanoyla diyalog kurar hale gelmiş, kısa sololar, taklit pasajlarla az da olsa özgürleşmiştir. Şekil 3'te görüldüğü gibi kemanın solo melodik pasajlarında piyano eşlik rolünü almaktadır. Bu dönemde *sonat allegrosu* formu eserlerinde belirgin hale gelmiş, geçiş bölümleri genişletilmiş ve tematik zıtlıklar netleşmiştir. Eserlerde yapısal ve armonik gelişim görülmektedir. Örneğin, Hob. XV:12, açılış bölümünün yer aldığı, büyük ölçekli genişlemelere yer verilen, *siciliano* karakterinde bir yavaş bölüm ve canlı bir *rondo* final bölümünden oluşan bir üçlüdür (Brown, 1986). Hob. XV:15-17 üçlüleri flüt, viyolonsel ve piyano için bestelenmiş olsa da flüt yerine kemanla da icra edilebilmektedir (Stockmeier, 1976, ön söz).



Şekil 3. Haydn Hob. XV:13 *Andante,* 29-42. Ölçüler

Bestecinin oldukça verimli olduğu 1794-1795 yıllarında bestelediği eserlerde gelişen üçlü anlayışı dikkat çekmektedir. Bu dönemde daha geniş ölçekli, virtüöz ve tonal olarak daha cesur eserler ortaya koymuştur. 1794'te Londra'da yayınlanan Hob. XV:18-20 serisi Maria Anna Esterházy'ye ithaf edilmiştir. Hob. XV:20 virtüözik üslupla yazılmış ilk bölümün ardından, temanın piyanoda solo girişiyle başlayan bir varyasyon grubu sunar; bu da Haydn'ın sık kullandığı bir yazım örneğidir (Rosen, 1998, s. 358). 1795 yılında yayımlanan Hob. XV:21-23 serisi ise Prenses Maria ("Marie") Josepha Hermenegild Esterházy'ye ithaf edilmiştir (Becker-Glauch, 1986, s. IV).

Haydn biçimsel olarak farklı türde eserler bestelemiştir. 1784 yılından sonra bestelediği birçok üçlü yavaş bir orta bölümden oluşan üç bölümlü üçlülerin yanı sıra bir yavaş bir hızlı ya da iki yavaş bölümden oluşan iki bölümlü üçlülerdir. Bazen Hob. XV:21 Do Majör üçlüsünde olduğu gibi yavaş bölümün başına bir "giriş" bölümü de yerleştirmiştir. Haydn'ın geç dönem üçlülerinin en tipik örneği, Hob. XV:23 üçlüsünde görülen çift temalı varyasyon formudur. Hob. XV:25 ise *Andante* giriş ve dört varyasyondan oluşmaktadır. Üçüncü varyasyonda alışılmışın dışında konçerto stili keman yazısı görülmekte, piyano ise sadece akorlarla eşlik etmektedir. Birçok geç dönem üçlüsünün final bölümünde *rondo* formuna yer vermiş, 1784 sonrası bestelediği Hob. XV:26 gibi üçlülerinde özellikle dans ritmi içeren *Menuet* finallerde bu formu oldukça etkili kullanmıştır (Smallman, 1990, ss. 35-36).

Haydn bazı üçlülerinde alışılmışın dışına çıkarak üç bölümden oluşan eserlerin orta bölümlerinde ilgili tonalite yerine Do Majör-La Majör-Do Majör (Hob. XV:27), Sol Majör-Mi Majör-Sol Majör (Hob. XV:25), re minör- Si bemol Majör-Re Majör (Hob. XV:23) gibi tonalitelere yönelmiş, daha sonraki yıllarda bu yapı Beethoven'ın eserlerinde de görülmüştür. Beethoven'ı anımsatan bir diğer nokta ise, Haydn'ın birçok kez etkili bir şekilde kullandığı, örneğin yavaş bölüm ile final arasında bölümleri birbirine bağlama tekniğidir (Smallman, 1990, s. 37).

Bestecinin Londra'da yaşadığı yıllarda bestelediği geç dönem üçlülerinde, tüm eserlerine yansıyan olgunluk görülmektedir. Bu dönemde *Londra Senfonisi'*nde olduğu gibi eserleri armoni, form ve enstrümantasyon anlamında büyük ölçüde değişime uğramıştır. Örneğin, Hob. XV:22 üçlüsünün finalinde yanıltan yeniden sergi kullanılmıştır. Bir başka dikkat çeken değişimi, geç dönem klavye sonatlarında bile görülmeyen üçlülerindeki klavye yazısı olmuştur. Hob. XV:31 üçlüsünde yazdığı kromatik gamlar ve piyanistin sol elinden gelen sert bas müdahaleleri, genel stilinin değişimi hakkında bir fikir vermektedir (Smallman, 1990, s. 38).

Haydn'ın geç dönem üçlülerinde uzayan cümleler, daha fazla tematik gelişme, cümlelerdeki düzensizlikler gibi yapısal değişimler görülmektedir. Bu değişimlerin yanı sıra farklı ritim kalıpları, ani modülasyonlar, uzak tonal

kaymalar, enarmonik değişimler ve kısa kadanslarla birlikte dönemin klavye stilini yansıtarak klavye yazısında hızlı oktavlar, sağ elde üçlüler, hızlı pasaj geçişleri ve ellerin çapraz çalışı gibi farklı yazım tekniklerine yer vermiştir. Bu yazımın en önemli sebeplerinden biri o dönemde arkadaşlık kurduğu Rebecca Schroeter ve Theresa Bartolozzi'nin oldukça yetenekli piyanistler olmasıdır. Haydn, Hob. XV:24, 25, 26'yı Rebecca Schroeter'e, Hob. XV:27, 28 ve 29 numaralı üçlüleri Theresa Bartolozzi'ye ithaf etmiştir (Smallman, 1990, s. 39). Bu eserler hem müzikal hem de teknik açıdan oldukça zorlayıcı eserlerdir. Hob. XV:26, fa diyez minör tonalitesinin belirlediği yoğun ve yer yer kasvetli karakteriyle dikkat çekmektedir. Özellikle yavaş bölümün alışılmadık Fa diyez Majör tonalitesinde olması, eserin birinci ve üçüncü bölümleriyle belirgin bir tonal ve duygusal karşıtlık oluşturmaktadır. *Adagio cantabile* başlıklı bu bölüm, Haydn tarafından daha sonra Si bemol Majör 102. Senfoni'nin ikinci bölümü için Fa Majör'e transpoze edilerek yeniden düzenlenmiştir (Becker-Glauch, 1986, s. V). Bölümdeki genişletilmiş ve süslemeli melodik yapı, piyano partisinin ön plana çıkmasını sağlarken keman ve viyolonsel çoğunlukla destekleyici bir görev üstlenmektedir (Brown, 1986). Hob. XV:27 Do Majör üçlü motif çeşitliliği ve zengin ritmik yapısıyla Haydn için alışılmışın dışında bir eserdir (Rosen, 1998, s. 358). Virtüöz piyano yazımı ve gelişmiş biçimsel yapısıyla da öne çıkmaktadır.

Haydn'ın geç dönem üçlülerinde keman ve viyolonsel, önceki dönemlere kıyasla daha bağımsız roller üstlenmektedir. Bununla birlikte bu bağımsızlık, çalgılar arasında sürekli ve mutlak bir işlevsel eşitlik anlamına gelmemektedir. Viyolonsel bazı pasajlarda klavyenin bas hattını desteklerken, bazı bölümlerde farklı ses bölgelerine yönelerek iç sesleri veya melodik malzemeyi öne çıkarmaktadır. Benzer şekilde keman, klavyenin melodisini desteklemenin yanı sıra tematik malzemeyi bağımsız olarak da sunabilmektedir.

Haydn dört büyük setten sonra iki üçlü daha bestelemiştir. İlki Hob. XV:31, iki bölümden oluşmaktadır. Eser, derin anlatımlı bir *rondo* varyasyon serisidir; ikinci tema, ilk temanın ters çevrilmiş halidir ve sonra üçüncü yeni bir tema daha gelir. Bölümün solo keman partisi, Haydn'ın öne çıkan pasajlarındandır. Alman dansı olan ikinci bölümde eşlik, karşı tema niteliğindedir. Ana tema tekrar geldiğinde çeşitlendirilmiştir. Bestecinin son üçlüsü olan Hob. XV:30 büyük ölçekli bir eserdir. Oldukça görkemli bir açılış bölümü vardır ve Mozart'ı andıran tema zenginliğine sahiptir; melodiler birbirinden doğar ve her biri bir öncekinin bir yönünü sürdürür (Rosen, 1998 ss. 362-364).

1797 yılında Haydn'ın son üçlüsü yayımlandığında, Ludwig van Beethoven Op. 1 üçlülerini yayımlamış ve bu türe birçok yenilik getirmiştir. Bu dönemde üçlü türüne J. L. Dussek, Anton Eberl, Prens Louis Ferdinand, J. N. Hummel ve Beethoven'ın öğrencisi Ferdinand Ries gibi birçok besteci katkı sağlamıştır (Smallman, 1990, s. 41).

Mozart'ın ölümünden sonra bestelenmiş olan Haydn'ın son on beş üçlüsü, yaylı çalgıların destekleyici rolünün, dönemin çalgılarının tonal sınırlılıklarını telafi etmeye çalıştığı, geliştirilmiş piyano sonatları niteliğindedir. Büyük ölçekli olan bu eserler, özgün düşüncelerle dolu olup, dönemin solo piyano repertuvarında nadiren ulaşılan bir klavye yazımı parlaklığı sergilemektedir (Smallman, 1990, s. 33).

Wolfgang Amadeus Mozart'ın Piyanolu Üçlüleri

Klavsen ve fortepiyanonun birlikte kullanıldığı, zamanla fortepiyanonun yaygınlık kazandığı dönüşüm süreci, Mozart'ın yaşam ve üretim dönemiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Mozart, dönemin önde gelen klavye virtüözlerinden biri olarak bu yeni ve gelişmekte olan çalgının repertuvarının şekillenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Mozart'tan önce C. P. E. Bach, Johann Schobert ve Haydn gibi besteciler klavye, keman ve viyolonsel için eserler bestelemiş olsalar da bu eserlerin müzikal yaklaşımı ile Mozart'ın klavye için yazdığı eserler arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Önceki dönemlerde eserler çoğunlukla genel anlamda "klavye" için tasarlanmakta ve bestecilerin müzikal dili büyük ölçüde klavsene dayalı bir anlayışla şekillenmekteydi. Mozart ise klavye repertuvarında gelişmekte olan fortepiyanonun özgün ses ve ifade olanaklarını dikkate alarak, doğrudan bu çalgının karakterine yönelik bir bestecilik anlayışı geliştirmiştir (Christiansen, t.y.-a). Bu farklılık özellikle klavye ile yaylı çalgılar arasındaki ilişkide belirginleşmektedir. Mozart'tan önceki örneklerde keman ve viyolonsel partileri çoğunlukla isteğe bağlı olup, esas olarak solo klavye için tasarlanmış müziğe ikincil bir işlevle eşlik etmekteydi. Mozart'ın eserlerinde ise yaylı çalgıların işlevi giderek bağımsızlaşmış; klavye ile keman ve viyolonsel arasında daha dengeli, karşılıklı etkileşime dayalı ve tematik açıdan bütünleşik bir müzikal ilişki ortaya çıkmıştır.

Mozart'ın piyanolu üçlü repertuvarında, keman, viyolonsel ve piyano için beş eser, klarnet, viyola ve piyano için ise bir eser bulunmaktadır. Bunlara ek olarak, 1776 yılında bestelenen K. 254 *Divertimento* da bu repertuvar içerisinde değerlendirilmektedir. Mozart'ın altı büyük piyanolu üçlüsü, bestecinin kişisel kataloğuna (kendi el yazısıyla hazırladığı Verzeichniss aller meine Werke) göre, 1786 ile 1788 yılları arasındaki iki yıllık bir dönem içinde ve şu kronolojik sıra doğrultusunda bestelenmiştir: 1786 yılının Temmuz, Ağustos ve Kasım aylarında sırasıyla Sol Majör K. 496, Mi bemol Majör K. 498 (klarnetli üçlü) ve Si bemol Majör K. 502; ayrıca 1788 yılının Haziran, Temmuz ve Ekim aylarında Mi Majör K. 542, Do Majör K. 548 ve Sol Majör K. 564 de bulunmaktadır (King, 1968, s. 35). Bunun yanı sıra, Mozart'ın üçlü türüne yönelik çalışmaları, tamamlanmamış bölümler ve fragmanlar aracılığıyla da izlenebilmektedir. Bu örnekler, bestecinin türün biçimsel ve çalgısal olanaklarını araştırdığı yaratım sürecine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Bu üçlülerde klavyenin baskın olup, yaylı çalgıların eşlik rolü üstlenmesinden daha dengeli ve etkileşimli bir anlayışa doğru gelişim görülmektedir. Çalgılar arası diyalog belirginleşmiş, biçim ise esneklik kazanmıştır (Smallman, 1990, s. 19).

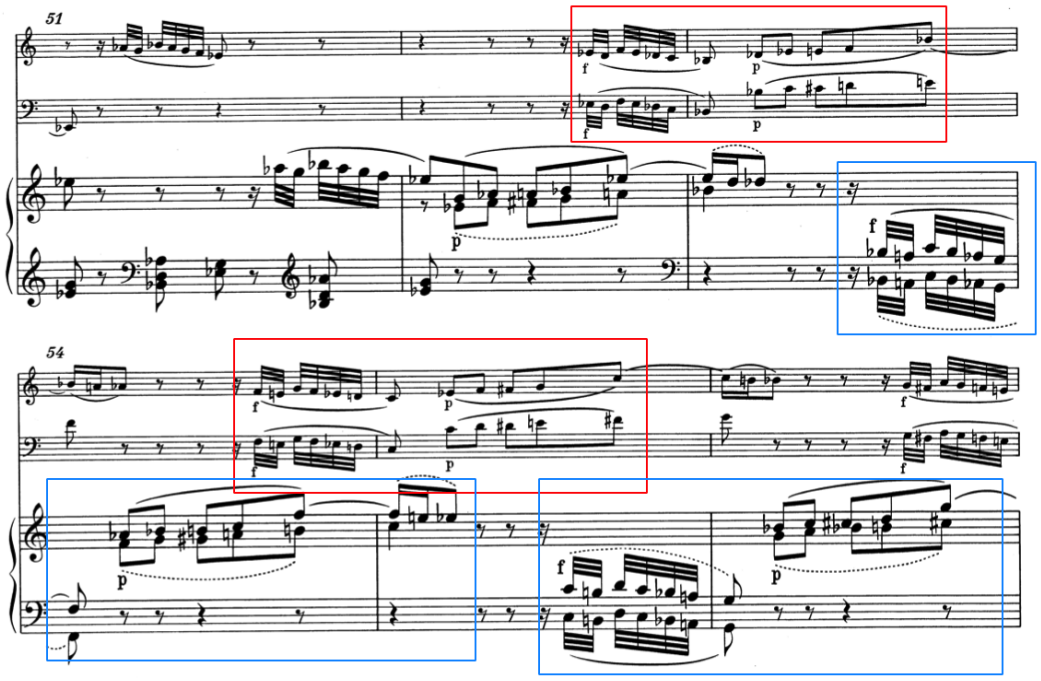
Mozart'ın 1776 yılında bestelediği K. 254 Si bemol Majör *Divertimento*'su, Haydn'ın üçlüleriyle oldukça benzerlik göstermekte; Haydn'ın üçlülerine göre keman daha bağımsızlaşmış ve piyanoyla diyalog halinde, viyolonsel ise genellikle piyanonun bas partisini çalmaktadır. Mozart'ın 1780 sonrası bestelediği altı üçlüye bakıldığında ise stilinin değiştiği, bu zamana kadar bestelenen üçlülerde piyano rahatlıkla kemanın partisini üstlenebilecekken artık bunun mümkün olmadığı, zaman zaman piyanonun sessiz kaldığı görülmektedir. K. 496 Sol Majör, K. 498 Mi bemol Majör ve K. 502 Si bemol Majör üçlülerinde büyük ölçekli sonat formu görülmekle birlikte, etkileşim ve tematik paylaşım önceki örneklere göre belirgin biçimde gelişmiştir. Bestecinin klarnetin oda müziğinde kullanılması ve çalgılar arasındaki denge sebebiyle en dikkat çeken üçlülerinden biri ise 1786 yılında piyano, klarnet ve viyola için bestelediği Mi bemol Majör *Kegelstatt* Üçlü'dür.

İlk basımlarda başlık sayfaları bu eserleri *Divertimento* (K. 254), *Terzetto* (K. 496), *Trio* (K. 498 ve K. 564) veya *Sonata* (K. 502, 542 ve 548) olarak adlandırmaktadır. Bu başlık sayfalarının tümünde enstrümantasyon bilgisinin önce piyanoyu belirtip ardından "con l'accompagnamento d'un violino e violoncello" (bir keman ve viyolonsel eşliğiyle) ya da benzer ifadeler kullanması, üç çalgı arasındaki rol dağılımına dair bir ipucu sunar (Herttrich, 2005, ss. VI-VII).

Mozart'ın erken dönem eserlerinden olan K. 254 *Divertimento*, babasının 26 Ocak 1778 tarihli bir mektubuna göre, Mozart Salzburg'dan uzaktayken orada da seslendirildiğini göstermektedir. Bu durum, eserin bir zamanlar birden fazla el yazmasının nüsha halinde var olduğuna, ancak otograf dışındaki tüm nüshaların günümüze ulaşmadığına işaret etmektedir. Eserin birinci ve üçüncü bölümleri, yedi triyonun tamamı arasında en uzun bölümlerdir; buna karşın yalnızca otuz altı ölçüden oluşan *Adagio*, özellikle kısa bir bölümdür (Herttrich, 2005, s. VII).

Mozart'ın 1786-1788 yılları arasında bestelediği beş piyano, keman ve viyolonsel üçlüsünün her biri üç bölümden oluşmaktadır. Bu yapı, yaylı çalgılar kuarteti ve senfoniden ziyade piyano konçertosunun bölüm düzeniyle benzerlik göstermektedir. *Menuet* bölümünün yer almadığı bu eserlerde bölümler sırasıyla sonat formu, temel *rondo*, genişletilmiş *rondo* ve varyasyon biçiminde düzenlenmiş; böylece hızlı-yavaş-hızlı tempo şeması oluşturulmuştur (Christiansen, t.y.-a). Klarnet, viyola ve piyano için bestelenen K. 498 ise diğer üçlülerden farklı olarak *Andante, Menuetto* ve *Rondo* bölümlerden oluşmaktadır.

1786 yılında tamamlanan K. 496 Sol Majör üçlüde ilk bölüm on yedi ölçü süren uzun bir piyano solo ile başlamaktadır. Tema, ana tema karakterinden çok geçiş bölümü karakterindedir. Keman ile piyano arasında tematik diyalog gerçekleşirken, viyolonsel bas hattını katlamaktadır. Gelişme bölümünde ise viyolonselin piyanonun sol eliyle taklitçi bir düet halinde ve bağımsız olarak nitelendirilebilen pasajları duyulmaktadır. Bu durum viyolonseli öne çıkarsa da çalgının gerçek anlamda bütünleşmiş bir üçlü yapısı içinde birleştirilmesine ilişkin henüz olgunluğa erişilememiştir. Çalgılar arasındaki malzeme paylaşımı yavaş bölüm olan *Andante'*de daha etkili bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Özellikle gelişme bölümünde yer alan modülasyonlu bir kesitte Şekil 4'te görüldüğü gibi 52. ölçüden itibaren, yaylı çalgılar oktavlar ve üçlüler halinde birleşerek piyanoya karşıt, renkli bir birliktelik oluşturmakta ve müziği kademeli olarak mi bemolden la minörün dominantına doğru yönlendirmektedir. Eserin son bölümü altı varyasyon ve kodadan oluşmaktadır. Dördüncü varyasyonda keman ve viyolonsel için ayrı *ostinato* kalıpları yazılırken, piyano bunların arasında kontrapuntal bir doku örmektedir. Oldukça alışılmadık bir hamleyle Mozart, bu fikri son varyasyonun sonunda bir majör/minör versiyonuyla yeniden anımsatmakta ve final kodasından önce viyolonseli kısa süreliğine tekrar ön plana çıkarmaktadır. Sol Majör Üçlü'nün bu deneysel niteliği, eserin tamamlanmasından dört ay sonra bestelediği K. 502 Si bemol Majör Üçlü'de hem üslup hem de teknik açıdan olgunlaşmıştır (Smallman, 1990, ss. 20-21).



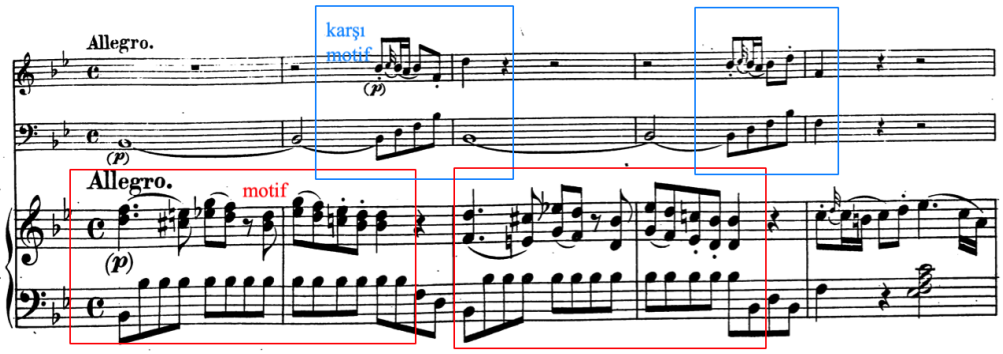
Şekil 4. Mozart K. 496 *Andante*, 51-56. Ölçüler

1786 yılında klarnet, viyola ve piyano için bestelenen K. 498 *Kegelstatt* Üçlü, şarkı karakterli *Andante* bölüm ile başlamaktadır. Mozart'ın üçlüleri arasında iki açıdan öne çıkar: birincisi, altı geç dönem üçlüsü içerisinde bölüm sırası bakımından hızlı bir bölümle başlamayan tek üçlüdür; ikincisi, keman yerine isteğe bağlı klarnet kullanımından çok (bu dönem için yaygın bir durum), uygun bas çalgısı olan viyolonsel yerine Mozart'ın açıkça sevdiği bir "alto çalgı" olan viyola kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Viyolaya bu eserde, önceki iki üçlüde viyolonsele verilenden çok daha bağımsız bir rol verilmiştir (Herttrich, 2005, s. VII). Mozart'ın viyola kullanımında çalgının tınısal özelliklerine özel bir önem verdiği görülmektedir. Nitekim K. 364 *Sinfonia Concertante* eserinde viyola partisinde *scordatura* kullanarak çalgının daha parlak ve berrak bir tınıyla duyulmasını ve orkestral doku içerisinde belirginleşmesini amaçladığı belirtilmiştir. Yılmaz, bu yaklaşımı "Mozart, orkestra eşlikli olarak solo viyola partisi yazmanın zorluklarını aşmak için bu dahice çözümü üretmiştir denilebilir" sözleriyle ifade etmektedir. Mozart'ın viyolaya yönelik bu yaklaşımı yalnızca orkestra eşlikli eserleriyle sınırlı kalmamış, oda müziği eserlerinde de viyolaya verdiği belirgin rolle devam etmiştir (Yılmaz, 2023, s. 514).

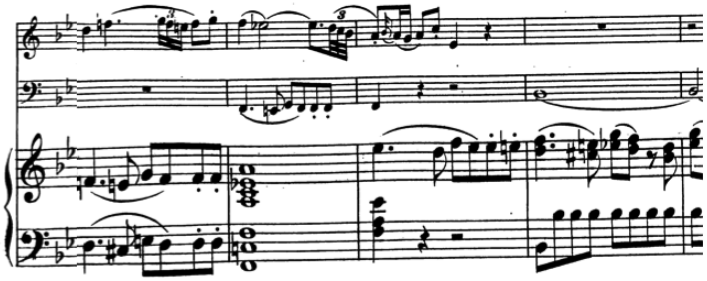
K. 498 üçlüde çalgıların özgürleşmesi, ardından bestelediği K. 502 Si bemol Majör, K. 542 Mi Majör ve K. 548 Do Majör üçlülerinde daha da gelişmiştir. Bu eserlerle birlikte piyanolu üçlü, yalnızca kendi başına önem taşıyan bir tür olarak değil, aynı zamanda ileride göstereceği gelişim potansiyeli bakımından da tam anlamıyla olgun bir tür olmuştur. Bu üç eser de 'hızlı-yavaş-hızlı' tempo düzeninde üç bölümden oluşan geniş ölçekli yapılardır. Eserlerin bölüm formları incelendiğinde; ilk bölümlerde *sonat allegrosu*, final bölümlerinde ise *rondo* veya *sonat-rondo* genel yapıyı oluşturur. Bu düzenin tek istisnası, yavaş bölümü de sonat formunda olan K. 548 Do Majör Üçlü'dür. Her üç eserde de durağan yaylı partilerine karşın piyanonun hızlı pasajları sebebiyle piyano konçertosu etkisi hissedilmektedir. Buna karşın yaylı çalgılar önceki üçlülere göre piyanoyla daha fazla diyalog halinde, tema ise eser boyunca tüm çalgılar arasında dolaşmaktadır. Viyolonsel bası güçlendirmeye yönelik geleneksel görevini sürdürmekle beraber giderek daha bağımsız bir parti olarak öne çıkmakta, tema seslendirmekte, dokuyu zenginleştirmekte ve diğer çalgılarla neredeyse eşdeğer bir konumda önemli karşı temalara katkıda bulunmaktadır. Bunun bir örneği K. 502'nin ikinci bölümünde 61-64. ölçüler arasında görülmekte; burada viyolonsel, tenor partisinde ince bir işçilikle yazılmış bir melodi sunmakta ve bu yazım, klarnetli üçlüdeki viyola pasajlarının bazılarını anımsatmaktadır (Smallman, 1990, ss. 24-25).

Mozart'ın tematik bütünleştirmeye yönelik yeni yaklaşımı, K. 496 Sol Majör üçlüsü ile K. 502 Si bemol Majör üçlünün girişlerinin karşılaştırılmasıyla açıkça görülebilir. Daha erken tarihli eserin uzun ve bir ölçüde söylevsel nitelikteki açılış temasının aksine, Şekil 5'te görülen K. 502'nin açılışı, piyanoda açık biçimde işlenmiş, bir buçuk ölçülük bir motif sunar; bu cümle, viyolonselde sürdürülen tonik bir nota ile desteklenir ve hemen ardından keman tarafından kısa bir karşı motifle yanıtlanmaktadır. Bu motif ilk bakışta piyanonun ana temasının iki kolu arasında küçük bir "bağlayıcı" unsur ya da "ara dolgu" gibi duyulmakla birlikte, giderek önem kazanır; öyle ki ikinci tema grubuna geçişe hâkim olur ve gelişme bölümünde de belirleyici bir rol üstlenir. İki motif tekrar bölümünden hemen önce, Şekil 6'da görüldüğü gibi 117. ölçüde sivri ve esprili bir üslupla kontrapuntal biçimde bir araya gelmiştir (Smallman, 1990, ss. 25-26). K. 502'nin ilk bölümü, sonat formunun esnekliği konusunda öğretici pek çok unsur barındırır. Sergi bölümünün ikinci teması, birinci temadan yalnızca farklı bir tonda olması ve enstrümantasyon farklılıkları bakımından ayrışmaktadır. Mozart için alışılmadık, ancak Haydn için yaygın olan bu *monothematic* (tek temalı) sonat formu,

kontrastın mutlaka tematik olmak zorunda olmadığını, daha temelde armonik bir nitelik taşıdığını gösterir. Yeniden sergi bölümü ise yalnızca basit bir armonik düzenlemeyle yapılan bir tekrar değildir: Mozart'ın hemen hemen tüm sonatlarında olduğu gibi, başlangıca dönüş, ana temaya genişletilmiş ve zenginleştirilmiş biçimde, yeni bir tamamlanmışlık kazandırır ve böylece güçlü biçimde çözüme kavuşan bir sonuca ulaşır (Christiansen, t.y.-a).



Şekil 5. Mozart K. 502 *Allegro* Giriş 1-5. Ölçüler



Şekil 6. Mozart K. 502 *Allegro,* 117-120. Ölçüler

K. 542 Mi Majör üçlü, Mozart'ın nadiren kullandığı bir tonalite olup, yapısal ve anlatım bakımından netliğiyle oldukça dikkat çekicidir (King, 1968, s. 36). Eserin belirgin özelliklerinden biri tematik tekrarlardır; bu yaklaşım çoğu zaman, bir melodinin belirli bir çalgı tarafından sunulması ve hemen ardından, farklı bir çalgı tarafından zenginleştirilip genişletilerek yeniden ele alınmasıdır. Mi Majör üçlünün girişi buna bir örnektir (Smallman, 1990, s. 27).

Mozart, K. 502, K. 542 ve K. 548 üçlüleri bir araya getirerek bunları aynı yıl içinde *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano* (Klavsen ya da Fortepiyano için Üç Sonat) başlığı altında yayımlatmıştır. Buradaki "clavicembalo" (klavsen) ifadesi yalnızca uzun süredir devam eden bir gelenekten değil, aynı zamanda yayıncının stratejisinden de kaynaklanmaktadır; o dönemde birçok evde hâlâ klavsen bulunmakta, yeni fortepiyano ise teknik eksiklikleri nedeniyle ancak yavaş yavaş yaygınlaşmaktaydı (Herttrich, 2005, s. VIII).

K. 548 Do Majör üçlü, derinliği, incelikle işlenmiş yapısı ve çalgılar arasındaki dengeli dağılımıyla bestecinin üçlü yazımındaki özgün yaklaşımını yansıtan eserlerden biridir. Motiflerin dağılımına yönelik bir örnek sonat formundaki orta bölümde görülmektedir. Temel tematik motif, temanın üçüncü ölçüsünden türetilmiştir. Gelişme sırasında bu motif, yaylı çalgılar arasında gerçekleşen bir diyalog içinde duyularak, piyanonun konçertant bir üslupla bölümün ikinci temasının bölümleri üzerinde lirik biçimde düşünmesine olanak sağlayan ince işlenmiş bir arka plan oluşturmaktadır (Smallman, 1990, s. 30).

Smallman (1990, s. 32), Mozart'ın son üçlüsü olan K. 564 Sol Majör üçlünün, diğerlerine göre bütünüyle farklı bir nitelik taşımakta olup, *ensemble* (toplu çalma) için yeni başlayanlara yönelik bir alıştırma parçası olarak değerlendirmiştir; bu yönüyle, dönemin birçok bestecisinin piyano öğrencileri için yazdığı *sonates faciles*[5] türü yapıtlarla benzerlik göstermektedir (Smallman, 1990, s. 32). Bununla birlikte eser, çalgılar arasındaki dengeli görev dağılımı ve özellikle viyolonselin bağımsızlaşan partisi bakımından Mozart'ın olgun dönem üçlü yazımının özelliklerini de yansıtmaktadır. Eserde ana temaları önce piyano sunar, ardından yaylı çalgılar tarafından "yankılanır." Önce piyanoya verilen temalar, süslenmiş yeniden sergilerde bazen kemanla, bazen viyolonselle geri döner. Hiçbir çalgı genel olarak baskın görünmez; üç çalgının her biri şarkı söyler, eşlik eder, önderlik eder ve takip eder, hatta zaman zaman sahneden geçici olarak çekilir (Christiansen, t.y.-b). İkinci bölüm (tema ve varyasyonlar) ile *Rondo* finali, dönem üslubu açısından hafif olmalarına karşın, biçimsel yapı ve müzikal içerik bakımından yeterince karakteristik olup, üçlü için etkili biçimde düzenlenmiştir (Smallman, 1990, s. 32).

Mozart'ın özellikle olgun dönem piyanolu üçlüleri, form ve çalgısal yazım arasındaki dengeyle türü Klasik Dönem'de önemli bir noktaya taşımıştır. Piyanonun teknik olanaklarının gelişmesi ve daha sınırlı ölçüde yaylı çalgıların

[5] *Sonat faciles*, kolay sonat anlamında kullanılmaktadır (Say, 2002, s. 192).

gelişimi ile sonat biçimlerinin sürekli genişlemesi sonucunda, 19. yüzyılda piyanolu üçlü türü daha büyük ölçekli ve zengin dokulu bir yapıya dönüşmüştür. Bu süreçte Mozart'ın ortaya koyduğu klasik dönem özellikleri, sonraki besteciler için önemli bir başlangıç noktası oluşturmakla birlikte, türün müzikal ve biçimsel anlayışı yeni estetik yaklaşımlar doğrultusunda farklılaşmıştır (Smallman, 1990, s. 33).

Ludwig van Beethoven'ın Piyanolu Üçlüleri

Beethoven'ın piyanolu üçlü repertuvarı, bestecinin erken döneminden olgunluk yıllarına uzanan ve Klasik Dönem piyanolu üçlü geleneğinin dönüşümünü izlemeye olanak sağlayan geniş bir külliyat oluşturur. Beethoven, Haydn ve Mozart'tan devraldığı klasik üçlü modelini çalgılar arası işlevsellik, tematik bütünlük, dramatik anlatım, armonik yenilikler gibi birçok yönden geliştirerek türün teknik, form ve anlatım bakımından sınırlarını genişletmiştir. Beethoven erken dönemine denk gelen yıllarda, WoO 38 Mi bemol Majör[6], Op. 44 (1792), Op. 1 No.1-3 (1792-1795), Op. 11 *Gassenhauer* (1798) üçlülerini; orta döneminde Op. 70 1-2 (1808), olgunluk döneminde ise Op. 97 *Arşidük* (1811) ve tek bölümden oluşan WoO 39 Si bemol Majör (1812) üçlülerini bestelemiştir (Beethoven Music Research Center [BMRC], t.y.).

Beethoven'ın üçlü repertuvarı, Haydn ve Mozart'ın oluşturduğu Klasik Dönem geleneğini yalnızca sürdürmekle kalmaz; piyano, keman ve viyolonsel arasındaki görev dağılımını yeniden şekillendirerek üç çalgının tematik, melodik ve kontrapuntal açıdan giderek daha bağımsız ve etkileşimli bir ilişki içerisinde ele alınmasına katkıda bulunur. Özellikle Op. 1 üçlüleriyle birlikte piyano yazısının önceki klavye merkezli anlayıştan farklılaşması ve yaylıların, özellikle de viyolonselin, bağımsız tematik ve melodik işlevler üstlenmesi, Beethoven'ın üçlü türüne getirdiği yeniliklerin erken bir göstergesidir. Mozart'ın üçlülerinde olduğu gibi Beethoven da özellikle gelişme bölümlerinde çalgılar arası diyaloğu sıklıkla kullanmış; ancak aynı zamanda Mozart'ın eserlerinde sıkça karşılaşılmayan bir temayı iki veya üç çalgıya bölerek kullanmıştır. Bu teknik bestecinin ileriki yıllarda bestelediği eserlerde de yaygın bir şekilde kullandığı bir teknik haline gelmiştir (Kaplan, 2000, ss. 127-130).

Beethoven 1785 yılında, aynı yıl içerisinde üç erken dönem piyano dörtlüsü bestelemiş ve bu eserlerde, Mozart'ın bu türdeki ilk denemelerinin etkileri görülmektedir. Kasım 1792'de Viyana'ya gitmeden önce, türün gelişimine katkı sağlayan iki çıraklık dönemi eserini de tamamlamış; bunlardan biri, sonradan Op. 44 olarak yayımlanan, bir tema üzerine yazılmış on dört çeşitleme; diğeri ise yaşamı boyunca yayımlanmayan WoO 38 Mi bemol Majör piyano üçlüsüdür (Smallman, 1990, s. 44).

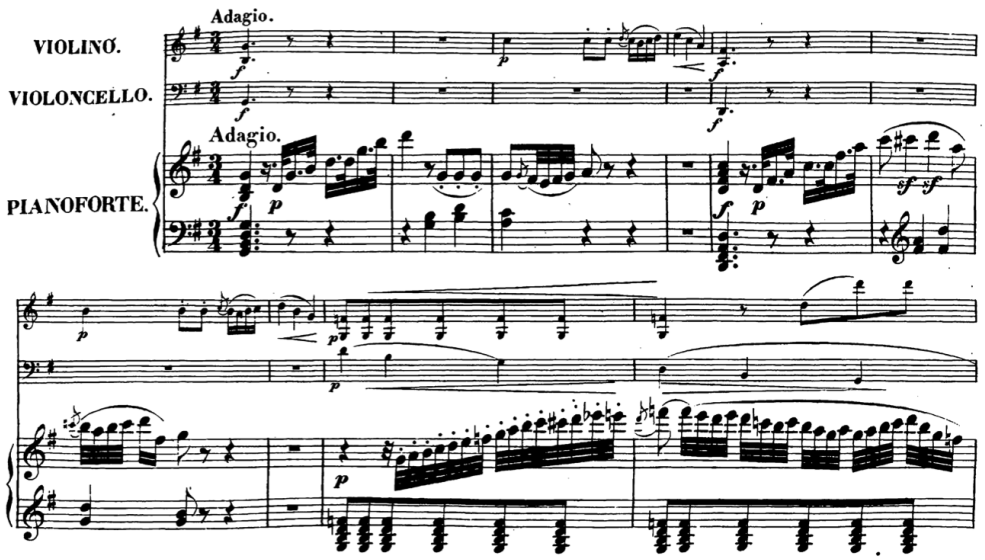
Beethoven'ın bu türde gerçekleştirdiği en önemli yeniliklerden biri, Op. 1'den itibaren her üç çalgıya da tamamen eşit roller vererek müzikal söylemi çağdaşları için oldukça yenilikçi sayılan bir dengeye ulaştırmasıdır. Bir diğer önemli yenilik ise Haydn ve Mozart'ın üç bölümlü modeline dördüncü bir bölüm eklemesidir. Eklenen bölüm *Scherzo* ya da *Menuet* olup, üçüncü bölümün yerini almaktadır. Ani modülasyonlar, düzensiz cümleler gibi özellikler taşıyan bu canlı bölümler, Haydn'ın yaylı dörtlülerinde *Scherzo* olarak adlandırdığı bölümlerin özelliklerini taşımaktadır. İlk iki üçlüde kullandığı *Scherzo* bölümleri, bu çalgı topluluğu için yazılmış ilk örnekler olup, ardından gelen besteciler için model oluşturmuştur (Smallman, 1990, s. 49). Besteci klasik modellere bağlılık, geleneksel unsurların kullanımı ve yeni biçimsel, anlatımsal ile diyalektik çözümlerin arayışı arasında bir denge kurarak kişisel üslubunu inşa etmiştir (Kaplan, 2000, s. 130).

Op. 1 üçlülerde Beethoven'ın klasik piyanolu üçlü anlayışının sınırlarını aşmaya başladığı açıkça görülmektedir. Haydn'ın etkisi belirgin olmakla birlikte, piyano yazısında dönemin önde gelen virtüöz bestecileri Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek ve diğer piyano virtüözlerinin etkisinden kaynaklandığı düşünülen yeni bir gösteriş ve parlaklık unsuru da görülmektedir. Ries'in aktardığı hikayeye göre Haydn, Beethoven'ın Op. 1 No.1 ve No.2 üçlüleriyle ilgili birçok olumlu eleştiride bulunurken, No. 3'ü yayımlamamasını önermiş, Beethoven ise içlerinde en beğendiği üçlüyle ilgili aldığı bu yorumu kıskançlık olarak yorumlamış. Ancak Haydn, eserin "hemen ve kolayca anlaşılmayacağını, halk tarafından kolayca kabul edilmeyebileceğini" düşündüğünü söylemiştir. Buna rağmen Beethoven eseri yayımlatmış ve Op. 1 No.3 halk tarafından büyük beğeniyle karşılanmış (Ries, akt. Radice, 2012, s. 79).

Op. 1 üçlülerde ortaya çıkan piyano partileri, artık klavsen karakterinden uzak, güçlü ve geniş *sonorite* gerektiren bir yapıdadır aynı zamanda Clementi etkisi belirgindir. Sık kullanılan oktav katlamaları ve yoğun akor dokusuyla zaman zaman oldukça güçlü bir etki yaratmaktadır. Bununla birlikte, dönemin hafif tınılı piyanoları göz önüne alındığında, yaylı çalgıların bu doku içinde geri planda kalması mümkün değildir. Olgun dönem Mozart anlayışını örnek alan yaylı partileri, sürekli olarak bağımsız ve anlatım gücü yüksek bir karakter sergiler. Özellikle yavaş bölümlerde melodik açıdan ön plana çıkmakta, klavye ile tematik alışverişe girmekte ve zaman zaman bağımsız melodik çizgiler üstlenmektedir. Böylece üç çalgı arasındaki etkileşim güçlenirken yaylı partiler, eserin tematik gelişimine ve biçimsel bütünlüğüne etkin biçimde katılmaktadır (Smallman, 1990, ss. 47-48).

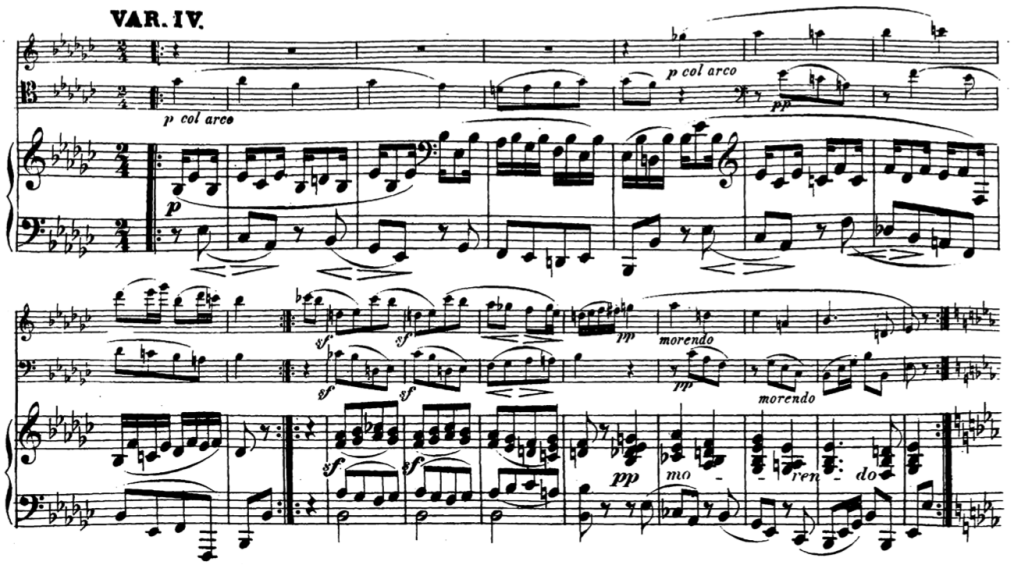
[6] Smallman (1990, s. 46), WoO 38'de yavaş bölüm bulunmamasını biçimsel bir yenilikten ziyade eserin tamamlanmamış olabileceği yönünde değerlendirmektedir. Bununla birlikte eser, Beethoven Music Research Center kataloğunda *Allegro moderato*, *Scherzo: Allegro ma non troppo* ve *Rondo: Allegretto* olmak üzere üç bölüm hâlinde yer almaktadır (BMRC, t.y.).

Op. 1 üçlülerinde ilk bölümler, erken dönem piyano sonatlarından bile daha geniş ölçekte tasarlanmış; uzun gelişme kesitleri ve kapsamlı yeniden sergilerle dikkat çekmektedir. Bu geniş ölçek, büyük ölçüde piyanolu üçlü türünün sunduğu anlatımsal olanaklardan kaynaklanmaktadır. Beethoven birçok yerde ana temayı sunduktan hemen sonra yeniden ele almış; ancak ikinci sunumda süslemeleri, çalgı dağılımını ve ayrıntıları değiştirerek hem çeşitlilik hem de bütünlük sağlamıştır. Örneğin, Op. 1 No.1 *Allegro* birinci bölümde ana tema piyano tarafından seslendirilir, yeniden sergide ana temanın tekrarlanmasının ardından, kısaltılmış ve değiştirilmiş geçiş bölümü yer alır, ardından ikinci tema grubu ana tonaliteye aktarılmış ve ikinci temanın ilk bölümü çeşitlemeli biçimde yeniden ele alınmıştır. İkinci bölüm *Adagio cantabile'*de ise ana tema piyano tarafından sunulur ve keman aynı temayı devralır, daha sonra viyolonsel ve keman melodik malzemeyi dönüşümlü olarak seslendirir. Ana tema, yeniden sergide değişime uğrar. Bu yöntem, daha sonraki eserlerinde çok daha incelikli biçimde geliştireceği kompozisyon anlayışının erken bir örneğini oluşturmakta; Op. 1 üçlülerinin görece yalın üslubu içinde bile müziğe dikkat çekici bir genişlik ve soluk kazandırmaktadır. Benzer biçimde, uzun soluklu tekrarlar da cesur ve özgün bir anlayışla kullanılmıştır. Bunun en dikkat çekici örneklerinden biri Op. 1 No. 1'in ilk bölümünde görülür. Yeniden serginin sonunda ikinci tema grubunun tonikte tekrar duyurulmasının ardından, kısmi bir yeniden sergi işlevi gören uzun bir koda başlar. Birinci temaya ait öğeler ile serginin kapanış teması burada iç içe geçirilerek kırk yedi ölçülük geniş kapsamlı bir sonuç bölümü oluşturulur. Bir başka özellik ise Şekil 7'de görülen Op. 1 No.2 Sol Majör üçlünün başındaki geniş yavaş giriştir. İlk bakışta yalnızca atmosfer yaratan melodik ve armonik malzemeler gibi görünse de Haydn'ın geç dönem senfonilerindeki yavaş girişlerde olduğu gibi, ardından gelecek *Allegro*'nun ana temasına önemli göndermeler içerir. Beethoven bu tekniği daha sonra Op. 70 No. 2 Mi bemol Majör üçlüde kullanacak; ancak sonraki piyano üçlülerinde bu tür yavaş girişlere daha az yer verecektir (Smallman, 1990, ss. 48-49).



Şekil 7. Beethoven Op. 1 No.2 *Adagio,* Giriş 1-10. Ölçüler

Türünün geleceğine dair güçlü işaretler taşıyan Op. 1 üçlülerinin son eseri do minör üçlü, tematik fikirlerin işlenişi, dengeli tonal yapısı ve cesur yaylı çalgı yazısıyla dikkat çekmektedir. İfade netliği bakımından ise Haydn'dan çok Mozart'ın stilini yansıtmaktadır. İkinci bölümde bestecinin daha önce Op. 44 varyasyonlarında kullandığı varyasyon tekniği, otuz iki ölçülük sakin bir temaya uygulanmış ve son derece zarif sonuçlar elde edilmiştir. Beş varyasyona, ana rolün dönüşümlü olarak piyano ile yaylı çalgılara verilmesi yoluyla özel bir simetri duygusu kazandırılmıştır. Ayrıca, çeşitleme yazısına çok sayıda renkli çalgılama dahil edilmiştir. Bunlar arasında üçüncü varyasyon boyunca sürdürülen ana temaya *pizzicato* eşliği ve Şekil 8'de görülen dördüncü varyasyonda viyolonsel ile keman arasında kurulan yarı-vokal düet özellikle dikkat çekmektedir.

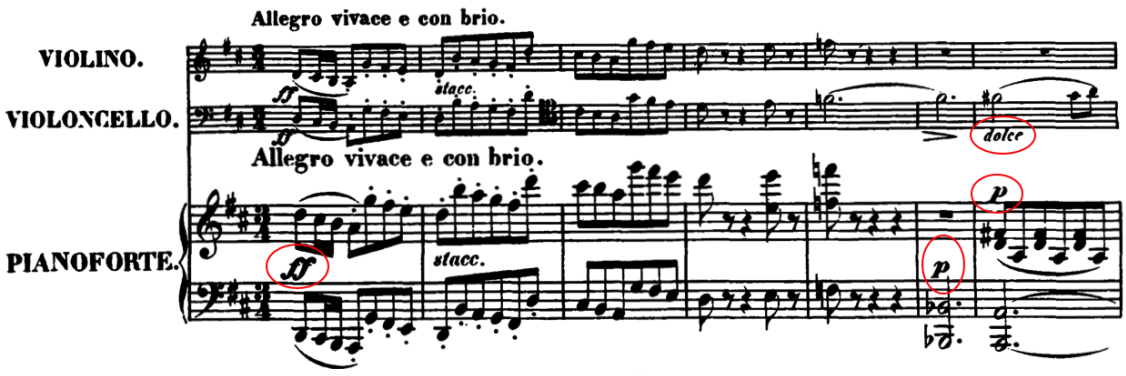


Şekil 8. Beethoven Op. 1 No.3 *Andante Cantabile con Variationi*, 4. Varyasyon 1-16. Ölçüler

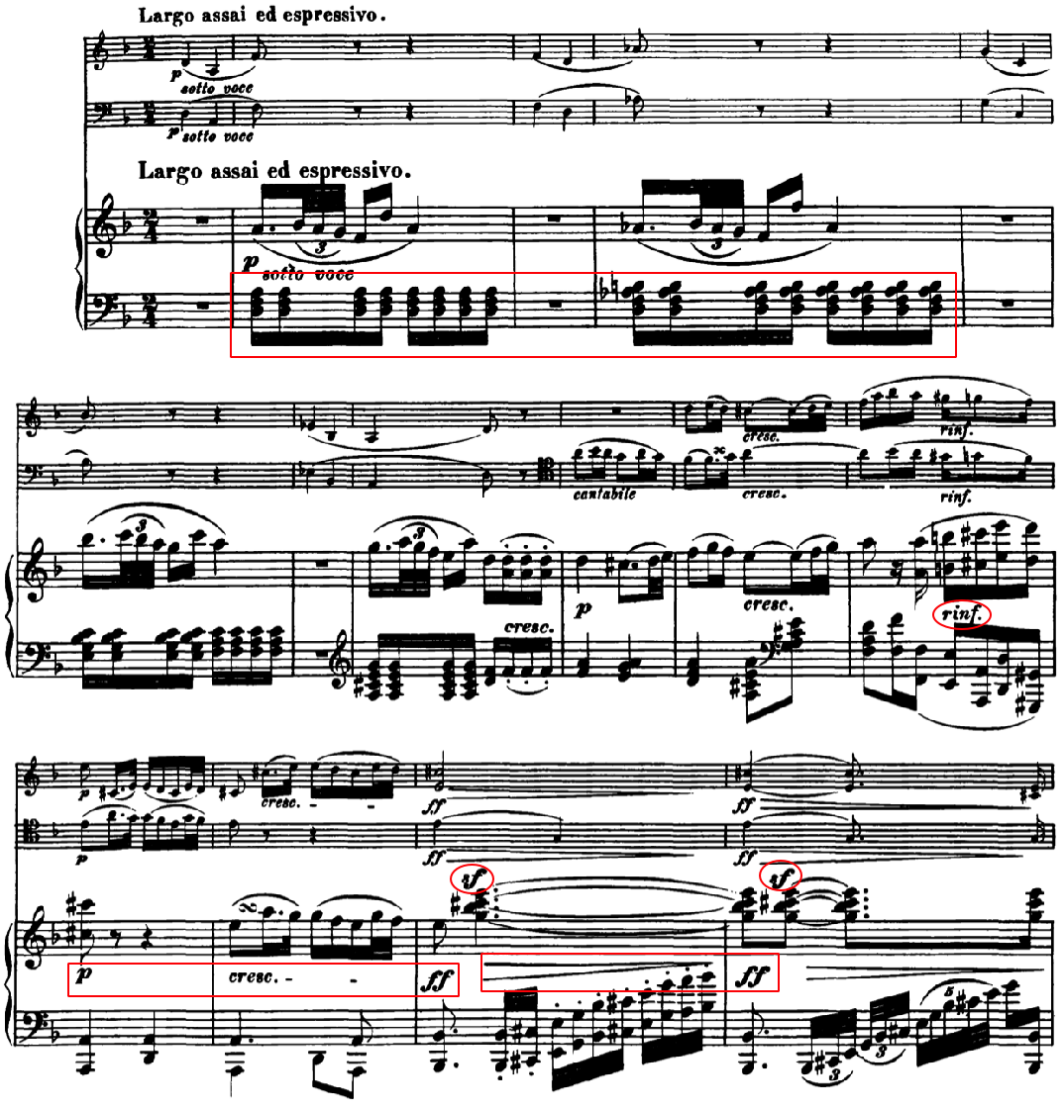
Minör tondaki *Menuetto*, *Quasi Allegro* Op. 1 içinde *Scherzo* yerine *Menuetto* başlığını taşıyan tek bölümdür. Ancak geleneksel saray dansı zarafetinden ziyade, sert ritimleri ve ani ruh hali değişimleriyle bir *Scherzo*'yu andırır. Keskin ritmik belirsizlikler ve piyano arpejleriyle tematik gelişim sağlanır. Bölüm büyük ölçüde başlangıçtaki dört notalı motifin geliştirilmesi üzerine kuruludur ve katı, oldukça sıkı örülmüş bir yoğunluktadır. Buna karşılık, majör tondaki *trio* bölümü, geniş bir ses alanına sahiptir ve eşit olmayan cümle uzunlukları ile hızlı, aşağı doğru ilerleyen bazı dizi pasajları ile karakterize edilir. Bu pasajların sonunda oktavlara ulaşılması, muhtemelen dönemin hafif tuşeli piyanolarında *glissando* ile çalınmalarının amaçlanmış olabileceğini düşündürmektedir. Son bölümde ise önceki üçlü finallerinin sade güzelliği ortadan kalkmış, onun yerine hızlı-çıkıcı arpejlerle yeni bir dramatik ifade yaratılmıştır. Ardından fırtına sonrası sessizliği ifade eden sakin majör akorla dönemin beklentilerine aykırı bir son yaratılmıştır

Op. 1 üçlülerin ardından Joseph Beer'in isteği üzerine klarnet, viyolonsel ve piyano için bestelediği Op. 11 oldukça güçlü bir eser olmanın yanı sıra son bölümünde dönemin popüler bir teması olan Joseph Weigl'in *L'Amor Marinaro* operasındaki *Pria ch'io l'impegno* tema olarak kullanılmış ve çeşitlendirilmiştir. Bu eser Mozart'ın K. 498 klarnet üçlüsü ve Brahms'ın Op. 114 klarnet üçlüsü arasında bir bağlantı oluşturmaktadır (Smallman, 1990, s. 52).

Bestecinin beşinci-altıncı senfonileri ve *Koral Fantezi'*yi bestelediği döneme denk gelen, Kontes Marie von Erdödy'e ithaf edilen üçlülerine bakıldığında eserler arasında birçok karşıtlık görülmektedir. Örneğin, serinin ilki, üç bölümlü Op. 70 No.1 Re Majör *Hayalet*, yoğun, gergin ve enerjik, gizemli ve zaman zaman esprili bir karaktere sahiptir. Op. 70 No.2 Mi bemol Majör üçlü ise lirik ve rahat, neşeli ve sürprizli "sıcak" bir karakterdedir. Büyük, bütünleşik ve zengin tınılarıyla Op. 70 üçlüleri Op. 1 üçlülerinden oldukça farklıdır. Bu değişimin en büyük etkenlerinden biri ise piyanonun gelişmesiyle genişleyen dinamik aralığın, tonal gücün, hassasiyetin ve ses aralığının artmış olmasıdır. Şekil 9'da görülen Op. 70 No.1 açılışı bu duruma bir örnektir. Yine piyanonun genişleyen dinamik aralığına bağlı olarak yumuşak bir tonun yanı sıra güçlü sesler, *crescendo* ve *diminuendonun* daha etkin kullanımı ve Şekil 10'da görülen ani *sforzando-pianissimolar*, *tremololarla* orkestral etkiler eserlerde önemli değişime sebep olmuştur (Smallman, 1990, s. 55).



Şekil 9. Beethoven Op. 70 No. 1 *Allegro vivace e con brio,* Açılış 1-7. Ölçüler



Şekil 10. Beethoven Op. 70 No. 1 *Largo assai ed espressivo,* 1-15 Ölçüler

Op. 70 No. 1, üç bölümden oluşmaktadır. *Hayalet* başlığını veren gizemli, yavaş bölümde hem tonal plan hem de yazım teknikleri bakımından bazı yenilikler görülmektedir. İki melodik motiften oluşan bölüm boyunca re minör tonalitesi kullanılmıştır. Bu motifler çalgılar arasında dönse de hiçbir zaman arka arkaya aynı çalgı tarafından duyulmamaktadır. Dominant üzerinde ani bir duraklama ve ardından çözüm girmeden tonikle açılan *Presto* bölüm, canlı ve mizahi karakterde, sonat formunda bir final bölümüdür. 28-35 ölçülerdeki pes piyano bas hattı (birinci bölümde olduğu gibi), piyano ve yaylı çalgılarda kullanılan üç oktav aralığında başlayıp dört oktava çıkan yazım, çalgılar arasında gelişen tematik alışveriş ve özellikle kodadaki keman-viyolonsel diyaloğu dikkat çekmektedir.

Op. 70 No. 2 viyolonsel ile başlar ve ardından diğer çalgıların da katıldığı bir kontrpuan içinde ilerlemektedir. Orta dönem eserlerin tipik özelliği olan "inşa edilmiş" melodik malzeme kullanımı burada da görülmektedir (Kaplan, 2000, s. 141). Bölümün sonunda solo viyolonsel açılışı piyanoya, bas hattı ise bir oktav aşağıdan viyolonsele aktarılmıştır; zengin akorlarla orkestrasyonu da değiştirerek Beethoven alışılmadık bir sonla bölümü bitirmiştir. Bu eserde tonalite gelişimi Op. 70 No.1 kadar özgür kullanılmamıştır.

Beethoven'ın olgunluk döneminde bestelediği Op. 97 *Arşidük,* en ilgi gören eserlerinden olmanın yanı sıra, bestecinin yaratıcılığının ve fikirlerinin incelikle işlendiği, oda müziği eserleri arasında tarih boyunca ortaya konan en önemli eserlerden biridir. *Cantabile* ve yumuşak karakterli temalar genellikle *dolce* ifadesiyle sunulmuştur. Temaların birbiriyle olan bağlantısı ve uyumu sebebiyle eserin genelinde bir bütünlük hâkimdir. Bölümler arası tematik göndermeler Beethoven'ın eserlerinde pek görülmese de tüm eser tek bir bütün olarak düşünüldüğünde birbiriyle ilişkili temaları farklı bölümlerde görmek mümkündür (Smallman, 1990, s. 65).

Dört bölümden oluşan Op. 97'de ilk kez ikinci bölüm *Scherzo*, üçüncü bölüm ise yavaş bölüm olmuştur. *Andante* bölüm akorlarla *Rondo* final bölümüne bağlanır; bu durum dönemin diğer oda müziği eserlerinden Op. 95 Yaylı Dörtlü ve Op. 96 Keman Sonatı'nda da görülmektedir. Si bemol Majör tonalitesinde iki uzun bölümün ardından yavaş bölüm için Re Majör tonalitesi kullanılması varyasyonlara sıcaklık ve sakinlik kazandıran Haydn stili bir kullanımdır (Smallman, 1990, s. 66).

Amatör bir piyanist olan Arşidük Rudolph'a ithaf edilen Op. 97'de piyanoya verilen büyük ve önemli rol, yaylı çalgıların sakin karakteriyle bütünleşmektedir. Keman ve viyolonsel piyanoyla birlikte armoniyi tamamlamakta ve bu birleşen sesler esere dolgunluk ve sıcaklık vermektedir. Beethoven'ın bu türdeki son büyük ölçekli eseri olan Op. 97'nin ardından, piyano üçlüsü repertuvarının öne çıkan örnekleri arasında yaklaşık on altı yıl sonra Franz Schubert'in 1827 yılında bestelediği D. 929 ve D. 898 numaralı üçlüleri yer almıştır

Yöntem

Araştırmanın modeli nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizidir. "Nitel araştırmanın temel özelliklerinden birisi, bir olayın ya da olgunun neden ve nasıl oluştuğuna ya da anlaşıldığına ilişkin açıklamalar ortaya koymaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 372). Bu bağlamda, araştırmada Klasik Dönem piyanolu üçlü repertuvarının oluşumu ve gelişimi doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmanın çalışma materyalini Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlü eserleri ile bu eserlerin oluşum sürecine, çalgıların görev dağılımına ve müzikal yapılarına ilişkin kitap, makale, tez, nota edisyonları ve diğer yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Söz konusu dokümanlar, Klasik Dönem'de piyanolu üçlü türünün gelişim sürecinin ve piyano, keman ve viyolonsel arasındaki müzikal etkileşimin ortaya konulması amacıyla incelenmiştir.

Araştırmanın ilk aşamasında Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlü eserlerinin tamamı genel olarak incelenmiş; ikinci aşamada ise repertuar incelemesi sırasında öne çıkan müzikal özellikleri örneklendirmek amacıyla seçilen pasajlar ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Nota incelemelerinde; Joseph Haydn'ın eserleri için Wolfgang Stockmeier (1976) ve Irmgard Becker-Glauch (1986), Wolfgang Amadeus Mozart'ın eserleri için Ernst Herttrich (2005), Ludwig van Beethoven'ın eserleri için Günter Raphael (1967) ve Friedhelm Klugmann (1968) editörlüğünde yayımlanan G. Henle Verlag Urtext edisyonlarından yararlanılmıştır.

Tematik malzemenin sunumu ve dağılımı, piyano partisinin eşlik işlevi, çalgısal bağımsızlık ve viyolonselin bas çizgisinden ayrışması temel analiz ölçütleri olarak belirlenmiştir. Bulgular, genel repertuvar incelemesi ile seçilmiş pasajların karşılaştırmalı değerlendirilmesinden elde edilen gözlemlere dayanmaktadır.

Bulgular

Bu araştırmada, Klasik Dönem piyanolu üçlü türünün ortaya çıkışı ve gelişimi, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın eserleri üzerinden incelenmiş; türün oluşumunda piyano, keman ve viyolonsel arasındaki görev dağılımının geçirdiği değişim ele alınmıştır. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlü repertuvarlarının incelenmesi ve seçilmiş nota pasajlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi sonucunda elde edilen bulgular, aşağıda araştırma soruları doğrultusunda sunulmuştur.

Birinci alt problem olan "Geç Barok Dönem'de ortaya çıkan eşlikli sonat türünün Klasik Dönem'de piyanolu üçlü türüne dönüşümü nasıl gerçekleşmiştir?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, piyanolu üçlünün Geç Barok Dönem'deki klavye merkezli oda müziği geleneğinin dönüşümü içerisinde şekillendiğini göstermektedir. Jean-Philippe Rameau'nun *Pièces de clavecin en concerts* (1741) adlı eserinin 1-16. ölçülerinde görüldüğü üzere (Şekil 1), klavsen müzikal dokunun temel taşıyıcısı konumundayken yaylı çalgılar çoğunlukla destekleyici işlevler üstlenmektedir. Klasik Dönem'de ise *basso continuo* geleneğinin giderek terk edilmesi ve klavye partisinin ayrıntılı biçimde notaya alınmasıyla çalgılar arasındaki görev dağılımı değişmiştir. Böylece keman ve viyolonselin yalnızca klavyeyi destekleyen çalgılar olmaktan çıkarak tematik ve yapısal açıdan daha bağımsız roller üstlendiği bir yazım anlayışı gelişmiştir.

İkinci alt problem olan "Geç Barok Dönem'den Klasik Dönem'e keman ve viyolonselin müzikal bağımsızlığı hangi özellikler üzerinden ortaya çıkmaktadır?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, Geç Barok Dönem'deki isteğe bağlı/eşlikçi konumdan Klasik Dönem'deki bağımsızlaşmaya geçiş; keman ve viyolonselin tematik sunuma katılması, solo pasajlar üstlenmesi ve klavye ile diyaloğa girmesi üzerinden gerçekleşmiştir. Örneğin, Mozart'ın K. 496 Sol Majör üçlüsünün *Andante* bölümünün 51-56. ölçülerinde (Şekil 4), keman ve viyolonsel oktavlar ve üçlüler halinde birleşerek ortak bir melodik çizgi oluşturduğu ve piyano partisiyle etkileşim içinde tematik malzemeye katıldığı görülmektedir. Beethoven'ın Op. 1 No. 3 do minör üçlüsünün 4. Varyasyonunda ise (Şekil 8), keman ve viyolonsel piyanodan bağımsız biçimde birbiriyle ikili vokal düeti andıran melodik bir diyalog yürütmektedir.

Üçüncü alt problem olan "Geç Barok Dönem'deki *basso continuo* geleneğinin izleri, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlülerinde viyolonselin işlevi ve bas çizgisinden bağımsızlaşması bakımından nasıl bir değişim göstermektedir?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, Haydn'ın Hob. XV:1 sol minör gibi erken dönem üçlülerinde viyolonsel, geleneksel *basso continuo* geleneğiyle büyük ölçüde klavyenin sol el bas hattını katlama işlevini sürdürür (Şekil 2). Mozart'ın K. 502 Si bemol Majör ve K. 548 Do Majör eserlerinde viyolonsel bası güçlendirme rolünün yanı sıra karşı temalar sunarak dokusal bağımsızlık kazanmaya başlar. Beethoven'ın Op. 70 No. 2 Mi bemol Majör eserinin açılışında ise viyolonsel, klavyenin bas hattını katlamak yerine bağımsız bir melodik çizgiyle esere başlamakta ve tematik dokunun oluşumuna doğrudan katılmaktadır.

Dördüncü alt problem olan "Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyanolu üçlülerinde tematik malzemenin çalgılar arasındaki dağılımı nasıl bir farklılık göstermektedir?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, tematik malzemenin paylaşımı üç besteci arasında belirgin bir evrim sergilemektedir. Haydn'ın Hob. XV:13 do minör eserinin *Andante* bölümünün 29-42. ölçülerinde (Şekil 3), keman ana melodiyi üstlenirken piyano ona eşlik rolüne geçerek tematik paylaşımın erken bir diyalog örneğini sunar. Mozart'ın K. 502 Si bemol Majör üçlüsünün açılışında (1-5. ölçüler, Şekil 5), piyanonun sunduğu motife keman anında karşı motifle yanıt vererek tematik malzemeyi eşit bir diyaloğa dönüştürür. Beethoven'ın Op. 70 No. 1 Re Majör (*Hayalet*) üçlüsünün açılışında ise (1-7. ölçüler, Şekil 9), üç çalgının aynı motif etrafında birleşerek tematik malzemeyi ortaklaşa sunduğu görülmektedir.

Beşinci alt problem olan "Klasik Dönem'de bestelenen piyanolu üçlü türünde Haydn, Mozart ve Beethoven ekseninde piyanonun tematik sunum ve eşlik rolü nasıl bir değişim göstermektedir?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, Haydn'ın erken dönem eserlerinde (örneğin Hob. XV:1 sol minör üçlüsünün *Moderato* bölümü, 1-5. ölçüler; Şekil 2), tematik işlev piyanonun sağ eline verilmiş olup keman bu melodiyi katlayarak destekler. Eşlik işlevi bakımından piyanonun sol eli, *basso continuo* geleneğinin izlerini taşıyan bir yazımla armonik temeli kurarken viyolonsel bu bas çizgisini katlamaktadır. Mozart'ın olgun dönem üçlülerinde bu yapı karşılıklı etkileşime dönüşür. K. 502 Si bemol Majör üçlüsünün *Allegro* bölümü (1-5. ölçüler; Şekil 5) incelendiğinde, tematik işlevin çalgılar arasında paylaşıldığı; piyanonun sunduğu ana motife kemanın karşı motifle yanıt vererek diyalog kurduğu görülmektedir. K. 496 Sol Majör üçlüsünün *Andante* bölümünde (51-56. ölçüler; Şekil 4) ise piyano eşlik konumundayken yaylı çalgıların birleşen melodik çizgisine karşı kontrapuntal ve konçertant özellikler taşıyan bir doku oluşturmaktadır. Beethoven'ın orta dönem üçlülerine gelindiğinde, piyanonun rolü orkestral bir genişliğe ulaşır. Op. 70 No. 1 Re Majör *Hayalet* üçlüsünün *Largo assai ed espressivo bölümünde* (1-15. ölçüler; Şekil 10), yaylı çalgıların melodik katılımı ile piyanonun geniş akorları ve farklı ses bölgelerine yayılan kullanımı, üç çalgı arasındaki etkileşimi belirginleştirmektedir. Eşlik işlevi ise geleneksel kalıpların ötesine geçerek, sol eldeki oktav tremoloları ve kalın bas sesleri aracılığıyla dramatik ve senfonik bir arka plan oluşturmaktadır.

Altıncı alt problem olan "Klavsenden fortepiyanoya geçişte değişen teknik ve ifade olanakları incelenen eserlerde gözlenen değişimler bağlamında nasıl değerlendirilebilir?" sorusuna ilişkin bulgulara göre, Bartolomeo Cristofori'nin çekiç mekanizmasıyla geliştirdiği fortepiyanonun sunduğu tuşe hassasiyeti, dinamik esneklik ve uzayan ses olanağı, bestecilerin dokusal ve anlatımsal olarak özgürleşmesini sağlamıştır. Haydn'ın erken döneminde (Hob. XV:1, Şekil 2) görülen klavye egemenliği ve klavye partisinin yaylı çalgıların partilerini katlama eğilimi, dönemin klavyeli çalgı geleneği ve klavsenin sınırlı dinamik olanakları çerçevesinde değerlendirilebilir. Mozart'ın K. 496 ve K. 502 (Şekil 4 ve 5) piyano partisinin eşlik işlevinin yanı sıra bağımsız ve kontrapuntal bir doku oluşturması, yeni gelişen fortepiyanonun gelişen ifade olanaklarıyla birlikte değerlendirilebilir. Aynı zamanda bestecinin çalgılar arasındaki müzikal etkileşime yaklaşımındaki değişimi de yansıtmaktadır. Beethoven'ın Op. 70 No. 1 (Şekil 10) üçlüsünde görülen ani *p-ff* geçişleri, *sforzando (sf)* vurguları ve dramatik *tremolo* tekniği ise, gelişmiş fortepiyanonun sunduğu yüksek dinamik kapasite ve uzayan ses tınısının nota üzerindeki en somut yansımasıdır. Bu örnekler, klavsenden fortepiyanoya geçişle genişleyen teknik ve ifade olanaklarının, bestecilerin piyano partisini ele alış biçimlerini etkilediğini; ancak bu değişimin aynı zamanda bestecilerin bireysel yazım anlayışları ve çalgılar arasındaki müzikal ilişkiyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Sonuç

Haydn'ın piyanolu üçlüleri, gelenek içerisinde türün gelişmesinde önemli bir aşama oluşturmaktadır. Haydn'ın eserlerinde çalgılar arasındaki en kapsamlı değişim klavye çalgısında görülmektedir. Buna klavsen için *basso continuo* tekniğini devam ettirirken, fortepiyanoya geçilmesiyle eserlerinde zaman içinde gelişen virtüözik pasajlara da yer vermesi etkili olmuştur. Bu doğrultuda Haydn'ın piyanolu üçlülerinde klavye partisinin giderek daha hareketli ve teknik açıdan daha ayrıntılı bir karakter kazandığı; pasajlar, süslemeler, arpejler ve hızlı figürler aracılığıyla eserin müzikal gelişimine doğrudan katıldığı görülmektedir. Bununla birlikte keman ve viyolonselin eşlikçi işlevleri ortadan kalkmamış, özellikle viyolonsel çoğu örnekte bas çizgisinin ve armonik yapının desteklenmesindeki rolünü sürdürmüştür. Dolayısıyla Haydn'ın üçlülerinde görülen gelişim, üç çalgının eşit ölçüde bağımsızlaşmasından ziyade, klavye çalgısının müzikal ve teknik kapasitesinin genişlemesiyle birlikte üçlü içerisindeki etkileşimin giderek çeşitlenmesi şeklinde değerlendirilebilir.

Mozart'ın piyanolu üçlülerinde tematik malzemenin paylaşımı ve çalgılar arasındaki karşılıklı etkileşim daha belirgin görülmektedir. İncelenen eserlerde özellikle keman ve viyolonselin tematik malzemeye katılımının artması, çalgılar arasında daha etkili diyalog kurulmasını sağlamıştır. Piyano dokunun önemli bir bileşeni olmakla birlikte, diğer çalgıların bağımsız tematik işlevleri giderek güçlenmiştir. Bu durum, piyanolu üçlünün klavyeye eşlik edilen bir sonat anlayışından uzaklaşıp üç çalgının karşılıklı etkileşimine dayalı bir oda müziği türüne dönüşmesine katkıda bulunmaktadır.

Beethoven'ın piyanolu üçlülerinde ise Haydn ve Mozart tarafından geliştirilen bu yaklaşım daha ileri bir düzeye taşınmıştır. Piyano, keman ve viyolonsel arasındaki görev dağılımı daha esnek bir nitelik kazanmış; tematik malzemenin

üç çalgı arasında paylaşılması, çalgılar arasındaki ilişkilerin yoğunlaşması ve dokusal çeşitliliğin artması, türün ifade olanaklarını genişletmiştir. Ayrıca Romantik Dönem piyanolu üçlü türüne geçiş için bir köprü oluşturmuştur.

Klavsenden fortepiyanoya geçiş ise piyanolu üçlü türündeki değişimi anlamlandırmak için önemli bir tarihsel bağlam sunmaktadır. Fortepiyanonun dinamik farklılıklar ve ifade nüansları bakımından sunduğu olanaklar, klavye partisinin müzikal işlevlerinin değerlendirilmesinde dikkate alınmalıdır. Bununla birlikte, incelenen eserlerdeki yazım değişikliklerini yalnızca çalgı teknolojisindeki gelişmeyle açıklamak mümkün değildir; bestecilerin yazım anlayışları ve çalgılar arasındaki görev dağılımı da bu dönüşümün değerlendirilmesinde önem taşımaktadır.

Üç bestecinin piyanolu üçlü repertuvarlarına yönelik genel inceleme ve seçilmiş nota pasajlarının karşılaştırmalı değerlendirilmesi, Klasik Dönem piyanolu üçlü yazımındaki gelişimin yalnızca biçimsel özelliklerdeki değişimle sınırlı olmadığını, aynı zamanda çalgılar arasındaki müzikal ilişkinin dönüşümünü de içerdiğini göstermektedir. Tematik malzemenin paylaşımı, eşlik işlevlerinin çeşitlenmesi ve çalgısal bağımsızlığın artması, piyanolu üçlünün klavye merkezli eşlikli sonat geleneğinden üç çalgı arasındaki karşılıklı etkileşime dayalı bir oda müziği türüne dönüşümünü açıklayan temel unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Abbott, G. (2021). *Piano trio: Part one*. Graham's Music. https://www.grahamsmusic.net/post/piano-trio-part-one

Badura-Skoda, E. (2017). Bartolomeo Cristofori. *In The eighteenth-century fortepiano grand and its patrons: From Scarlatti to Beethoven* (ss. 32–58). Indiana University Press.

Becker-Glauch, I. (Ed.). (1986). *Joseph Haydn: Piano trios* [Urtext edition]. G. Henle Verlag.

Beethoven Music Research Center. (t.y.). *Beethoven's works: Catalogues, sketches, and historical sources.* https://www.lvbeethoven.org/the-works/

Brown, A. P. (1986). *Joseph Haydn's keyboard music: Sources and style*. Indiana University Press. https://publish.iupress.indiana.edu/projects/joseph-haydn-s-keyboard-music

Cirlejan, M. (2012). The genesis of the piano trio. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, *57*(1), 123-130.

Christiansen, K. (t.y.-a). *Piano trio in B-flat major, K. 502*. Earsense. https://www.earsense.org/chamber-music/Wolfgang-Amadeus-Mozart-Piano-Trio-in-B-flat-major-K-502/

Christiansen, K. (t.y.-b). *Piano trio in G major, K. 564*. Earsense. https://www.earsense.org/chamber-music/Wolfgang-Amadeus-Mozart-Piano-Trio-in-G-major-K-564/

Herttrich, E. (Ed.). (2005). *Wolfgang Amadeus Mozart: Piano trios* [Urtext edition]. G. Henle Verlag.

Kaplan, M. (2000). Beethoven's chamber music with piano: Seeking unity in mixed sonorities. In G. Stanley (Ed.), *The Cambridge companion to Beethoven* (ss. 127-146). Cambridge University Press.

King, A. H. (1968). *Mozart chamber music*. British Broadcasting Corporation.

Klugmann, F. (Ed.). (1968). *Ludwig van Beethoven: Piano trios* [Urtext edition]. G. Henle Verlag.

Komlos, K. (1986). Haydn's keyboard trios Hob. XV:5-17: Interaction between texture and form. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 28*(1-4), 351-400.

Prado, S. S. (2012). Introduction. In S. S. Prado (Ed.), *Accompanied sonatas* (Carl Philipp Emanuel Bach: The complete works, Series II, Vol. 4, ss. xi–xviii). The Packard Humanities Institute. https://www.cpebach.org/pdfs/introductions/II-4-Intro.pdf

Radice, M. A. (2012). *Chamber music: An essential history*. University of Michigan Press.

Raphael, G. (Ed.). (1967). *Ludwig van Beethoven: Piano trios* [Urtext edition]. G. Henle Verlag.

Rosen, C. (1998). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Expanded ed.). W. W. Norton & Company.

Say, A. (Ed.). (2002). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Smallman, B. (1990). *The piano trio: Its history, technique, and repertoire*. Clarendon Press.

Stockmeier, W. (Ed.). (1976). *Joseph Haydn: Piano trios* [Urtext edition]. G. Henle Verlag.

Vignal, M. (2024). Notes on the trios. *In Haydn: The complete piano trios*, volume 3 (ss. 9–13) [Albüm kitapçığı]. Chandos Records. https://cdn.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/CHA/booklet-CHAN20279W.pdf

Wildridge, J. (2023). *The role of the piano in chamber music*. CMUSE. https://www.cmuse.org/the-role-of-the-piano-in-chamber-music/

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. genişletilmiş baskı). Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, C. (2023). Viyola çalgısında farklı akortlama sistemi olarak scordatura'nın incelenmesi. *Rast Musicology Journal, 11*(4), 503-528. https://doi.org/10.12975/rastmd.20231142