T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# C. M. VON WEBER'İN OP.24 DO MAJÖR PİYANO SONATI'NIN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

ÇAĞATAY KARACA

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ AKIN ARABOĞLU
İKİNCİ DANIŞMANI
PROF. DR. AYÇA AYTUĞ

EDİRNE 2022

# ÖZET

## C. M. VON WEBER'İN OP.24 DO MAJÖR PİYANO SONATI'NIN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

KARACA, Çağatay
Yüksek Lisans Tezi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Akın ARABOĞLU

Bu araştırmanın amacı, Erken Romantik Dönem bestecilerinden Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatını teknik ve müzikal açıdan inceleyerek, eseri yorumlamak, incelemek veya eğitimde kullanmak isteyenler için eser hakkında derinlemesine bilgi sunmaktır. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yapılan bu çalışmanın ilk aşamasında, eseri daha iyi anlayabilmek için bestecisinin hayatı, yaşadığı dönemin müzikal özellikleri ilgili literatürden elde edilen bilgiler betimsel analiz yapılarak derlenmiştir. Sonrasında eserin ulaşılabilen notaları arasında inceleme yapılarak urtekst notası seçilmiş ve nota üzerinde doküman analiz yöntemleri kullanılarak müzikal analiz yapılmıştır. Müzikal analizin alt boyutları olarak; form, tonal tasarım ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmıştır. Sonuç olarak eserin Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte önemli bir rolü olduğu, kendinden sonra gelen bestecilerin piyano stillerini etkilediği, Weber'in piyanistik eserlerinin en önemli özelliklerinden birisinin orkestra seslerini piyanoda betimlemesi olduğu, eserin bölümlerinin formlarının sırasıyla sonat allegrosu, lied, triolu sonat ve rondo şeklinde tasarlandığı görülmüştür. Op. 24 Piyano Sonatı her ne kadar Klasik Dönem özelliklerini de taşısa da armonik ve form yapısı açısından Romantik Dönem bireyselciliğini yansıtmaktadır.

**Anahtar kelimeler**: Romantik Dönem, Piyano Sonatı, Carl Maria von Weber, Op.24

# ABSTRACT

## TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF C. M. VON WEBER'S PIANO SONATA IN C MAJOR OP.24

KARACA, Çağatay
Master Thesis
The Institute of Social Sciences
Music Art Major
Thesis Advisor: Dr. Akın ARABOĞLU

This research aims to find one of the Early Romantic Period composers Carl Maria von Weber's Op. It provides in-depth information about the piece for those who want to interpret, examine or use it in education by reading the piano sonata Op. 24 from a technical and musical point of view. In the first stage of this study, which was carried out using qualitative research methods, the information obtained from the literature about the composer's life and the musical characteristics of the period in which he lived was compiled by making descriptive analysis to understand the work better. Afterward, the urtext note was selected by examining the accessible notes of the work, and musical analysis was performed on the note using document analysis methods. As sub-dimensions of musical analysis, form, tonal design, and harmonic analyzes supporting the form were made. As a result, the piece played an essential role in the transition from the Classical to the Romantic Period. It influenced the piano styles of the composers who came after it. As a result, it has been seen that, one of the most critical features of Weber's pianistic works is the depiction of the orchestral sounds on the piano, and the form of the parts of the piece have been designed as sonat allegro, lied, sonat with trio and rondo respectively. Although the Op. 24 Piano Sonata carries the characteristics of the Classical Period, it reflects the Romantic Period's individualism in terms of harmonic and form structure.

**Key words:** Romantic Period, Piano Sonata, Carl Maria von Weber, Op.24

# TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim sürecinde ve Tez çalışmalarım sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösterici ve destek olan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Akın ARABOĞLU' na, her konuda yardımını ve desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Ayça AYTUĞ'a, Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca yardım, bilgi ve tecrübeleri ile bana sürekli destek olan başta Prof. Dr. Ahmet Hamdi ZAFER bey olmak üzere T.Ü. Devlet Konservatuarı ve Sosyal Bilimler Enstitüsündeki tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Çağatay KARACA

# İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... i

ABSTRACT ..... ii

TEŞEKKÜR ..... iii

İÇİNDEKİLER ..... iv

TABLOLAR ..... vi

ŞEKİLLER ..... vii

1. BÖLÜM ..... 1

GİRİŞ ..... 1

1.1. Problem ..... 1

1.2. Alt Problemler ..... 2

1.3. Amaç ..... 2

1.4. Önem ..... 2

1.5. Sınırlılıklar ..... 3

1.6. Varsayımlar ..... 3

2. BÖLÜM ..... 4

YÖNTEM ..... 4

2.1. Araştırma Modeli ..... 4

2.2. Evren ve Örneklem ..... 4

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü ..... 4

2.4. İlgili Literatür ..... 5

2.4.1. Romantik Dönem ve Özellikleri ..... 5

2.4.2. Carl Maria von Weber'in Yaşamı ..... 7

2.4.3. Carl Maria von Weber'in Müzik Stili ..... 10

2.4.4. Carl Maria von Weber'in Piyano Müziği ..... 11
2.4.5. Sonat ve Tarihi Gelişimi ..... 18
3. BÖLÜM ..... 21
BULGULAR VE YORUMLAR ..... 21
3.1. Eserin Form Analizi ..... 21
3.1.1. Birinci Bölüm - Allegro ..... 22
3.1.2. İkinci Bölüm - Adagio ..... 38
3.1.3. Üçüncü Bölüm - Allegro (Menuetto) ..... 49
3.1.4. Dördüncü Bölüm - Presto (Rondo) ..... 58
SONUÇ ..... 67
KAYNAKÇA ..... 69
EKLER ..... 71

# TABLOLAR

**Tablo 2. 1.** Weber'in Solo Piyano İçin Eserleri..... 17
**Tablo 3. 1.** Eserin Müzikal Özellikleri ..... 21
**Tablo 3. 2.** Birinci Bölüm Form Şeması..... 22
**Tablo 3. 3.** İkinci Bölüm Form Şeması ..... 38
**Tablo 3. 4.** Üçüncü Bölüm Form Şeması ..... 49
**Tablo 3. 5.** Dördüncü Bölüm Form Şeması..... 58
**Tablo 3. 6.** (Devamı) ..... 59

# ŞEKİLLER

**Şekil 2. 1.** Brodmann yapımı bir piyano (Fotograf: Andreas Praefcke) ..... 12
**Şekil 2. 2.** Carl Maria von Weber'in piyanosu ..... 13
**Şekil 2. 3.** Carl Maria von Weber ..... 14
**Şekil 2. 4.** Mozart, K. 613, 4. Varyasyon [33-36. ölç.] ..... 15
**Şekil 2. 5.** Weber, Piyano Sonatı No. 1, 2. Bölüm, [1-7. ölç.] ..... 15
**Şekil 2. 6.** Weber, Piyano Sonatı No. 2, 1. Bölüm, [1-4. ölç.] ..... 16
**Şekil 2. 7.** Sonat allegrosu şeması ..... 20
**Şekil 3. 1.** Birinci bölüm, Sergi, Giriş, Tema A, "a, b" cümleleri [1-10.ölç.] ..... 23
**Şekil 3. 2.** Birinci bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [18-23.ölç.] ..... 24
**Şekil 3. 3.** Birinci bölüm, Sergi, Tema B, "c, c1" cümleleri [42-50.ölç.] ..... 25
**Şekil 3. 4.** Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 1 [66-75.ölç.] ..... 26
**Şekil 3. 5.** Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 2 [85-90.ölç.] ..... 27
**Şekil 3. 6.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema A, "a2, b1" cümleleri [98-103 .ölç.] ..... 28
**Şekil 3. 7.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema B, "c2" cümlesi [113-118.ölç.] ..... 29
**Şekil 3. 8.** Birinci bölüm, Giriş [1-4.ölç.] ..... 30
**Şekil 3. 9.** Birinci bölüm, Tema A [1-15.ölç.] ..... 31
**Şekil 3. 10.** Birinci bölüm, Geçiş Köprüsü [20. ölç.] ..... 31
**Şekil 3. 11.** Birinci bölüm, Tema B [42-44. ölç.] ..... 32
**Şekil 3. 12.** Birinci bölüm, Geçiş Köprüsü [24-32.ölç.] ..... 33
**Şekil 3. 13.** Birinci bölüm, Gelişme [73-78.ölç.] ..... 33
**Şekil 3. 14.** Birinci bölüm, Gelişme [79-81. ölç.] ..... 34
**Şekil 3. 15.** Birinci bölüm, Gelişme [85-93. ölç.] ..... 34
**Şekil 3. 16.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema A [98-106. ölç.] ..... 35
**Şekil 3. 17.** Birinci bölüm, Tema A [104-109. ölç.] ..... 35
**Şekil 3. 18.** Birinci bölüm, Tema A [108-116. ölç.] ..... 36
**Şekil 3. 19.** Birinci bölüm, Tema B [119-124. ölç.] ..... 37
**Şekil 3. 20.** İkinci bölüm, A bölmesi, "a, b, a1, b1" cümleleri [1-20.ölç.] ..... 39

**Şekil 3. 21.** İkinci bölüm, B bölmesi, “g, h” cümleleri [35-41.ölç.] ..... 40
**Şekil 3. 22.** İkinci bölüm, A’ bölmesi, “a2” cümlesi [63-68.ölç.] ..... 41
**Şekil 3. 23.** İkinci bölüm, Kodetta [84-89.ölç.] ..... 42
**Şekil 3. 24.** İkinci bölüm, A bölmesi [8-12. ölç.] ..... 43
**Şekil 3. 25.** İkinci bölüm, A bölmesi [21-33. ölç.] ..... 44
**Şekil 3. 26.** İkinci bölüm, B bölmesi [35-44. ölç.] ..... 44
**Şekil 3. 27.** İkinci bölüm, B bölmesi [42-48. ölç.] ..... 45
**Şekil 3. 28.** İkinci bölüm, B bölmesi [47-56. ölç.] ..... 46
**Şekil 3. 29.** İkinci bölüm, B bölmesi [54-65. ölç.] ..... 47
**Şekil 3. 30.** İkinci bölüm, A bölmesi [63-74. ölç.] ..... 48
**Şekil 3. 31.** İkinci bölüm, A bölmesi [72-77. ölç.] ..... 48
**Şekil 3. 32.** Üçüncü bölüm, Tema A, “a, b” cümleleri [1-24.ölç.] ..... 50
**Şekil 3. 33.** Üçüncü bölüm, Tema B, “c, c1” cümleleri [30-45.ölç.] ..... 51
**Şekil 3. 34.** Üçüncü bölüm, B Bölmesi [57-68.ölç.] ..... 52
**Şekil 3. 35.** Üçüncü bölüm, Tema A’, “a1”, Tema B’ “c2” cümleleri [102-121. ölç.] ..... 53
**Şekil 3. 36.** Üçüncü bölüm, Trio, C Bölmesi, “d, d1”, D Bölmesi “e, f” cümleleri [137-161.ölç.] ..... 54
**Şekil 3. 37.** Üçüncü bölüm, A Bölmesi [1-12. ölç.] ..... 55
**Şekil 3. 38.** Üçüncü bölüm, A Bölmesi [24-34. ölç.] ..... 56
**Şekil 3. 39.** Üçüncü bölüm, B Bölmesi [36-50. ölç.] ..... 56
**Şekil 3. 40.** Üçüncü bölüm, C Bölmesi [137-146. ölç.] ..... 57
**Şekil 3. 41.** Üçüncü bölüm, D Bölmesi [147-161. ölç.] ..... 57
**Şekil 3. 42.** Dördüncü bölüm, A Bölmesi, “a, a1” cümleleri [1-9.ölç.] ..... 59
**Şekil 3. 43.** Dördüncü bölüm, B Bölmesi, “d” cümlesi [91-102.ölç.] ..... 60
**Şekil 3. 44.** Dördüncü bölüm, Dönüş Köprüsü, A1 Bölmesi, “a, a1” cümleleri [119-141.ölç.] ..... 61
**Şekil 3. 45.** Dördüncü bölüm, C Bölmesi, “e” cümlesi [160-171.ölç.] ..... 62
**Şekil 3. 46.** Dördüncü bölüm, Dönüş Köprüsü, A2 Bölmesi, “a” cümlesi [238-252.ölç.] ..... 63
**Şekil 3. 47.** Dördüncü bölüm, Koda [283-294.ölç.] ..... 64
**Şekil 3. 48.** Dördüncü bölüm, C Bölmesi [199-208. ölç.] ..... 65

**Şekil 3. 49.** Dördüncü bölüm, A2 Bölmesi [259-270. ölç.] ..... 65
**Şekil 3. 50.** Dördüncü bölüm, A2 Bölmesi [271-282. ölç.] ..... 66
**Şekil 3. 51.** Dördüncü bölüm, Koda [315-331. ölç.] ..... 66

# 1. BÖLÜM

# GİRİŞ

## 1.1. Problem

Müzik tarihinde dönemler arası geçişler çoğu müzikolog tarafından ittifakla belirlense de tarihsel çizgilerden çok besteciler özelinde dönemleri ela alan araştırmacılar da bulunmaktadır. İkinci anlayışta özellikle dönemlerin başlangıç ve sonlarındaki geçiş evrelerinde problem unsurları ortaya çıkar çünkü bu geçiş evrelerinin bestecileri genel olarak her iki dönem stilinde de eserler verenler ve her iki dönem stilinden bağımsız eser verenler olarak ayrılmaktadırlar. Özellikle Romantik Dönem'in getirdiği bireyselcilik anlayışı her besteciyi kendine özgü yapmış ve dönemsel kalıplardan olabildiğine uzaklaştırmıştır. Buna rağmen bir bestecinin yaşadığı çağın özellikle enstrüman teknik imkanları ve genel havasından tamamen bağımsız hareket etmesi pek mümkün değildir.

Bir eserin yorumlanması konusunda ise farklı görüşler bulunmaktadır. Eseri yorumlayan yorumcunun esere ne oranda kendinden bir şeyler katması sorusu, besteci ile yorumcu arasındaki anlayış ayrılığı oranında sorun ortaya çıkarır. Herhangi bir eserin yorumlanmasında bestecisinin ne duymak istediğinin düşünsel anlamda çözümlenmesi gerekir. Bu da çok faktörlü bir konudur. Yorumcu bestecinin düşünce dünyasına girebilmek için, onun yaşadığı dönemin genel ve müzikal şartlarını, eseri bestelediği dönemde bestecinin ne amaçla bu eseri bestelediğini, eserin yazılı notasının tarihini, eserin tüm müzikal özelliklerini bilmesi gerekir. Bir yorumcu aynı zamanda iyi bir araştırmacı olmalıdır ve ancak iyi bir araştırma sonucunda eseri yorumlamalıdır. Aksi halde özellikle tarihi eserlerde bestecisinin istediği yorumdan uzaklaşma ihtimali oldukça yüksektir.

Bu çalışmanın problem durumunu, Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatının yorumlanmasında ortaya çıkabilecek zorluklar ve eser hakkında yorum öncesi analizler yaparak bu zorluklara yönelik çözüm önerileri sunmak oluşturmaktadır.

## 1.2. Alt Problemler

**1.2.1.** Müzik tarihinde Romantik Dönem müzikal özellikleri nelerdir?

**1.2.2.** Carl Maria von Weber'in yaşamı, müzik stili hakkında hangi verilere ulaşılmıştır?

**1.2.3.** Carl Maria von Weber'in eserleri nelerdir?

**1.2.4.** Sonat formunun tarihi gelişimi nasıldır?

**1.2.5.** Eserin form analizi sonucu hangi verilere ulaşılmıştır?

## 1.3. Amaç

Erken Romantik Dönem bestecilerinden Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatını teknik ve müzikal açıdan inceleyerek, eseri yorumlamak, incelemek veya eğitimde kullanmak isteyenler için eser hakkında derinlemesine bilgi sunmaktır.

## 1.4. Önem

Yapılan literatür taramasında bestecinin bu eseri hakkında Türkçe herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Literatürdeki bu boşluğu doldurmayı hedefleyen bu çalışma literatüre katkı sağlaması ve sonrasında yapılacak çalışmalara kaynak teşkil etmesi bakımından önem arz etmektedir.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatının teknik ve müzikal açıdan incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

## 1.6. Varsayımlar

Bu araştırmada bestecinin hayatı, yaşadığı dönem ve eser hakkında yapılan betimsel analizler, doküman analizi kapsamında yapılan form, tonal tasarım ve formu destekler nitelikte armonik analizlerin eseri yorumlama için yeterli olduğu, ulaşılan kaynakların bestecinin yaşamı, yaşadığı dönem ve eserleri hakkında yeterli bilgi sağladığı varsayılmaktadır.

# 2. BÖLÜM

# YÖNTEM

## 2.1. Araştırma Modeli

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu araştırmada; döküman olarak ele alınan Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatı doküman analizi kapsamında tarihsel, biçimsel ve armonik açıdan incelenmiştir.

*"Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi döküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir"*[1]

## 2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Carl Maria von Weber'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri, örneklemeni ise Op. 24 numaralı do majör piyano sonatı oluşturmaktadır.

## 2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Carl Maria von Weber'in Op. 24 numaralı do majör piyano sonatının mevcut notaları karşılaştırılarak urtekst notası üzerinden doküman analizi uygulanmış ve nota üzerindeki analizlere eklerde yer verilmiştir. Eserin form analizinde William Caplin'in

[1] Bilgen Kıral, "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt No 8, Sayı 15, 2020, s. 173.

müzikal analiz yöntemleri referans alınmış[2], Türkçe ifadesinde ise İlhan Usmanbaş'ın belirlediği biçimleri kavramları kullanılmıştır.[3]

## 2.4. İlgili Literatür

### 2.4.1. Romantik Dönem ve Özellikleri

Romantizm kelimesi Fransızca "şiir yazmak" anlamına gelen "romance" kelimesinden ortaya çıkmıştır. Bu kelime Romantik Dönem öncesinde daha çok fantastik ve salt akılcılığa karşı olan anlayışı tasvir etmek için kullanılırken müzikte ilk olarak Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) tarafından kullanılmıştır. E.T.A. Hoffman, Ludwig van Beethoven'in (1770-1827) 5. Senfonisi hakkında bilgiler verdiği bir makalesinde ilk olarak bu kelimeyi kullanmıştır.[4]

Müzik tarihinde Romantik Dönem 19. yy'ı kapsar. Yaklaşık yüz yıl kadar süren bu dönem kendi içinde üç safhaya ayrılır. Erken Romantik Dönem olarak isimlendirilen safhası 1800 ila 1830 yılları arasını kapsar. Romantik Dönem'in zirvesi kabul edilen Yüksek veya Orta Romantik Dönem diye isimlendirilen safha 1830 ila 1850 yılları arasını kapsar. Son olarak Geç Romantik Dönem diye isimlendirilen safhası ise 1850 ila 1890 yılları arasındaki dönemdir.[5]

İlhan Mimaroğlu Romantik Dönem'in başlangıcı ile ilgili şunları söylemektedir: "*Beethoven'in müziği Klasik-Romantik akımları birbirine bağlar, Beethoven'in çağdaşları, ilk katıksız Romantikler kuşağı olarak bilinir*."[6] Romantik Dönem'in ilk büyük eserleri arasında ise Carl Maria von Weber'in (1786-1826) "Der Freischütz" operası gösterilir. Bununla birlikte Erken Romantik Dönem'in en önemli

[2] William E. Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York, 2013.
[3] İlhan Usmanbaş, *Müzikte Biçimler*, Birinci Basım, Devlet Konservatuvarı Yayınları. İstanbul 1974.
[4] Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s. 338.
[5] Say, *a.g.e.*, s. 336.
[6] İlhan K. Mimaroğlu, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınevi, Ankara, 1970, s. 136.

opera bestecisi olarak da Weber kabul edilir.[7] Beethoven (1770-1827) ile aynı çağda yaşayan romantik besteciler arasında Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Ludwig Spohr (1784-1859), Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828) ve Gioacchino Rossini (1792-1868) sayılabilir.[8]

Bu dönem müziğinin özellikleri arasında, daha uzun ve dramatik cümle yapıları, enstrümana göre değişir şekilde konsonans aralıklarda atlamalar, armonide Klasik armoni dışına çıkma ve besteciye özgü akor yapıları, tınısallık ve yeni enstrüman grupları oluşturma, form olarak Klasik Dönem'in sıkı kalıplarının dışına çıkma gibi özellikler sayılabilir.[9]

Romantik Dönem'de enstrümanlar da günümüzdeki hallerine en yakın şekilde gelişmişlerdir. Bu dönemde besteciler arasında genel olarak en revaçta çalgı piyano olmuştur. Tek başına başka bir enstrümana ihtiyaç duymadan çalabildikleri ile Romantik Dönem bireyselciliğini de yansıtan piyano nüans imkanları ve pedalların kullanımıyla birlikte dönem bestecilerinin ruhsal değişimlerini iyi bir şekilde yansıtmaktadır. Günümüzde dahi piyano repertuvarının en zengin eserleri Romantik Dönem'de bestelenen piyano eserleri olarak kabul edilir.[10]

Romantik Dönem'de piyano için bestelenen eserler daha çok dans türleri, doğaçlamadan kaynaklanan müzik türleri, halk müziklerinden esinlenen lirik parçalardan oluşmakla birlikte sonatlar, konçertolar, varyasyonlar gibi daha uzun soluklu eserler de bu dönemde çokça bestelenmiştir.[11]

---

[7] Say, *a.g.e.*, s. 336.
[8] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 9.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 102.
[9] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 101.
[10] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 102.
[11] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 103.

### 2.4.2. Carl Maria von Weber'in Yaşamı

Tam adıyla Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 18 Kasım 1786 tarihinde Kuzey Almanya'da Holstein'in Eutin şehrinde doğmuş 5 Haziran 1826 tarihinde Londra'da ölmüştür.[12] İsmindeki "von" kelimesi Weber'in babasının kendi kendine kullandığı bir soyluluk belirten unvandır.[13]

Romantik Dönem'in ilk kuşak bestecilerinden birisi olan Weber, ülkesinde romantizmin öncüsü[14], Alman ulusal operasının kurucusu[15] ve ilk büyük bestecisi olarak kabul edilir.[16] Müzisyen bir ailede büyüyen Weber'in babası ve annesi gezgin bir operada sanatçıdır. Ailesiyle birlikte pek çok şehirde düzenlenen turnelere katılmış ve adeta operanın içinde büyümüştür. Aynı zamanda farklı şehir ve kültürleri gözlemleme fırsatını henüz çocukken yakalamıştır.

Her ne kadar müziğe ilgisi oldukça yüksek olsa da ilk meslek olarak müziği değil de taş basmacılığını seçen Weber bir süre bu alanda çalışmıştır. Turnelerden birinde Salzburg'da koroda söylerken Joseph Haydn'ın (1732-1809) kardeşi olan Michael Haydn'ın (1737-1806) dikkatini çeken Weber, Haydn'dan kontrpuan dersleri almıştır.[17] Bu dersler onun ilk ciddi kompozisyon dersleridir. Besteciliğe olan ilgisi gittikçe artan Weber, Johann Nepomuk Kalcher (1764-1827) ve Georg Joseph Vogler'den (1749-1814) de bestecilik dersleri almaya başlamıştır.[18] Bu yıllarda daha çok piyanist olarak öne çıkan Weber henüz on dört yaşında iken ilk operası olan "Das Waldmadehen"i bestelemiştir.

---

[12] Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara, 1996, s. 161.
[13] Curt Sachs, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1965, s. 207.
[14] İrkin Aktüze, *Müziği Okumak Cilt-5*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 2614.
[15] Say, *a.g.e.*, s. 329.
[16] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 111.
[17] Selanik, *a.g.e.*, s. 161.
[18] Say, *a.g.e.*, s. 329.

1804 yılında bestecilik hocası Vogler'in önermesi üzerine Breslau Operası'na baş kemancı ve müzik yönetmeni olarak atanmış[19] ve bu görevini iki yıl boyunca devam ettirmiştir.[20] Bu görevinin ardından bir süre Wurtemberg şehrinde Dük Ludwig'in özel yazmanlığı görevini sürdürmüştür.[21] 1811-1813 yılları arasında Almanya'nın çeşitli kentlerinde piyano konserleri düzenlemeye devam etmiştir. Hocası Vogler'in Darmstadt şehrine yerleşmesi üzerine Weber de o şehre giderek yaşamını orada devam ettirmiştir.[22] Bu süreçte "Ebu Hasan" adlı operası Münih şehrinde seslendirilmiştir.[23]

1813 yılında Prag şehrindeki Operanın baş kemancı ve müzik yönetmenliği görevine getirilen Mozart (1756-1791), Cherubini (1760-1842), Dalayrac (1753-1809) ve Boieldieu (1775-1834) gibi bestecilerin eserlerini seslendiren Weber, bunların yanında Beethoven'in (1770-1827) Fidelio operası ve Spohr'un (1784-1859) Faust operalarını da seslendirerek Alman Operasının seslendirme boyutunda önemli bir görev üstenmiştir. Besteci ve yöneticiliğinin yanında müzik yazarlığı da yapan Weber bu süreçte yazdığı yazılarında İtalyan Operasının egemenliğine karşı Alman Romantik Operasını savunan yazılar yazmıştır.[24]

1817 yılında Saksonya Kralı, Weber'i özellikle İtalyan Operasına karşı Alman Operasını öne çıkarma hedefiyle[25] Dresden Operası şefliğine getirmiştir. Weber bu görevin ardından üç yıl boyunca çalışmış ve baş yapıtı olarak kabul edilen "Freischütz" adlı operasını bestelemiştir. "Freischütz" çok geçmeden oldukça büyük bir başarı yakalayıp Avrupa'nın diğer şehirlerinde de sahnelenmiştir.[26] Dresden Operasındaki bu görevi onun son görevi olmuştur.[27]

---

[19] Üner Birkan, *Dinleyicinin Kitabı*, Yakın Kitabevi, İzmir, 2006, s. 573.
[20] Say, *a.g.e.*, s. 329.
[21] Selanik, *a.g.e.*, s. 161.
[22] Birkan, *a.g.e.*, s. 573.
[23] Say, *a.g.e.*, s. 329.
[24] Selanik, *a.g.e.*, s. 161.
[25] Selanik, *a.g.e.*, s. 161.
[26] Say, *a.g.e.*, s. 329.
[27] Birkan, *a.g.e.*, s. 573.

"Freischütz" operasının ardından 1823 yılında "Euranthe" operasını bestelemiş yalnız bu operası "Freischütz" kadar başarı yakalayamamıştır. 1826 yılında Londra'daki Covent Garden Operası Weber'e bir opera siparişi vermiş, besteci bunun üzerine "Oberon" adlı operasını bestelemiş ve aynı yıl kendi şefliğinde sahnelenmiştir. Bu süreçte verem hastalığına yakalanan Weber, hastalığına rağmen çalışmalarına devam etmiştir.[28] Bir Haziran günü son konserinden bir hafta geçmeden ve henüz kırk yaşında iken Londra'da hayatını gözlerini yummuştur.[29]

Besteci Richard Wagner (1813-1883) 1844 yılında Weber'in mezarı başında yaptığı konuşmada şunları söylemiştir: "*İngilizler şimdi sana en büyük hayranlığı duyuyorlar, Fransızlar önünde saygıyla eğiliyorlar ama, yalnız ve yalnız Almanlar seni yüce bir duyguyla sevebilir.*"[30]

Bestecinin başlıca eserleri arasında şunlar sayılabilir:

*"Peter Schmoll und seine Nachbarn (1803), Silvana (1810), Ebu Hassan (1811), Der Freischütz (1821), Eurianthe (1823), Oberon (1826) Operaları; Kantatlar; Missalar; 2 Senfoni; Konser uvertürleri; Piyano ve Orkestra için konser parçaları; 2 Klarinet Konçertosu; Klarinet Konçertinosu; Korno Konçertinosu; Fagot Konçertosu; 4 tane Piyano Sonatı; Dansa Davet; Çeşitlemeler; piyano ve gitar eşlikli lied'leri; Dans parçaları…"*[31]

Operalarının yanında koro eserleri, kantatlar, liedler, piyano ve oda müziği eserleri besteleyen Weber'in dönemindeki en öne çıkan eserleri operaları olmuştur. Özellikle "Der Freischütz", "Eurianthe" ve "Oberon" adlı operaları, bestecinin yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra dikkatleri çeken eserlerdir.[32]

---

[28] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 112.
[29] Say, *a.g.e.*, s. 330.
[30] Sachs, *a.g.e.*, s. 208.
[31] Selanik, *a.g.e.*, s. 162.
[32] Birkan, *a.g.e.*, s. 573.

### 2.4.3. Carl Maria von Weber'in Müzik Stili

Weber, günümüzde Erken Romantik Dönem olarak kabul edilen 1800-1830 yılları arasında bestelediği eserleri ile romantizm akımının ilk temsilcilerinden birisi olarak kabul edilir. Eserlerinde Klasik Dönem düşüncesinin felsefi yaklaşımlarından uzaklaştığı görülür.[33] Sachs'a göre:

*"Weber'in eserlerinde Beethoven deyişinden bütün bütüne başka bir yön vardı. Bu besteci kontrapunta, sinfonisel geliştirmeye ya da biçim sorunlarına pek yüz vermezdi. Ama tam bir halk anlayışiyle, insanı şaşırtan bir cantabile'si vardı. Bu cantabile, anlatımının en yüksek noktalarındaki seçtiği temalar kırık uygulardan bile yapılmış olsa, yaşamaktadır."*[34]

Besteciliğinin ilk yıllarında Mozart'ın müziğine ilgi duyan Weber buna rağmen romantik bir bestecidir. Besteciliğinin yanı sıra pek çok operada müzik yöneticiliği yapmış, bu sırada piyanistliği de hiç bırakmamış, müzik yazıları yazmıştır. Pek çok çeşit ve türde eserler veren bestecinin en öne çıkan yanı şüphesiz opera besteciliğidir.[35] Mimaroğlu'na göre Weber'in opera dışındaki eserleri, çağdaşları olan Schubert ve Beethoven gibi bestecilerin yanında sönük kalır.[36]

On adet opera, yedi adet konçerto, iki adet senfoni, dört adet piyano sonatı ve piyano için birden çok küçük eser besteleyen Weber'in tüm bu eserlerine genel olarak bakıldığında; armoni, kontrpuan, biçim ve felsefi yaklaşım gibi kavramların çağdaşlarına göre daha az planda tutulduğu ortadadır.[37] Buna karşın operalarındaki alımlı ezgileri, üstün şarkılama yeteneği ve yazısındaki zengin orkestral renkler ile kendinden sonraki bütün Alman opera bestecilerini etkilemiştir.[38]

---

[33] Say, *a.g.e.*, s. 330.
[34] Sachs, *a.g.e.*, s. 208.
[35] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 122.
[36] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 123.
[37] Say, *a.g.e.*, s. 330.
[38] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 112.

Bestecinin eserleri ilk olarak 1871 yılında Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888) tarafından düzenlenmiş ve "J" koduyla kataloglanmıştır. Bu katalog farklı araştırmacılarca 1967'ye kadar çok kez düzenlenmiştir.[39]

### 2.4.4. Carl Maria von Weber'in Piyano Müziği

Döneminin en ünlü virtüöz piyanistlerinden birisi olan Weber'in piyano için bestelediği eserlerinde de bu virtüözite kendini gösterir.[40] Selanik, Weber'in piyano müziği hakkında şunları söylemektedir:

*"Weber'in piano kompozisyonları, onun son derece zengin düş gücünü ve parlak tekniğini ortaya koyar. Weber'in kolayca açılabilen ve arpejlemeden onlu aralığı rahatça alabilen güçlü elleri, yeni akorlar, yeni armonik etkiler bulmasına yardım etti."*[41]

Adı, yaşadığı dönemdeki büyük piyanistler Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) ve John Field (1782-1837) ile birlikte anılan Weber, bu her iki rakibinden daha genç bir virtüöz piyanist olarak öne çıkmaktadır. Weber'in besteciliğinin gelişim yıllarında piyano da gelişiminde önemli bir yeni aşamadan geçiyordu. Artık Mozart konçertolarının bestelendiği beş oktavlık piyano yerini daha geniş dinamik aralık, renk ve sürdürme gücüne sahip altı buçuk oktavlık piyanolara bırakmıştır.

Weber, 1813 yılında Viyanalı piyano yapımcısı Joseph Brodmann'dan (1763-1848) bir kuyruklu piyano satın almıştır.[42] Bu piyanonun özelliği dönem piyanolarına göre daha hafif tuşeye ve daha dar tuşlara sahip olmasıdır.[43]

---

[39] Aktüze, *a.g.e.*, s. 2614.
[40] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 112.
[41] Selanik, *a.g.e.*, s. 162
[42] Robin Langley, "Weber and the Piano", *The Musical Times*, Cilt 127, Sayı 1726, 1986, s. 606.
[43] Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*, Hal Leonard Corporation, 1994, s. 215.



**Şekil 2. 1.** Brodmann yapımı bir piyano (Fotograf: Andreas Praefcke)[44]

Weber'in yaşadığı dönemde üretilen piyanoların genelinde sadece tuşenin daha hafif olması değil, aynı zamanda tuşların da daha dar olması Weber de dahil olmak üzere tüm bestecilerin müziklerini etkilemiştir.[45] Şekil 2.2.'de Weber'in evinde bulunan ve kullandığı son piyanosu görülmektedir.

[44] Brodmann yapımı bir piyano (Fotograf: Andreas Praefcke) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Brodmann_Pedalhammerfl%C3%BCgel_1815_SAM_646.jpg (E.T. 08.03.2022).

[45] Alec, Harman ve Wilfrid, Mellers, *Man and His Music*, Oxford University Press, New York, 1962, s. 738.



**Şekil 2. 2.** Carl Maria von Weber'in piyanosu[46]

Bestecinin müzikal olarak yetiştiği çevre, dönemsel olarak piyano yapımı ve piyanonun yeteneklerinin yanında kendi fiziksel yetenekleri de yüksek oranda piyano yazılarını etkilemiştir. Weber'in, çoğu insana göre daha büyük elleri ve uzun parmakları vardır. Şekil 2.3.'te de görüleceği üzere bestecinin gençken çizdirdiği gravür, uzun parmaklarını ve dar tırnak yataklarını ve işaret parmağının orta eklemine ulaşan olağanüstü başparmaklarını açıkça göstermektedir.wa[47] Weber'in sahip olduğu eller ve uzun başparmaklar, pek çok geniş aralıklı akoru ve geniş atlamaları oldukça hızlı tempolarda çalabilmesine olanak tanımaktadır.

[46] "Carl-Maria-von-Weber-Museum-Dresden" https://my.matterport.com/show/?m=kFVhcu6sRuz (E.T. 02.02.2022).
[47] John Warrack, *Carl Maria von Weber,* Macmillan Co., New York, 1968, s. 7.



**Şekil 2. 3.** Carl Maria von Weber[48]
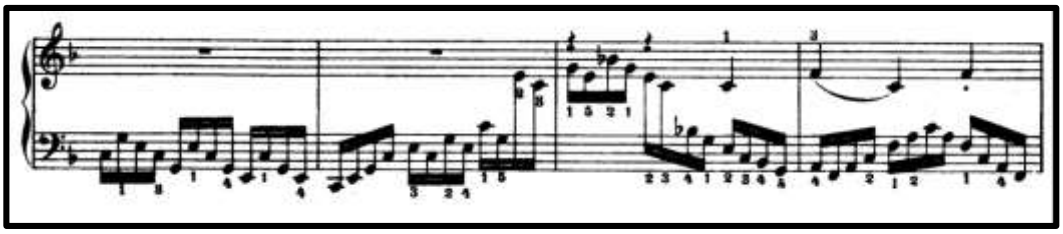
Weber'in piyano yazısı kesinlikle özgündür. Kendinden önceki piyano müziği bestecilerin farkında olarak bir icracı olarak kendi kendini yetiştirmiş ve tekniği, esas olarak doğal yetenekleriyle şekillenmiştir. Büyük aralıktaki akor ve atlamaların yanında her iki elin klavyede eşit bir şekilde hareket edebilmesine önem vermektedir.

Weber'in piyano stili Hummel'in Viyana piyano ekolünden farklı olarak dizi tabanlı olmaktan ziyade arpej tabanlıdır denilebilir. Örneğin bir sonraki hedef ses veya akora dizisel olarak değil de ya arpejli olarak ya da doğrudan hedefe atlayarak gitmeyi tercih eder.

Weber'in erken dönem piyano eserleri, döneminin popüler müziklerinin varyasyonları ve Beethoven'dan esinlendiği müziklerden oluşmakla birlikte eserlerindeki bestecilik tekniği açısından Beethoven'dan daha çok Mozart etkisi daha

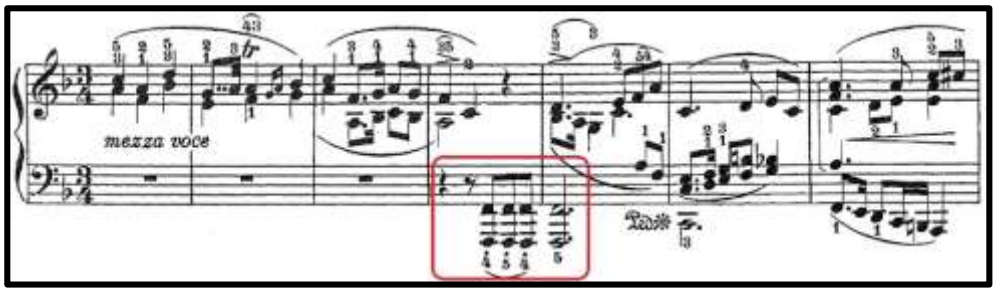
[48] "Weber, Carl Maria von"
https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#documents (E.T. 02.02.2022).

fazla görülür. Örneğin Weber'de görülen iki ölçüde neredeyse üç oktavlık sol el arpejleri, Mozart'ın K613'ün dördüncü varyasyonunda görülmektedir.



**Şekil 2. 4.** Mozart, K. 613, 4. Varyasyon [33-36. ölç.][49]

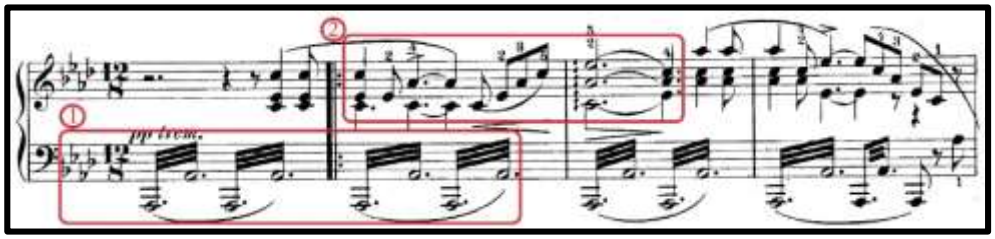
Weber'in piyano için bestelediği eserlerinde görülen önemli özelliklerinden birisi de orkestra seslerinin piyanoda betimlenmesidir. Döneminin en büyük opera bestecisi olması ve anne babasının opera sanatçıları olması itibari ile operanın enstrümantal müziğinde etkisi oldukça fazladır. Bu konuya örnek vermek gerekirse Şekil 2. 5.'te de görüleceği üzere bestecinin piyano sonatlarından op. 24'ün ikinci bölümünde timpani vuruşları olarak düşünülebilecek ses tekrarları bulunur.




**Şekil 2. 5.** Weber, Piyano Sonatı No. 1, 2. Bölüm, [1-7. ölç.][50]

Benzer şekilde Şekil 2. 6.'da 1 numara ile işaretlenmiş diğer bir piyano sonatı op. 39'un giriş kısmında sol eldeki timpani tremoloları ve 2 numara ile işaretlenmiş korno partilerini andırır şekildeki arpejsel çıkış, orkestra seslerinin betimlenmesine örnek teşkil ederler.

[49] Wolfgang Amadeus Mozart, *8 Variations on "Ein Weib ist das herrlichste Ding", K.613*, Muzyka, Plate 9301, Moscow, s. 3.
[50] Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.1 in C major, Op.24*, ed. Richard Schmid, C.F. Peters, Leipzig, 1900, s. 5.



**Şekil 2. 6.** Weber, Piyano Sonatı No. 2, 1. Bölüm, [1-4. ölç.][51]

Weber'in piyano müziği kendinden sonraki bestecileri de etkilemiştir. Warrack bu etkiyi şöyle anlatır:

*"Mendelssohn, tuşe hafifliğini Weber'in Scherzo'sunda bulur; Weber'in öğrencisi olmayı kıl payı kaçıran Schumann, onun sonorite üzerindeki pek çok etkisini tekrarlar… Chopin'deki süslemenin varyasyon rolü oynamasına izin verme, piyanonun bir temanın etrafında tutkulu bir şekilde dönmesi gibi özellikler; Weber'in arpejleri, yazılı olmayan portamentolarına dayanır"*[52]

Bestecinin "Konzertstück" adlı eserinde dört bölüm ara vermeden bağlı şekilde icra edilir. Bu bölümlerin biribirine bağlı olarak çalınması Romantik Dönem konçertolarında çokça görülür. Weber'in bu konudaki hamleleri Liszt ve Schubert'i de etkilemiştir.[53] Say, Weber'in piyano müziği hakkında şunları söyler:

*"Carl Maria von Weber (1786-1826), usta bir piyanist olarak eserlerinde parlak bir yazı kullanmıştır. Onun piyano parçalarında unutulmaz sayfalar bulunmakla beraber, Schubert'te olduğu gibi, eserlerinin 'işlemesi' yüzeyseldir."*[54]

Weber'in piyano için bestelediği eserlerin listesi, "The New Grove Dictionary of Music and Musicians"dan derlenerek Tablo 2.1.'de verilmiştir.

---

[51] Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.2 in A-flat major, Op.39*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig, 1900, s. 1.
[52] Warrack, *a.g.e.*, s. 141.
[53] İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 112.
[54] Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009, s. 427.

**Tablo 2. 1.** Weber'in Solo Piyano İçin Eserleri

| **J** | **Op.** | **Başlık** | **Tür** | |
|---|---|---|---|---|
| 1-6 | 1 | 6 Füg | Solo Piyano | 1798 (Salzburg, 1798) |
| Anh.14 | - | 6 Varyasyon (1) | Solo Piyano | 1799, (Kayıp) |
| Anh.15 | - | 6 Varyasyon (2) | Solo Piyano | 1799, (Kayıp) |
| Anh.16-18 | - | 3 Piyano Sonatı | Solo Piyano | 1799, (Kayıp) |
| Anh.19 | - | 6 Varyasyon (Lieber Augustin şarkısı üzerine) | Solo Piyano | 1799, (Kayıp) |
| 7 | 2 | 6 Varyasyon | Solo Piyano | 1800 (Munich, 1800) |
| 15-26 | 4 | 12 Allemandes | Solo Piyano | 1801 (Augsburg, 1802) |
| 29-34 | - | 6 Ecossaisen | Solo Piyano | 1802 (Hamburg, 1802) |
| 40 | 5 | 8 Varyasyon (Vogler'in operasından Castor et Pollux'un balesinin melodisi üzerine) | Solo Piyano | 1804 (Vienna, 1804 |
| 43 | 6 | 6 Varyasyon ("Woher mag diess wohl kommen?" melodisi üzerine) | Solo Piyano | (Vienna, 1804) |
| 53 | 7 | 7 Varyasyon ("Vien qua Dorina bella" melodisi üzerine) | Solo Piyano | 1807 (Augsburg, *c*1808/9) |
| 55 | 9 | Thème original varié | Solo Piyano | 1808 (Offenbach, 1809) |
| 56 | 12 | Momento capriccioso | Solo Piyano | 1808 (Augsburg, 1811) |
| 59 | 21 | Grande polonaise, Mi Majör | Solo Piyano | 1808 (Bonn, 1815) |
| Anh.34 | - | 3 Varyasyon | Solo Piyano | 1811, (Kayıp) |
| Anh.41 | - | Valsler ve Ecossaise | Solo Piyano | 1812, (Kayıp) |
| 138 | 24 | Sonat No.1, Do Majör | Solo Piyano | 1812 (Berlin, 1812) |
| 141 | 28 | Variations on the romance 'A peine au sortir' from Méhul's opera Joseph | Solo Piyano | 1812 (Leipzig, 1812) |
| 143-8 | - | 6 Favori Vals (Fransa İmparatoriçesi Marie Louise'in) | Solo Piyano | 1812 (Leipzig, 1812) |
| 179 | 40 | Varyasyonlar - Air russe (Schöne Minka) | Solo Piyano | 1814-15 (Berlin, 1815) |
| 199 | 39 | Sonat No.2, La Majör | Solo Piyano | 1814-16 (Berlin, 1816 |
| 206 | 49 | Sonat No.3, Re Minör | Solo Piyano | 1816 (Berlin, 1817) |
| 219 | 55 | 7 Varyasyon (Bir çingene şarkısı üzerine) | Solo Piyano | 1817 (Berlin, 1819) |
| 252 | 62 | Rondo brillante, Mi Majör | Solo Piyano | 1819 (Berlin, 1819) |
| 260 | 65 | Rondeau brillant (Dansa davet) | Solo Piyano | 1819 (Berlin, 1821) |
| 268 | 72 | Polacca brillante | Solo Piyano | 1819 (Berlin, 1819) |
| Anh.80 | - | Etütler | Solo Piyano | 1820-21, (Kayıp) |
| 287 | 70 | Sonat No.4, Mi Minör | Solo Piyano | 1819-22 (Berlin, 1822) |
| Anh.81 | - | Max-Walzer | Solo Piyano | 1825, ed. G. Wolters, *ZfM*, ciii (M1936) |
| 9-14 | 3 | 6 Küçük kolay parça | Dört El | 1802-3 (Augsburg, 1803) |
| 81-6 | 10 | 6 Parça | Dört El | 1809 (Augsburg, ?1810) |
| 236, 242, 248, 253-4, 264-6 | 60 | 8 Parça | Dört El | 1818-19 (Berlin, 1820) |
| - | - | Piyano Konçertosu | Konçerto | 1802, (Kayıp) |
| 98 | 11 | Piyano Konçertosu No.1, Do Majör | Konçerto | 1810, pts (Offenbach, 1812) |
| 155 | 32 | Piyano Konçertosu No.2, Mi Majör | Konçerto | 1811-12, pts (Berlin, 1814) |
| 282 | 79 | Concert-Stück, Fa Minör | Solo Piyano | 1821, pts (Leipzig, 1823), score (Leipzig, 1856) |

### 2.4.5. Sonat ve Tarihi Gelişimi

Terim olarak sonat, Latince "tınlama, ses verme" anlamındaki "sonare" sözcüğünden türemiştir.[55] Köken olarak sonat sözcüğü ilk olarak 13. yy'da enstrümantal eserleri ifade etmek için kullanılmıştır. O dönemlerde tek bir icracının solo olarak ya da en fazla dört icracıdan oluşmak üzere icra edilen eserlerde sonat kelimesi ve formu kullanılmaya başlanmıştır. Günümüze kadar gelişerek gelen ve halen kullanılan bu form solo eserlerden büyük orkestral müziklere kadar kullanılmaktadır.[56]

Sonat kelimesi ile sonat formunun tarihi aynı değildir. Sonat kelimesi çok daha eskiye dayanır. Bu kelimenin bir tür ve formu ifade etmesi Barok Dönem'de olmuştur.[57] Hodeir, sonatı şu şekilde tanımlar: "*Sonat çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir-iki çalgı için yazılmış çalgısal bir eserdir*."[58]

Barok Dönem'de bir bölümlü veya birden çok bölümlü olmak üzere iki sonat türü öne çıkmaktadır. Dört bölümden oluşan "Kilise Sonatı"nın bölümleri arasında Yavaş-Hızlı-Yavaş-Hızlı tempo ilişkisi bulunmaktadır. Üç bölümden oluşan "Oda Sonatı"nda ise Hızlı-Yavaş-Hızlı temposal ilişkisi görülür. Bu ikinci tür sonat daha çok oda müziği grupları için yazılan eserlerde görülür.[59] Sonat'ı Barok Dönem süiti ile ilişkilendiren Mimaroğlu ise bu konuda şunları söyler:

"*İki türlü sonat vardı. Biri, yukarda sözü edilen ve süit biçiminin İtalya'daki adı olan 'sonata da camera' (oda sonatı), öteki de, Haydn ve Mozart'ın kesinleştirdiği sonat biçiminin öncüsü olan 'sonata da chiesa' (kilise sonatı).*"[60]

---

[55] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 56.
[56] Ayça Yılmaz, *L. Van Beethoven İlk 12 Sonat*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması ) İstanbul, 2012, s. 1.
[57] Eugene Borrel, *Sonat*, Çev. Fikri Çiçekoğlu, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1966, s. 2.
[58] Andre Hodeir, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 101.
[59] Yılmaz, *a.g.e.*, s. 2.
[60] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 45.

Klasik Dönem'e bakılacak olur ise yine enstrümantal müzik olarak algılanan sonat kavramı, Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759-1845) tarafından 1778 yılında bestelediği eserde "Grande Sonate" ifadesi ile kendini gösterir. Bach'ın bu ifadesi yerine daha sonra Beethoven konçerto veya virtüöz sonat ifadelerini kullanmayı tercih etmiştir.[61] Klasik Dönem'in gözde formu sonattır. Bu dönemde solo enstrümanlar için bestelenen sonatlardan, piyano, oda müziği grupları ve büyük senfoni orkestraları için bestelenen eserler sonat formundadır.

Klavyeli çalgılar için sonat yazan besteciler arasında Johann Kuhnau'nun (1660-1722) yeri oldukça önemlidir. Kuhnau, klavsen için ilk defa sonat besteleyen bestecidir. Günümüzde dahi piyano eğitiminde sıklıkla kullanılan bu sonatlar yalnızca Haydn, Mozart ve Beethoven'in sonatlarına giden yolu açmıştır.[62] Aynı şekilde Carl Philipp Emmanuel Bach'ın (1714-1788) klavsen sonatları da kendinden sonraki klavyeli çalgı sonatlarını etkilemiştir.[63]

Piyanonun teknik olarak gelişip yaygınlaşmasıyla birlikte piyano için de sonatlar yazılmaya başlanmıştır. Piyano için ilk sonatı "Op. 2 üç sonat" adlı eseriyle Muzio Clementi (1752-1832) yazmıştır.[64]

Sonat kavramı ile sonat türü kavramı arasındaki farktan başka bir de sonat ile sonat allegrosu kavramı arasında fark vardır. Sonat allegrosu, Klasik Dönem ve sonrasında sonatı oluşturan bölümlerden genellikle ilkinde görülür ve bu bölüm, sergi, gelişme ve yeniden sergi olarak üç bölmeden oluşur.[65] Şekil 2. 7.'de sonat formu veya biçimi de denilen sonat allegrosunun bölmeleri ve temaları görülmektedir:

[61] Yılmaz, *a.g.e.*, s. 6.
[62] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 62.
[63] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 96.
[64] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 107.
[65] Say, *Müzik Sözlüğü*. s. 486.




**Şekil 2. 7.** Sonat allegrosu şeması[66]

Romantik Dönem'de ise sonat formu daha çok bestecilerin bireyselliklerini yansıtır şekilde ve duygu durumlarını anlatmaya yarayan bir sahne müziği olarak ortaya çıkar. Klasik Dönem'deki popülaritesini Romantik Dönem'de yeterince koruyamayan sonat formunun yerini Romantik Dönem'de solo eserlerde minyatür formlar, senfonilerde ise senfonik şiirler ve daha serbest formlar alsa da solo piyano ya da piyanonun eşlik ettiği bir veya birkaç enstrümana yazılan eserlerde sonat formu daha çok görülmektedir.[67] Romantik Dönem sonat anlayışı, Klasik Dönem sonat anlayışını sorgulayarak, bu formun mevcut kalıplarından kurtulup özgürce geliştirilmesi üzerine kurulur.[68]

Özellikle Schubert'in piyano sonatları ve Mendelssohn'un piyano konçertolarında olmak üzere Romantik Dönem'in ilk evresinde bestelenen eserlerde görülen dramatik ve lirik pasajlar, temalar arasındaki kontrastın artması ve cümlelerdeki şarkılamanın artması gibi karakteristik özellikler Romantik Dönem'de sonat formunun öne çıkan özellikleridir.[69] Schubert "*Wandererphantasie*" adlı eserinde görülen sonatın dört bölümünün birleştirilerek tek bir bölüm olarak sunulması ve tema birlikteliği Romantik Dönem'in sonat anlayışını gösteren en önemli örneklerden birisidir.[70] Erken Romantik Dönem'de piyano için sonat formunda eser veren besteciler arasında Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Carl Maria von Weber (1786-1826) ve Franz Schubert (1797-1828) sayılabilir.[71]

---

[66] Say, *Müzik Sözlüğü*, s. 486.
[67] Yılmaz, *a.g.e.*, s. 8.
[68] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 133.
[69] Yılmaz, *a.g.e.*, s. 8.
[70] Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 125.
[71] Yılmaz, *a.g.e.*, s. 7.

# 3. BÖLÜM

# BULGULAR VE YORUMLAR

## 3.1. Eserin Form Analizi

Dört bölümden oluşan eserin bazı müzikal özellikleri Tablo 3.1.'de gösterilmiştir.

**Tablo 3. 1.** Eserin Müzikal Özellikleri

| Bölüm | Tempo | Ölçü Birimi | Ton | Form |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Allegro | 4/4 | Do Majör | Sonat Allegrosu |
| 2 | Adagio | 3/4 | Fa Majör | Lied |
| 3 | Allegro (Menuetto) | 3/4 | Mi Minör, Mi Majör | Menuet-Trio |
| 4 | Presto (Rondo) | 2/4 | Do Majör | Rondo |

Bölüm tempoları arasında hızlı-yavaş-hızlı-hızlı ilişkisi görülmektedir. Bu geleneksel sonat formunun bir özelliğidir. Bölümlerin kendi içlerinde ölçü birimleri büyük değişiklikler geçirmemiştir. Tonal olarak ise bölümlerde hâkim tonlar tabloda yer aldığı gibidir. Diğer bölümlerden farklı olarak üçüncü bölümde iki farklı ton yer almıştır. Üçüncü bölümün başlangıcındaki menuet kısmı mi minörde başlayıp mi minörde bitmiş, ardından gelen trio kısmı ise mi majörde başlayıp mi majörde bitmiştir. Menuet formlarında bu tür tonal kontrastlar görülebilmektedir.[72] Formal olarak en sıra dışı bölüm üçüncü bölümdür. Klasik anlayışta menuetler genel olarak triolu lied biçiminde bestelenirler. Fakat bu bölümde besteci menuetin B bölmesini gelişmeli yapıda getirmiştir. Her ne kadar triolu formların farklı çeşitleri görülse de bu bölümün şeması besteciye özgü bir yapıdadır. Bölümlerin daha detaylı analizleri aşağıda yer almaktadır.

[72] Caplin, *a.g.e.*, s. 609.

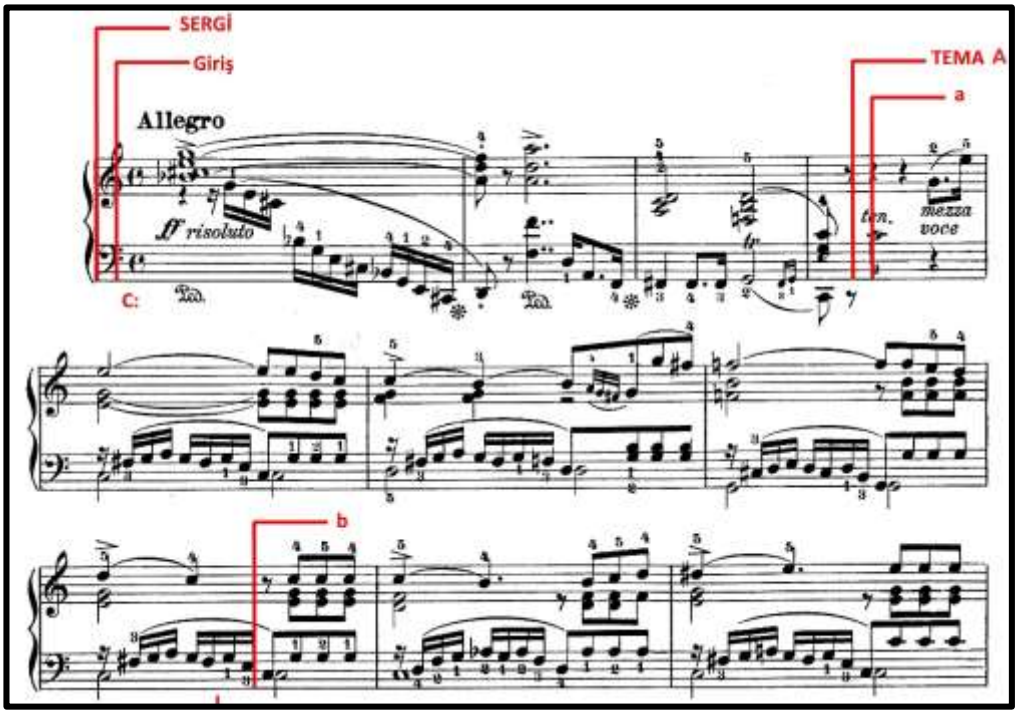
### 3.1.1. Birinci Bölüm - Allegro

Eserin birinci bölümü sonat allegrosu formundadır. Dört ölçülük bir giriş temasıyla başlayan bölümün sergi bölmesi iki ana temadan oluşmaktadır. Temalar yeniden sergide tekrar etmiştir. Gelişme bölmesinde iki epizot bulunmaktadır. Cümlelerin ölçü sayıları asimetrik yapıdadır. Farklı uzama çeşitleriyle (başta-ortada-sonda) cümleler uzatılmıştır. Cümle sonu uzama ekleri bazen geçiş bazen de bitiriş işlevlerini üstlenmişlerdir. Tonal dizaynda ise sergi bölmesinde geleneksel tonik-dominant ilişkisi görülürken, yeniden sergi bölmesinde bu düzen bozularak ilk tema mib majör tonunda getirilmiştir. Bununla birlikte yeniden sergi bölmesindeki ikinci tema bu sefer ana ton olan do majörde gelmiştir.

Birinci bölümün bölmeleri, temaları, cümleleri, cümlelerin yer aldığı ölçü aralıkları, temaların hâkim tonları ve cümlelerin kalış derecelerini gösteren form şeması Tablo 3.2.'de yer almaktadır.

**Tablo 3. 2.** Birinci Bölüm Form Şeması
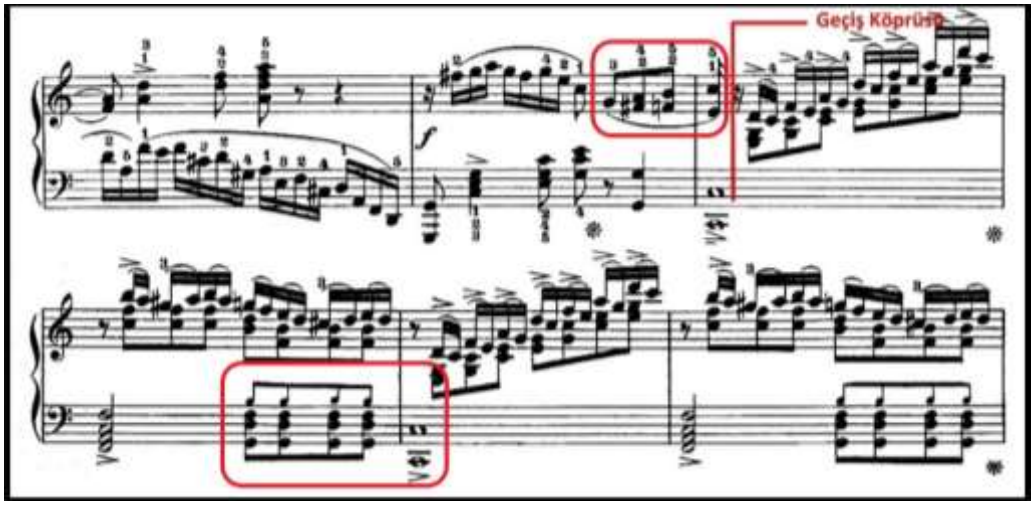
| **Bölmeler** | **Temalar** | **Cümleler** | **Ölçü Aralıkları** | **Tonal Dizayn** | **Kalış Derecesi** |
|---|---|---|---|---|---|
| SERGİ | Giriş | | 1-4 | Do Majör | I |
| | Tema A | a | 4-8 | | I |
| | | b | 8-12 | | V |
| | | a1 | 12-20 | | I |
| | Geçiş Köprüsü | | 20-41 | | I |
| | Tema B | c | 42-49 | Sol Majör | V7 |
| | | c1 | 50-68 | | V |
| GELİŞME | Ep. I | | 69-84 | | |
| | Dönüş Köprüsü | | 85-97 | | |
| YENİDEN SERGİ | Tema A | a2 | 98-101 | Mib Majör | I |
| | | b1 | 101-113 | | III |
| | Tema B | c2 | 114-126 | Do Majör | I |
| | | c3 | 127-134 | | V7 |
| | | c4 | 135-144 | | V |
| KODA | | | 145-161 | | I |




**Şekil 3. 1.** Birinci bölüm, Sergi, Giriş, Tema A, "a, b" cümleleri [1-10.ölç.][73]

Sergi bölmesi 4 ölçülük bir girişle başlamaktadır. Giriş kısmı bölümün ana tonu olan do majörde kalış yapmış ve Tema A'nın "a" cümlesi, 4. ölçünün son vuruşuyla birlikte eksik ölçü olarak başlar. Tema A; 4-8. ölçüler arasındaki "a", 8-12. cümleler arasındaki "b" ve 12-20. cümleler arasındaki "a1" cümlelerinden oluşmuştur. "a" cümlesi do majörde birinci derecede kalış yapar ve sol eldeki onaltılık figürle sonraki cümleye bağlanır. "b" cümlesi yine do majörde başlayıp dominant akorunda son bulur. Her iki cümle arasında Şekil 3.1.'de gösterildiği gibi motifsel benzerlikler bulunmaktadır. Bu iki cümlenin melodik çizgisinde de kontrastlar bulunmaktadır. Ardından gelen "a1" cümlesi de incelendiğinde, "b" cümlesinin asıl görevinin "a" ile "a1" cümlelerini birbirine bağlamak olduğu görülmektedir. "a1" cümlesi "a" cümlesinden çok küçük bir farkla başlamakta fakat ilk dört ölçüsünde melodik seyri aynı şekilde gitmektedir. 16. ölçüde "a1" cümlesi "a" cümlesinden farklı bir akor ile devam ederek cümleyi üç ölçü daha cümle sonu uzama ekiyle uzatmıştır. "a1" cümlesi do majörde tonik akoruyla son bulur. 20. ölçüde temaları birbirine bağlayan geçiş köprüsü başlar.

[73] Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.1 in C major, Op.24*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig, 1900, s. 1.
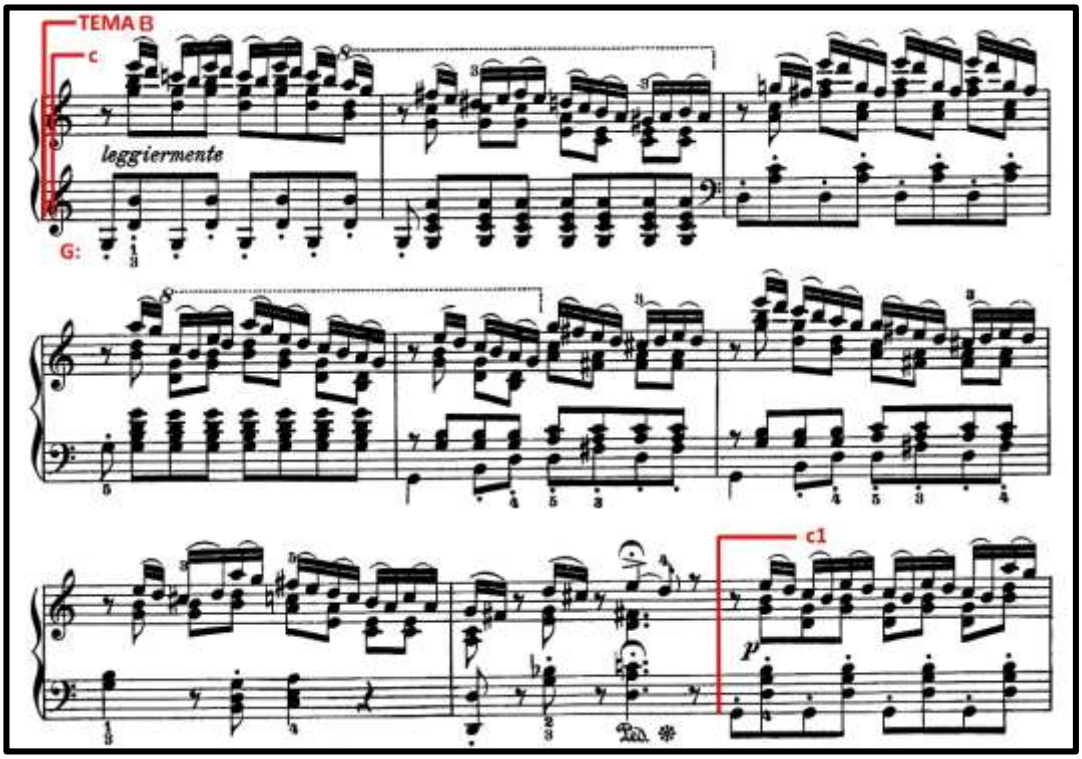



**Şekil 3. 2.** Birinci bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [18-23.ölç.][74]

Gelişmeli yapıda olan geçiş köprüsü 20-41. ölçüler arasındadır. Daha çok ikinci tema materyallerinden içermektedir. Bununla birlikte birinci temanın "a" cümlesinin ritmik motifleri de bazı kısımlarda görülmektedir. Ölçü sayısı bakımında birinci tema uzunluğuna yakın olması temanın önemini azaltmasına sebep olsa da geçiş özellikleri göstermesi ve tonal yapısındaki değişiklikler temasal anlamda önemini azaltmaktadır.

Geçiş Köprüsü kendi içinde; 20-27. ölçüler ilk epizot, 28-41. ölçüler ise ikinci epizot şeklinde de incelenebilir. İlk epizotta ikinci tema materyalleri, ikinci epizotta ise birinci tema materyalleri daha çok işlenmiştir.

[74] Weber, *a.g.e.*, s. 1.

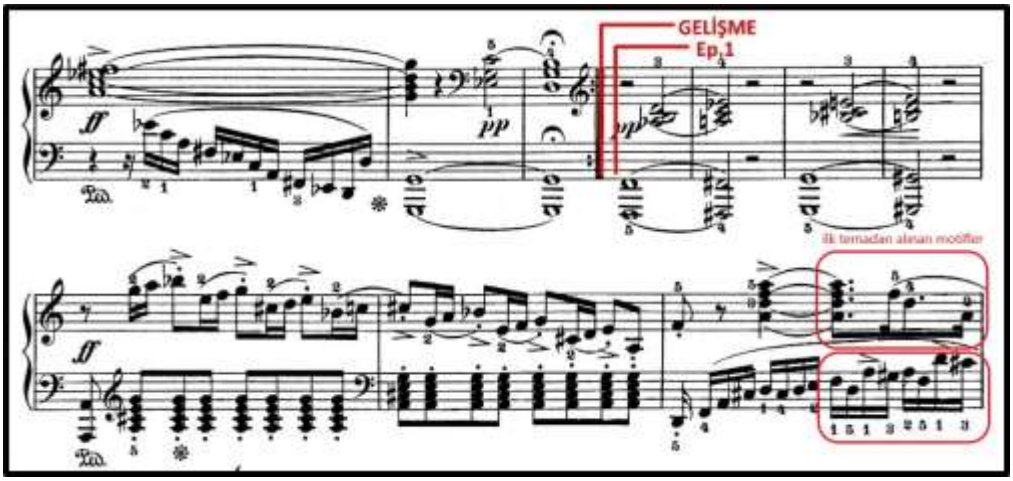



**Şekil 3. 3.** Birinci bölüm, Sergi, Tema B, "c, c1" cümleleri [42-50.ölç.][75]

42. ölçüde ana tonun dominantı olan sol majörde başlayan ikinci tema; 42-49. ölçüler arasında yer alan "c" cümlesi ile 50-68. ölçüler arasında yer alan "c1" cümlelerinden oluşmaktadır. "c" cümlesi sol majörde beşinci derecenin yedili akorunda kalış yapar. 49. ölçüdeki son akor eksene çözülen dokuzlu olarak da değerlendirilebilir.

"c1" cümlesi sol majörde başlayıp tonik akorunda son bulur. "c1" cümlesinin ilk dört ölçüsü "c" cümlesinin neredeyse bir oktav alttan aynısıdır fakat sonrasında "c1" cümlesi değişmeye başlamaktadır. "c" cümlesi sekiz ölçülük standart bir yapıya sahipken "c1" cümlesi 58. ölçüden itibaren kalışı geciktirilerek cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama eki son üç ölçüsünde belirgin bir VII7-IV-I kadansıyla son bulur. Bu cümle sonu uzama eki aynı zamanda sergiden gelişmeye bir geçiş köprüsü etkisi sağlamaktadır.

[75] Weber, *a.g.e.*, s. 3.

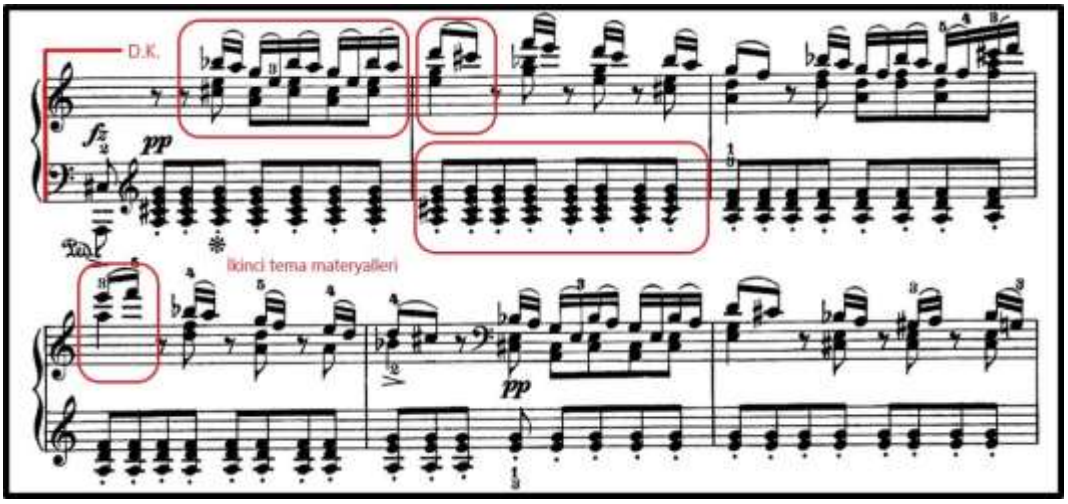



**Şekil 3. 4.** Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 1 [66-75.ölç.][76]

Her iki temanın sergi bölmesinde sunulmasının ardından 69. ölçüde gelişme bölmesi başlamaktadır. Kendi içerisinde; 69-84. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, 85-97. ölçüler arasında yer alan dönüş köprüsü olmak üzere iki kesit şeklinde incelenmiştir. Tonal dizaynı gelişmeli yapısından ötürü değişiklikler göstermektedir. Bu kısımda armonik yürüyüşler ile melodik sekvensler görülmektedir.

Birinci epizot daha çok giriş ve birinci tema materyalleri içerir. Örneğin, Şekil 3.4.'te de görüleceği üzere 75. ölçüde sağ elde görülen noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan ritmik motif giriş bölümünde, yine aynı ölüde sol eldeki onaltılık melodik motif "a1" cümlesinde yer almaktadır. 69-74. ölçülerde yer alan eksik yedili akorlar yine başka bir eksik yedili akora çözülmüş ve gelişme bölmesinin henüz başından itibaren tonal bir belirsizlik ortaya çıkmıştır. 75. ölçüde sağ elde re minör akoru görülse de sol el melodik çıkışta re minör yedili akorunun sesleri kullanılması bu yedili ilerleyişin sürdüğünü gösterir. Birinci epizottaki bu yedili akorsal yürüyüş epizot sonuna kadar devam etmiş ve 84. ölçüde la majör akoruna çözülerek son bulmuştur.

[76] Weber, *a.g.e.*, s. 4.

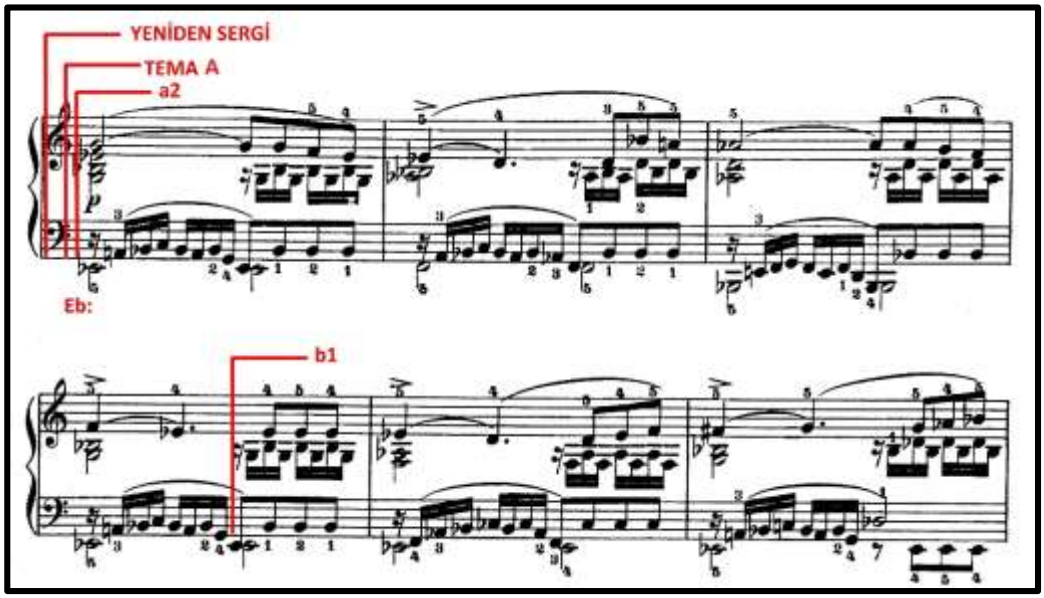



**Şekil 3. 5.** Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 2 [85-90.ölç.][77]

Dönüş köprüsü ise ikinci tema materyalleri içerir. Örneğin, Şekil 3.5.'te görüleceği üzere 85. ölçüde sağ elde görülen apojatür çözülme de "c" cümlesinin son ölçüsünde yer alan bir materyaldir. 86. Ölçüde sol elde yer alan ve benzer şekilde devam eden ritmik yürüyüş de her ne kadar ilk temada birkaç ölçüde de gözükse de asli olarak ikinci tema materyalidir.

Dönüş köprüsünde de birinci epizot gibi eksik yedili akorları kullanılsa da tonal olarak birinci epizota göre daha durağandır. Bir önceki epizotun son akoruyla devam eden yapı, 87. ölçüde re minör akoruna çözülmüştür. Bu la majör yedili akorunun re minöre çözülmesi ve bu iki akorun ilerleyişleri 92. ölçüye kadar devam etmiştir. Dönüş köprüsü bir sonraki bölmenin tonu mi bemol majörün dominant akoru olan si bemol majör yedili akoruyla son bulur.

[77] Weber, *a.g.e.*, s. 5.



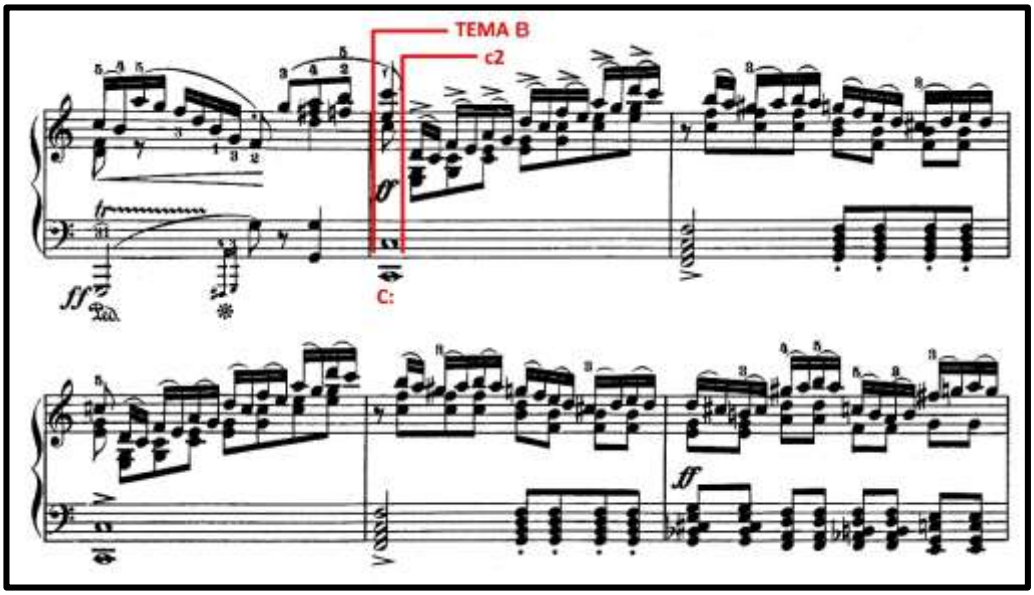

**Şekil 3. 6.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema A, "a2, b1" cümleleri [98-103.ölç.][78]

Gelişme bölmesinin ardından 98. ölçüde mi bemol majör tonunda yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Yeniden sergi bölmesinde her iki tema da değişikliklerle getirilmiştir. Sergi bölmesinden farklı olarak yeniden sergi bölmesinde ilk tema iki, ikinci tema üç cümleden oluşur. Temaların cümle uzunlukları da hem sergideki cümlelerden hem de kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. Sergi bölmesinde "a" cümlesi ağırlıktayken yeniden sergi bölmesinde "b" cümlesi daha ağırlıklıdır.

Yeniden sergi bölmesinin birinci teması; 98-101. ölçüler arasında yer alan "a2" cümlesi ile 101-113. ölçüler arasında yer alan "b1" cümlelerinden oluşmaktadır. Bu temanın en dikkat çeken özelliği gelenekselin aksine sergi bölmesindeki ana temayla aynı tonda olmamasıdır. Ana tema do majör tonundayken yeniden sergideki birinci tema buna uzak tonlardan birisi olan mi bemol majördedir.

"a2" cümlesi bölümün başından beri gelen üçüncü "a" cümlesidir ve her "a" cümlesinin başından her gelişinde bir nota eksiltilmiştir. "a2" cümlesinin ardından gelen "b1" cümlesi de sergiden farklı olarak cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama 114. ölçüde ana ton olan do majör akoruyla son bulur.

[78] Weber, *a.g.e.*, s. 6.
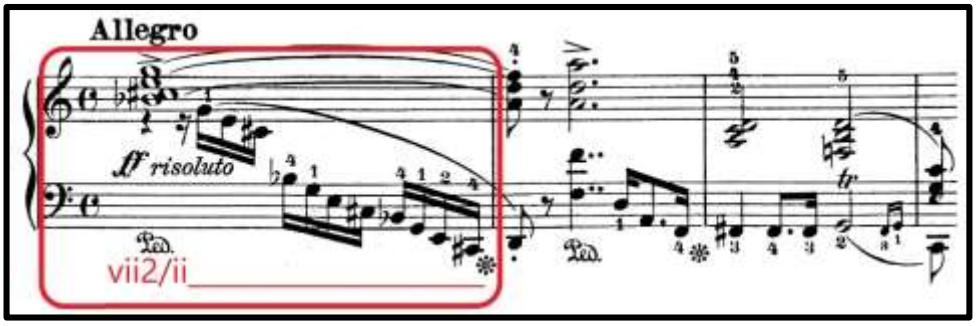



**Şekil 3. 7.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema B, "c2" cümlesi [113-118.ölç.][79]

Yeniden sergi bölmesinin ikinci teması ana ton do majörde gelmiştir. Yeniden sergi bölmesi; 114-126. ölçüler arasında yer alan "c2", 127-134. ölçüler arasında yer alan "c3" cümlesi ve 135-161. ölçüler arasında yer alan "c4" cümleleri olmak üzere üç cümleden oluşmuştur. Asimetrik ölçü yapılarındaki cümleler cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle uzamışlardır.

"c2" cümlesinin ilk beş ölçüsünün ardından eksik akor sesleri kullanılarak cümle sekiz ölçü daha uzamıştır. Bu uzama eki, aynı zamanda cümleyi 127. ölçüde başlayan "c3" cümlesine bağlamıştır. "c3" cümlesi nispeten daha kısa ve sergideki "c" cümlesine en çok benzeyen cümledir. Temanın son cümlesi olan "c4" cümlesi ise bölümdeki en uzun uzama ekini alan cümledir. Bu kısım aynı zamanda bir kodetta olarak da değerlendirilebilir fakat eserin geneli incelendiğinde bestecinin cümleleri belirgin kalışlarla bitirmeyip uzatmayı tercih ettiği, bununla birlikte köprüler ve kodalar gibi yapıları belirgin bir şekilde ortaya çıkardığı görülmüş, bu kısmın koda rolünü de üstlenen ve cümle sonu uzama ekiyle hemen bitirilmeyen bir cümle olduğu kanaatine varılmıştır. Birinci bölüm burada son bulmuştur.

[79] Weber, *a.g.e.*, s. 7.

Sonatın birinci bölümünün giriş ölçüsünde dikkatimizi çeken sol eldeki inici eksilmiş akor arpeji, gam ve arpej çalışmalarının çalıştığımız eserler içerisindeki icramızı sağlamlaştırması açısından ne kadar önemli olduğunu hatırlatmaktadır.
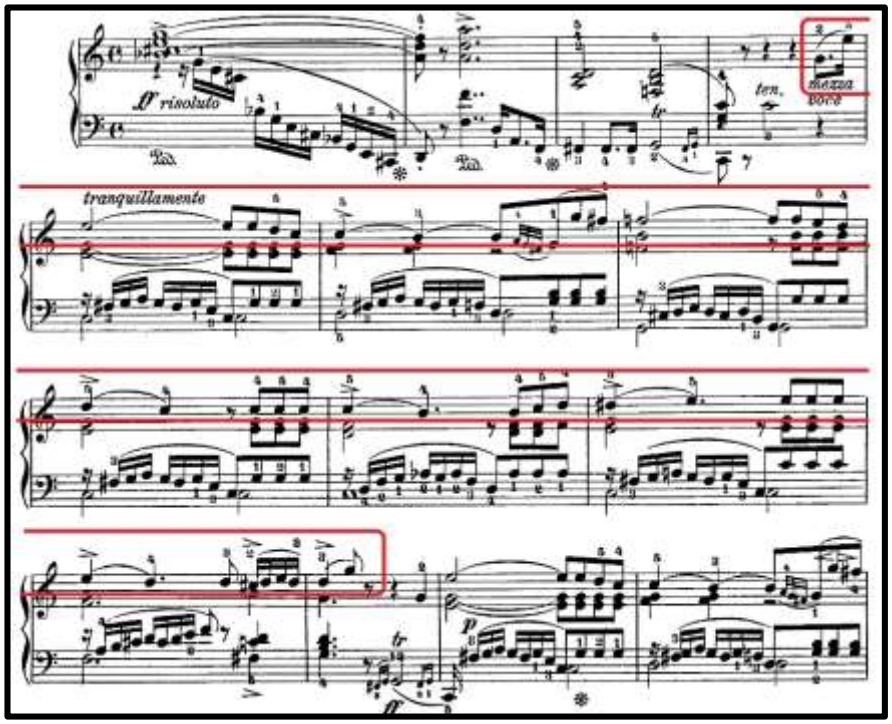



**Şekil 3. 8.** Birinci bölüm, Giriş [1-4.ölç.][80]

Weber Op. 24, 1. Sonat'ta bu tarz inici ve çıkıcı arpejlerle, onaltılık pasajlarla her bölümde sıkça karşılaşılacaktır. Dolayısıyla temelde sağlam teknik alt yapı gerektiren bir sonatla karşı karşıya olduğumuzu şimdiden söylenebilir.

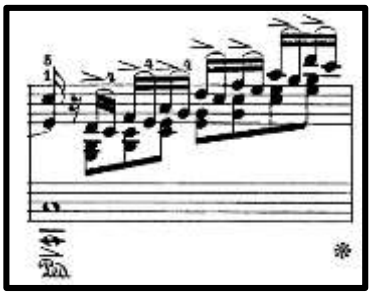
4. ölçüye auftakt ile giren A Teması'ndaki teknik materyali incelediğimizde, çalış açısından icracıyı zorlayabilecek durumun, melodiyi örtme tehlikesi bakımından temanın altındaki armonik eşlik sesleri olduğunu söyleyebiliriz. Temanın genelinde sağ elde oluşan üç sesli akorların üst hattındaki melodiyi ayrıştırarak ortaya çıkartmalı ve bunu yaparken de cümle kurgusunu ve ses legatosunu bozmayacak şekilde uygulamaya çalışılmalıdır.

[80] Weber, *a.g.e.*, s. 1.
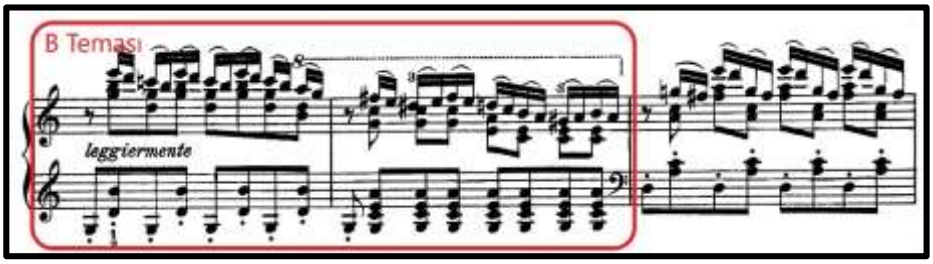



**Şekil 3. 9.** Birinci bölüm, Tema A [1-15.ölç.][81]

20. ölçüde başlayan Geçiş Köprüsü'nde karşılaştığımız malzemenin aynı zamanda B Teması'nın da temelini oluşturduğunu söylenebilir.



**Şekil 3. 10.** Birinci bölüm, Geçiş Köprüsü [20. ölç.][82]

[81] Weber, *a.g.e.*, s. 1.
[82] Weber, *a.g.e.*, s. 3.

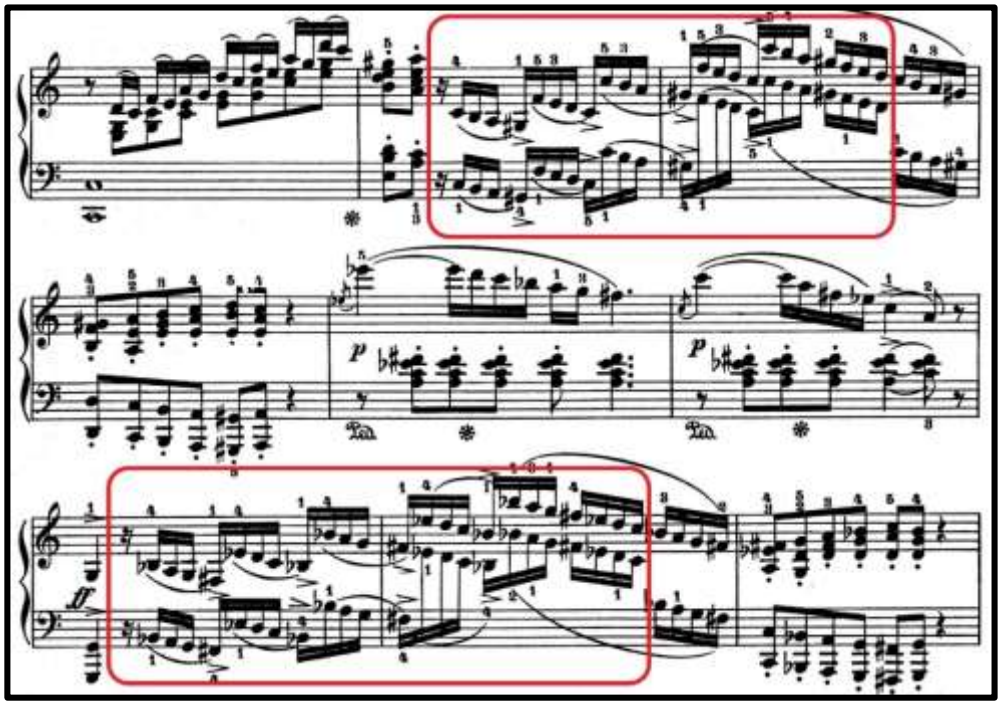



**Şekil 3. 11.** Birinci bölüm, Tema B [42-44. ölç.][83]

Eserin temposu da düşünüldüğünde teknik açıdan zorlayıcı bir uygulama ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Burada onaltılık notaları ayrı ayrı düşünmek ve duyurmaya çalışmak temponun düşmesine sebebiyet verebilir. Öncelikle akor pozisyonlarını oturtmak için onaltılık notaların ilkiyle birlikte (armonik yapıyı oluşturan çözülen yani ikinci onaltılıklardır) hemen altındaki sekizlik çift sesler akor şeklinde çalışılabilir. Ardından da tek bir harekette çalınacak şekilde ikici onaltılık notalar çalışmalara eklenebilir. Bu çalışmalar Geçiş Köprüsü'nde ve B Tema'sında yapılırsa hem kesitlerin karakterine uygun hem de temiz bir çalış elde edilebilir.
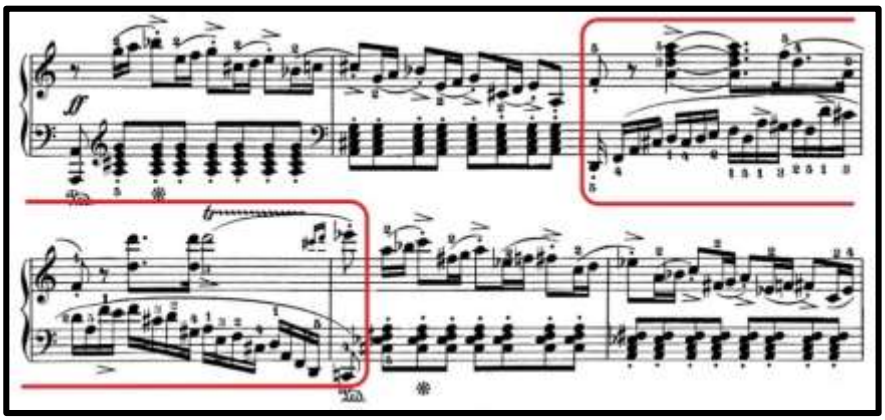
İcra sırasında zorlayıcı olabilecek aşağıdaki örneklerde ise teknik zorluğun iki elde de aynı notalar olmasına rağmen özellikle yakalanması gereken açık aralıklarda olduğunu söyleyebiliriz.

[83] Weber, *a.g.e.*, s. 4.
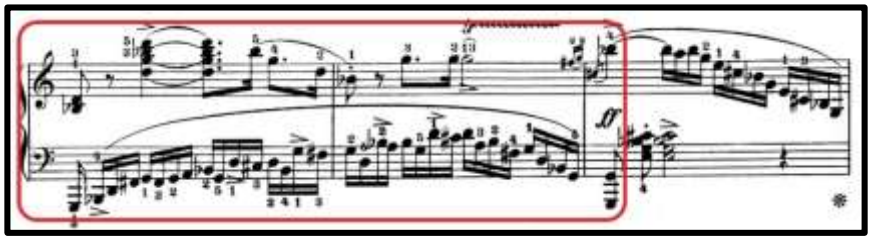


**Şekil 3. 12.** Birinci bölüm, Geçiş Köprüsü [24-32.ölç.][84]

Gelişme'de ise özellikle sol elde zorlayıcı pasajlar dikkatimizi çekiyor. Bu kesitleri teknik çalışmalarla desteklemekte fayda olacaktır.
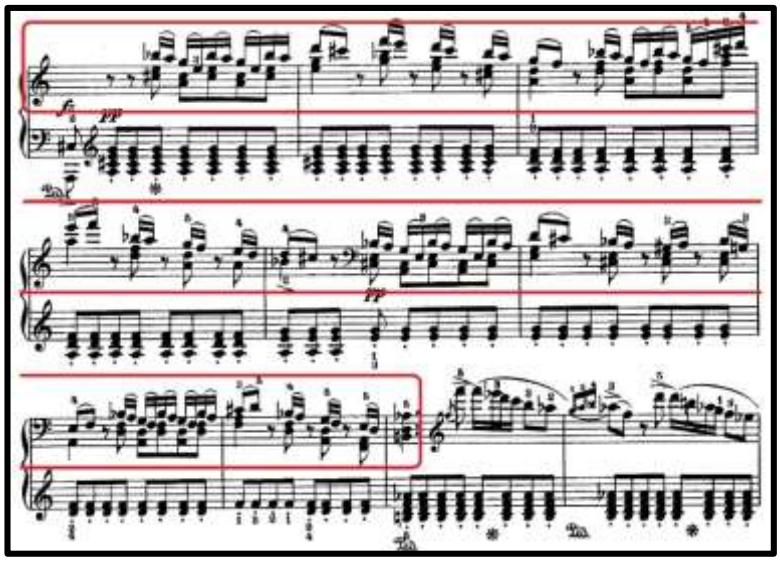


**Şekil 3. 13.** Birinci bölüm, Gelişme [73-78.ölç.][85]

[84] Weber, *a.g.e.*, s. 4.
[85] Weber, *a.g.e.*, s. 4.



**Şekil 3. 14.** Birinci bölüm, Gelişme [79-81. ölç.][86]

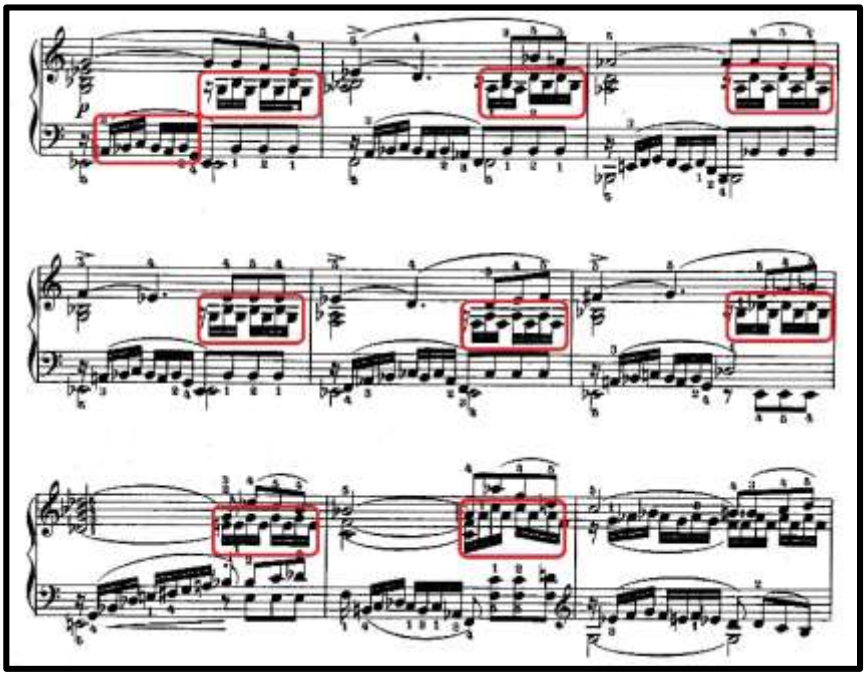
81. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca sağ elin 3. ve 4. vuruşlarında 1. ölçüdeki gibi inici arpejler dikkat çekmektedir. Gelişme'de Geçiş Köprüsü'ndeki teknik malzemenin işlendiği görülmektedir.



**Şekil 3. 15.** Birinci bölüm, Gelişme [85-93. ölç.][87]

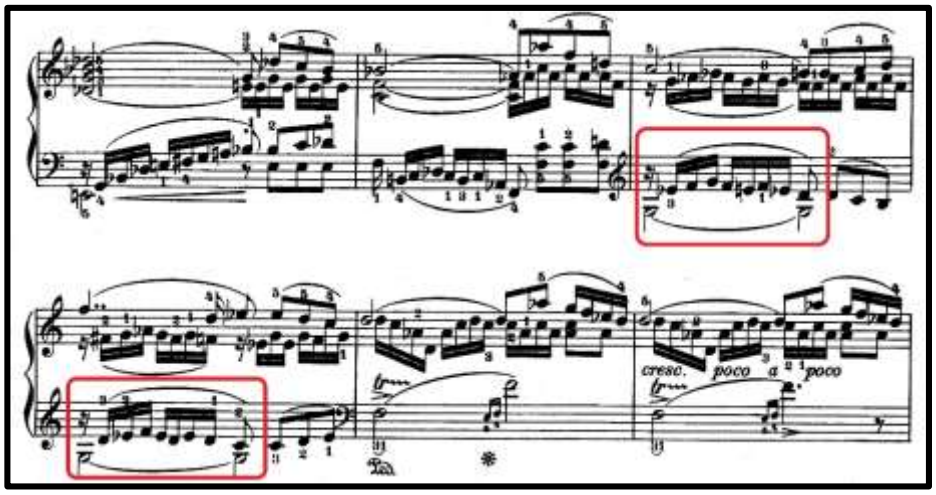
Yeniden Sergi'deki A Teması'nda farklılıklar dikkat çekmektedir. Sağ elde temanın altında işlenen armonik seslerin onaltılık notaya dönüştürüldüğünü ve bu uygulamanın temanın icrasını teknik açıdan biraz daha rahatlattığını söylenebilir.

[86] Weber, *a.g.e.*, s. 5.
[87] Weber, *a.g.e.*, s. 5.



**Şekil 3. 16.** Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema A [98-106. ölç.][88]

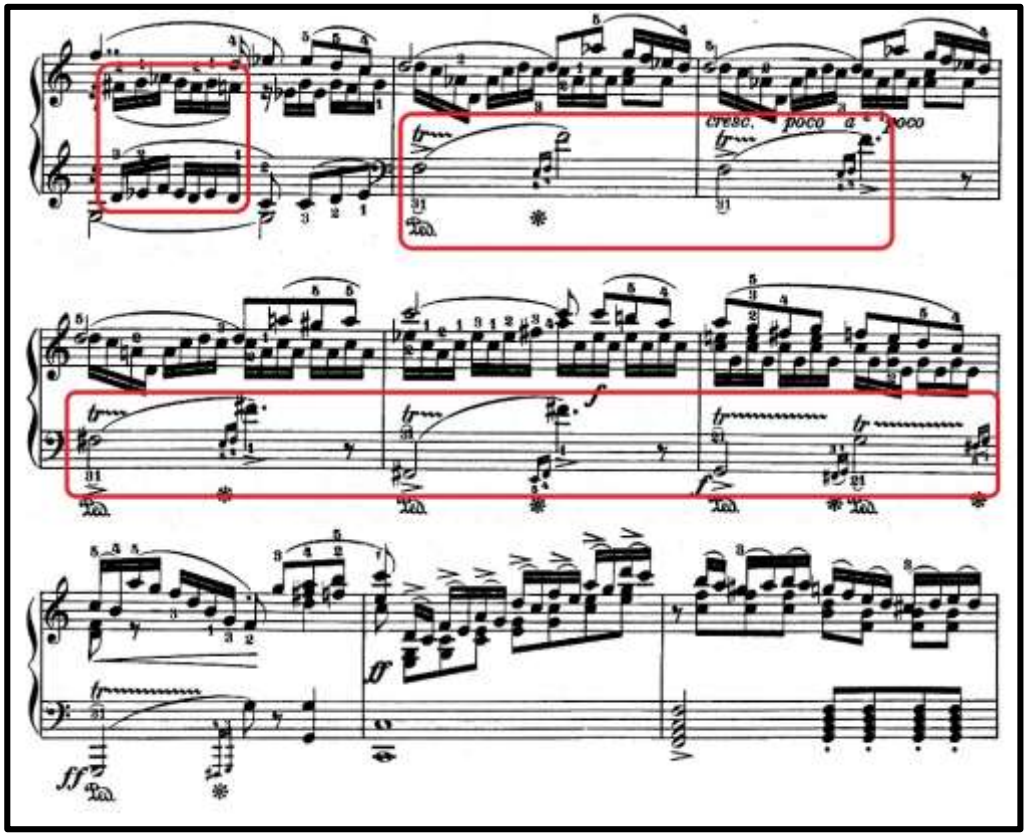
106. ve 107. ölçülerde ise sol eldeki hareketli onaltılık partiye sağ elin de katıldığı böylece müziğin daha da yoğunlaştığını söylenebilir.




**Şekil 3. 17.** Birinci bölüm, Tema A [104-109. ölç.][89]

[88] Weber, *a.g.e.*, s. 6.
[89] Weber, *a.g.e.*, s. 6.
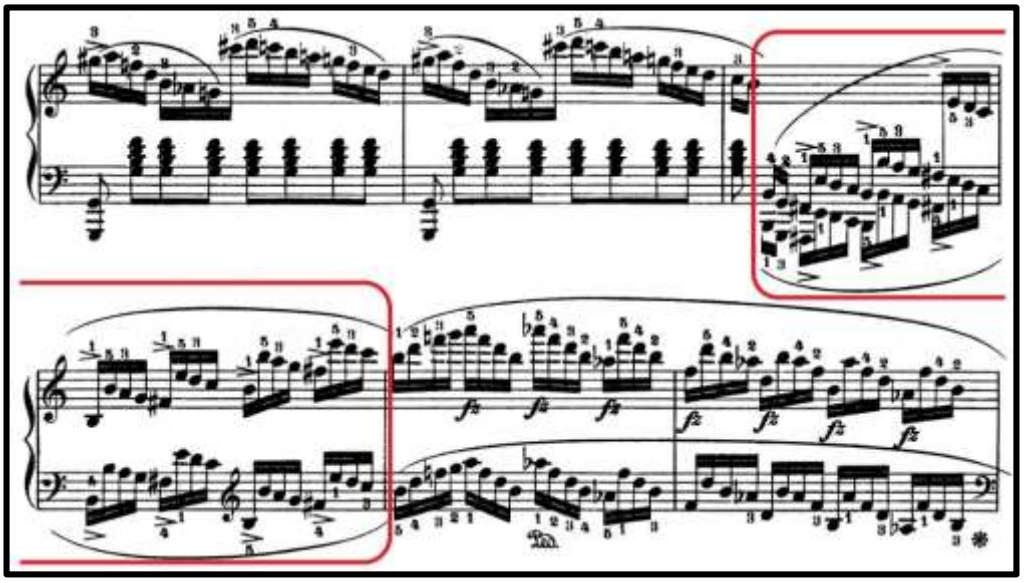
108. ölçüden itibaren sağ elde hareketli bir onaltılık parti olduğu görülmektedir. Buradaki risk temanın altında işlenen onaltılık partiye yoğunlaşıp temanın seslerinin ikinci plana düşmesine sebebiyet vermektir. Teknik açıdan zorlayıcı bir kesit olduğu söylenebilir. Yine bu cümlede aynı zamanda sol elde triller de dikkatimizi çekiyor. Özellikle her bir trilin aynı yoğunlukta icra edilmesi dikkat edilmesi gereken hususlardan bir diğeri olmalıdır.




**Şekil 3. 18.** Birinci bölüm, Tema A [108-116. ölç.][90]

Sergi'de karşımıza çıkan açık aralıklarla teknik açıdan icracıyı zorlayan pasajlar aynı zamanda Yeniden Sergi'de 121 ve 122. ölçülerde karşımıza çıkmaktadır.

[90] Weber, *a.g.e.*, s. 7.



**Şekil 3. 19.** Birinci bölüm, Tema B [119-124. ölç.][91]

Sonuç olarak birinci bölümün teknik açıdan işlenmesi zor materyallerle dolu olduğunu ve bu eserin sağlıklı şekilde icra edebilmesi için sağlam bir teknik alt yapıya sahip olunması gerektiği söylenebilir.

[91] Weber, *a.g.e.*, s. 7.

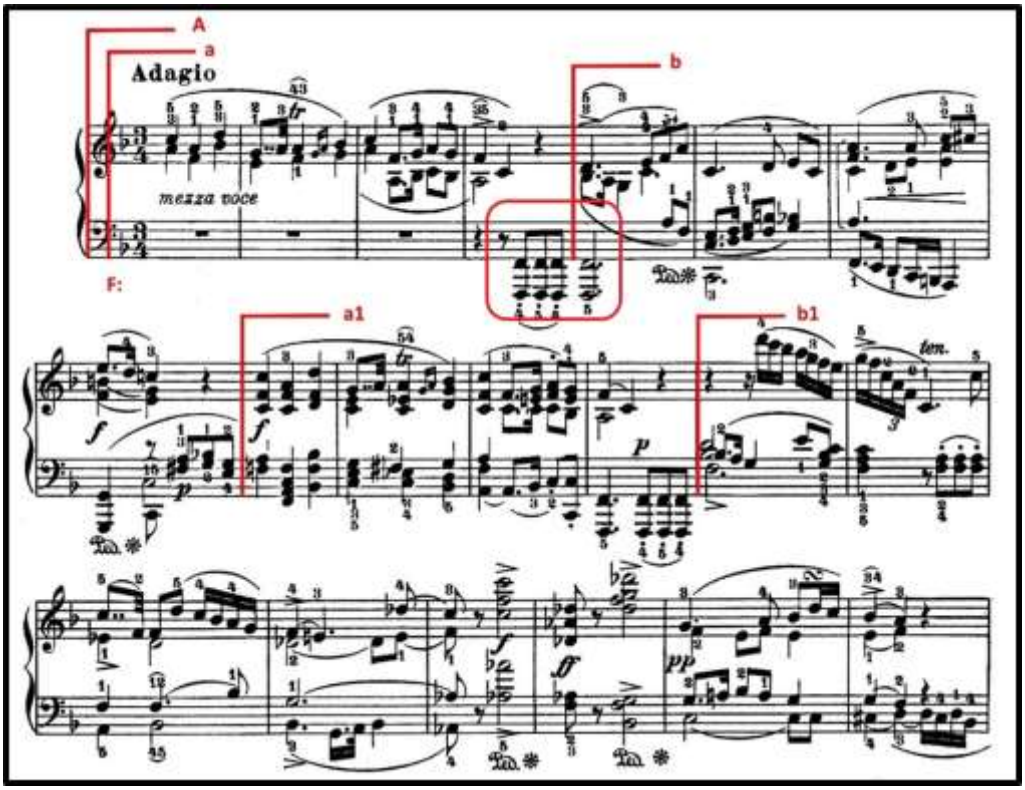
### 3.1.2. İkinci Bölüm - Adagio

Eserin ikinci bölümü gelişmiş üç bölmeli lied formundadır. Klasik Dönem geleneği olarak sonatlarda ikinci bölümler yavaş tempolu ve lied formunda olurlar.[92] Bu eserde de bu geleneğe uygunluk görülmektedir. Bölmeler birbirinden tonal olarak ayrıldığı gibi karakter olarak da ayrılmaktadırlar. Önceki bölüme nispeten cümlelerin ölçü sayıları daha simetriktir fakat cümle uzatmaları bu bölümde de görülmektedir. A bölmesi ikinci kez geldiğinde tamamı değil de ilk cümlesi tekrar ederek getirilmiştir. İkinci bölümün bölmeleri, temaları, cümleleri, cümlelerin yer aldığı ölçü aralıkları, temaların hâkim tonları ve cümlelerin kalış derecelerini gösteren form şeması Tablo 3.3.'te yer almaktadır.

**Tablo 3. 3.** İkinci Bölüm Form Şeması

| **Bölmeler** | **Cümleler** | **Ölçü Aralığı** | **Tonal Dizayn** | **Kalışlar** |
|---|---|---|---|---|
| A | a | 1-4 | Fa Majör | I |
| | b | 5-8 | | V |
| | a1 | 9-12 | | I |
| | b1 | 13-20 | | VI |
| | c | 21-24 | | I |
| | d | 25-28 | | V7/V |
| | e | 28-32 | | V |
| | f | 32-36 | | V |
| B | g | 37-40 | Do Minör | i |
| | h | 40-42 | | VI |
| | i | 43-47 | | i |
| | g1 | 48-53 | Reb Majör | I |
| Dönüş Köprüsü | | 54-64 | Do Minör | i |
| A' | a2 | 65-68 | Fa Majör | V7 |
| | a3 | 69-72 | | V |
| | a4 | 73-76 | | V |
| | a5 | 77-84 | | I |
| Kodetta | | 85-89 | | I |

[92] Hodeir, *a.g.e.*, s. 108.



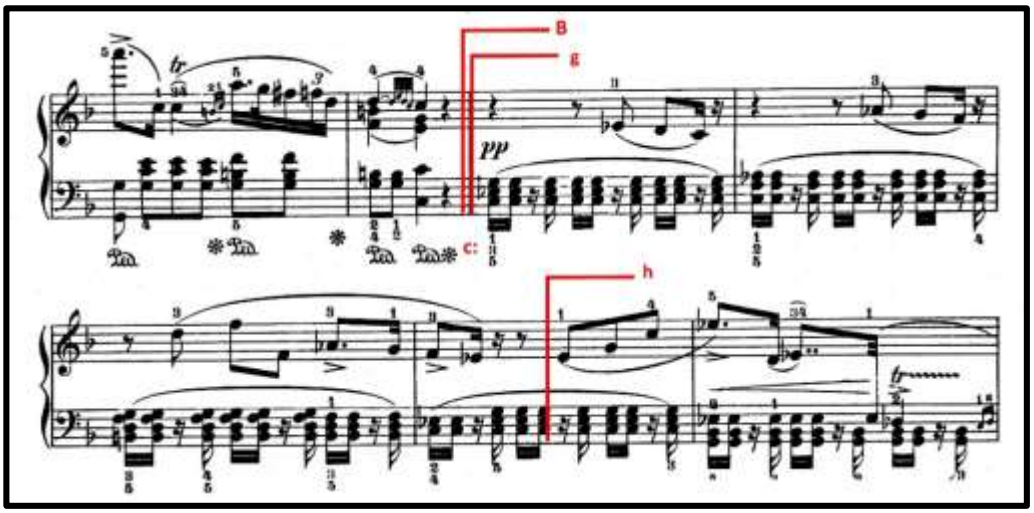

**Şekil 3. 20.** İkinci bölüm, A bölmesi, "a, b, a1, b1" cümleleri [1-20.ölç.][93]

A bölmesi; 1-4. ölçüler arasında yer alan "a" cümlesi, 5-8. ölçüler arasında yer alan "b" cümlesi, 9-12. ölçüler arasında yer alan "a1" cümlesi, 13-20. ölçüler arasında yer alan "b1" cümlesi, 21-24. ölçüler arasında yer alan "c" cümlesi, 25-28. ölçüler arasında yer alan "d" cümlesi, 28-32. ölçüler arasında yer alan "e" cümlesi ve 32-36. ölçüler arasında yer alan "f" cümlelerinden oluşmaktadır.

"a" cümlesi fa majörde başlayıp birinci derecesinde, "b" cümlesi ise beşinci derecesinde son bulmaktadır. Bu iki cümle arasında öncül-soncul ilişkisi mevcuttur. Aynı ilişki "a1" ile "b1" cümleleri arasında da bulunmaktadır fakat "a1" cümlesinde az bir değişiklik görülürken "b1" cümlesinde "b" cümlesinde göre daha fazla değişiklik eklenmiştir. "b1" cümlesi cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle uzatılmış ve tonun altıncı derecesinde son bulmuştur. Şekil 3.20.'de de görüleceği üzere "a" cümlesinin son ölçüsünde yer alan ritmik bitiriş bölümün farklı yerlerinde kendini gösterir.

[93] Weber, *a.g.e.*, s. 10.

"a" ve "b" cümlelerinin ardından A bölmesi içerisinde dört farklı cümle daha art arda gelmiştir. Bu cümlelerin tonal ve armonik özelliklerine bakılırsa; "c" cümlesi birinci derecede başlayıp yine aynı derecede, "d" cümlesi beşinci derecede başlayıp do majörün beşinci derecesinde son bulur. Bu cümlelerde belirgin bir modülasyon görülmese de fa majör ile do majörün ortak derecelerinde ilerlemeleri sonraki bölmenin tonu olan do minöre hazırlık yapıldığını gösterir. "e" ve "f" cümleleri de daha çok do majör akorlarıyla ilerler. "f" cümlesi 34. ölçüdeki kadanssal kromatik çıkışla bölmenin sonunun yaklaştığını çağrıştırır. Bu cümle do majörde tam kalışla son bulur. A bölmesi B bölmesine köprü olmadan doğrudan geçiş yapar.




**Şekil 3. 21.** İkinci bölüm, B bölmesi, "g, h" cümleleri [35-41.ölç.][94]

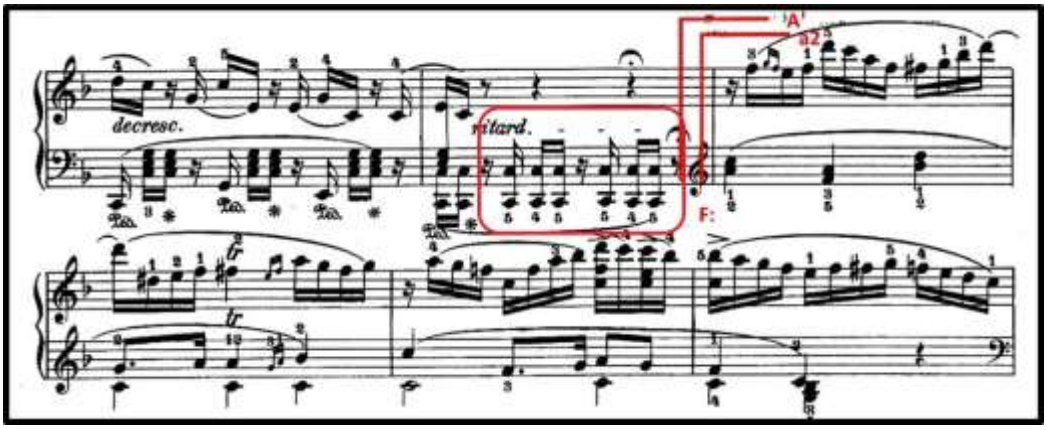
B bölmesi; 37-40. ölçüler arasında yer alan "g" cümlesi, 40-42. ölçüler arasında yer alan "h" cümlesi, 43-47. ölçüler arasında yer alan "i" cümlesi ve 48-53. ölçüler arasında yer alan "g1" cümlelerinden oluşmaktadır. B bölmesinin A bölmesinden oldukça farklı özellikler gösterir. Bunlardan birisi tonudur. A bölmesi fa majörde iken B bölmesi do minördedir. Lied formlarında bölmeler arası ton değişimi çok sık rastlanmamakla birlikte ana tonun beşinci derecesinin minör haline geçiş de çok sık rastlanan bir modülasyon değildir.

[94] Weber, *a.g.e.*, s. 11.

Bu bölme stil olarak da A bölmesine kontrast özellikler gösterir. A bölmesindeki koral yazıyı bu bölmede sol elde devam eden ve perküsyon efekti veren yazı takip eder. Sol eldeki bu ritmik eşliğin üzerinde sağ elde lirik, şarkısal bir tek sesli melodi duyulur.

B bölmesinin tonal ve armonik özelliklerine bakılacak olursa; "g" cümlesi do minörde tonik derecesinde başlayıp yine aynı derecede son bulur, "h" cümlesi birinci derecede başlayıp altıncı derecede son bulur, "i" cümlesi ise do minörün dördüncü derecesinin çeken akoruyla başlayıp do minörün birinci derecesinde son bulur. "i" cümlesinin belirgin bir kalışı bulunmamaktadır. "g1" cümlesi ise "g" cümlesinin napolitan derecede tekrar gelmesidir.

Bu bölümde bir de dönüş köprüsü bulunmaktadır. Lied formlarında çok fazla görülmeyen bu gelişmeli yapıdaki dönüş köprüsünde tamamen B bölmesinin materyallerinden faydalanılmıştır. Dönüş köprüsü farklı tonlara geçişler yaparak do majör akoruyla son bulur. Şekil 3.22.'de de 64. ölçüde gösterildiği üzere dönüş köprüsünün son ölçüsünde yer alan ritmik motif, "a" cümlesinin sonunda da görülmektedir.

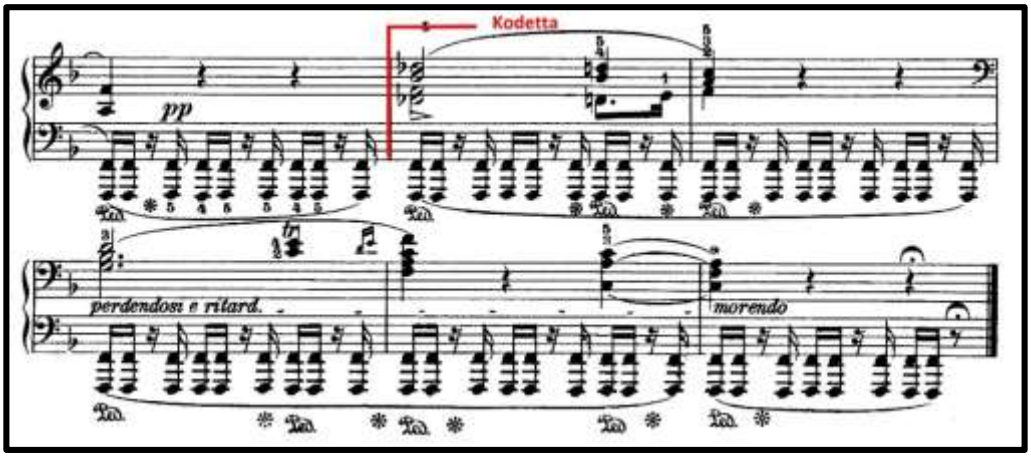



**Şekil 3. 22.** İkinci bölüm, A' bölmesi, "a2" cümlesi [63-68.ölç.][95]

[95] Weber, *a.g.e.*, s. 12.

A’ bölmesi; 65-68. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi, 69-72. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlesi, 73-76. ölçüler arasında yer alan “a4” cümlesi, 77-84. ölçüler arasında yer alan “a5” cümlelerinden oluşmaktadır.

A’ bölmesinin “a2” cümlesi “a” cümlesinin ikinci varyasyonudur. “a2” cümlesinde melodi sol ele geçmiş ve sağ elde eşlik partisi eklenmiştir. “a3” cümlesinde ise melodi en üst partide çalınırken “a2” cümlesindekine benzer eşlik iki parti halinde daha alt partilerde gelmiştir. “a4” cümlesinde ise diğer tüm “a” cümlelerinden farklı olarak “b” cümlesinin sol elinde yer alan ritmik eşlik pasajı sol elde kullanılmıştır. “a5” cümlesinde ise sağ el geliştirilmiş bir şekilde melodiyi çalarken sol elde oktavlı bir eşlik bulunmaktadır. “a5” cümlesi ortasında yer alan dört ölçülük cümle içi uzama eki ile uzatılmıştır. A’ bölmesinin ilk üç cümlesi fa majörde başlayıp çeken derecesinde son bulurken, “a5” cümlesi tonik derecesinde son bulur.

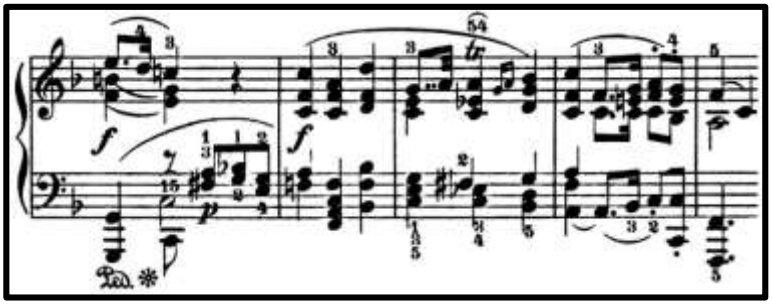



**Şekil 3. 23.** İkinci bölüm, Kodetta [84-89.ölç.][96]

“a5” cümlesinin ardından 85-89. ölçüler arasında bölümün kodettası yer alır. Kodetta içerisinde sağ elde “a” cümlesinin son ölçülerine benzer materyaller bulunurken sol el “a” cümlesinin bitişindeki ritmik motifi tekrar eder. Bölüm fa majörde sona erer.

[96] Weber, *a.g.e.*, s. 13.
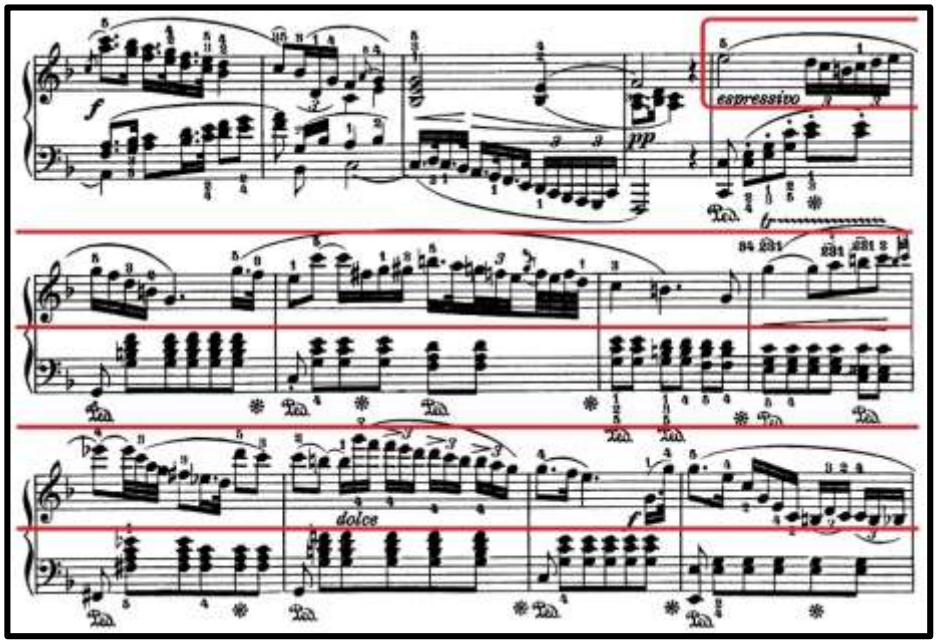
Lied Formu'ndaki ikinci bölümde temanın dikey bir yapılanmada başladığını görüyoruz. Ses kontrolünü kolaylaştırmak için sağ elde yazılan parti iki ele bölüştürülerek çalınabilir (1. ölçü ile 4. ölçünün üçüncü vuruşuna kadar olan kısım). Özellikle temanın ikinci gelişinin ilk yarısında (9-12. ölçüler) aynı 1. Bölümün A Teması'nda olduğu gibi akor ve tema iç içe olduğundan üst hattaki melodiyi ön plana çıkartırken ses legatosunu sağlamak zorlayıcı olacaktır.



**Şekil 3. 24.** İkinci bölüm, A bölmesi [8-12. ölç.][97]
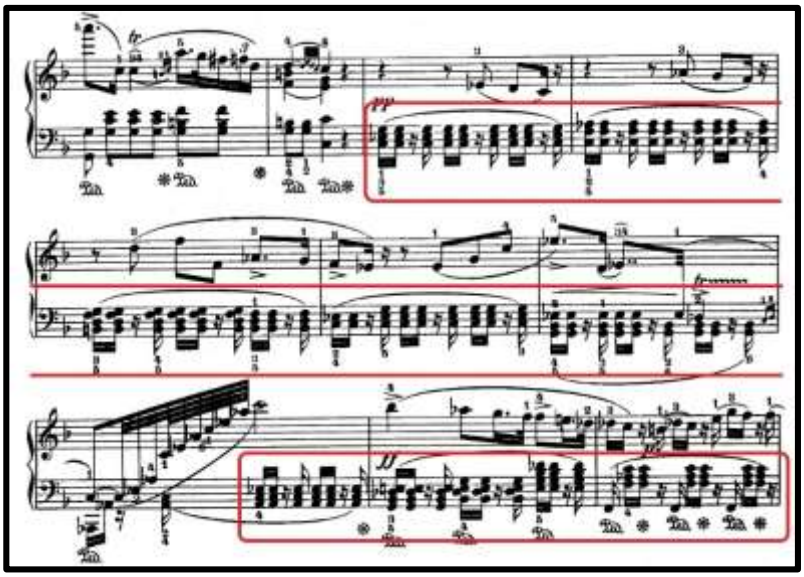
25. ölçüden itibaren ise sağ elde yatay seyreden, armonik yapılanmanın sol elde verildiği bir tema ile karşılaşılmaktadır. Burada icracının dikkat etmesi gereken husus ikna edici bir cümle kurgusuna ulaşma çabası olmalıdır. Aynı zamanda içinde bulunulan tempo da düşünülerek triole onaltılık, otuzikilik, altmışdörtlük nota gruplarının olduğu ölçülerde ifadesel çalışı korumak cümlenin karakterini sürdürebilmek bakımından önem teşkil etmektedir.

[97] Weber, *a.g.e.*, s. 10.




**Şekil 3. 25.** İkinci bölüm, A bölmesi [21-33. ölç.][98]

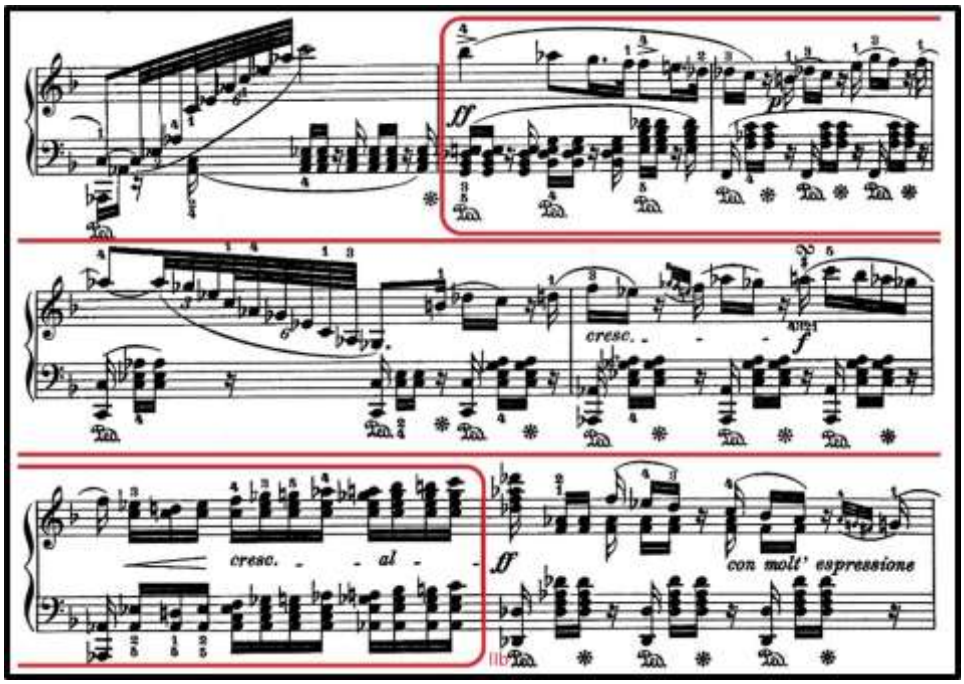
Do minör tonunda olan B Kesiti'nde ise sol elde ostinato ritmik yapıda kendini sürekli duyuran bir eşlik partisi dikkat çekmekte ve bu ritmik yapılanma adeta temaya karakterini vermektedir.



**Şekil 3. 26.** İkinci bölüm, B bölmesi [35-44. ölç.][99]

[98] Weber, *a.g.e.*, s. 11.
[99] Weber, *a.g.e.*, s. 11.
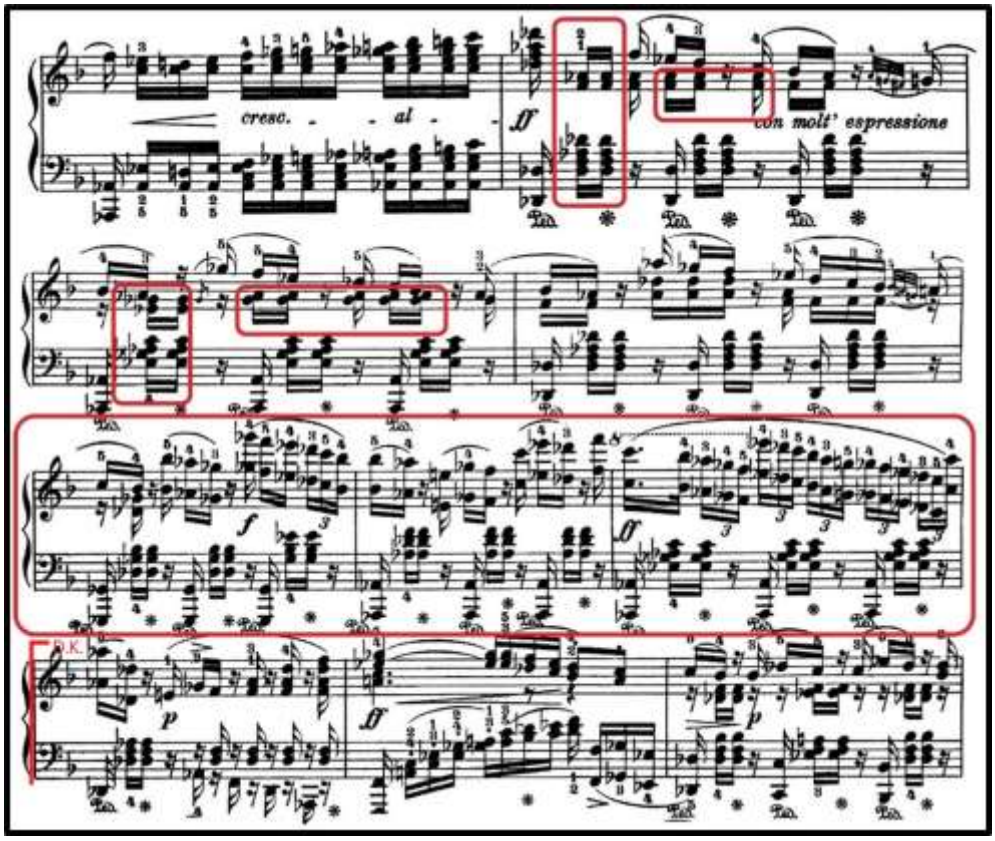
43. ölçü itibariyle sağ elde daha küçük nota birimleriyle yoğunlaşan bir söylem dikkatimizi çekmeye başlıyor. Burada gözetilmesi gereken husus küçülen nota birimleriyle karakterin kaybolma tehlikesidir. Tempoyu koruyarak sadece yoğunlaşan partinin müzikal ifadesine odaklanmak işimizi kolaylaştıracaktır.
(Örnek: 43-47. ölçünün sadece ilk notası)




**Şekil 3. 27.** İkinci bölüm, B bölmesi [42-48. ölç.][100]

48. ölçü itibariyle müziğin ses olarak daha dolgunlaştığı, ifadesel olarak da daha fazla yoğunlaştığı dikkatimizi çekiyor. Söz konusu ifadeli çalışa ulaşılabilmesin yanı sıra, ses ve söylemin gelişmesi için ise sağ elde armonik eşlik hattının temanın altında yerini aldığını ve 51. ölçüden sonra da oktav kullanımlarının yoğunlaştığını söylenebilir.

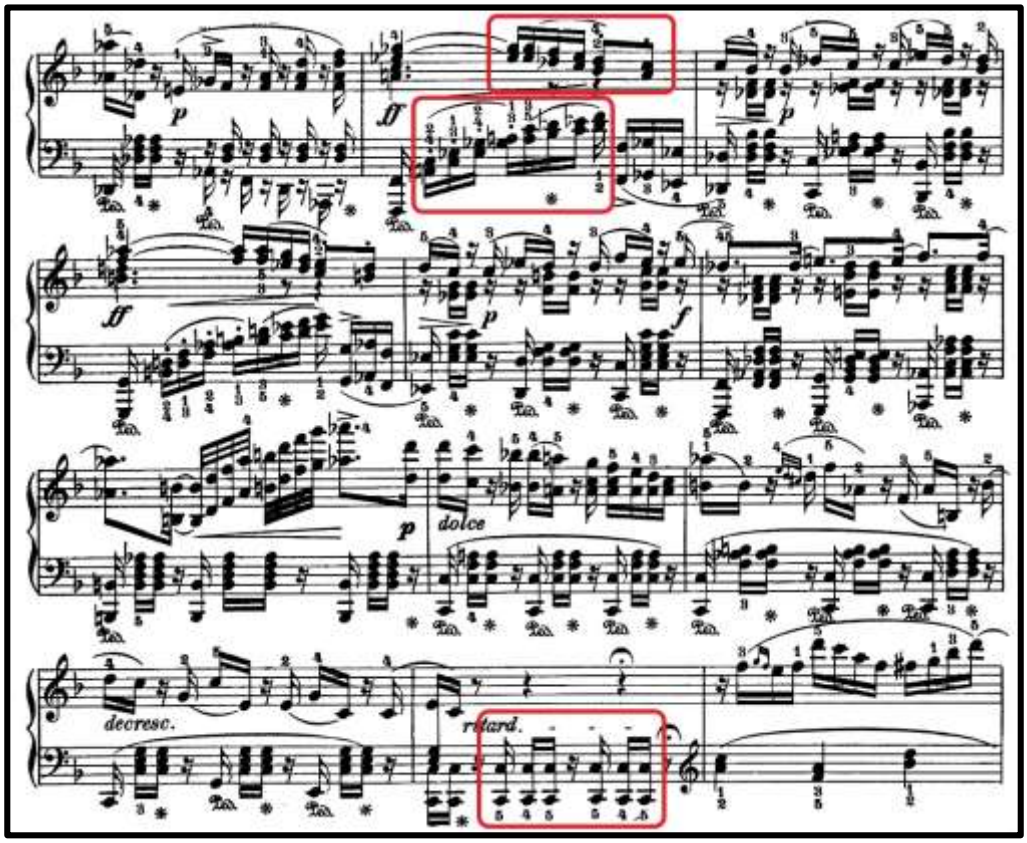
[100] Weber, *a.g.e.*, s. 12.




**Şekil 3. 28.** İkinci bölüm, B bölmesi [47-56. ölç.][101]

55. ölçüden itibaren üçlü aralıktan oluşan çift ses kullanımlarıyla birlikte buraya kadar sözünü ettiğimiz tüm teknik uygulamalar iç içe geçmiş şekilde işlenmektedir. Kesit 64. ölçüde sol elde ostinato ritmik yapılanmanın kendini duyurmasıyla sona ermektedir.
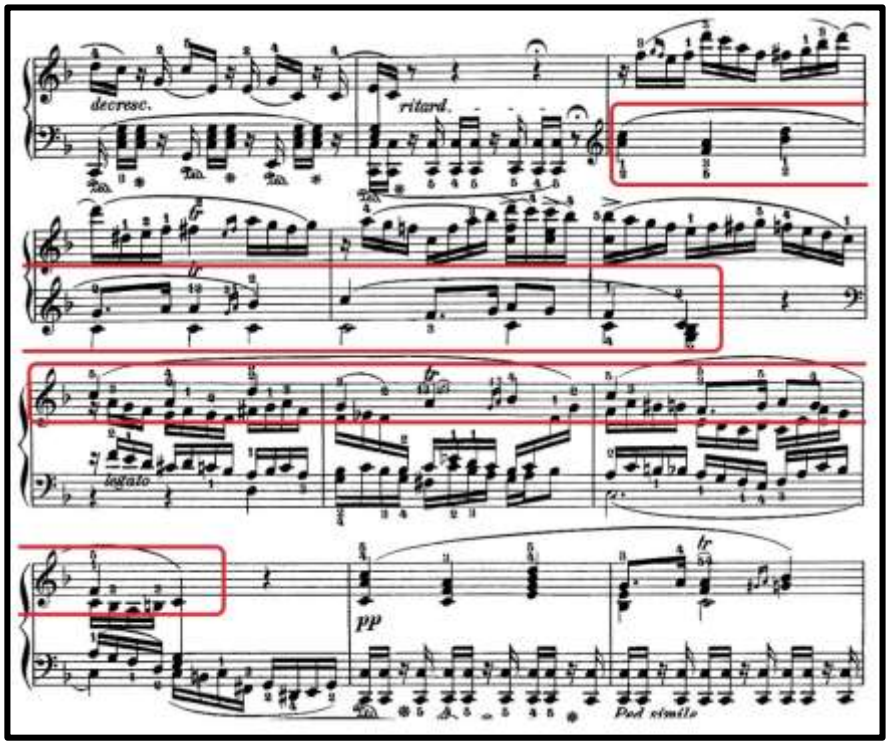
[101] Weber, *a.g.e.*, s. 13.




**Şekil 3. 29.** İkinci bölüm, B bölmesi [54-65. ölç.][102]
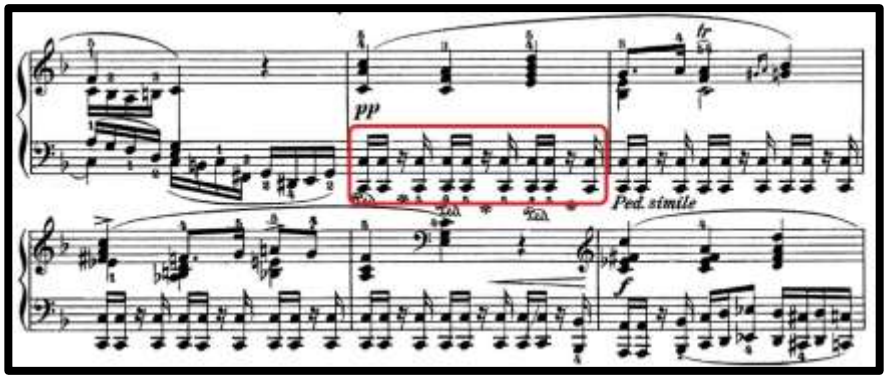
Son A Kesiti ise 65. ölçüde başlamaktadır. Burada temanın sol ele geçmesi ve sağ elde temaya akıcı şekilde onaltılıkların eşlik etmesi dikkat çekmektedir.

[102] Weber, *a.g.e.*, s. 13.




**Şekil 3. 30.** İkinci bölüm, A bölmesi [63-74. ölç.][103]

73. ölçüde ise temaya, B Kesitinde ilk kez karşımıza çıkan ritmik yapılanma eşlik etmektedir. Dolayısıyla burada kesitler arasındaki teknik kullanımların iç içe geçtiğini görülmektedir.




**Şekil 3. 31.** İkinci bölüm, A bölmesi [72-77. ölç.][104]

2. bölümde müzik aynı ritmik yapılanma ile sönerek sona ermektedir.

[103] Weber, *a.g.e.*, s. 14.
[104] Weber, *a.g.e.*, s. 14.

### 3.1.3. Üçüncü Bölüm - Allegro (Menuetto)
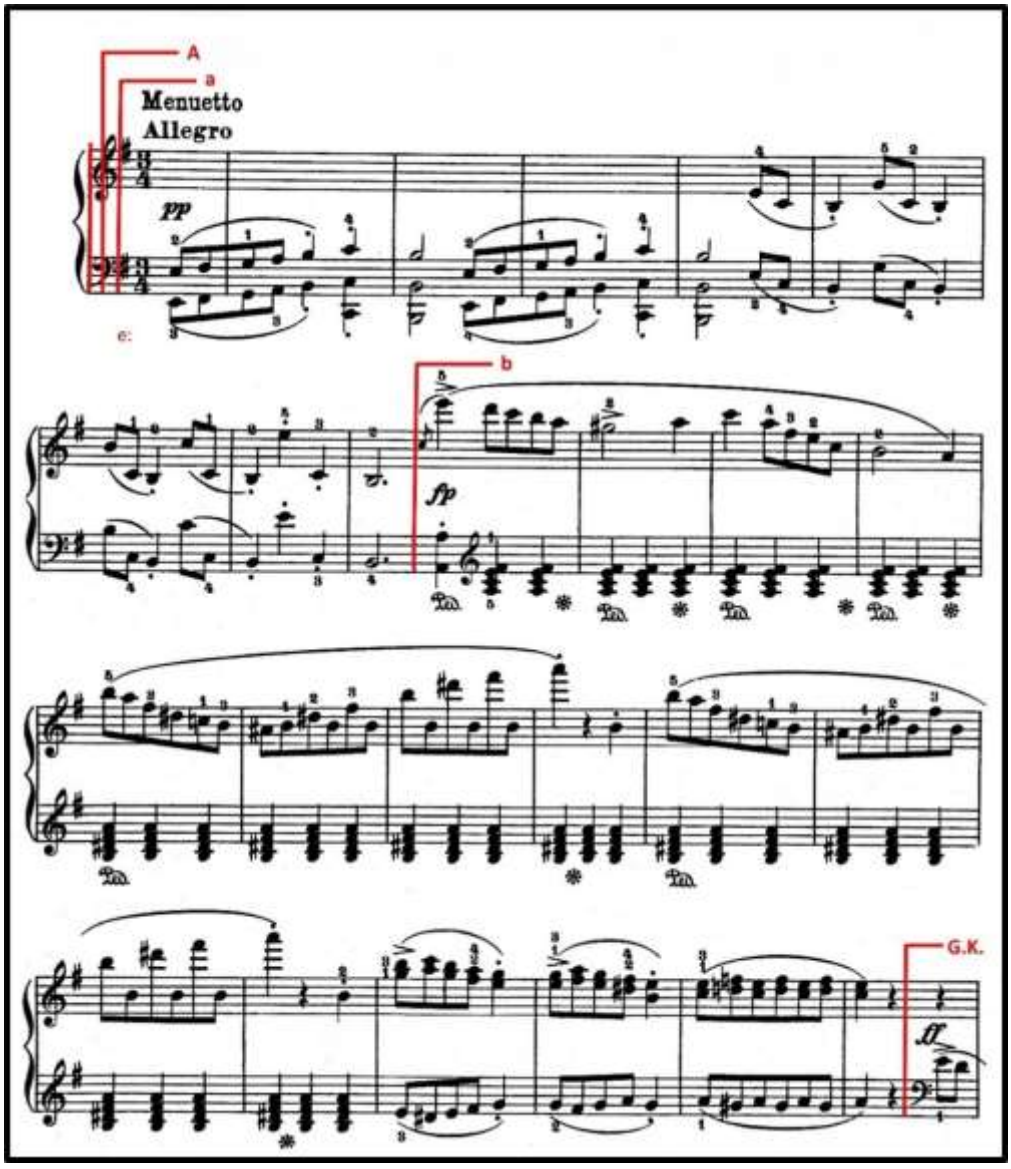
Eserin üçüncü bölümü menüet-trio-menuet şeklinde icra edilen Menuet-Trio formundadır. Triolu formlar genel olarak katlı lied formundadır, triodan önceki bölmeler lied formunu oluştururlar. Trionun başladığı bölme başlıkta trio olduğu belirtilerek ayrılırlar. Fakat bazı menüetlerde ilk bölme gelişmeli yapıda da olabilmektedir.[105] Menuetto kendi içerisinde üç kesitten oluşur. İkinci kesit tıpkı sonat allegrosunda olduğu gibi gelişmeli yapıdadır.

Üçüncü bölümün bölmeleri, temaları, cümleleri, cümlelerin yer aldığı ölçü aralıkları, temaların hâkim tonları ve cümlelerin kalış derecelerini gösteren form şeması Tablo 3.4.'te yer almaktadır.

**Tablo 3. 4.** Üçüncü Bölüm Form Şeması

| **Bölmeler** | **Temalar** | **Cümleler** | **Ölçü Aralığı** | **Tonal Dizayn** | **Kalışlar** |
|---|---|---|---|---|---|
| A | Tema A | a | 1-8 | Mi Minör | V |
| | | b | 9-24 | | iv |
| | Geçiş Köprüsü | | 24-33 | | VI |
| | Tema B | c | 33-41 | Do Majör | I |
| | | c1 | 41-49 | | I |
| | Geçiş Köprüsü | | 49-57 | | |
| B | | | 57-102 | | |
| A | Tema A' | a1 | 102-116 | Mi Minör | i |
| | Tema B' | c2 | 116-124 | | i |
| | Kodetta | | 124-136 | | i |
| TRİO | C | d | 137-144 | Mi Majör | V |
| | | d1 | 145-152 | | V |
| | D | e | 152-160 | | V7 |
| | | f | 161-171 | | I |
| | | e1 | 172-185 | | I |
| | Kodetta | | 185-197 | | I |

[105] Caplin, *a.g.e.*, s. 609.

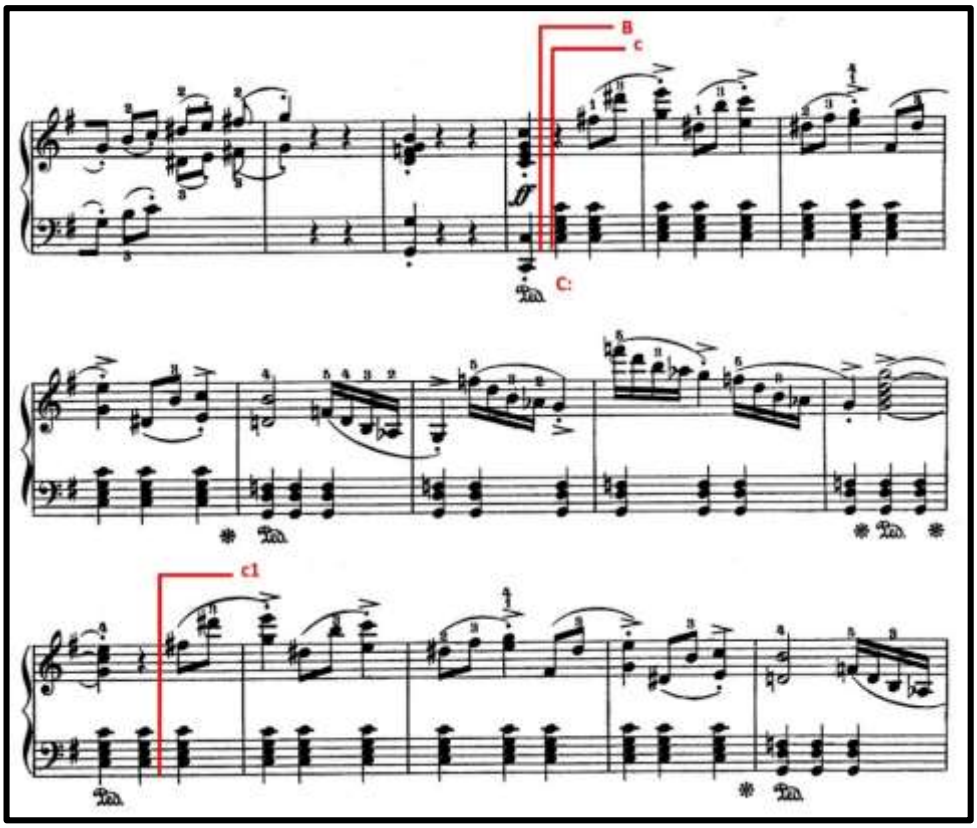



**Şekil 3. 32.** Üçüncü bölüm, Tema A, "a, b" cümleleri [1-24.ölç.][106]

A teması; 1-8. ölçüler arasında yer alan "a" cümlesi, 9-24. ölçüler arasında yer alan "b" cümlesinden oluşmaktadır. B teması, 33-41. ölçüler arasında yer alan "c" cümlesi, 41-49. ölçüler arasında yer alan "c1" cümlesinden oluşmaktadır. Sergi bölmesinin içinde temalar dışında; A temasının ardından 24-33. ölçüler arasında gelişmeli bir yapıda olan A temasından B temasına geçiş köprüsü, 49-57. ölçüler arasında ise B temasından gelişme bölmesinde geçiş köprüsü yer almaktadır.

[106] Weber, *a.g.e.*, s. 14.
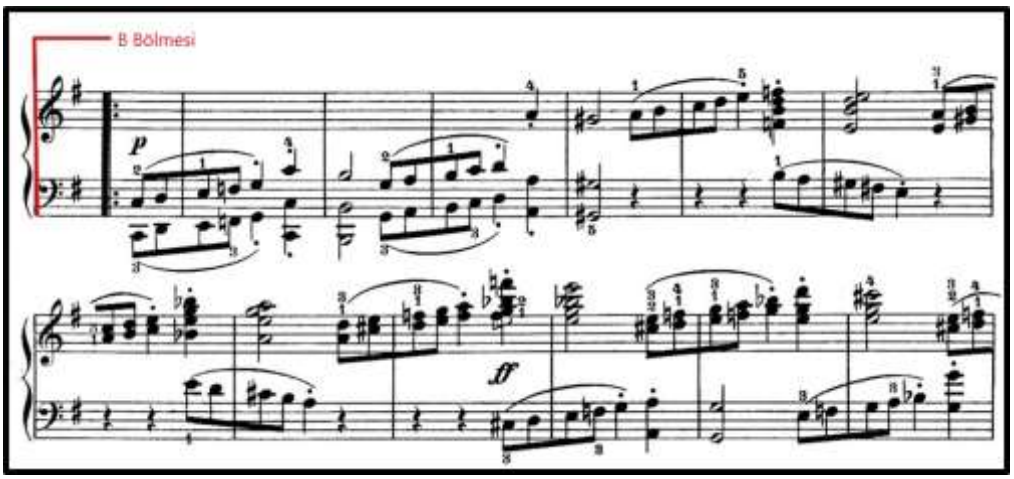
A temasının “a” cümlesi mi minörde beşinci derecede kalış yapar. “b” cümlesinde yine mi minörün beşinci derece akoru hakimken dördüncü derecesinde başlayıp dördüncü derecesinde son bulması, cümlenin la minöre geçtiği izlenimi verir. “a” cümlesindeki çıkıcı melodik yapı “b” cümlesinde inici olarak gelmiş ve her iki cümle arasında kontrast bir yapı oluşturmuştur. Bir diğer farklılık olarak ölçü sayıları “a” cümlesinde daha az (8), “b” cümlesinde daha fazladır (15). Bu asimetrik ölçü sayılarında “b” cümlesinin ortasındaki cümle ortası uzama eki etkili olmuştur. Her iki cümle arasındaki diğer bir farklılık ise “a” cümlesinin eksik ölçüyle başlaması, “b” cümlesinin ölçünün güçlü zamanında başlamasıdır. A temasının ardından gelen ve do majör akorunda son bulan geçiş köprüsü aynı zamanda temanın kodettası rolünü de üstenmektedir. Do majör bir sonraki temanın tonudur. Geçiş köprüsü bir sonraki temanın tonunu hazırlamıştır.




**Şekil 3. 33.** Üçüncü bölüm, Tema B, “c, c1” cümleleri [30-45.ölç.][107]

[107] Weber, *a.g.e.*, s. 15.

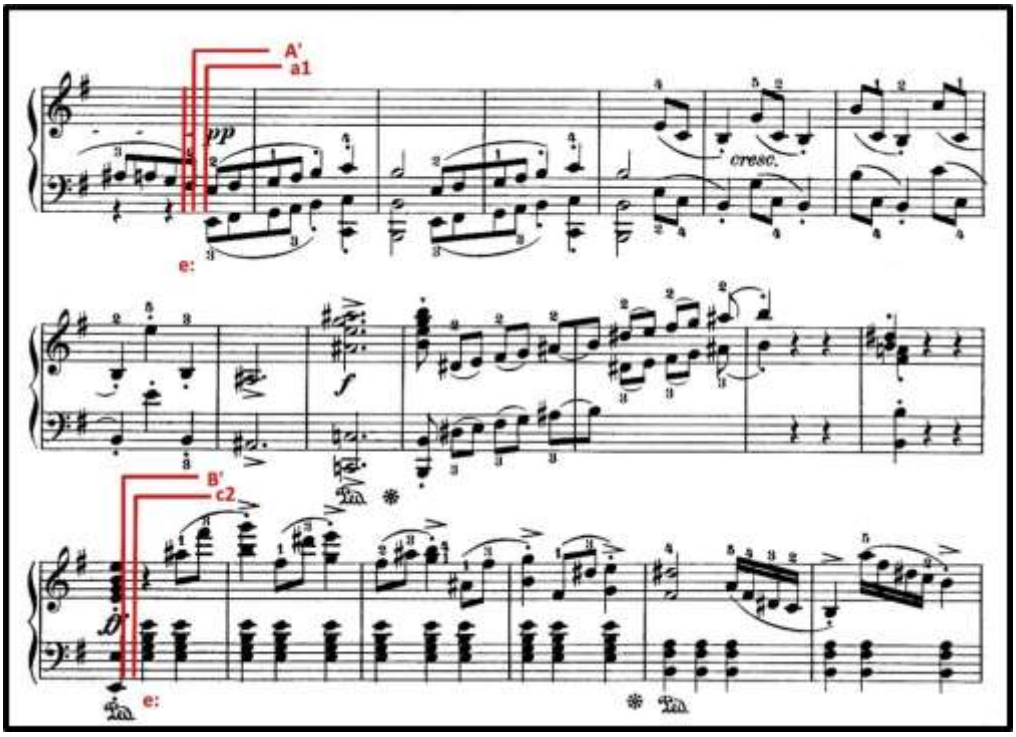
B temasının "c" cümlesi do majörde başlayıp yine aynı tonun birinci derecesinde kalış yapar. "c1" cümlesinde aynı ton ve kalış özelliklerini gösterir. Bu iki cümle önceki temanın cümleleri gibi kontrast değil koşut yapıdadır. B temasının ardından gelen geçiş köprüsü ise hem B temasının hem de serginin kodası rolünü üstlenerek tam bir kalışla do majörde son bulur. Ana tonun mi minör olması bu kısmın gelişmeye tonal olarak hazırlık sağlama göreviyle do majörde getirildiği fikrini ortaya çıkarır. B temasının tonunun ana temanın büyük üçlü pes tonu olması nadiren de olsa görülmektedir fakat geleneksel olarak ana temanın tonunun minör olduğu durumlarda ikinci tema küçük üçlü tiz majör tonda (ilgili majöründe) gelir.[108]




**Şekil 3. 34.** Üçüncü bölüm, B Bölmesi [57-68.ölç.][109]

Bölümün B bölmesi 57-102. ölçüler arasını kapsamaktadır. B bölmesinde A temasının "a" cümlesinin ilk melodik motifi işlenmiştir. Bununla birlikte "b" cümlesindeki akorsal ilerleyişler ile ilk geçiş köprüsünün inici melodik motifi de yer almaktadır. 92. ölçüde görülen tekrar eden yedili akorlar dışında B temasından herhangi bir materyal belirgin bir şekilde gelişmede yer almamaktadır. "a" cümlesi melodik motifinin do majörde gelmesiyle başlayan bölme farklı tonlarda gelişerek ilerlemiş ve herhangi bir tonda belirgin bir kalış sergilememiştir. B bölmesi kromatik inici bir melodiyle mi minördeki yeniden sergiye bağlanır.

[108] Usmanbaş, *a.g.e.*, s. 108.
[109] Weber, *a.g.e.*, s. 16.



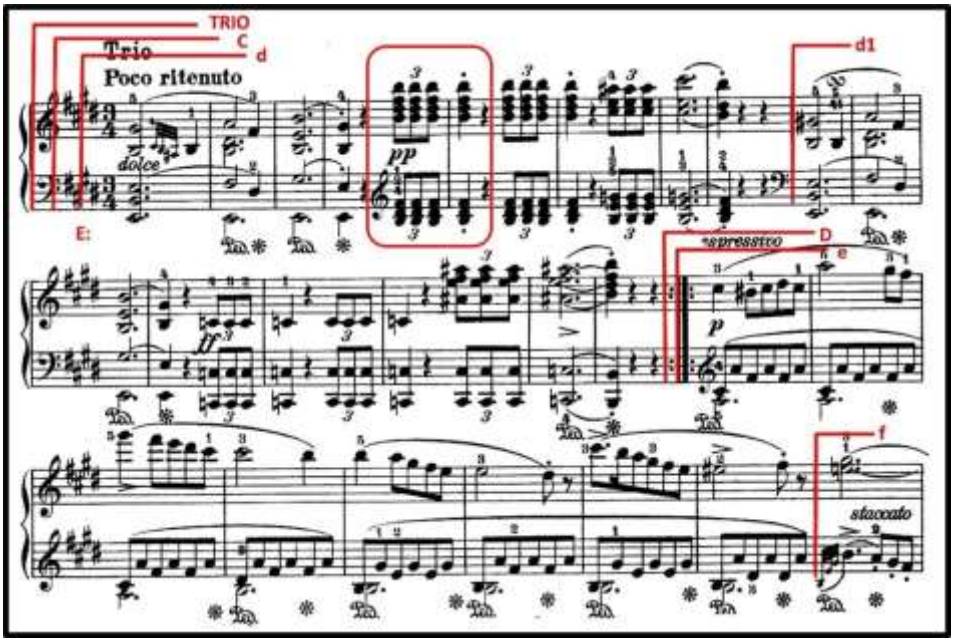

**Şekil 3. 35.** Üçüncü bölüm, Tema A', "a1", Tema B' "c2" cümleleri [102-121.ölç.][110]

A' teması; 102-116. ölçüler arasında yer alan "a1" cümlesi, B teması ise 116-124. ölçüler arasında yer alan "c2" cümlesinden oluşmaktadır. Bu bölmenin içinde temalar dışında 124-136. ölçüler arasında bölmeyi bitiren bir kodetta yer almaktadır. Bu bölmeye gelişmeli yapı özelliğini kazandıran önemli unsurlardan birisi, A bölmesinin B teması do majörde gelirken bu bölmede B' temasının ana ton olan mi minöre dönmesidir.

Bu bölmede, A bölmesinden farklı olarak temaların sadece ilk cümleleri yeniden getirilmiştir. Bununla birlikte A' temasının "a1" cümlesi altı ölçülük bir cümle sonu uzama ekiyle uzatılarak geliştirilmiştir. B' temasının "c2" cümlesi ise B temasının "c1" cümlesinin mi minörde getirilmiş halidir. Kodetta ise "a" cümlesi materyallerinden oluşmaktadır.

[110] Weber, *a.g.e.*, s. 17.

Bölmenin sonunda yer alan dolapla B bölmesinden itibaren röpriz yapılır. Röprizin ardından son ölçüdeki puandore yapılarak "attacca subito il Trio" ifadesiyle aralık vermeksizin Trio'ya geçilir. Bu ifade aynı zamanda trionun bu bölümün bir parçası olduğunu gösterir.



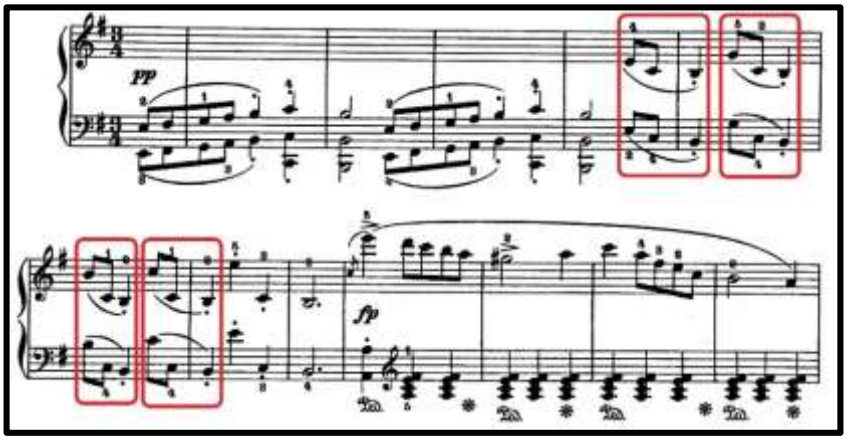

**Şekil 3. 36.** Üçüncü bölüm, Trio, C Bölmesi, "d, d1", D Bölmesi "e, f" cümleleri [137-161.ölç.][111]

Trio bölmesinin C teması; 137-144. ölçüler arasında yer alan "d" cümlesi, 145-152. ölçüler arasında yer alan "d1" cümlelerinden, D teması ise, 152-160. ölçüler arasında yer alan "e" cümlesi, 161-171. ölçüler arasında yer alan "f" cümlesi, 172-185. ölçüler arasında yer alan "e1" cümleleri ve 185-197. ölçüler arasında yer alan kodettadan oluşmaktadır. Trionun tamamı menuet bölmesinin aksine mi majör tondadır. "d" cümlesindeki Şekil 3.36.'da da gösterilen üçlemeli ritmik motif, A bölmesinin A teması ile bu bölme arasında bir motifsel ilişki kurar. Menuete göre triodaki cümleler daha simetrik ölçü yapısına sahiptir. C bölmesindeki cümleler çeken derecesinde kalış yaparken, D bölmesinin ilk cümlesi (e) çeken fakat diğer cümleler eksen derecesinde kalış yaparlar. Bölüm üçlemeli ritmik motiflerin yer aldığı kodetta ile son bulur.

[111] Weber, *a.g.e.*, s. 18.

Menuet'ye ilk bakışta diğer bölümlere oranla daha yalın bir yazım olduğu dikkatimizi çekiyor ancak tempo göz önünde bulundurulduğunda ilk anda çektiğimiz görsel fotoğrafın bizi yanıltabileceğini de söyleyebiliriz. Özellikle sürekli farklı vuruşlara denk gelen nota gruplarının eserin nabzını bozmadan icra edilmesi teknik açıdan zorlayıcı bir faktör olacaktır. Bir diğer zorluk da üçlü çift ses kullanımlarıdır.
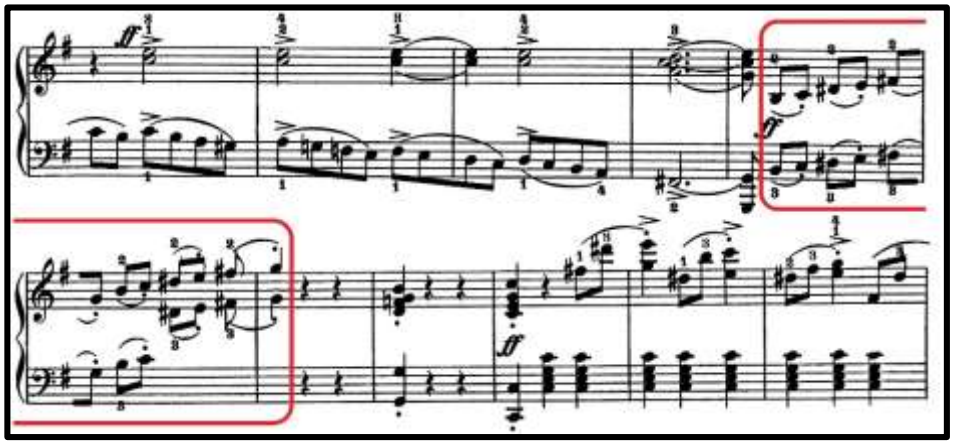
Öncelikle 4. ve 7. ölçüler arasında karşımıza çıkan, her biri farklı bir vuruşa denk gelen aynı bağ içerisindeki iki adet sekizlik ve bir adet dörtlük notadan oluşan nota gruplarına bakalım. Burada her grubu aynı hareketle çalmalı ve birbirinden farklı olacak şekildeki vurgulardan kaçınmalıyız.




**Şekil 3. 37.** Üçüncü bölüm, A Bölmesi [1-12. ölç.][112]
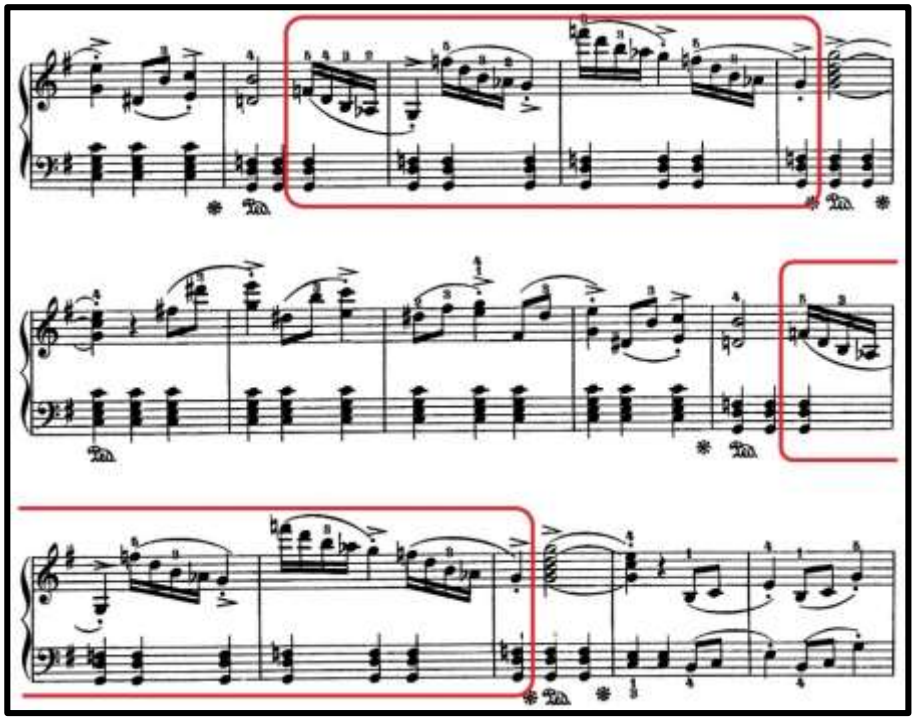
21. ölçüde ise ilk defa üçlü çift seslerle karşılaşıyoruz. Bu kullanım B bölmesinde özellikle 63. ölçünün son vuruşu ve 74. ölçünün son vuruşu ile 84. ölçünün son vuruşu ve 93. ölçünün son vuruşu arasında geliştirilerek yeniden karşımıza çıkacaktır. 29. ölçünün ikinci sekizliğinde başlayan ve 31. ölçüye kadar devam eden iki ölçülük kesit temponun hızlanmasına sebebiyet verebilecek bir yapıdadır. Bunun yanı sıra 29. ölçüde başlayan iki bağlı notaların ilkini vuruş başı şeklinde çalmak da bulunulan ölçüler itibariyle eserin nabzının kaybolmasına sebebiyet verebilir. Aynı kullanım A' bölmesinde 112. ölçünün ikinci sekizliğinden başlayacak ve 114. ölçüde bitecek şekilde yeniden karşımıza çıkmaktadır.

[112] Weber, *a.g.e.*, s. 14.



**Şekil 3. 38.** Üçüncü bölüm, A Bölmesi [24-34. ölç.][113]

37. ölçünün son vuruşunda başlayan ve 40. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eden kesitte yine başlangıçları sürekli farklı vuruşa denk gelen ancak hem ritmik hem de nota olarak birebir aynı kullanımlar ile karşılaşıyoruz. Aynı kullanım 45. ölçünün son vuruşu ve 48. ölçünün ilk vuruşuna kadar olan ölçülerde de karşımıza çıkmaktadır.

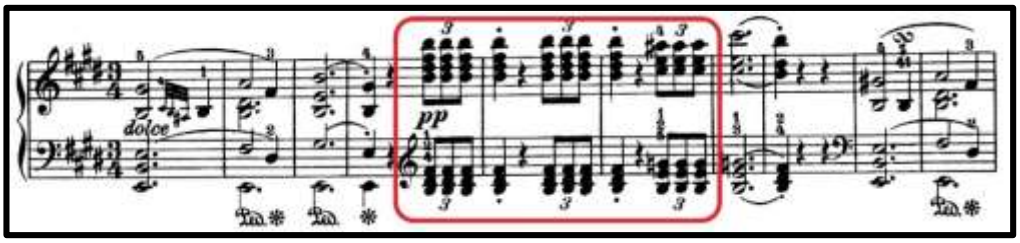


**Şekil 3. 39.** Üçüncü bölüm, B Bölmesi [36-50. ölç.][114]

[113] Weber, *a.g.e.*, s. 14.
[114] Weber, *a.g.e.*, s. 15.

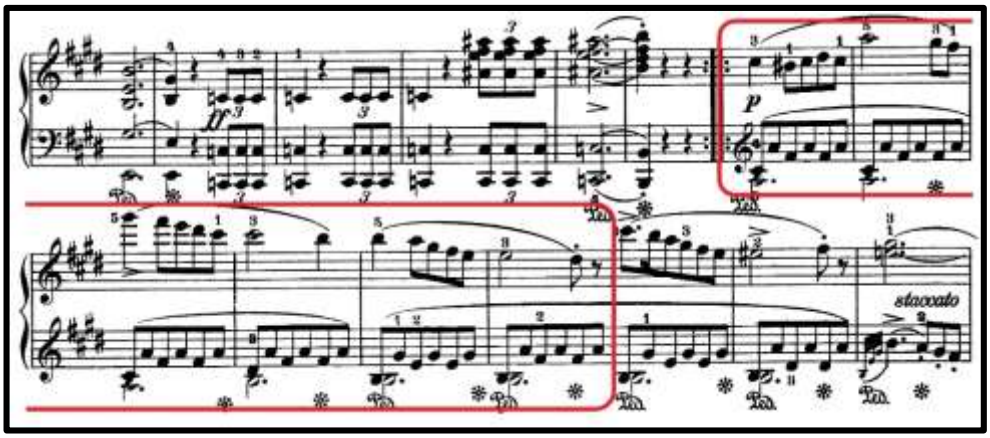
Eserin temposunun ve nabzının bozulması için adeta tuzak olarak düşünebileceğimiz bu tarz kullanımlara Menuet'de genel olarak çok dikkat etmeliyiz. Sergi'de karşılaştığımız benzeri art arda kullanılan nota grupları Yeniden Sergi'de de karşımıza çıkacaktır.

Trio'da, Menuet'in aksine çok sakin karakterde bir tema ile karşılaşıyoruz. Bu tema içerisinde tek dikkati çeken triole akor kullanımlarıdır.




**Şekil 3. 40.** Üçüncü bölüm, C Bölmesi [137-146. ölç.][115]

153. ölçüde başlayan cümlede ise sağ eldeki temaya, sol elde armonik eşlik sesleri açılarak işlenmiş bir parti eşlik ediyor.




**Şekil 3. 41.** Üçüncü bölüm, D Bölmesi [147-161. ölç.][116]

Teknik açıdan icracıyı zorlamayacak, sadece müzikal kaygıların ön planda olduğu bir kesitle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

[115] Weber, *a.g.e.*, s. 19.
[116] Weber, *a.g.e.*, s. 19.

### 3.1.4. Dördüncü Bölüm - Presto (Rondo)
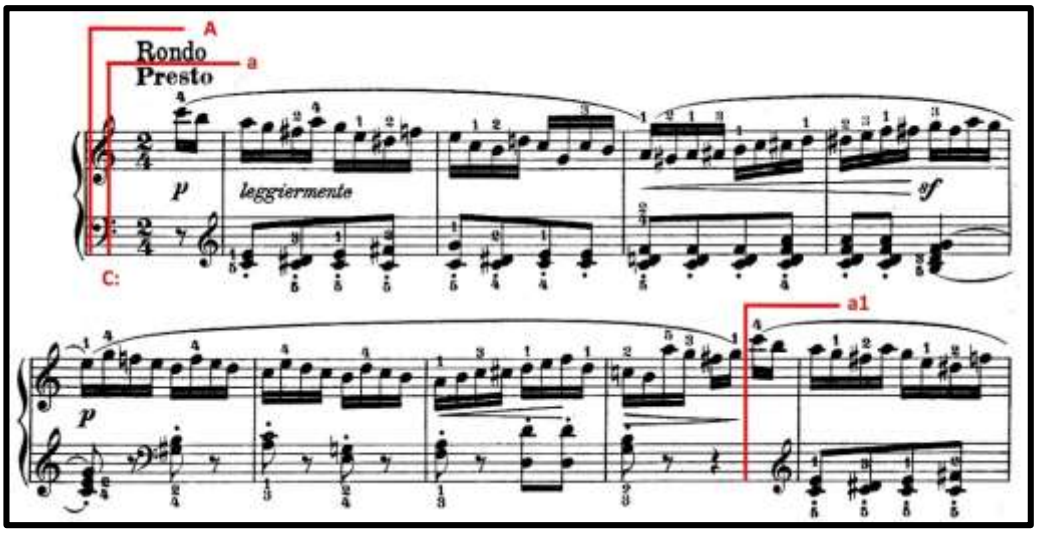
Eserin dördüncü bölümü beş bölmeli monotematik rondo formundadır. A bölmesi üç farklı cümle ve varyasyonları ile altı cümleden, B bölmesi iki cümleden, A1 cümlesi üç cümleden, C bölmesi beş cümleden, A2 bölmesi ise dört cümleden oluşmaktadır. Bölmeler birbirinden C bölmesinin ilk cümlesi hariç tonal olarak ayrılabilir. Bölmeler arasında geçiş ve dönüş köprüleri bulunmaktadır. Bölüm bir koda ile son bulur. Dördüncü bölümün bölmeleri, temaları, cümleleri, cümlelerin yer aldığı ölçü aralıkları, temaların hâkim tonları ve cümlelerin kalış derecelerini gösteren form şeması Tablo 3.5.'te yer almaktadır.

**Tablo 3. 5.** Dördüncü Bölüm Form Şeması

| **Bölmeler** | **Cümleler** | **Ölçü Aralığı** | **Tonal Dizayn** | **Kalışlar** |
|---|---|---|---|---|
| A | a | 1-8 | Do Majör | V |
| | a1 | 8-15 | | V7 |
| | b | 15-27 | | V7 |
| | c | 27-49 | | V |
| | a | 49-57 | | V |
| | a2 | 57-68 | | I |
| Geçiş Köprüsü | | 69-90 | | V7/V |
| B | d | 91-102 | Sol Majör | III |
| | d1 | 103-120 | | V7/III |
| Dönüş Köprüsü | | 121-132 | | |
| A1 | a | 132-140 | Do Majör | V |
| | a1 | 140-147 | | V7 |
| | b1 | 147-161 | | V7/IV |
| C | e | 161-191 | Fa Minör | i |
| | f | 192-200 | Lab Majör | I |
| | f1 | 201-208 | | I |
| | g | 209-225 | | I |
| | h | 226-241 | | VII |
| Dönüş Köprüsü | | 241-252 | | |
| A2 | a2 | 252-260 | Do Majör | V |

**Tablo 3. 6.** (Devamı)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | a3 | 260-268 | | V |
| | c1 | 269-278 | | V |
| | b2 | 278-288 | | IV |
| Koda | | 288-331 | | I |



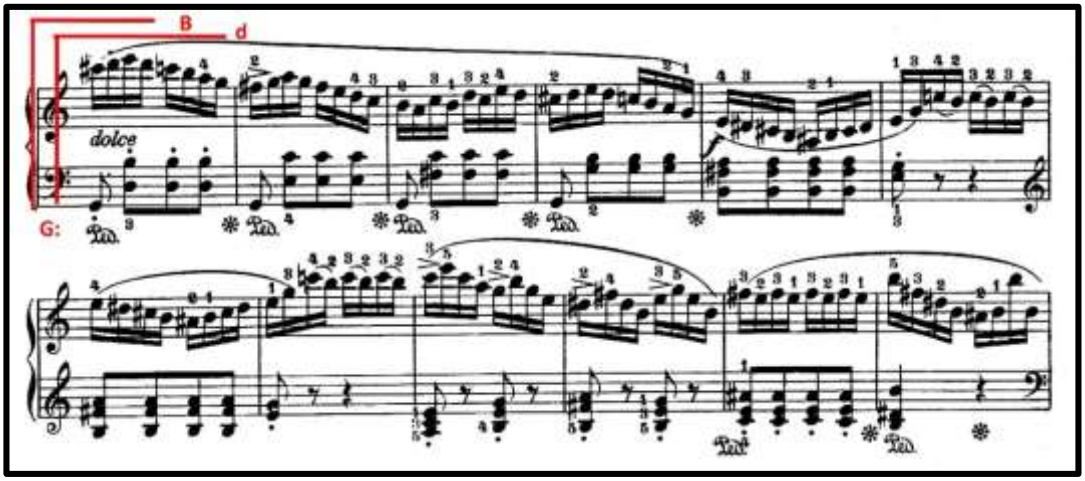

**Şekil 3. 42.** Dördüncü bölüm, A Bölmesi, "a, a1" cümleleri [1-9.ölç.][117]

A bölmesi; 1-8. ölçüler arasında yer alan "a" cümlesi, 8-15. ölçüler arasında yer alan "a1" cümlesi, 15-27. ölçüler arasında yer alan "b" cümlesi, 27-49. ölçüler arasında yer alan "c" cümlesi, 49-57. ölçüler arasında yer alan "a" cümlesi ve 57-68. ölçüler arasında yer alan "a2" cümlelerinden oluşmaktadır. Rondo'nun tüm bölmelerindeki cümlelerin ölçü sayıları asimetrik yapıdadır.

A bölmesinin "a" ve "a1" cümleleri birbirine koşut yapıdadırlar. Her iki cümle de eksen derecesinde başlayıp çeken derecesinde son bulmuşlardır. "a1" cümlesi bir ölçü kısaltılmıştır. Yine aynı tondaki "b" cümlesi ritmik motif olarak diğer cümlelere benzemektedir fakat ölçü sayısı olarak önceki cümlelerden daha uzundur. "c" cümlesi de benzer bir motifsel yapıda gelmektedir fakat diğer cümlelerden farklı olarak son on bir ölçüsü cümle sonu uzama eki olarak uzatılmıştır. "b" ve "c" cümleleri bir dönem

[117] Weber, *a.g.e.*, s. 19.

olarak ele alınırsa, ilk iki cümle olan "a" ve "a1" de koşut bir dönem olarak görülebilir. "c" cümlesinin uzama eki ise ardından gelen "a" ve "a2" cümleleri dönemine bir geçiş köprüsü görevi görür. Dolayısıyla bu bölme kendi içerisinde üç küçük bölmeden oluşan gelişmemiş lied yapısı olarak ele alınıp yorumlanabilir. Bu cümlelerin ardından çeken tondaki yeni bölmeye geçmeden önce 69-90. ölçüler arasında gelişmeli yapıda bir geçiş köprüsü yer almaktadır.



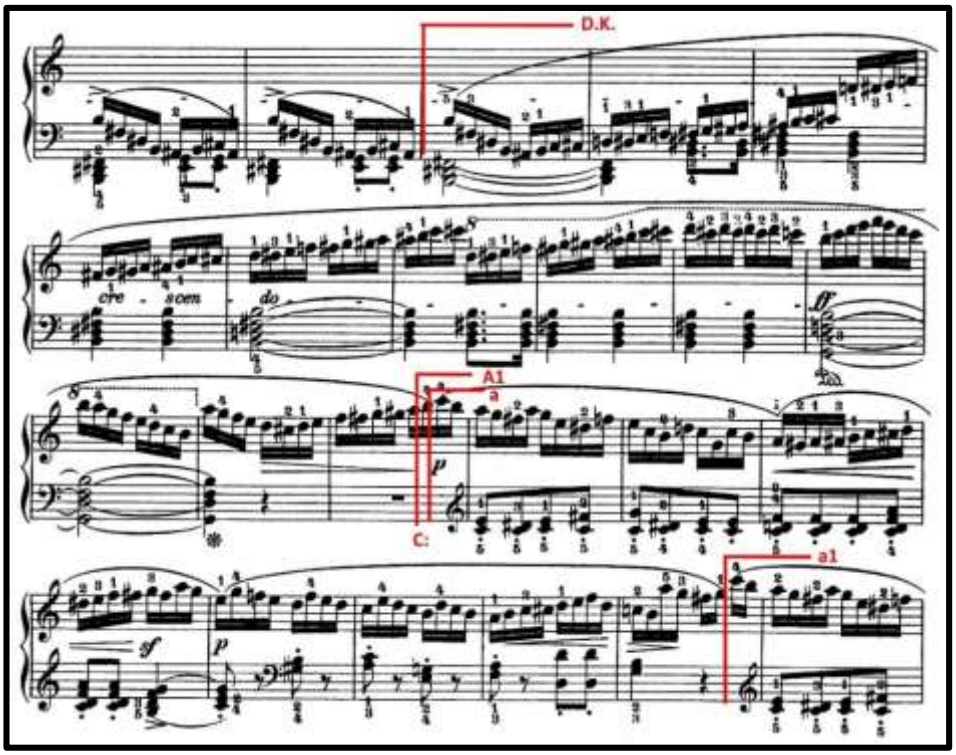

**Şekil 3. 43.** Dördüncü bölüm, B Bölmesi, "d" cümlesi [91-102.ölç.][118]

B bölmesi; 91-102. ölçüler arasında yer alan "d" cümlesi ile 103-120. ölçüler arasında yer alan "d1" cümlelerinden oluşmaktadır. B bölmesinin tonu ana ton do majörün çeken tonu olan sol majördür.

A bölmesi altı cümleden oluşurken ölçü sayısı olarak en kısa olan B bölmesi sadece iki cümleden oluşmaktadır. Bununla birlikte cümlelerin tonal dizaynlarında da A bölmesine göre farklılıklar bulunmaktadır. A bölmesinde tonal değişimler daha az olurken B bölmesinde daha fazladır. "d" ve "d1" cümleleri içerisinde ilk dört ölçüleri sol majörde başlarken sonraki ölçüler mi minör akorlarıyla ilerler. Örneğin "d" cümlesi sol majörde eksen derecesinde başlayıp sol majörün altıncı derecesinin çeken derecesinde son bulur (V/vi). Bu cümlenin beşinci ölçüsünden itibaren mi minör modülasyonu yapılıp dereceleri buna göre de düşünülebilir. Besteci bu iki tonun

[118] Weber, *a.g.e.*, s. 21.

birlikte işlenmesiyle cümlelerde iki kararlı bir yapı oluşturmuştur. “d” cümlesinin sonu mi minörün bir akoruyla bitmesine rağmen “d1” cümlesi yine sol majörde başlar. Cümlenin ilk dört ölçüsünün ardından yine mi minör tonuna modülasyon yapılıp ardından gelen ve mi minörün çeken akorunda başlayan dönüş köprüsünün başına kadar bu tonun farklı derecelerinde ilerleyişler görülür. “d1” cümlesi “d” cümlesine göre altı ölçü cümle sonu uzama eki almıştır. “d1” cümlesi mi minörün ikinci derecesinin yedili akoruyla son bulur (ii7).

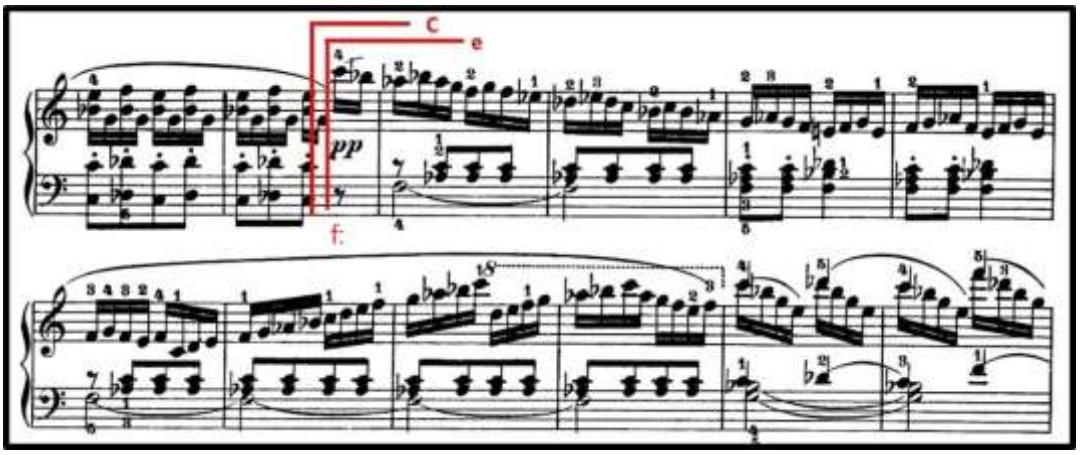



**Şekil 3. 44.** Dördüncü bölüm, Dönüş Köprüsü, A1 Bölmesi, “a, a1” cümleleri [119-141.ölç.][119]

Ana bölme olan A1 bölmesine dönüşü sağlayan köprü, 121-132. ölçüler arasında gelişmeli yapıda yer alır. Dönüş köprüsünde “d1” cümlesinin uzama kısmının materyalleri kullanılmış, mi minörün çeken derecesi olan si majörde başlayan cümle do majörün çeken derecesi olan sol majör yedili akorunda son bulmuş ve yeni bölmenin tonu olan do majöre zemin hazırlamıştır.

[119] Weber, *a.g.e.*, s. 22.

A1 bölmesi; 132-140. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 140-147. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 147-161. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. A1 bölmesinde A bölmesinin yalnızca ilk üç cümlesi yeniden getirilmiştir. A1 bölmesinde “a” ve “a1” cümleleri A bölmesiyle aynı şekilde gelirken, “b1” cümlesi ilk bölmeden farklı olarak cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. “b1” cümlesinin kalışı da ilk bölmedekinden farklı olarak, ardından gelen cümlenin tonu olan fa minörün çeken derecesinde yedili akor olarak getirilmiştir.
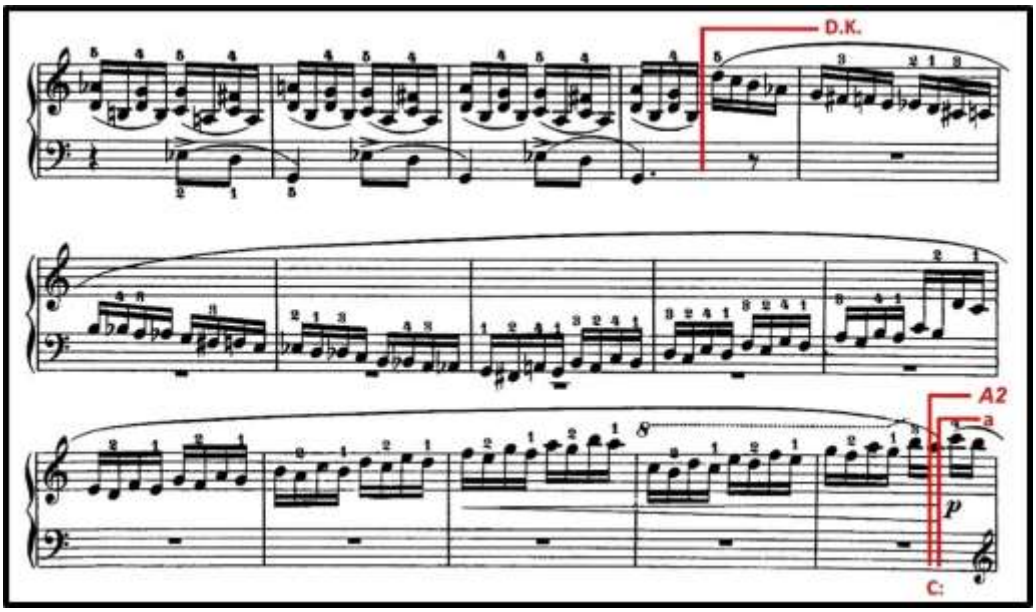



**Şekil 3. 45.** Dördüncü bölüm, C Bölmesi, “e” cümlesi [160-171.ölç.][120]

A1 bölmesi C bölmesine, diğer bölmelerin aksine herhangi bir köprü olmadan direkt olarak bağlanır. C bölmesi; 161-191. ölçüler arasında yer alan “e” cümlesi, 192-200. ölçüler arasında yer alan “f” cümlesi, 201-208. ölçüler arasında yer alan “f1” cümlesi, 209-225. ölçüler arasında yer alan “g” cümlesi ve 226-241. ölçüler arasında yer alan “h” cümlelerinden oluşmaktadır.

Bölümün dördüncü bölmesi olan C bölmesinde tonal dizayn açısından en dikkat çeken nokta ilk cümlesinin fa minörde, diğer cümlelerinin la bemol majörde gelmesidir. “e” cümlesi fa minörde eksen derecesinde kalış yapar, “f”, “f1” ve “g” cümleleri la bemol majörde eksen derecesinde kalış yaparlar, “h” cümlesi ise yedinci derecede kalış yaparak çeken etkisi yaratır.

[120] Weber, *a.g.e.*, s. 23.

C bölmesinin ardından A2 bölmesine geçmek için 241-252. ölçüler arasında son dönüş köprüsü gelir. Diğer köprülere göre en sade köprü olan bu kısımda tek sesli olarak ilk önce inici olarak seyredip sonra çıkıcı olarak devam eden bir melodi, A2 bölmesindeki "a2" cümlesinin ilk iki notasının melodik motifi ile son bularak her iki bölmeyi motifsel olarak birbirine bağlamaktadır.
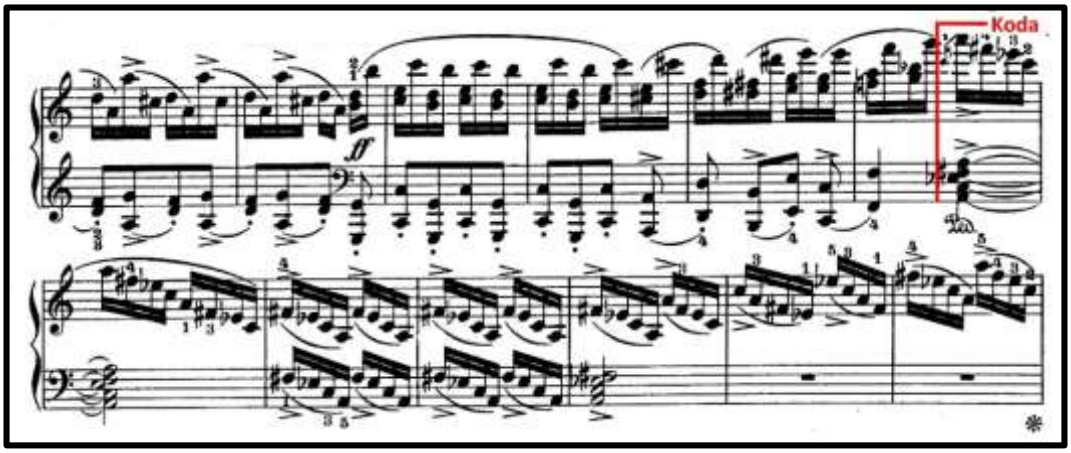



**Şekil 3. 46.** Dördüncü bölüm, Dönüş Köprüsü, A2 Bölmesi, "a" cümlesi [238-252.ölç.][121]

A2 bölmesi; 252-260. ölçüler arasında yer alan "a2" cümlesi, 260-268. ölçüler arasında yer alan "a3" cümlesi, 269-278. ölçüler arasında yer alan "c1" cümlesi ve 278-288. ölçüler arasında yer alan "b2" cümlelerinden oluşmaktadır.

Bölümün son bölmesi olan A2 bölmesinde cümlelerin sıralaması diğer A bölmelerinden farklı olarak gelmiştir. İlk cümle olan "a" cümlesi ilk bölmeyle birebir aynı şekilde getirilmişken "a3" cümlesi oldukça değiştirilmiştir. "c1" cümlesi de "c" cümlesine göre oldukça değişmiştir. Her üç cümle de çeken derecesinde kalış yapmışlardır. "b2" cümlesinde ise "b" cümlesinin ikinci yarısı geliştirilerek getirilmiştir.

[121] Weber, *a.g.e.*, s. 25.
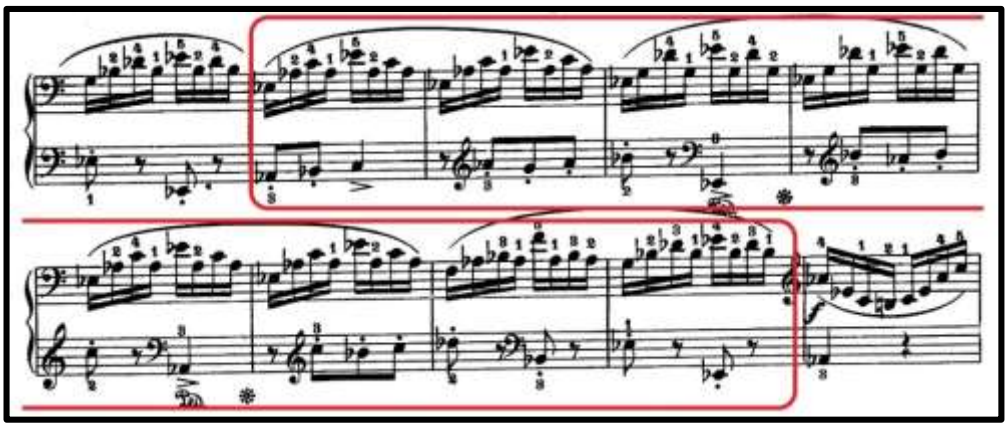



**Şekil 3. 47.** Dördüncü bölüm, Koda [283-294.ölç.][122]

Bölümün ve eserin kodası, 288-331. ölçüler arasını kapsamaktadır. Kendi içerisinde epizotlara da bölünebilecek olan koda burada tek bir yapı olarak ele alınmıştır. Kodada her bölmeden ve köprülerden materyaller kullanılmıştır. Gelişmeli yapıdaki bu kısım do majörde tam kalışla son bulmaktadır.

Son bölümde çok hızlı bir Rondo ile karşı karşıyayız. Bu bölümde teknik zorluğa çok daha farklı bir pencereden bakıp daha genel bir yaklaşımda bulunmak açıklayıcı olabilir. Teknik zorluk sadece hızlı çalmak, arka arkaya akorlar, oktavlar çalmakla boğuşmak değildir. Aynı zamanda parmak hızı ve bu hızı sağlayan komut mekanizmamızın balansının ayarlanabilmesi hususudur. Yani parmaklarımız istediği kadar hızlı çalabilsin, art arda gelen her bir notayı bir adım önceden düşünmez ve parmaklarımıza çaldığımız tempoda hatta biraz daha hızlı komut veremezsek bir noktada tıkanabiliriz. Bu tarz durumlarda eserin hızlanmasına ve öğrenmemize yardımcı olabilecek tüm teknik çalışmaların yanı sıra aynı zamanda notaları söyleyerek çalışmak, ezberlemek ve tempomuzu sadece çalarken değil söylerken de hızlandırmak esere çok büyük fayda sağlayacaktır. Yani bu eserdeki teknik zorluk sadece hızlı çalabilmek değil aynı zamanda hızlı düşünebilmek ve bunu çalışımıza yansıtabilmek olacaktır.
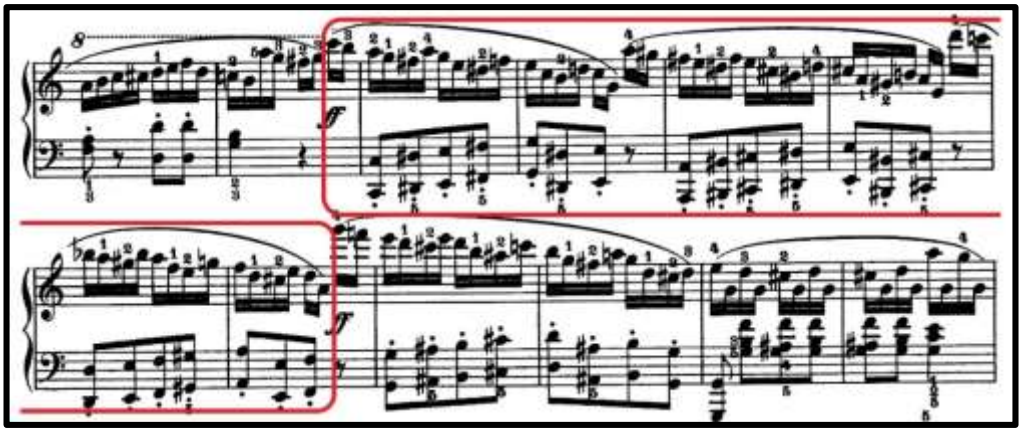
[122] Weber, *a.g.e.*, s. 26.

Teknik açıdan icracıyı çok zorlayacak kullanımların olduğunu söyleyemeyiz. Dikkatimizi ilk çeken teknik kullanım farklılığı çapraz el uygulamasıdır.



**Şekil 3. 48.** Dördüncü bölüm, C Bölmesi [199-208. ölç.][123]

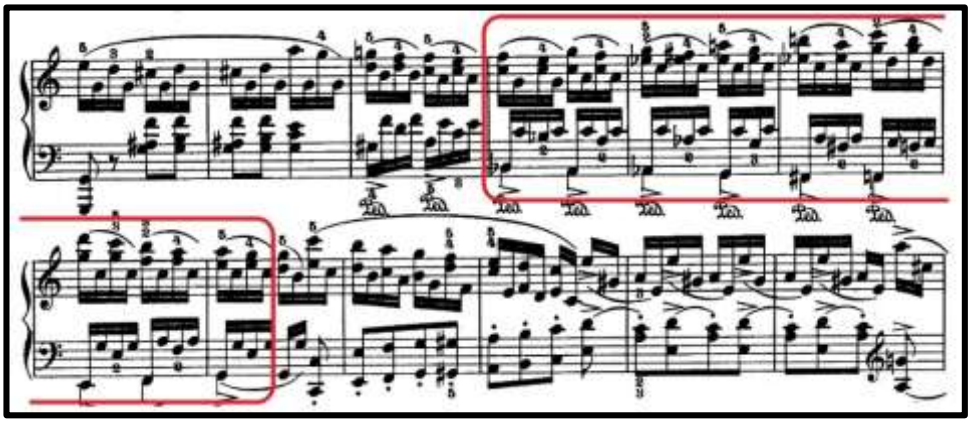
Kontrolü zorlaştıran ve içinde bulunulan tempo düşünüldüğünde teknik açıdan icracıyı zorlayabilecek oktav kullanımları da bölüm içinde dikkat çekmektedir (Örnek: 261 auftakt ile -268 arası).



**Şekil 3. 49.** Dördüncü bölüm, A2 Bölmesi [259-270. ölç.][124]

Bir diğer teknik zorluk sol elde açık aralıklarla kurgulanmış eşlik partisi olarak karşımıza çıkmaktadır.
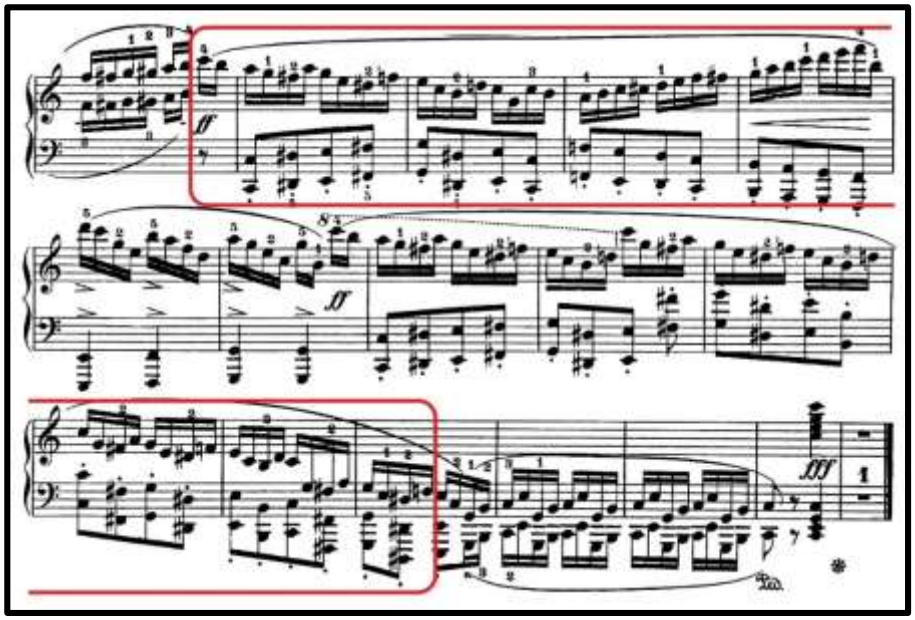
[123] Weber, *a.g.e.*, s. 19.
[124] Weber, *a.g.e.*, s. 19.



**Şekil 3. 50.** Dördüncü bölüm, A2 Bölmesi [271-282. ölç.][125]

295. ölçüde başlayan sağ elde art arda gelen inici eksilmiş arpejlerin ilk notalarını temiz çalabilmek için notayı görmeden elimizi atmamız temiz bir icranın önüne geçecektir. Ayrıca teknik çalışmalarla bu vb. kesitler desteklenmelidir.

Bölümün sonunda tema son kez sol elde oktav eşliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Teknik açıdan zorlayıcı bir kesit olduğu açıkça görülmektedir.



**Şekil 3. 51.** Dördüncü bölüm, Koda [315-331. ölç.][126]

[125] Weber, *a.g.e.*, s. 20.
[126] Weber, *a.g.e.*, s. 20.

# SONUÇ

Eserin bölümleri arasındaki tempo ilişkisinin hızlı-yavaş-hızlı-hızlı şeklinde olduğu görülmüştür. Ölçü birimlerinde de çok büyük değişiklikler olmamıştır. Tonal tasarımında diğer bölümlerden farklı olarak üçüncü bölümde iki farklı tonun hâkim olduğu görülmüştür. Üçüncü bölüm aynı zamanda form açısından da diğerlerinden farklı olarak dönemindeki sonatların üçüncü bölümlerindeki triolu lied yapısını değiştirerek B bölmesi gelişmeli bir yapıda tasarlanmıştır.

Sonat allegrosu formundaki birinci bölüm dört ölçülük bir giriş temasıyla başlar. Sergi bölmesi iki ana temadan oluşmuş, bu temalar yeniden sergi bölmesinde tekrar etmiştir. Gelişme bölmesi ise iki epizottan oluşmuştur. Bölümdeki cümlelerin ölçü sayıları asimetrik yapıda ve birbirinden farklı uzama çeşitleriyle uzatılmıştır. Bölümün sergi bölmesinin tonal dizaynında I-V derece ilişkisi kullanılmış fakat yeniden sergi bölmesinde bu düzen bozulmuş fakat ikinci tema yine ana ton olan do majörde gelmiştir.

Üç bölmeli lied formundaki ikinci bölümde Klasik Dönem sonatlarının ikinci bölümlerine sıkça görülen yavaş tempolu bir lied kullanılmıştır. Liedin bölmeleri hem tonal hem de karakter olarak birbirinden ayrılır. Birinci bölüme göre cümlelerin ölçü sayıları daha simetriktir ve cümle uzamaları bulunmamaktadır. A’ bölmesinde A bölmesinin ilk cümlesi tekrar ederek gelmiştir.

Menüet-trio-menuet şeklinde icra edilen üçüncü bölüm Menuet-Trio formundadır. Menuet kendi içerisinde üç kesitten oluşur. İkinci kesit tıpkı sonat allegrosunda olduğu gibi gelişmeli yapıdadır. Trio ise mi majör tonda iki farklı bölme ve bir kodettadan oluşur.

Beş bölmeli monotematik rondo formunda olan dördüncü bölümün A bölmesi üç farklı cümle ve varyasyonları ile altı cümleden, B bölmesi iki cümleden, A1 cümlesi

üç cümleden, C bölmesi beş cümleden, A2 bölmesi ise dört cümleden oluşmaktadır. Bölmeler birbirinden C bölmesinin ilk cümlesi hariç tonal olarak ayrılır. Bölmeler arasında geçiş ve dönüş köprüleri bulunmaktadır. Bölüm bir koda ile son bulur.

Eserin Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte önemli bir rolü olduğu, kendinden sonra gelen bestecilerin piyano stillerini etkilediği, Weber'in piyanistik eserlerinin en önemli özelliklerinden birisinin orkestra seslerini piyanoda betimlemesi olduğu, eserin bölümlerinin formlarının sırasıyla sonat allegrosu, lied, triolu sonat ve rondo şeklinde tasarlandığı görülmüştür. Op. 24 Piyano Sonatı her ne kadar Klasik Dönem özelliklerini de taşısa da armonik ve form yapısı açısından Romantik Dönem bireyselciliğini yansıtmaktadır.

# KAYNAKÇA


Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak Cilt-5*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.

Birkan, Üner, *Dinleyicinin Kitabı*, Yakın Kitabevi, İzmir 2006.

Borrel, Eugene, *Sonat*, Çev. Fikri Çiçekoğlu, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1966.

Caplin, William E., *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York 2013.

Harman, Alec, ve Wilfrid Mellers, *Man and His Music*, Oxford University Press, New York 1962.

Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

Kıral, Bilgen, "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 8, Sayı 15, 2020, 170-189.

Langley, Robin, "Weber and the Piano", *The Musical Times*, Cilt 127, Sayı 1726, 1986, 601-604.

Mimaroğlu, İlhan K., *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınevi, Ankara 1970.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *8 Variations on "Ein Weib ist das herrlichste Ding", K.613*, Muzyka, Plate 9301 Moscow.

Roeder, Michael Thomas, *A History of the Concerto*, Hal Leonard Corporation, 1994.

Sachs, Curt, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, ed. Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1965.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2009.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996.

Usmanbaş, İlhan, *Müzikte Biçimler*, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1974.

Warrack, John, *Carl Maria von Weber*, Macmillan Co., New York 1968.

Weber, Carl Maria von, *Piano Sonata No.1 in C major, Op.24*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900.

Weber, Carl Maria von, *Piano Sonata No.2 in A-flat major, Op.39*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900.

Yılmaz, Ayça, "*L. Van Beethoven İlk 12 Sonat*" (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması), 2012.
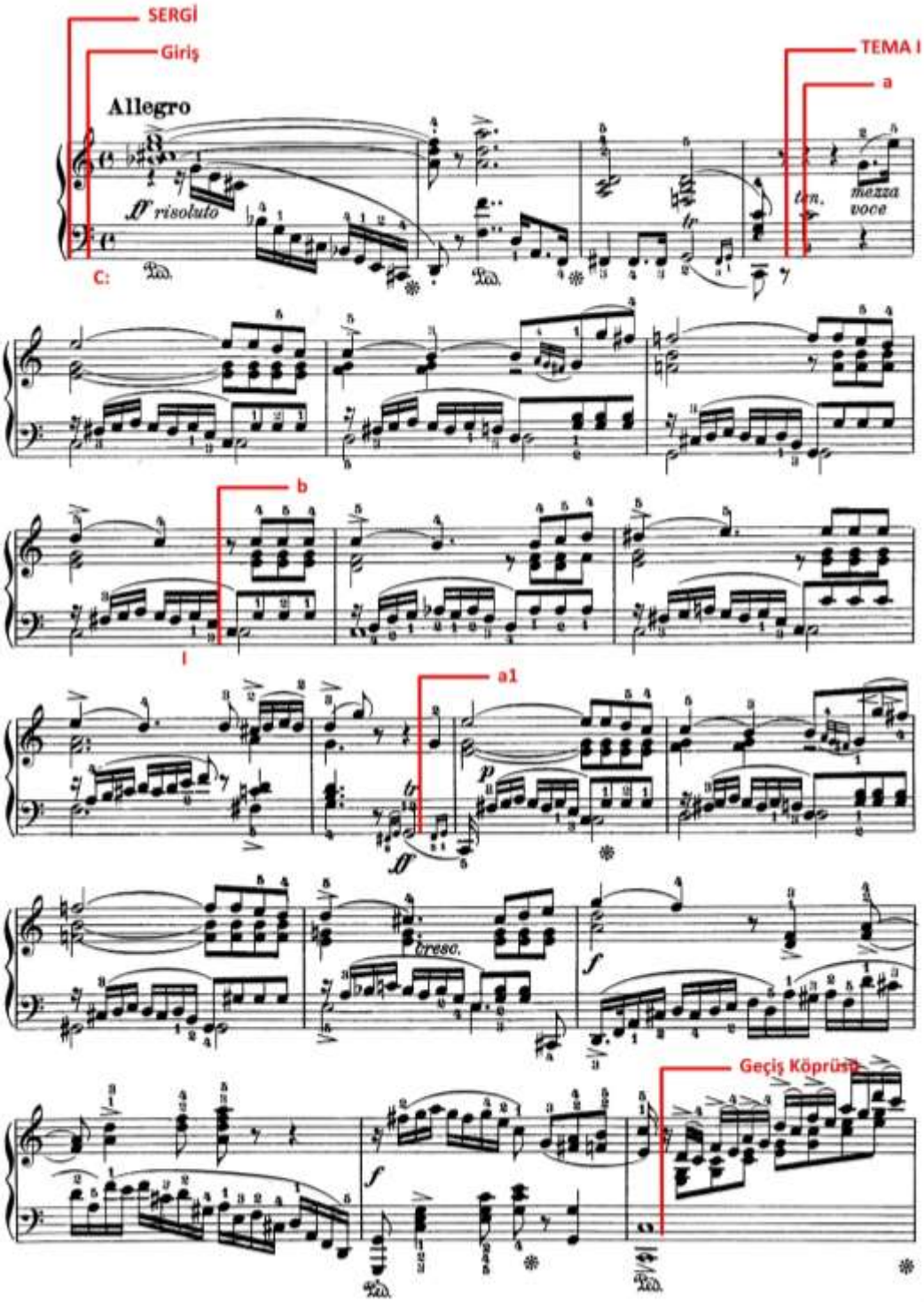
Brodmann yapımı bir piyano (Fotograf: Andreas Praefcke) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Brodmann_Pedalhammerfl%C3%BCgel_1815_SAM_646.jpg (E.T. 08.03.2022).
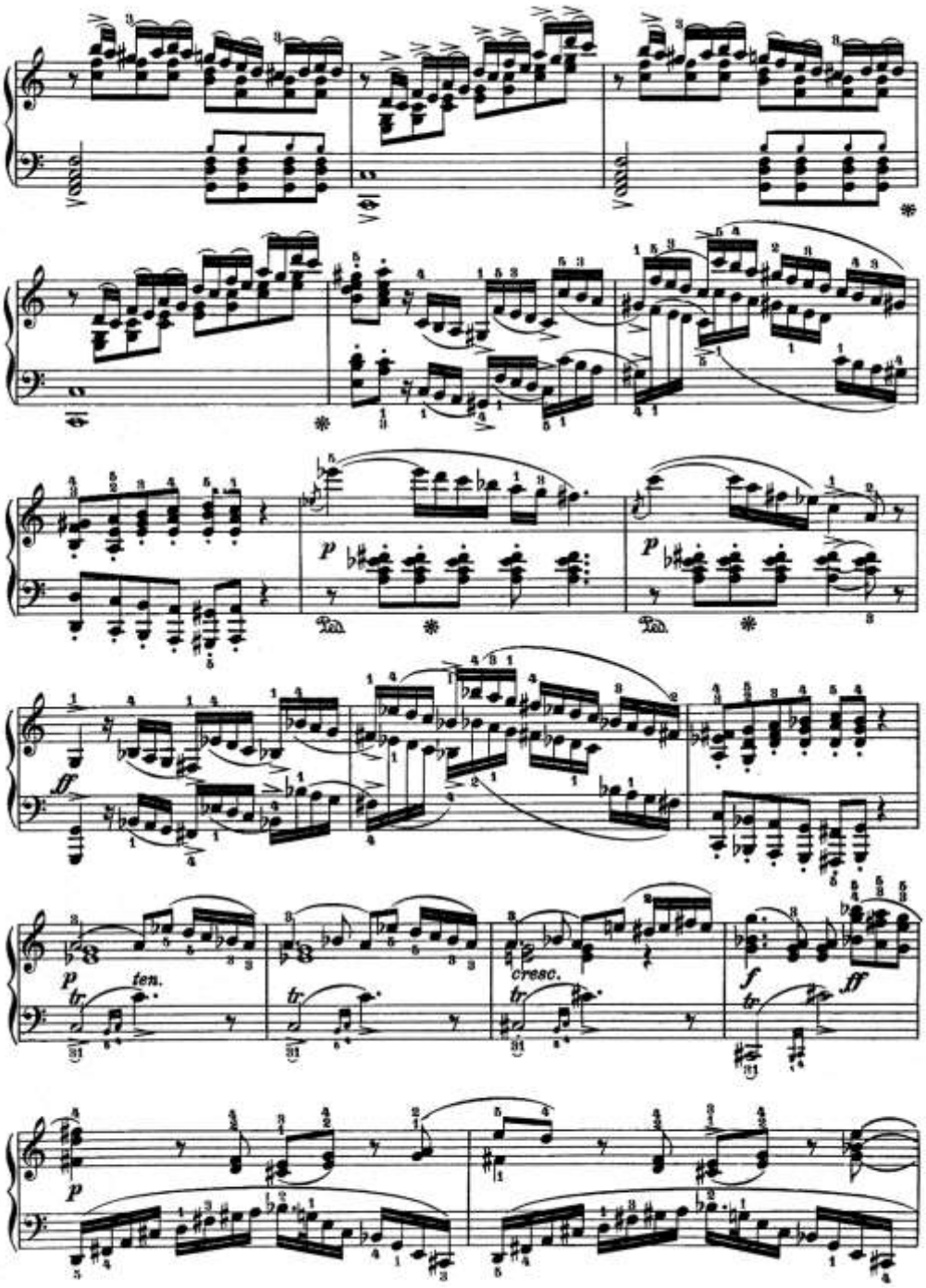
"Carl-Maria-von-Weber-Museum-Dresden" https://my.matterport.com/show/?m=kFVhcu6sRuz (E.T. 02.02.2022).

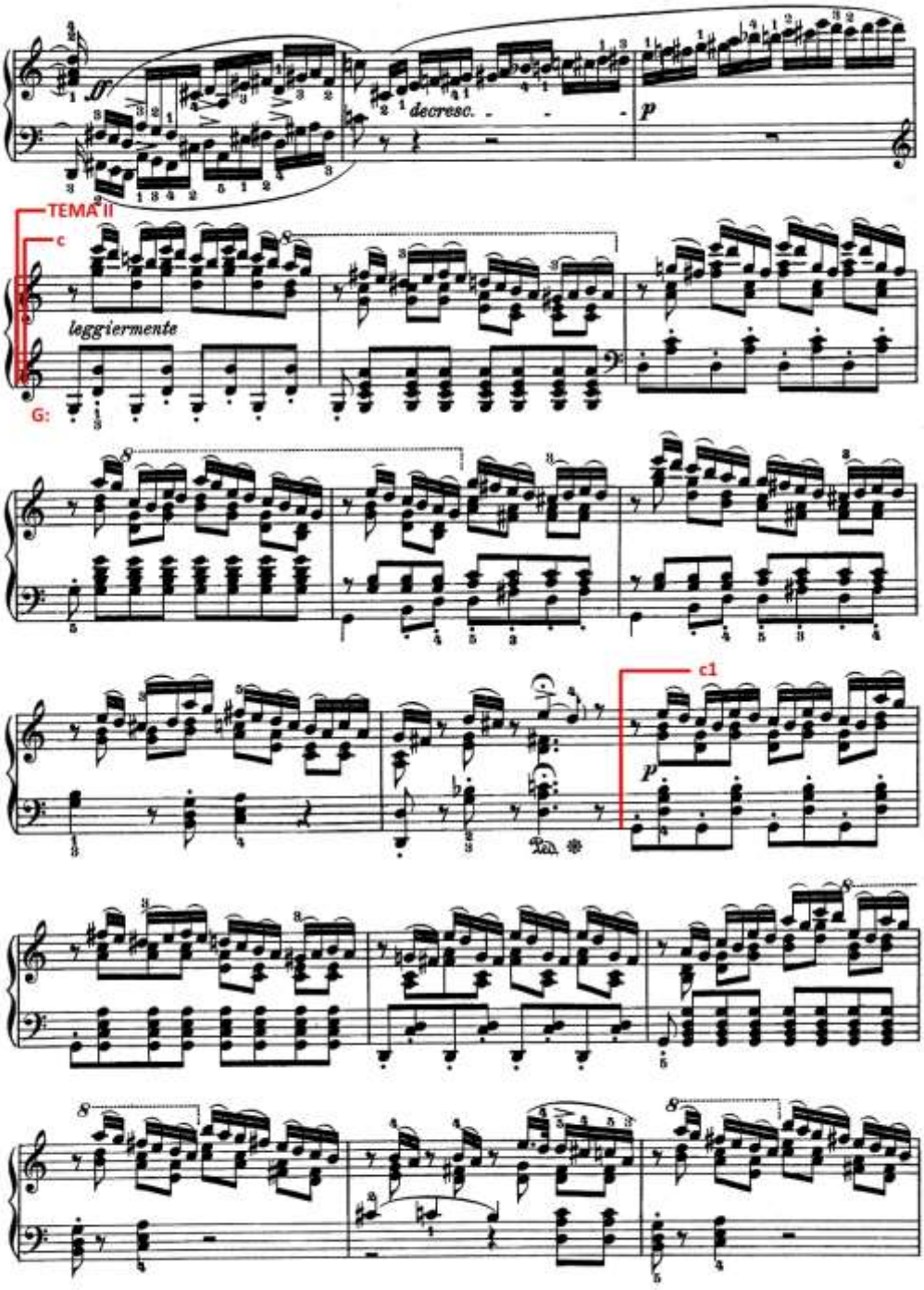
"Weber, Carl Maria von" https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#documents (E.T. 02.02.2022).

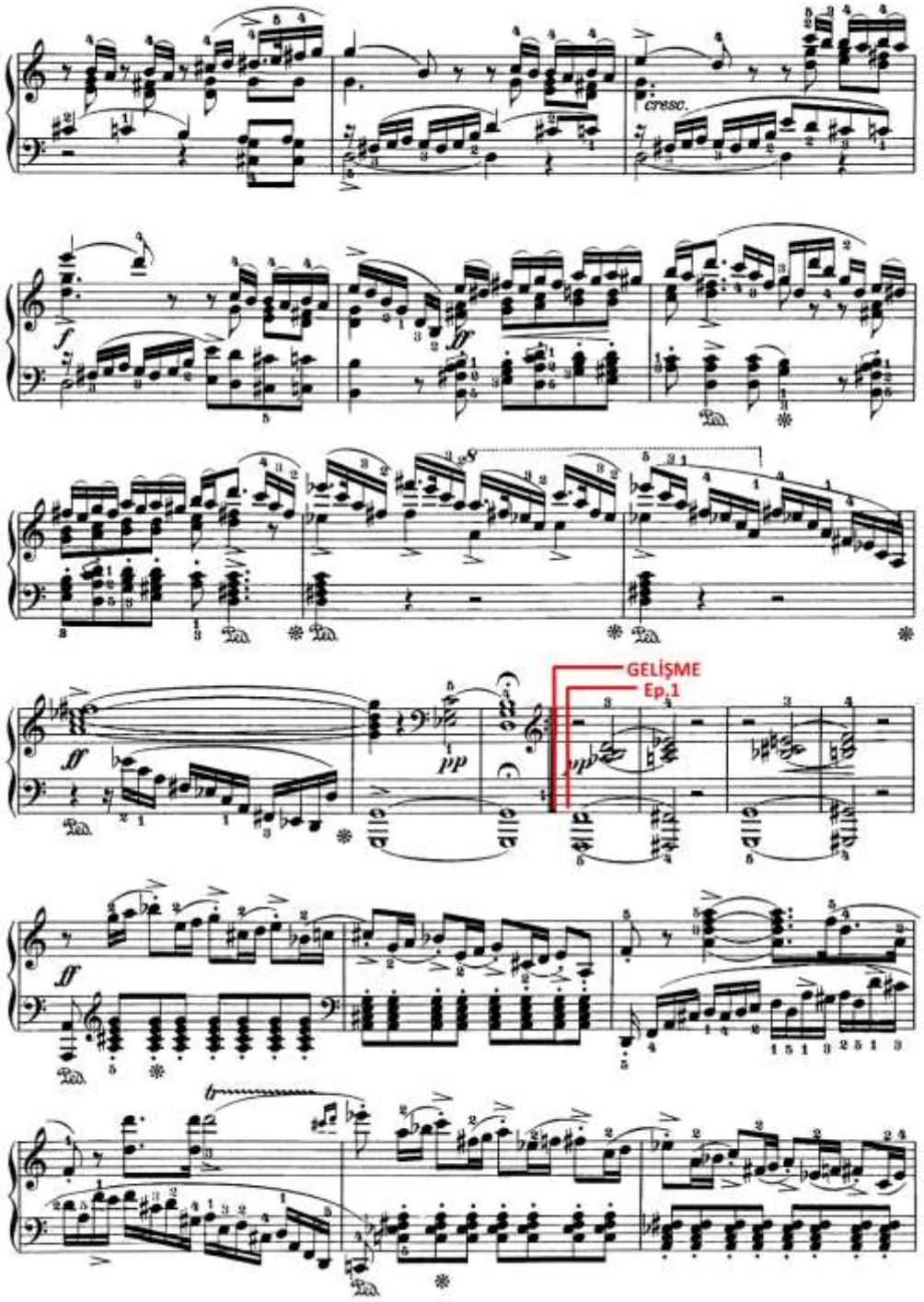
# EKLER
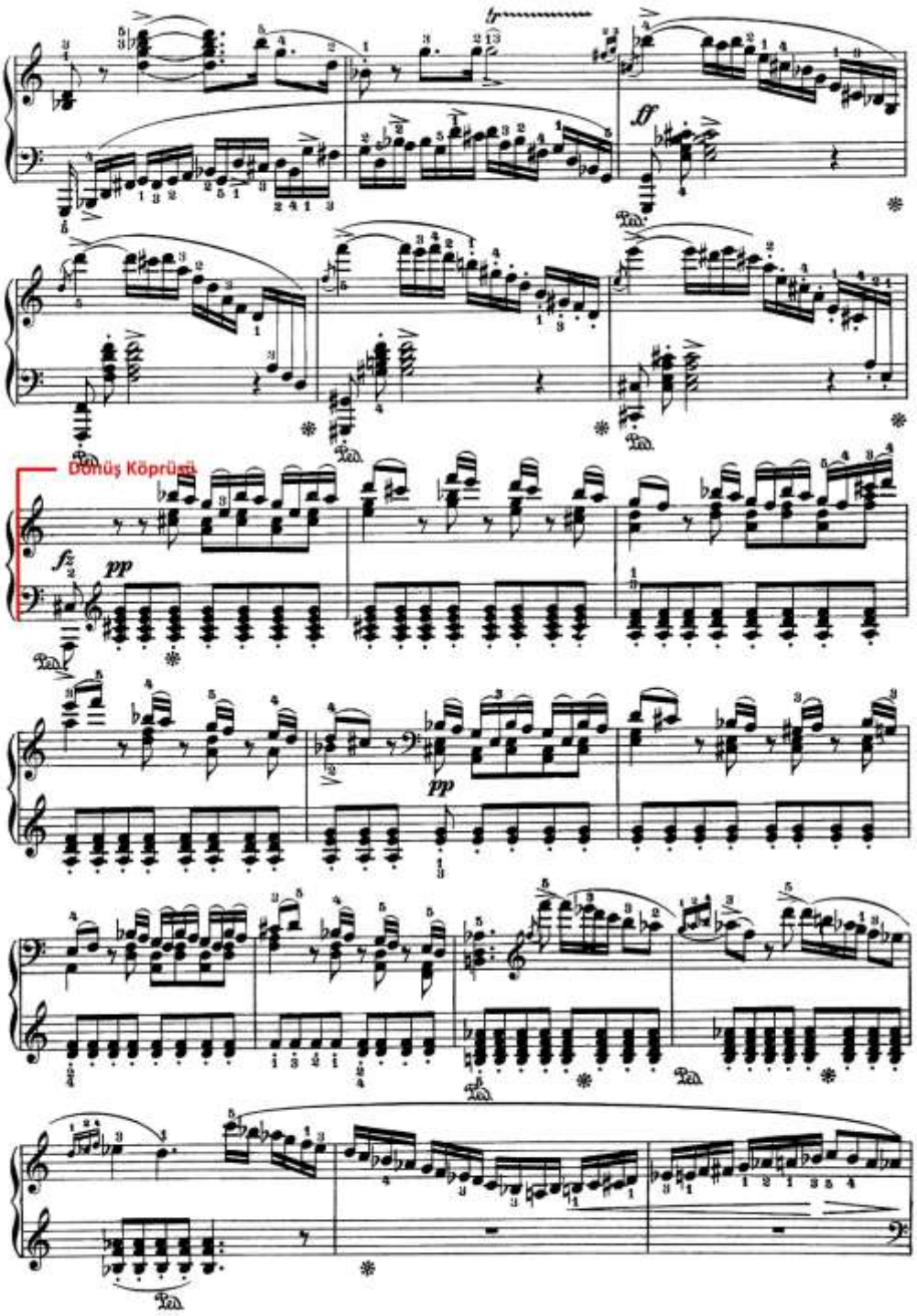
**EK 1** - Eserin notası üzerinde form öğelerinin gösterilmesi
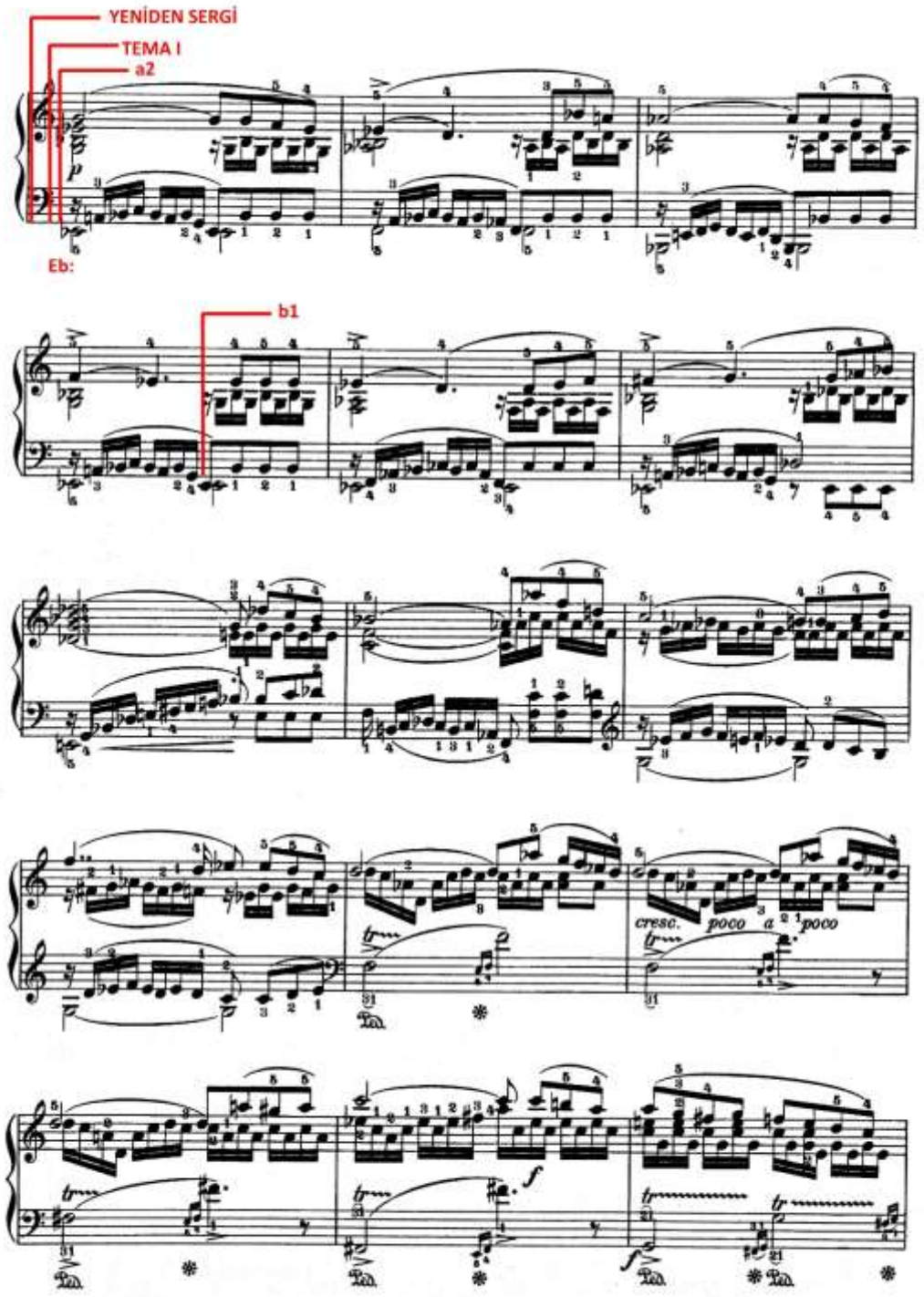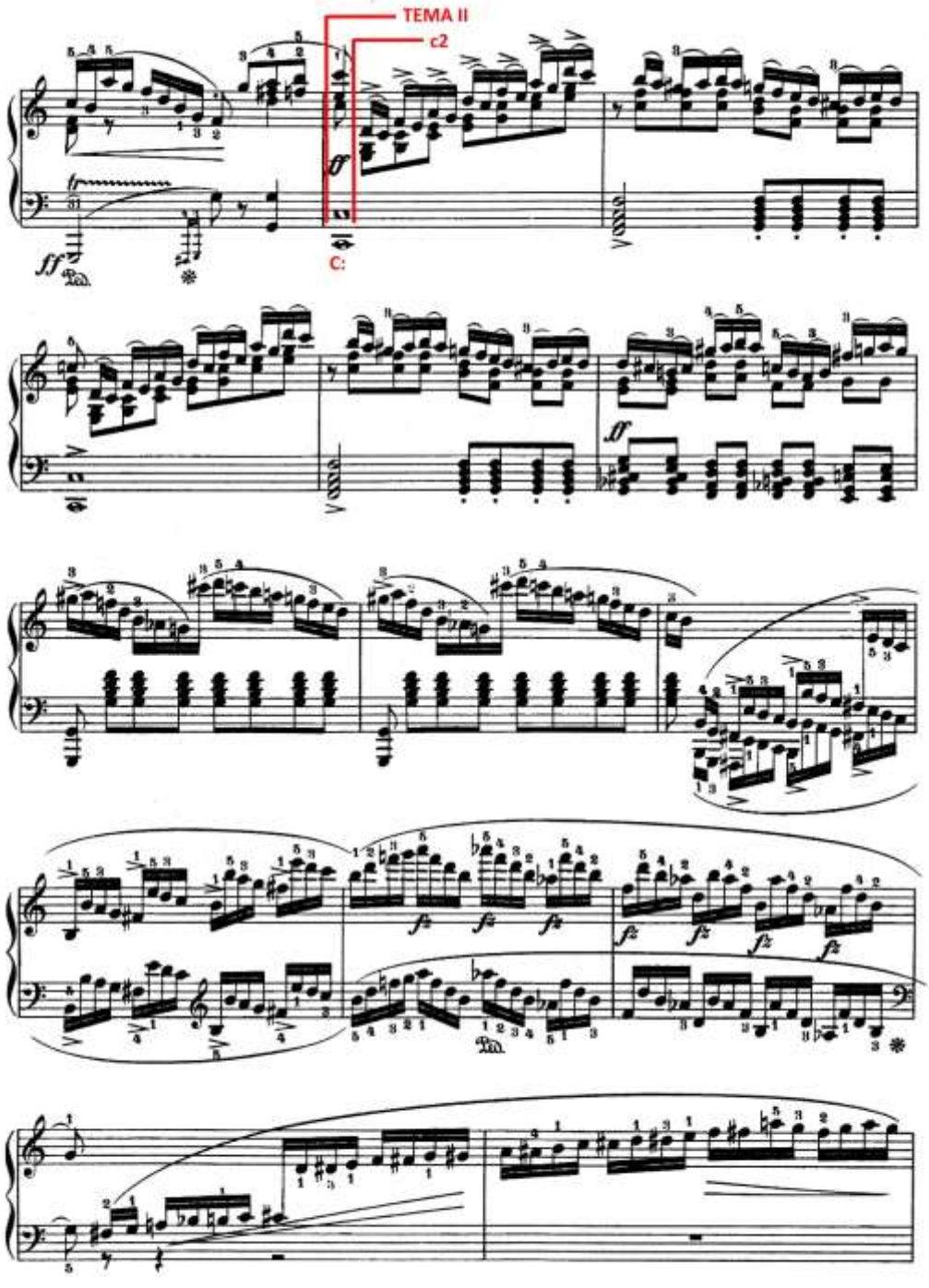



p
Ped.
ff
ten.
cresc.
f
ff

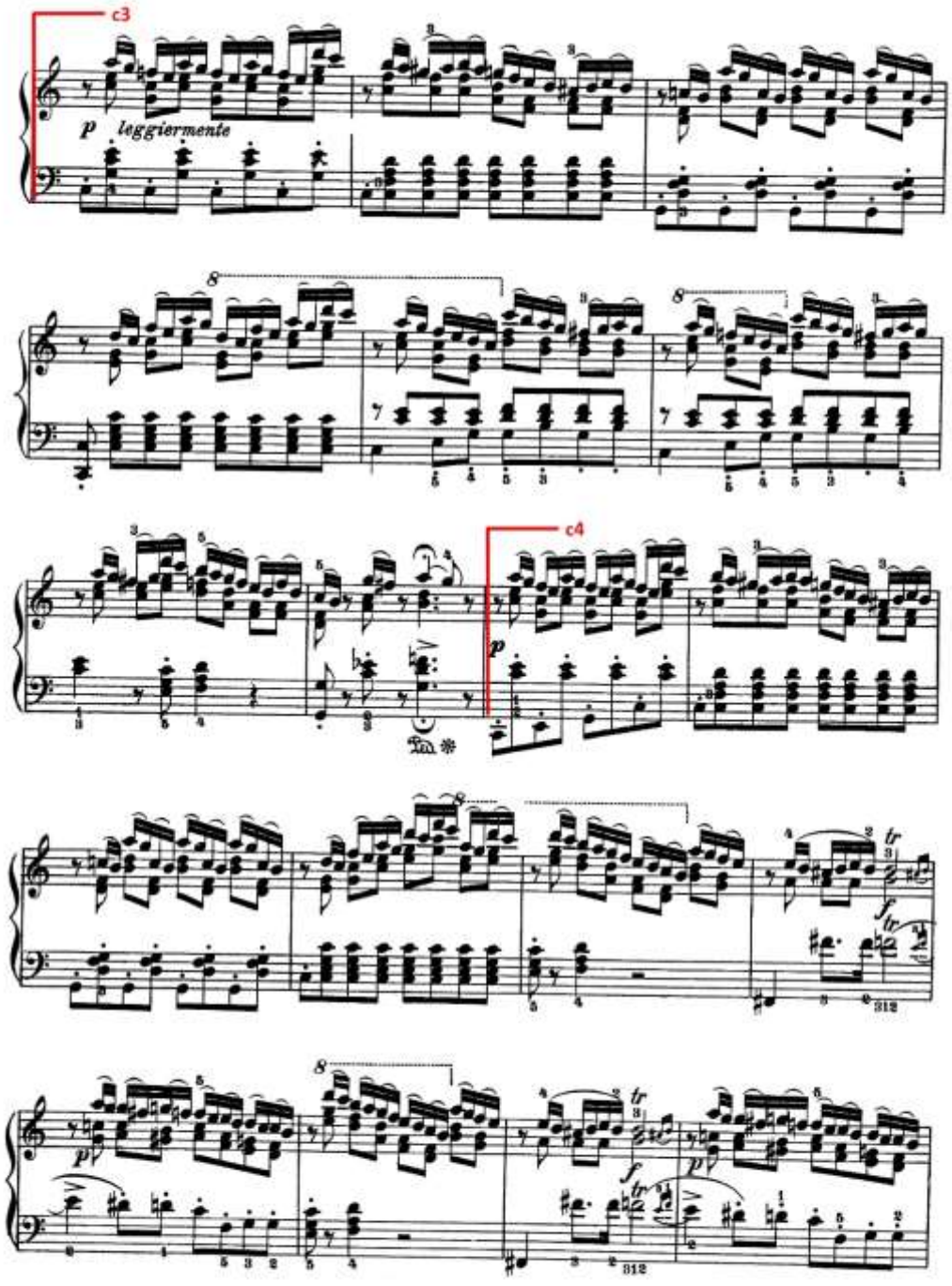

decresc.
p
TEMA II
c
leggiermente
G:
c1
p
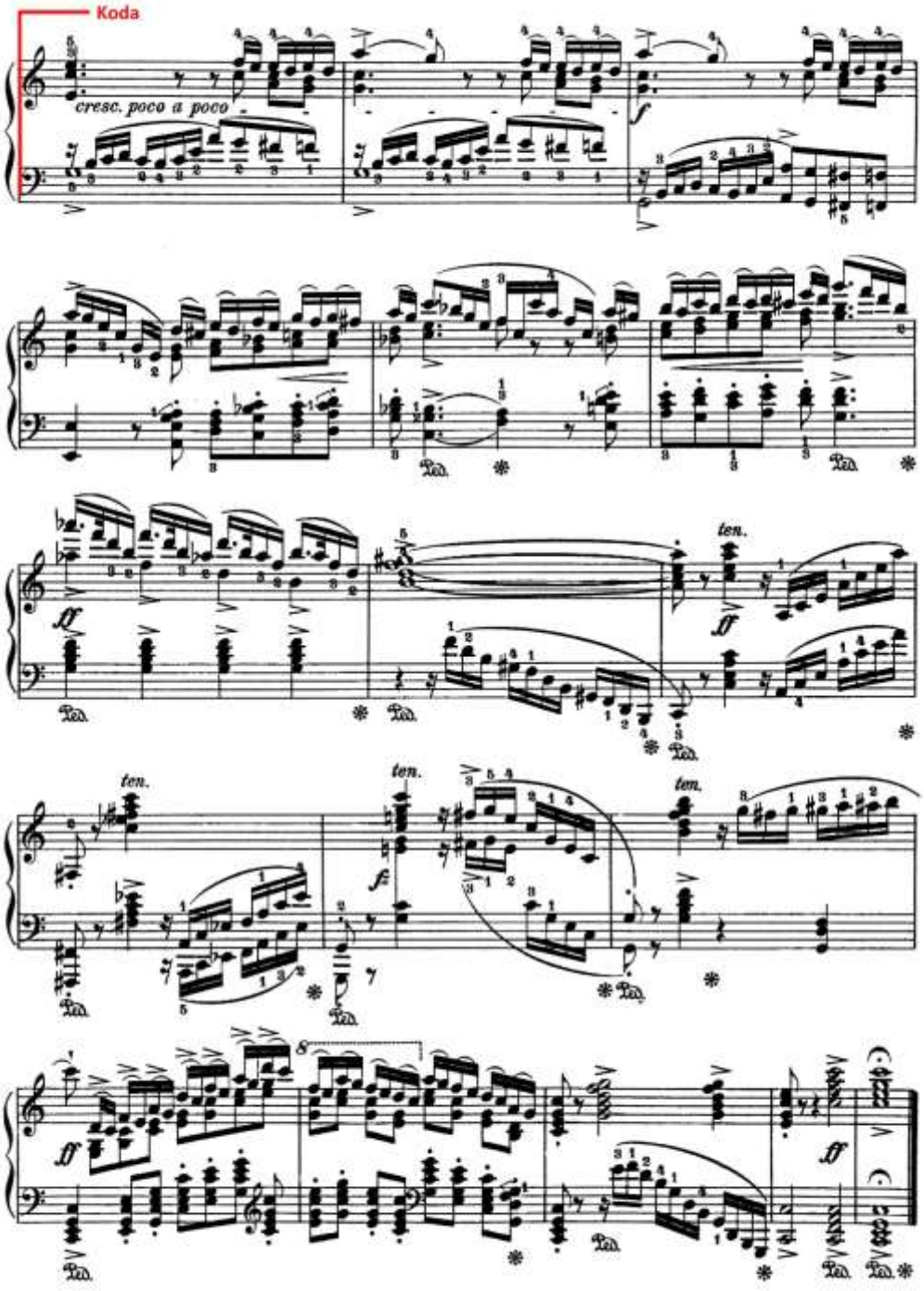

cresc.
GELİŞME
Ep.1

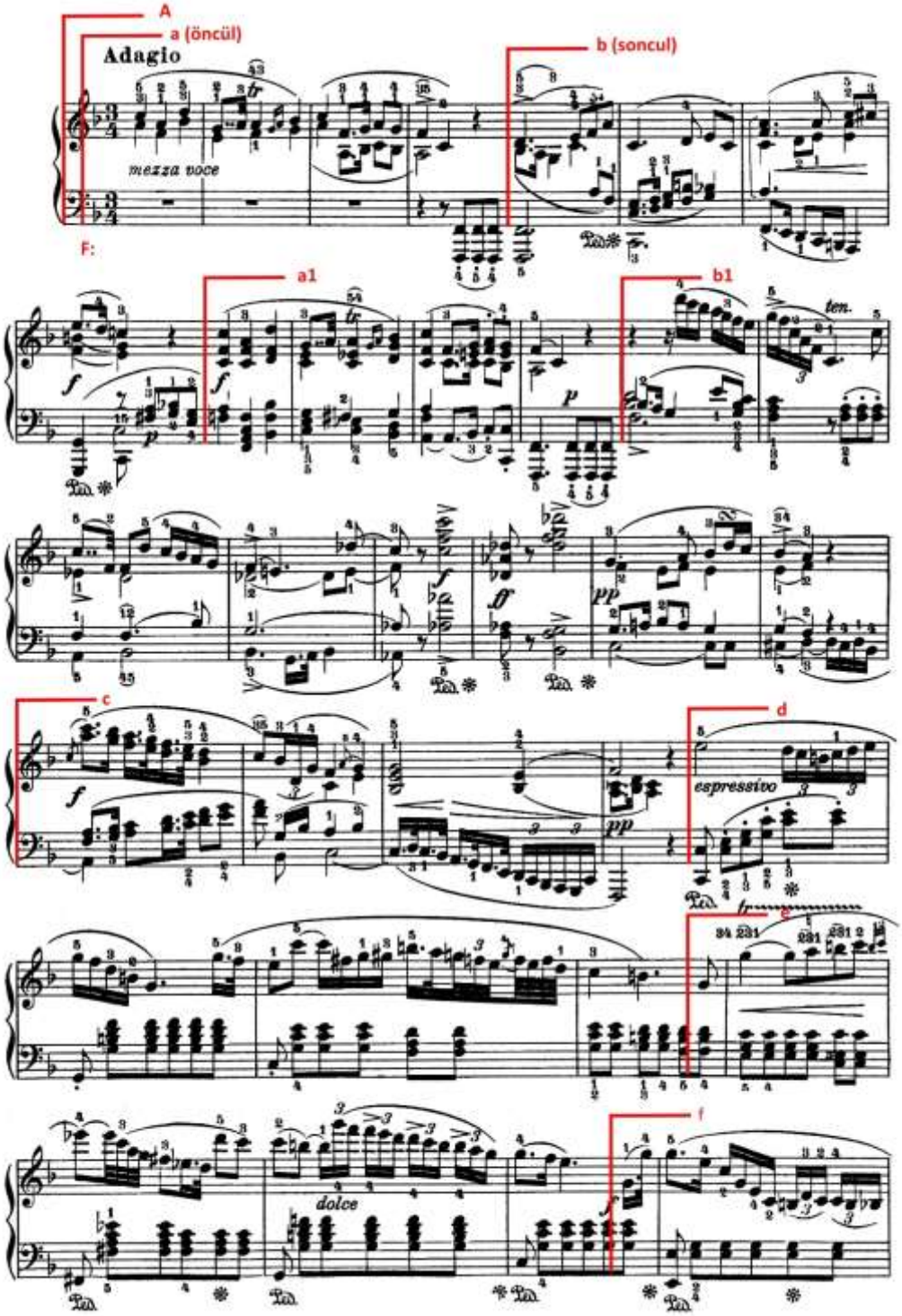

Dönüş Köprüsü

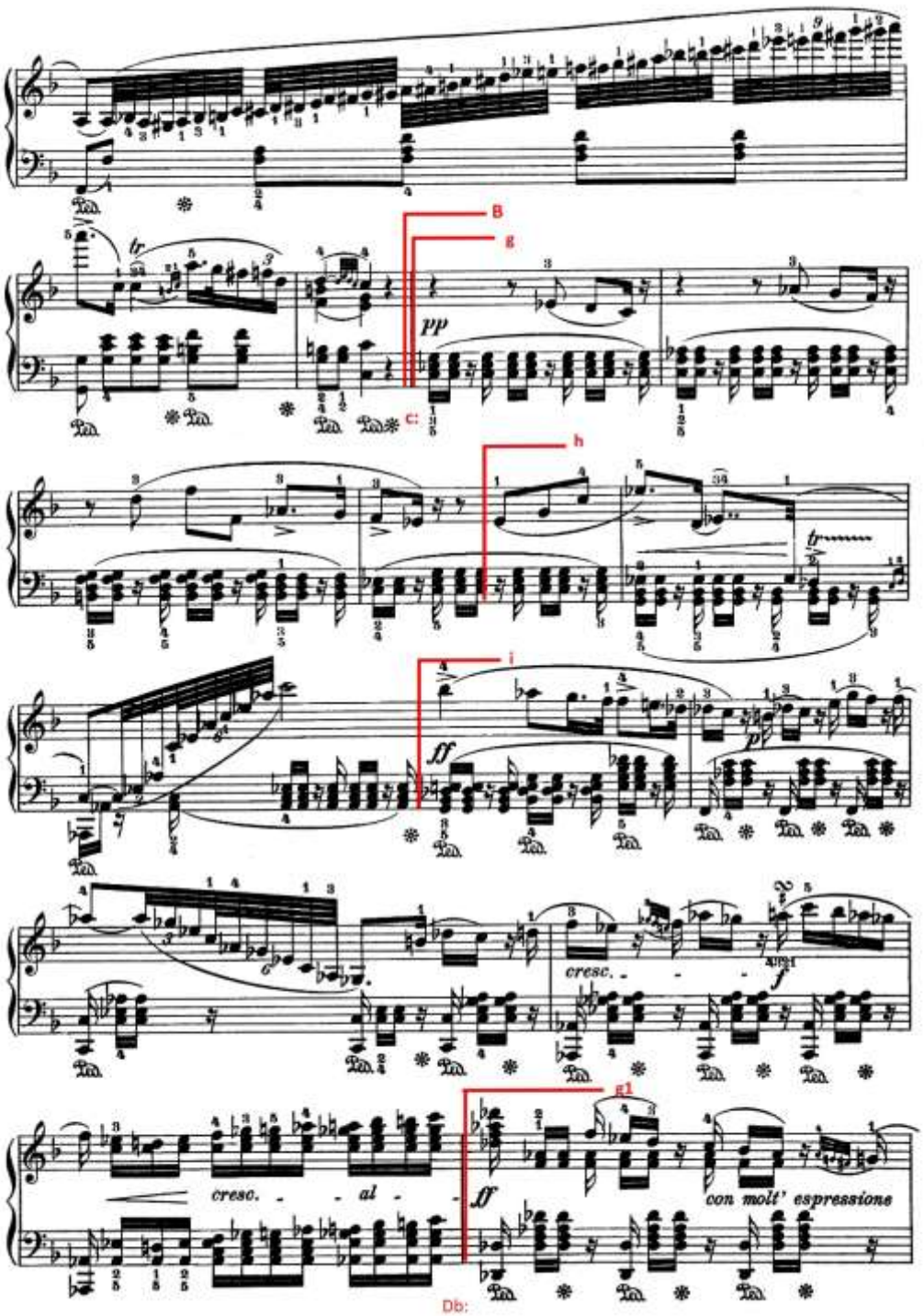

YENİDEN SERGİ
TEMA I
a2
Eb:
b1
cresc.
poco a poco

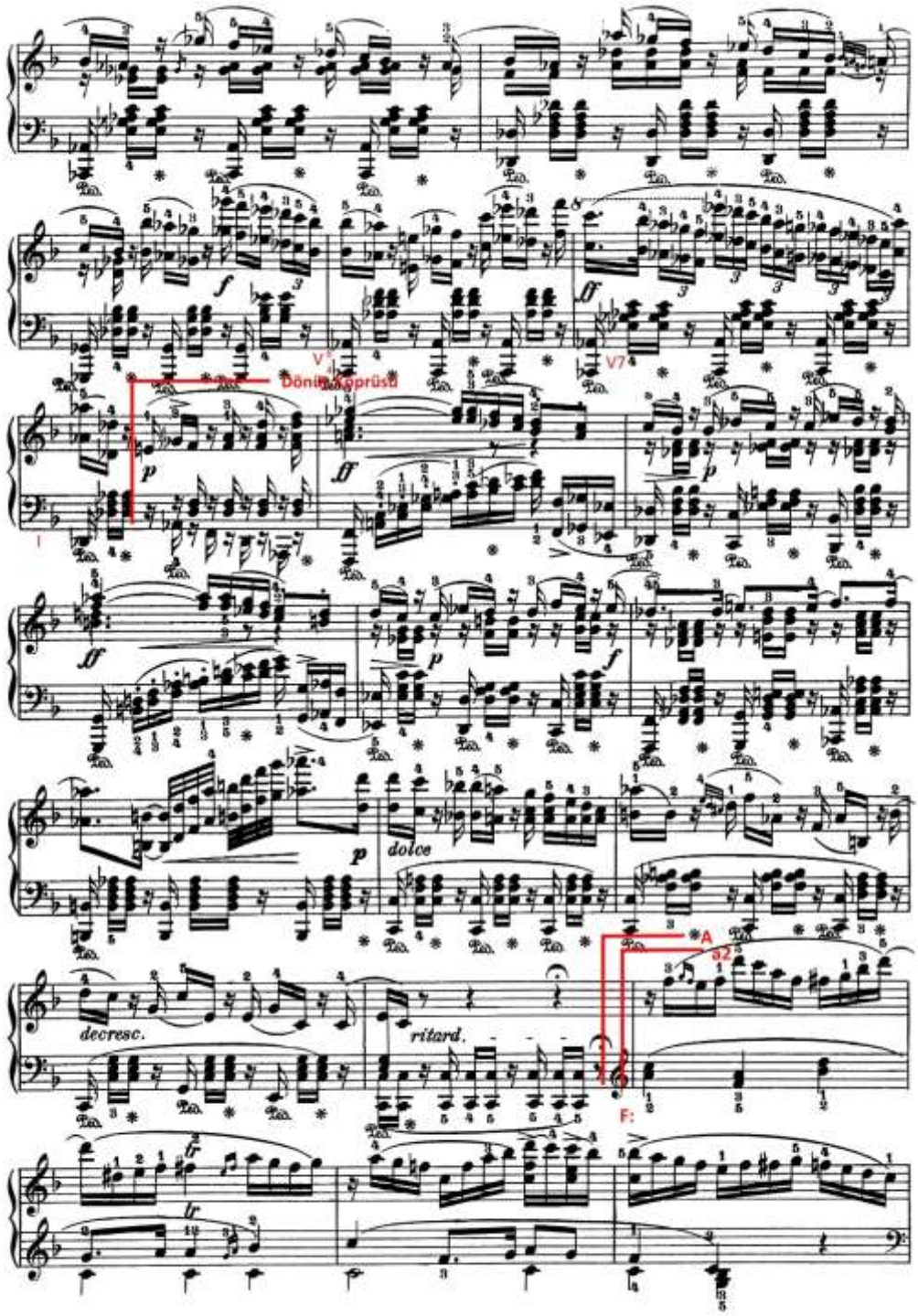

TEMA II
c2
C:

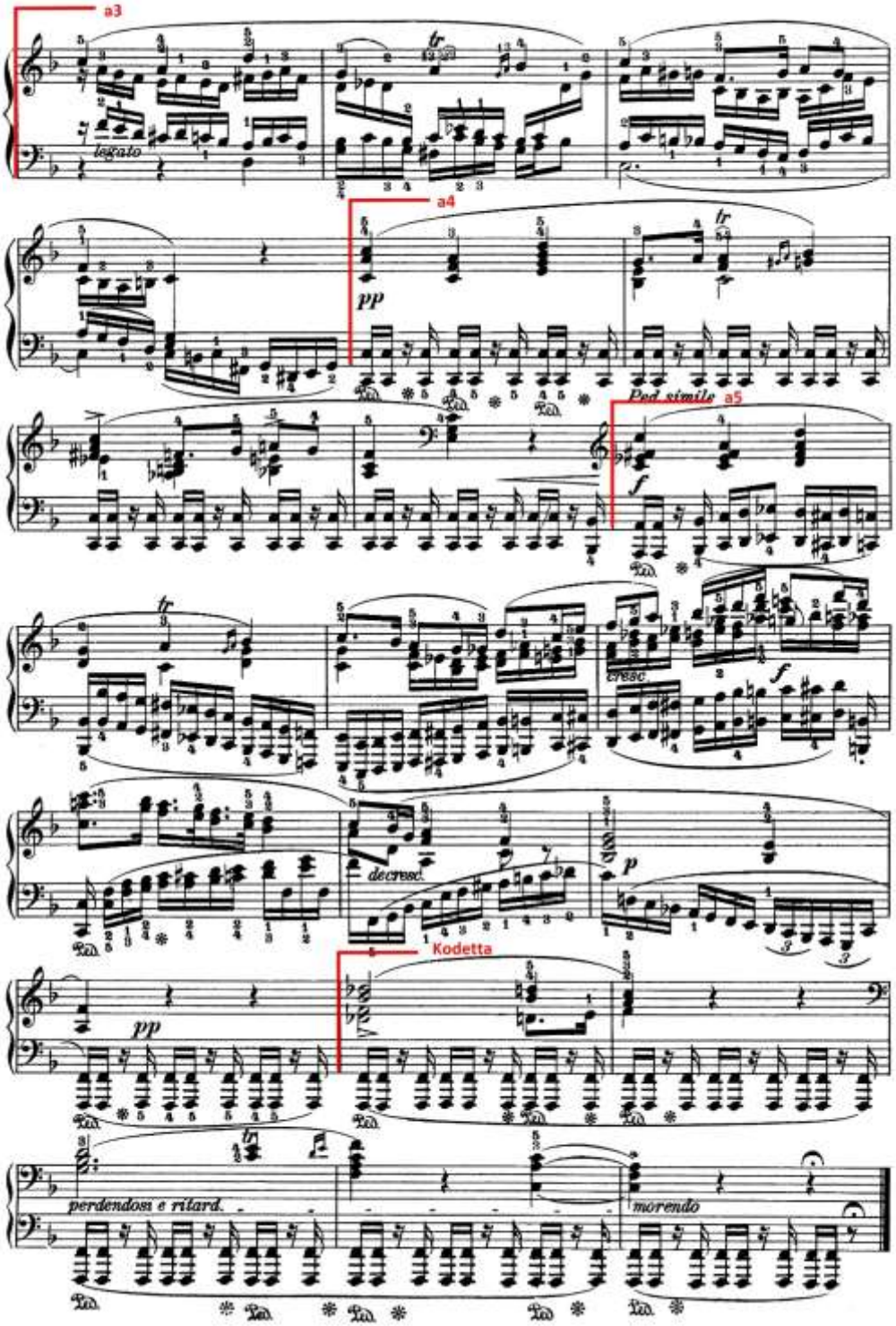

c3
p leggiermente
c4
p
f
p
f
p
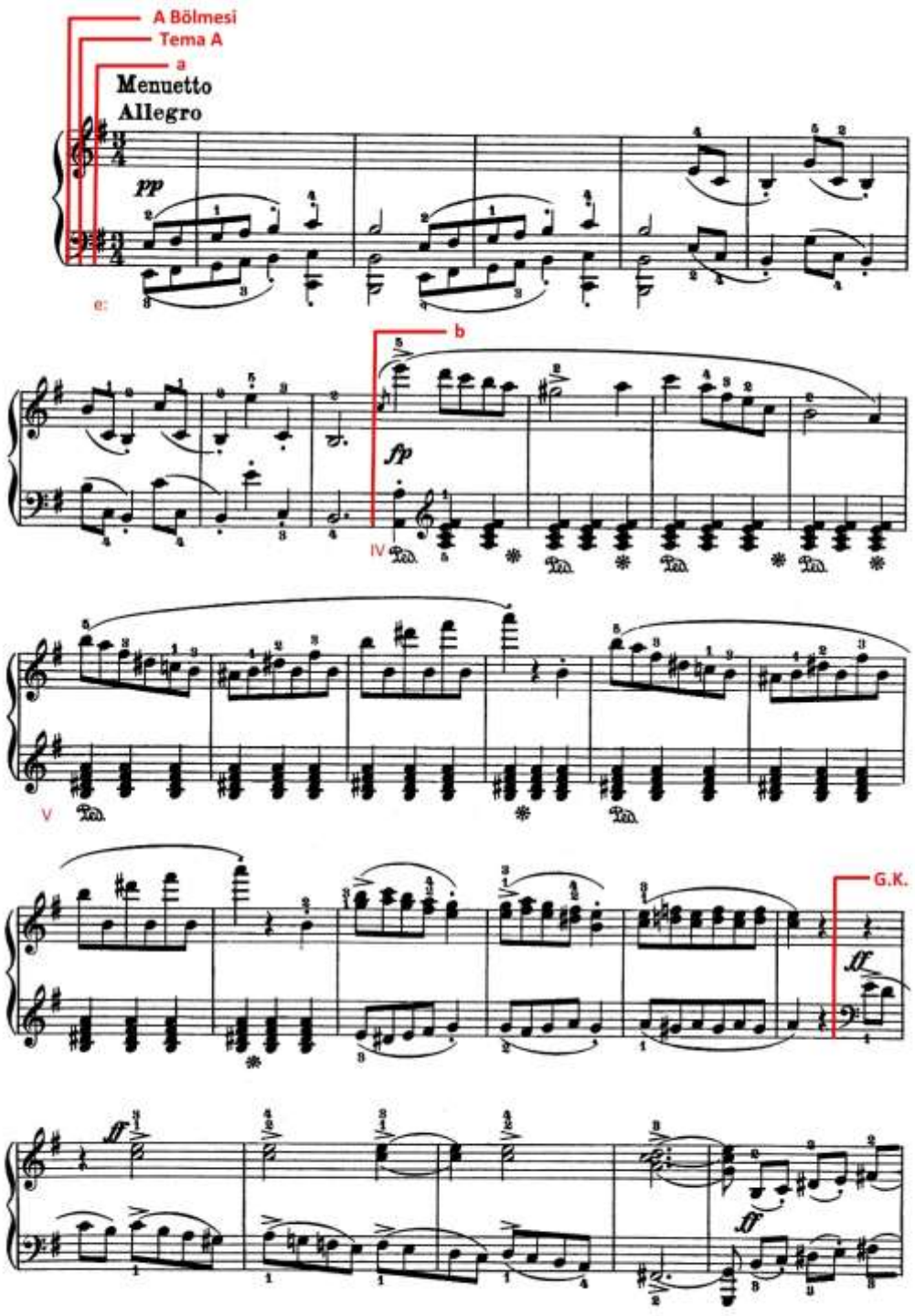

Koda
cresc. poco a poco
ten.
ten.
ten.
ten.
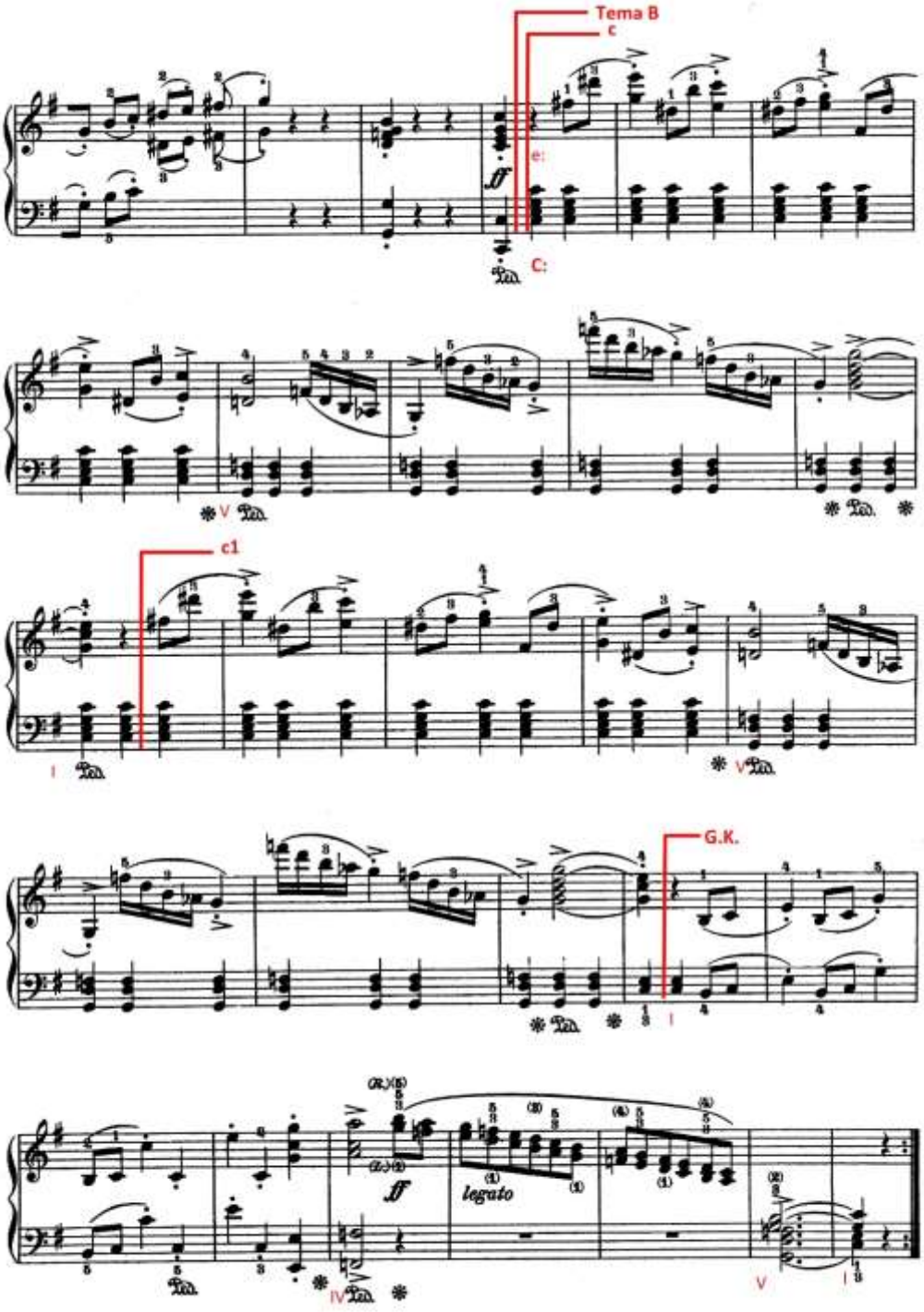

A
a (öncül)
Adagio
b (soncul)
mezza voce
F:
a1
b1
ten.
c
d
espressivo
e
dolce
f
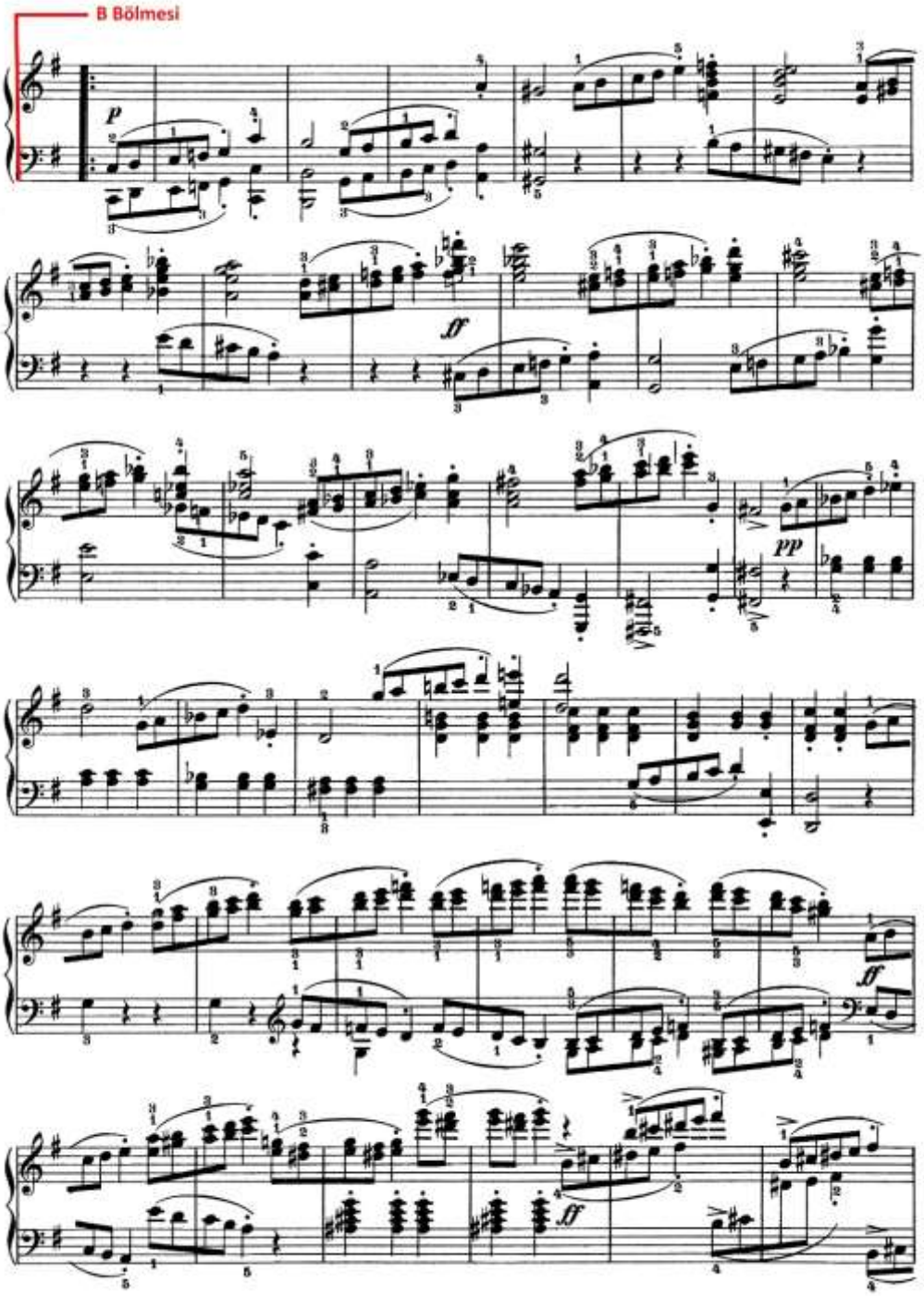

B
g
pp
c:
h
i
ff
cresc.
f
g1
cresc. al
ff
con molt' espressione
Db:
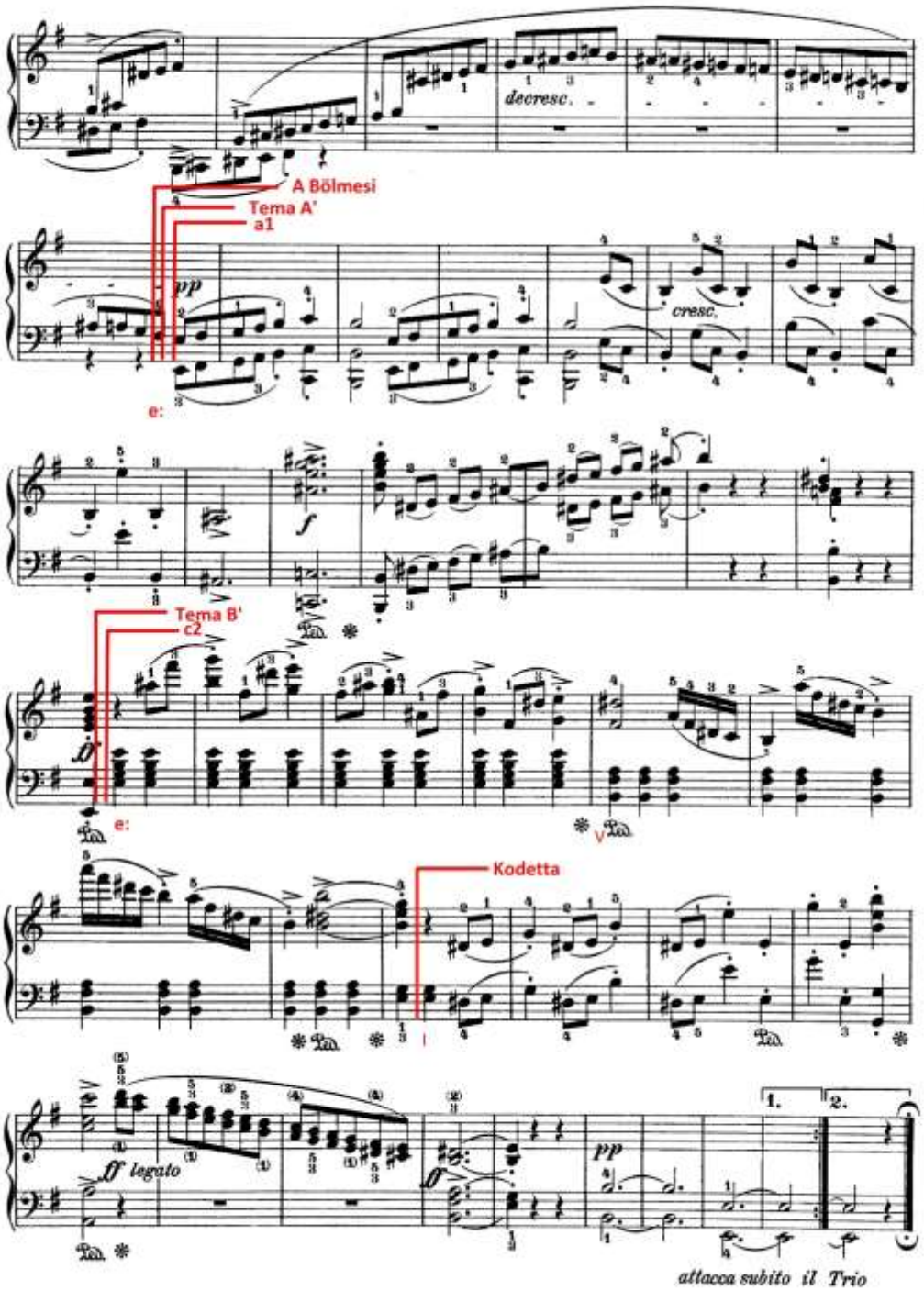

V7
Dönüş çıprüsü
V7
I
dolce
*A
a2
decresc.
ritard.
F:

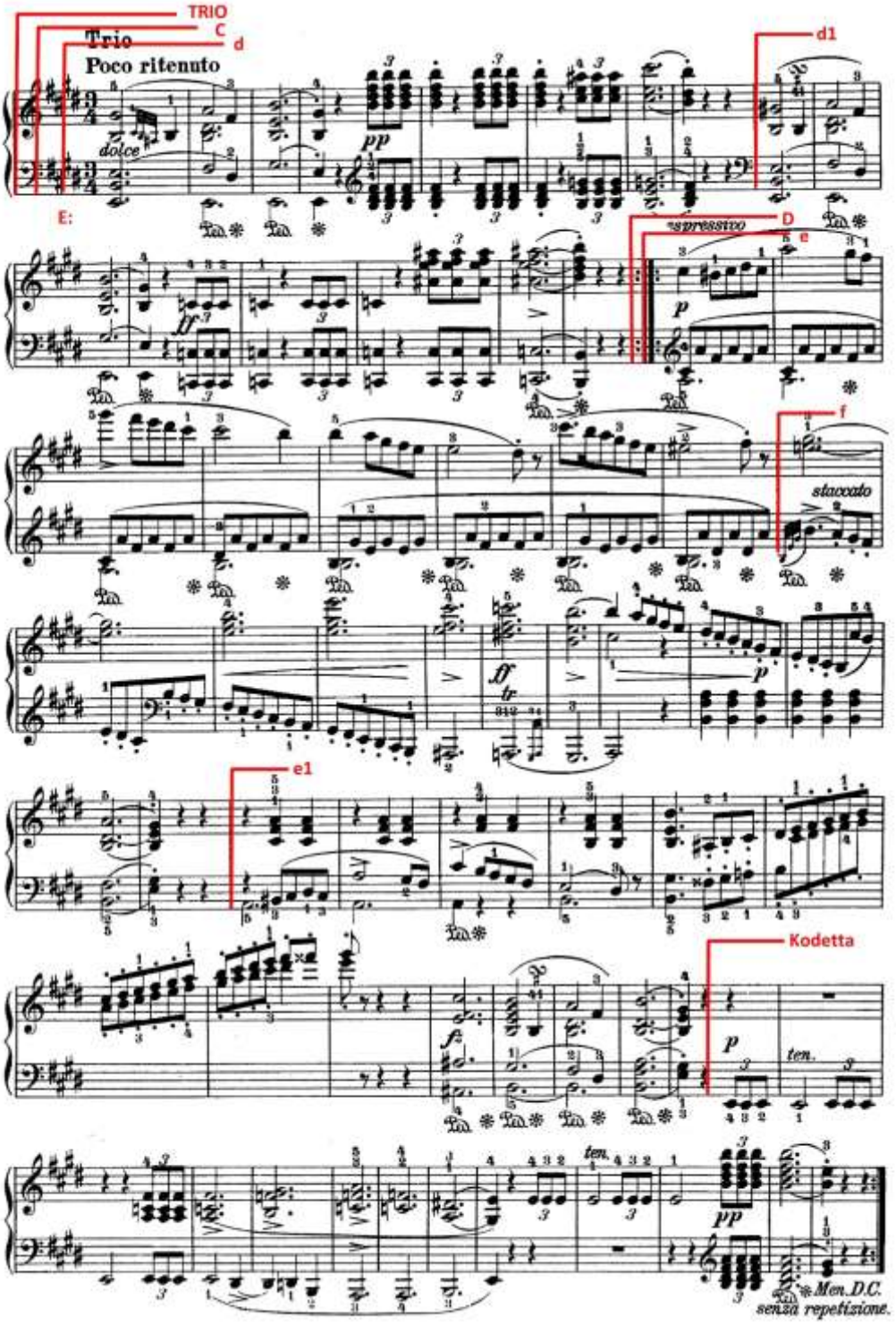

a3
legato
a4
pp
Ped simile
a5
f
cresc
f
decresc
p
Kodetta
pp
perdendosi e ritard.
morendo
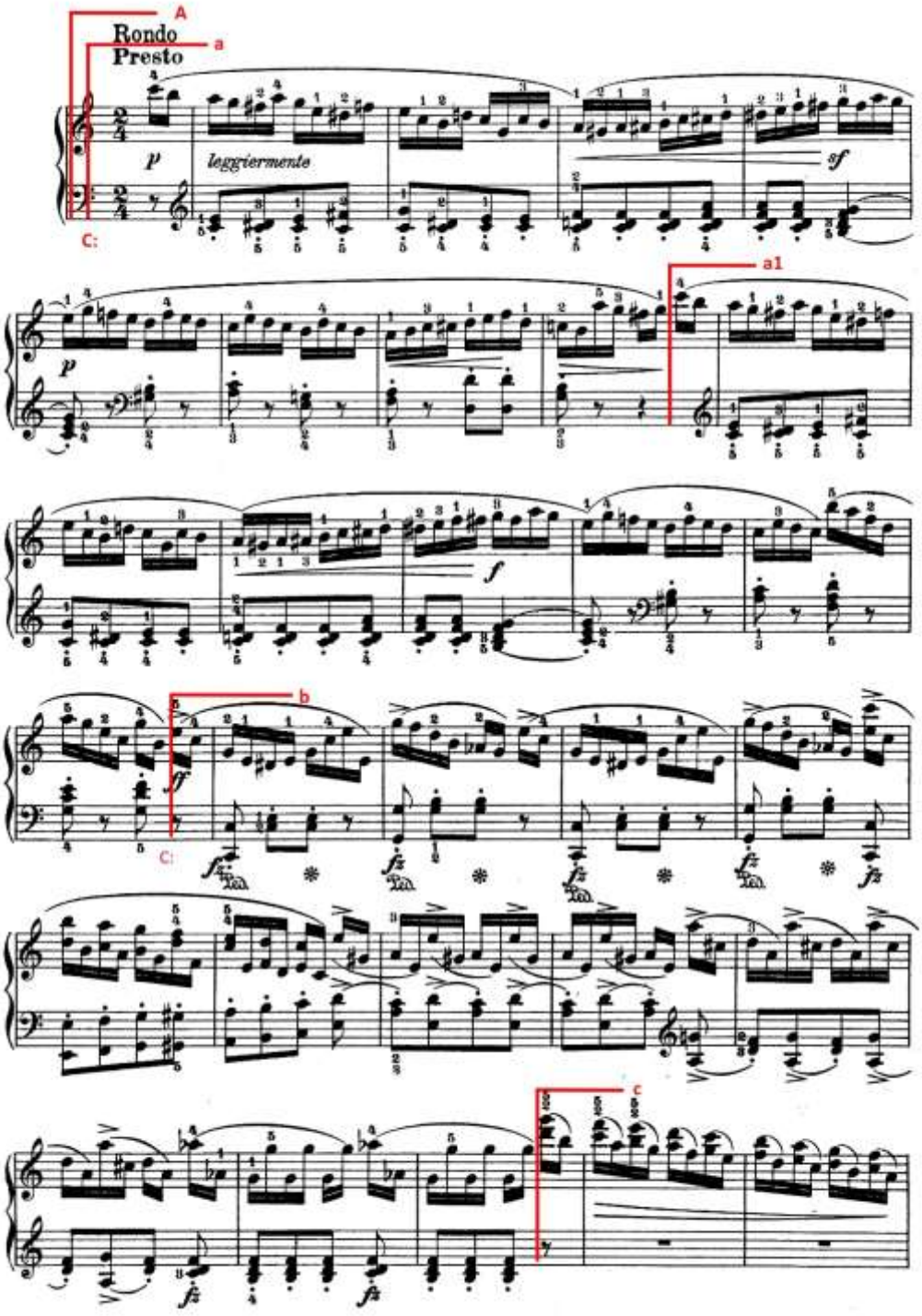

A Bölmesi
Tema A
a
Menuetto
Allegro
pp
e:
b
fp
IV
V
G.K.
ff
ff
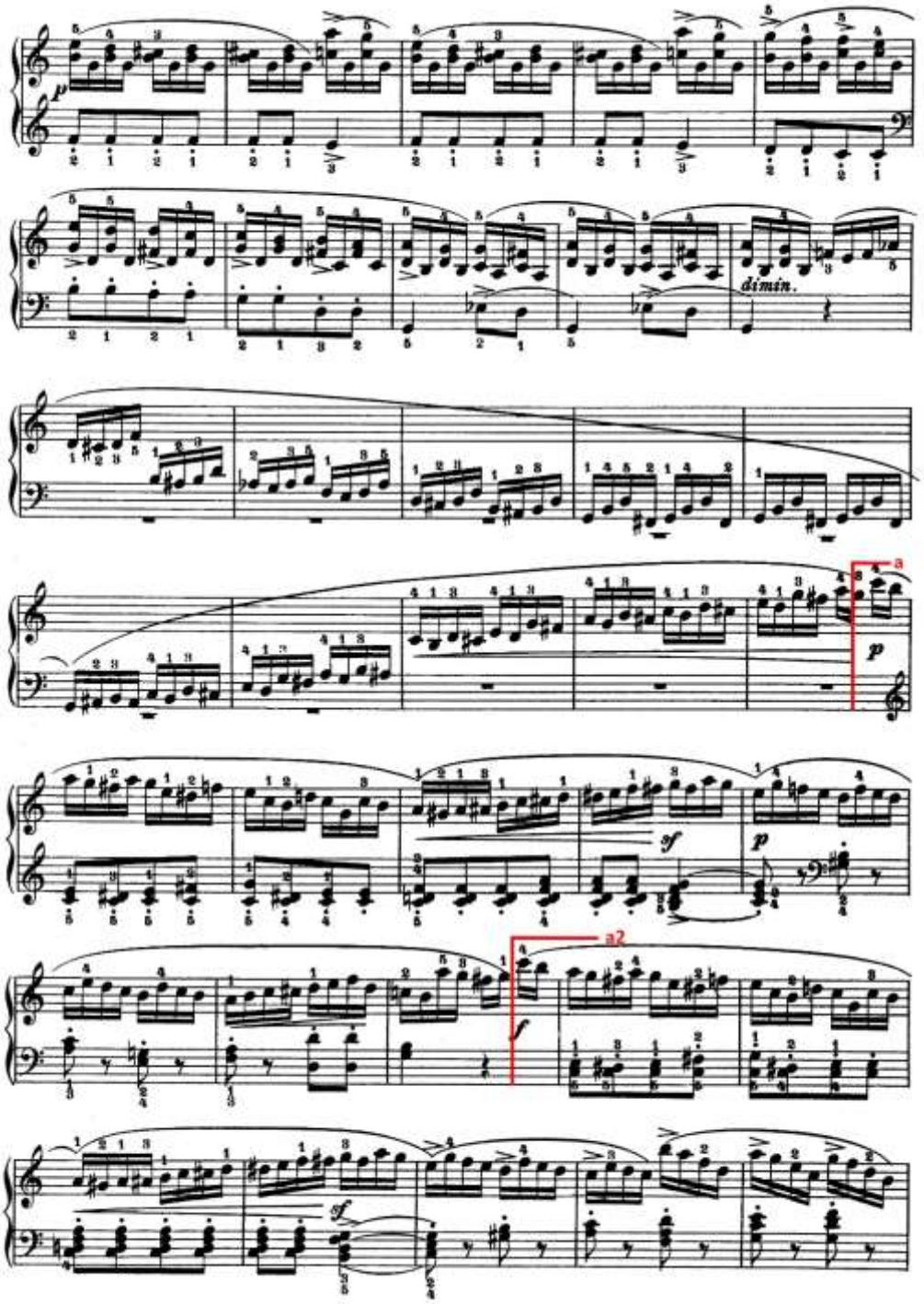

Tema B
c
e:
C:
V
c1
I
V
G.K.
I
ff
legato
IV
V
I
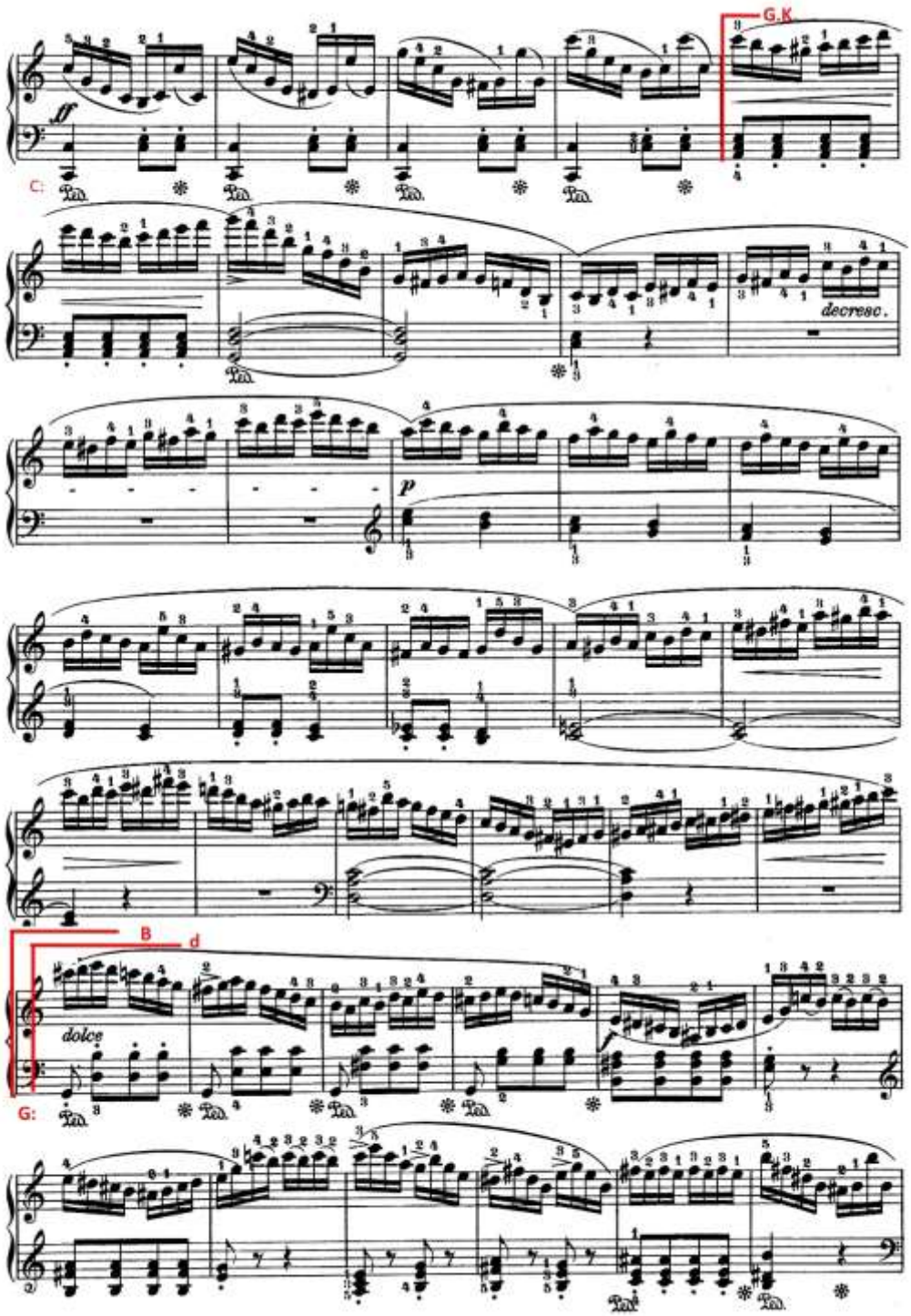

B Bölmesi
p
ff
pp
ff
ff
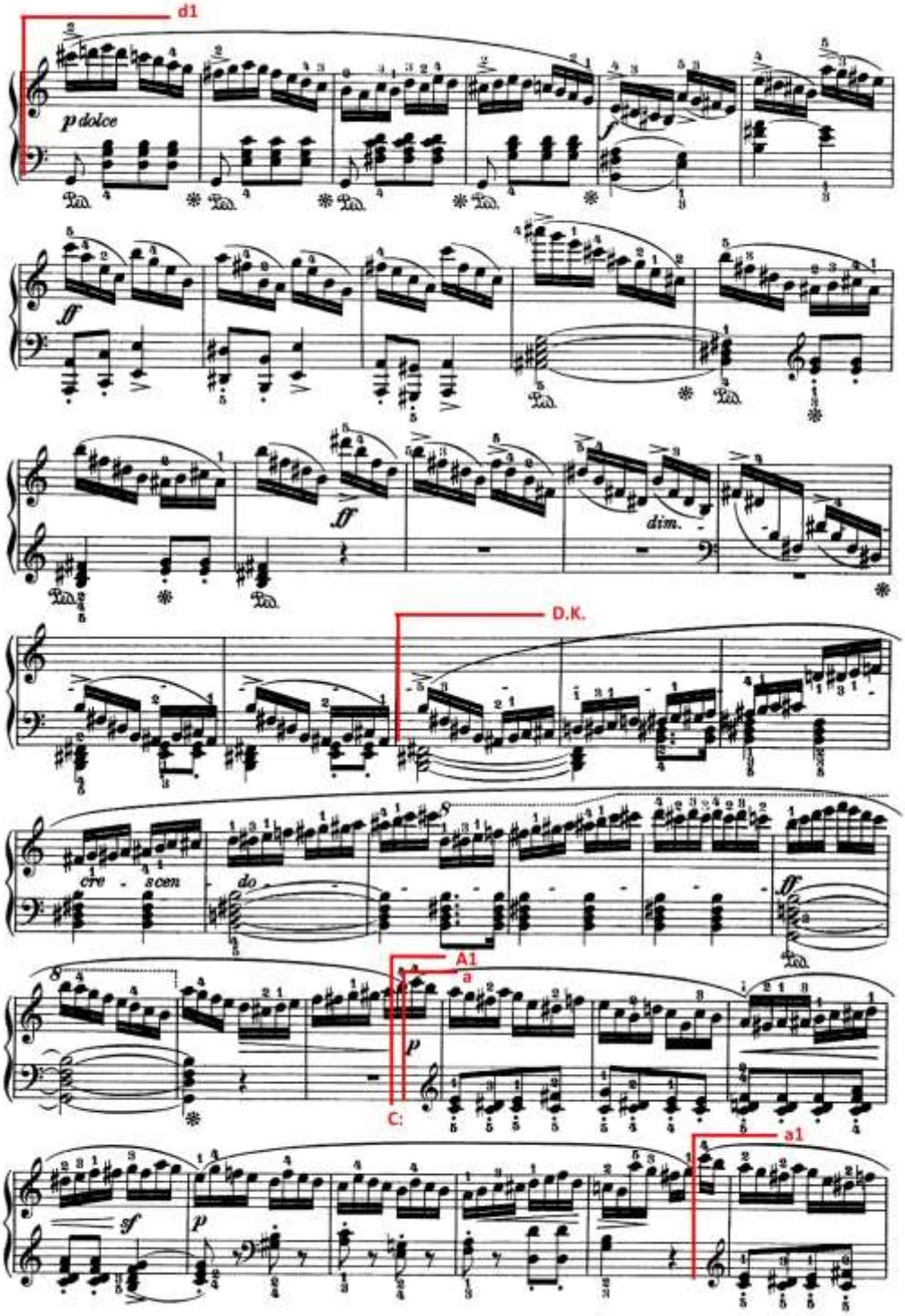

A Bölmesi
Tema A'
a1
Tema B'
c2
Kodetta
decresc.
cresc.
pp
f
ff
legato
1.
2.
e:
V
I
attacca subito il Trio
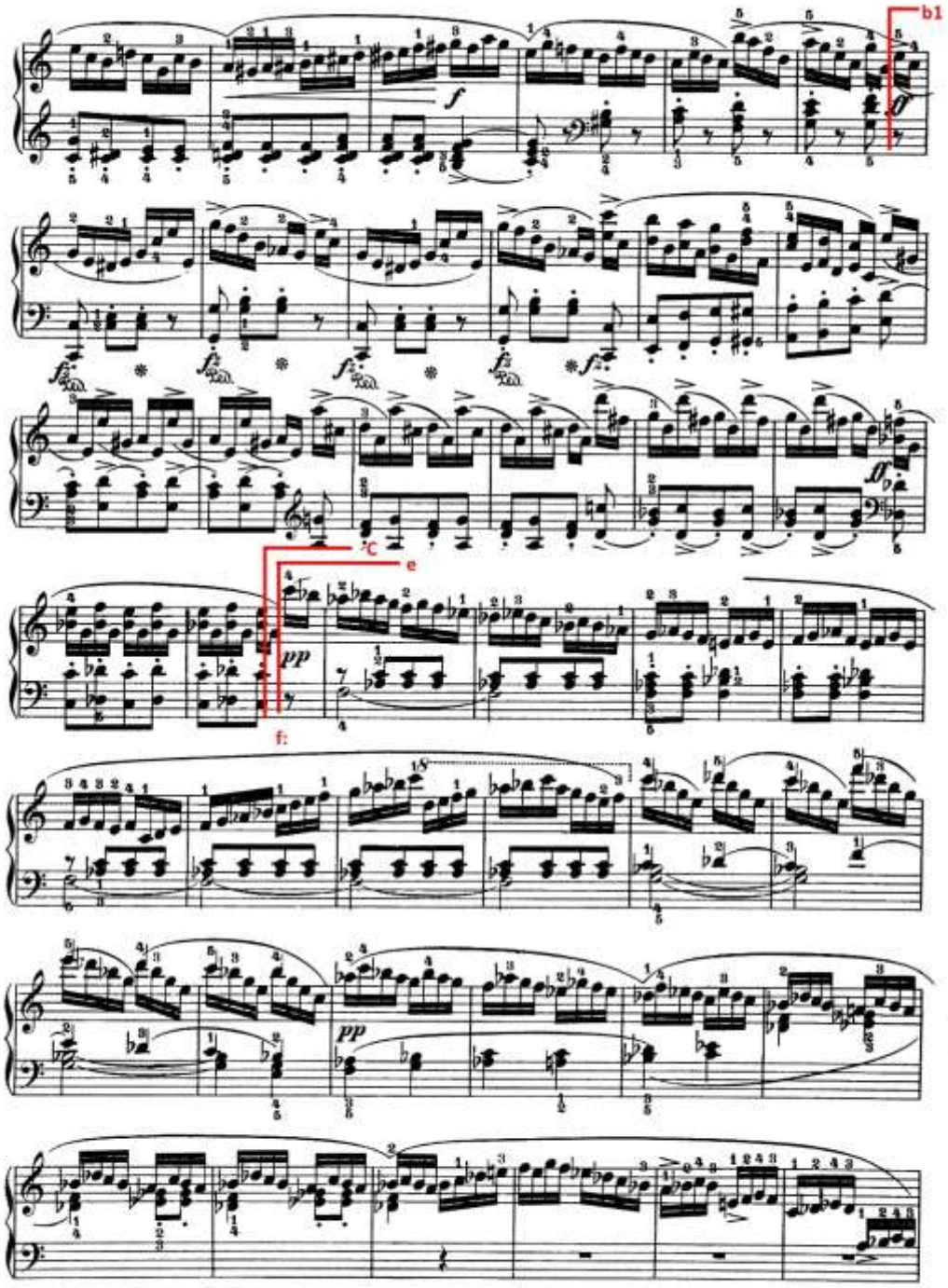

TRIO
C
d
Trio
Poco ritenuto
dolce
pp
d1
E:
espressivo
D
e
ff
p
f
staccato
ff
tr
p
e1
Kodetta
f
p
ten.
ten.
pp
Men. D.C.
senza repetizione.
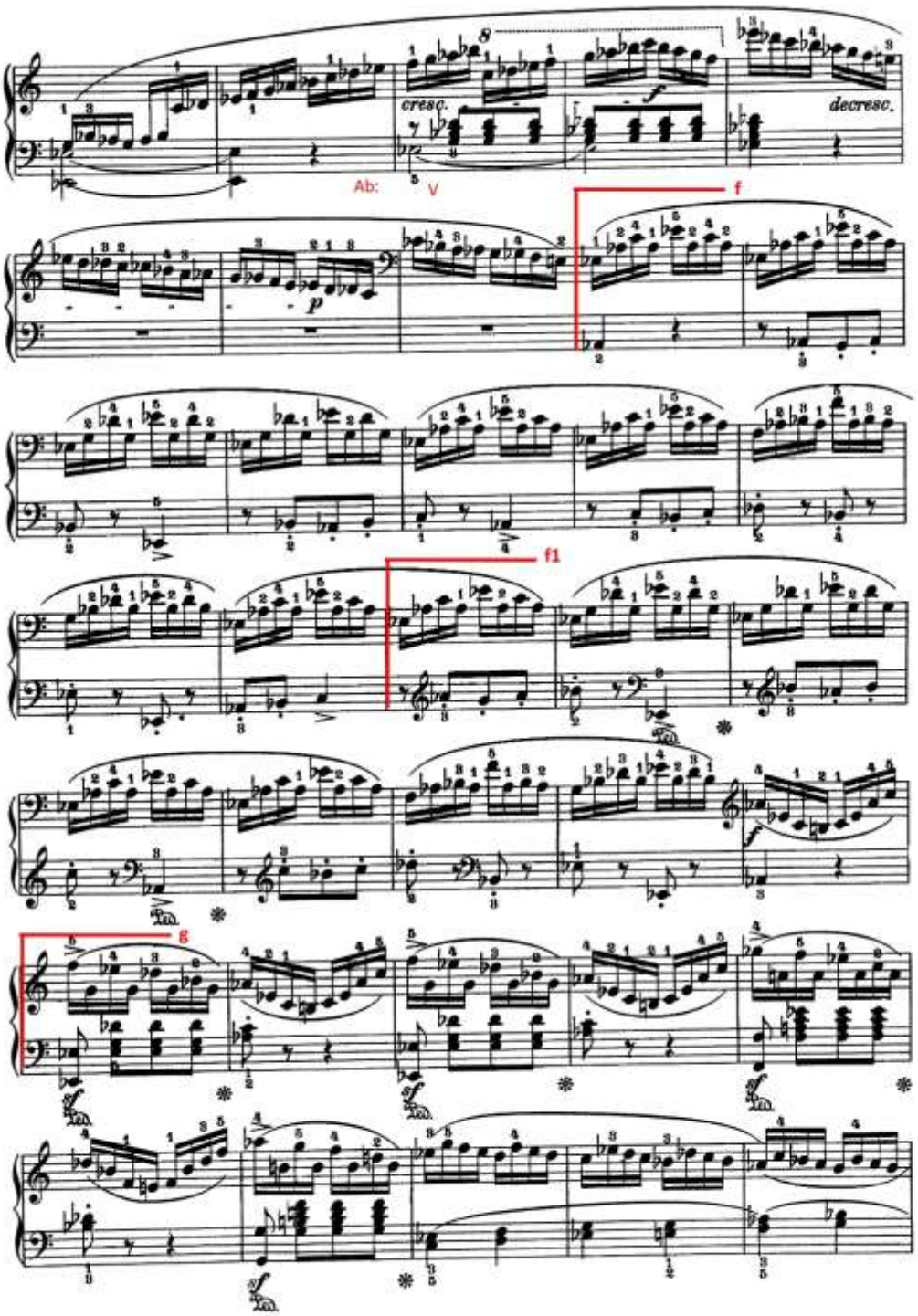

A
Rondo
Presto
a
p
leggiermente
sf
C:
a1
p
f
b
ff
C:
fz
c
fz
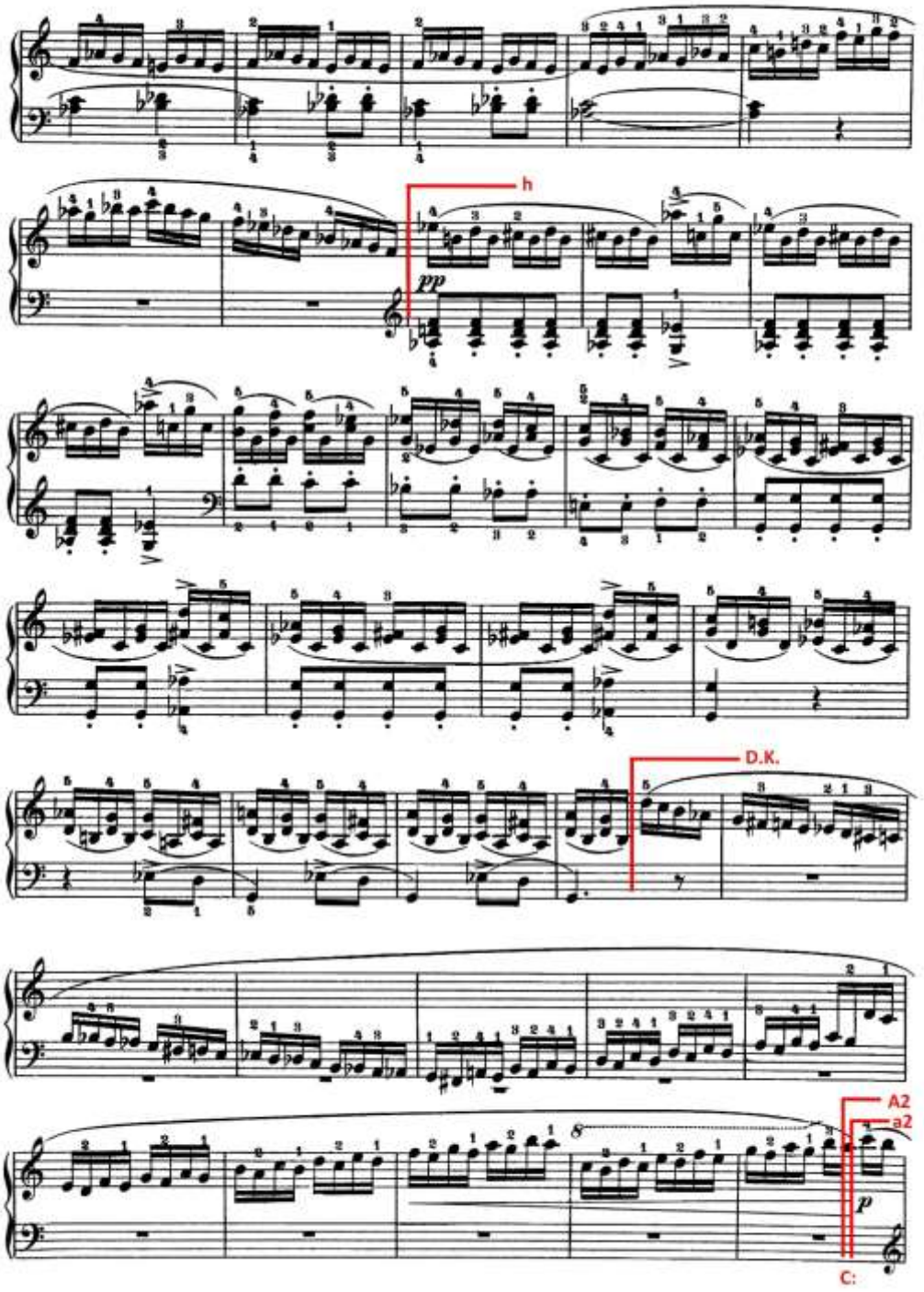

dimin.
a
a2
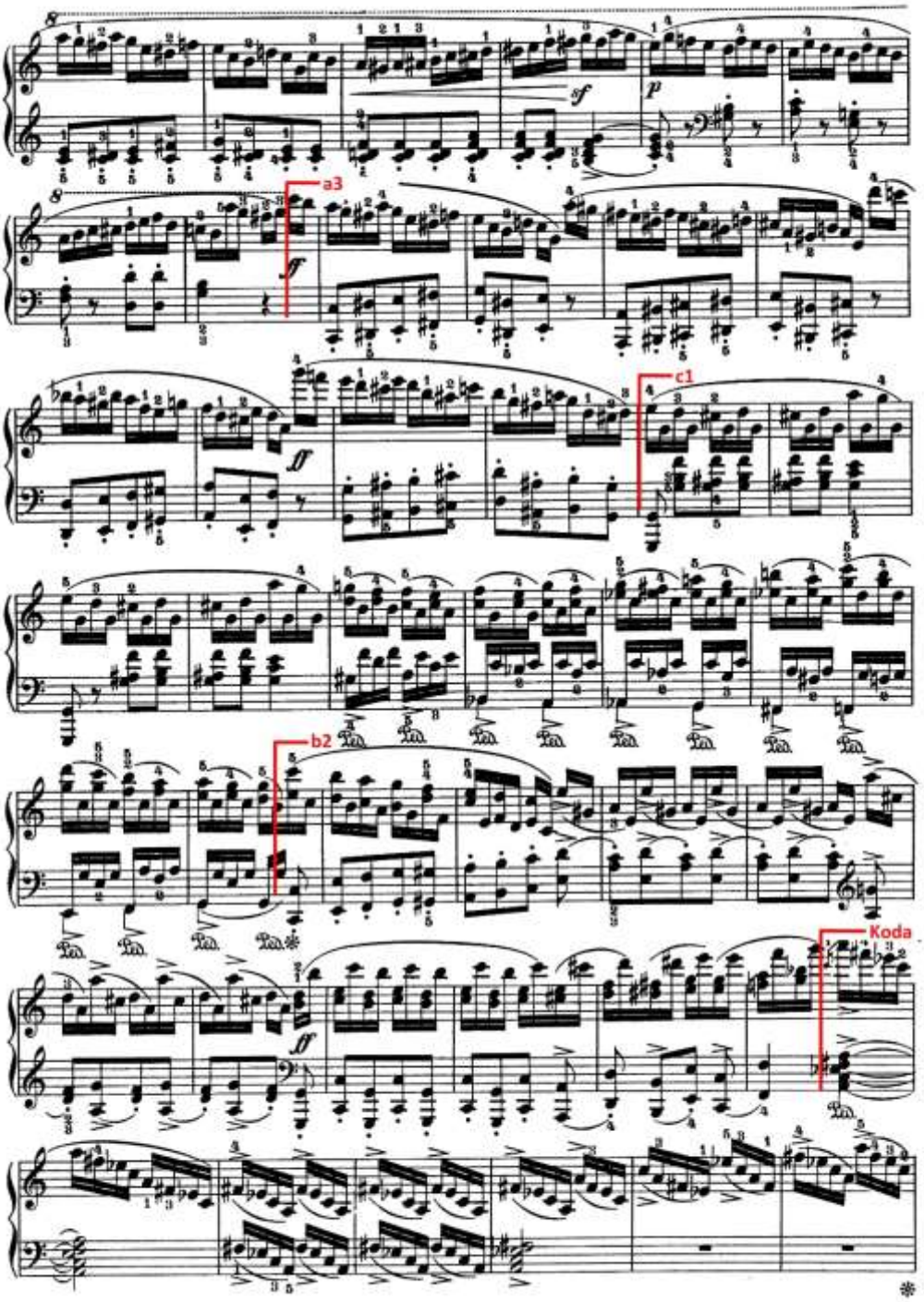

G.K
C:
decresc.
p
B
d
dolce
G:
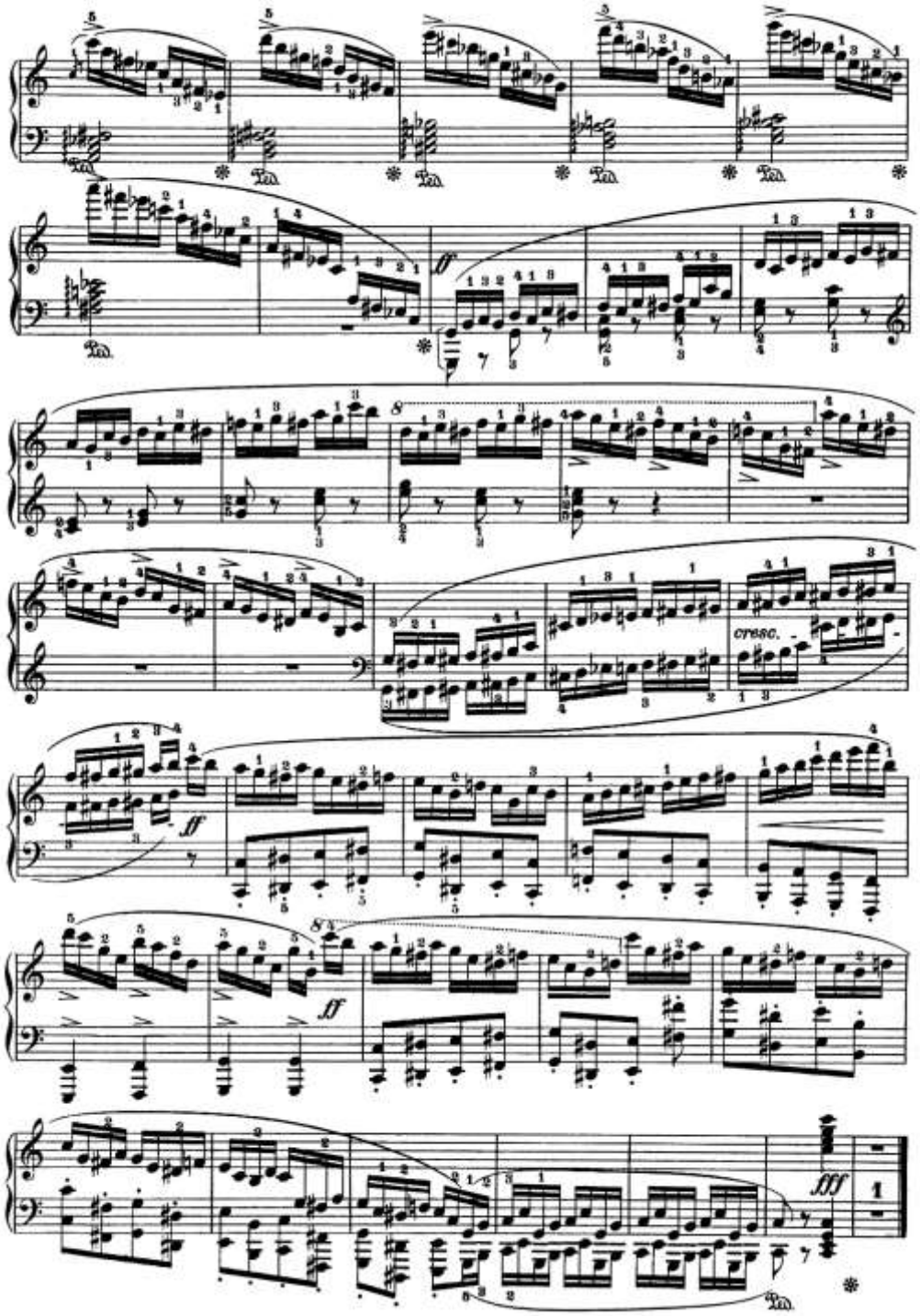

d1
p dolce
ff
ff
dim.
D.K.
cre - scen
do
A1
a
p
C:
a1
sf
p


b1
c
e
f:
pp
pp


cresc.
decresc.
Ab:
V
f
f1
g


h
pp
D.K.
A2
a2
p
C:


a3
c1
b2
Koda


ff
cresc.
ff
ff
fff