

**T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BEETHOVEN “AY IŞIĞI SONATI”NIN  
FARKLI YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

**ÇAĞRI DİLBER**

**Danışman: Doç. Zehra SAK BRODY**

**İzmir, 2016**



**T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BEETHOVEN “AY IŞIĞI SONATI”NIN  
FARKLI YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

**ÇAĞRI DİLBER**

**Danışman: Doç. Zehra SAK BRODY**

**İzmir, 2016**

**i**

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



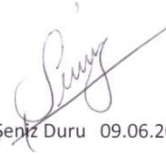
Doç. Zehra Sak Brody 09.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Yrd. Doç. Kürşad Terci 09.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Prof. Şeniz Duru 09.06.2016



Doç. Dr. Çağrı Balut, Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, Beethoven “Ay Işığı Sonatı”nın Farklı Yorumlarının Karşılaştırılması, adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/05/2016

Çağrı Dilber

## **TEŞEKKÜR**

Yüksek lisans çalışmalarında kendilerinden destek gördüğüm ve tez çalışmam sırasında eleştirilerinden yararlandığım değerli hocalarım, Doç. Zehra Sak Brody'ye, Doç. Paolo Susanni'ye ve Öğr. Gör. Antonio Piricone'ye teşekkür ederim.



## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### BEETHOVEN “AY IŞIĞI SONATI”NIN FARKLI YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Çağrı Dilber

Yaşar Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Müzikte yorum, bestecinin yazdığı müziksel işaretlerin bir yorumcu aracılığıyla müziksel seslere dönüştürülmesidir. Fakat yorumlar arasında farklar vardır. Bunun nedenlerinden birisi, yorumcunun yoruma ilişkin tutumudur. Bazı yorumcular, metne, besteciye ve döneme daha sadıktır bazıları daha subjektif olmayı tercih eder. Diğer bir neden ise, müzik metninin her ayrıntıyı içermesinin mümkün olmamasıdır.

Tezin birinci bölümünde, yorum kelimesinin anlamı ve yorumun amacı tartışılmıştır. İkinci bölümde, Beethoven’ın 14 numaralı sonatı Op.27 No.2 tanıtılmıştır. Üçüncü bölümde, Beethoven’ın kullandığı piyanolar tanıtılmış ve sanatçının piyano sonatlarındaki tempo, dinamik ve pedal uygulamaları konusundaki çeşitli görüşlerden bahsedilmiştir. Böylece bestecinin piyano sonatlarının nasıl yorumlanmasının uygun olacağı konusuna ışık tutulmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde, bu eserdeki farklı yorumları dikkat çeken sekiz tanınmış piyanistin kayıtları dinlenilmiştir. Sekiz piyanistin her birinin eserin üç bölümünü nasıl çaldığı ve bu piyanistlerin yorumlarında başta tempo, dinamik ve pedal kullanımı konuları olmak üzere ne gibi farklılıklar olduğu not edilip birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Beşinci bölümdeki formal analiz ve ekte verilen armonik analiz, yorumla ilgili ipuçlarını açığa çıkarmıştır.

Eserin temel düşüncesinin ümitsiz bir aşk veya bestecinin ölüme isyanı olduğu gibi farklı görüşler de dikkate alınarak farklı yorumlar incelenmiştir. Farklı yorumcuların, dinleyicinin müzikle bütünleşmesini nasıl sağladıkları keşfedilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, Sonat, Yorum, Beethoven, “Ay Işığı Sonatı”

## **ABSTRACT**

**Master's Thesis**

### **COMPARISON OF DIFFERENT INTERPRETATIONS OF BEETHOVEN'S "MOONLIGHT SONATA"**

**Çağrı Dilber**

**Yaşar Üniversitesi  
Institute of Social Sciences  
Art and Design Master Programme**

Interpretation, in music, means the conversion of musical signs of a composer's music piece to musical sounds by a performer. However, almost always, there are differences between performances. One of the reasons for these differences is the performer's attitude towards the composition. Some performers are loyal to the score, composer and the period; some prefer to be subjective. Another reason is that the score cannot contain every detail.

In the first part of this thesis, the meaning and the purpose of interpretation is discussed. In the second part, Beethoven's 14th sonata, Op.27 No.2 is introduced. In the third part, the pianos Beethoven used are described. Views about tempo, dynamics and pedalling in his piano sonatas are explained with the hope that these may shed light on how his piano sonatas should be performed. In the fourth part, the performances of eight famous pianists are listened to. The interpretation of each pianist in each three parts of the piece is examined with special interest on their tempo choices, dynamics of playing and pedalling practices. The fifth part is the formal analysis of the piece. Harmonic analysis is given as supplement. These analyses provide clues on how to perform the piece.

Keeping in mind that there are different views of the main idea of the piece-whether it is about a hopeless love or about humans' reaction to death-, comments are made on how different interpreters affect the listeners' perception of the music.

**Key Words:** Piano, Sonata, Interpretation, Beethoven, "The Moonlight Sonata"



## İÇİNDEKİLER

### BEETHOVEN “AY IŞIĞI SONATI”NIN FARKLI YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

ONAY SAYFASI .....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### YORUM NEDİR?

1.1 Sözlük Anlamı .....	3
1.2 Müzikte Yorumun Önemi .....	4
1.3 Yorum Nasıl Yapılmalıdır?.....	5
1.4 Yorumcunun Amacı.....	7

### İKİNCİ BÖLÜM

#### BEETHOVEN’İN HAYATI, ESERLERİ VE “AY IŞIĞI SONATI”NIN TANITILMASI

2.1 Beethoven’in Hayatı.....	9
2.2 Beethoven’in Eserleri.....	10
2.3“AyIşığı Sonatı”nın Tanıtılması.....	12

2.3.1 Beethoven'in Bu Eseri Yazdığı Yıllarda İçinde Bulunduğu Ruh Hâli.....	12
2.3.2 Op. 27 No.2'nin "Ay Işığ" Sonatı" Adını Alması .....	13

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARINDA TEMPO, DİNAMİK VE PEDAL KULLANIMI İLE İLGİLİ İPUÇLARI

3.1 Beethoven'in Piyanoları .....	15
3.2 Beethoven'in Piyano Sonatlarında Tempo.....	15
3.3 Beethoven'in Piyano Sonatlarında Dinamik .....	17
3.4 Beethoven'in Piyano Sonatlarında Pedal Kullanımı.....	17

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### "AY IŞIĞI SONATI" YORUMLARININ TEMPO, DİNAMİK VE PEDAL KULLANIMI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

4.1 Glenn Gould.....	19
4.2 Vladimir Ashkenazy .....	20
4.3 Alfred Brendel .....	21
4.4 Maurizio Pollini.....	22
4.5 Daniel Barenboim.....	23
4.6 Jenö Jandö.....	24
4.7 Fazıl Say .....	25
4.8 Evgeny Kissin .....	26

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### "AY IŞIĞI SONATI" NİN FORMAL ANALİZİ

5.1 Sonat Formu .....	29
5.2 Op. 27 No.2'nin Formal Analizine Genel Bakış .....	30
5.3 Bölümlerin Analizi .....	30

5.3.1	Adagio Sostenuto.....	31
5.3.1.1	Adagio Sostenuto Bölümünün Formu Konusundaki Görüşler.....	35
5.3.2	Allegretto-Trio.....	36
5.3.2.1	Allegretto-Trio Bölümünün Formu Konusundaki Görüşler.....	36
5.3.3	Presto Agitato .....	37
5.3.3.1	Presto Agitato Bölümünün Formu Konusundaki Görüşler .....	39
<b>SONUÇ</b> .....		40
<b>KAYNAKÇA</b> .....		42
<b>EKLER</b>		
EK 1: “Ay Işığı Sonatı”nın Armonik Analizi.....		44

## GİRİŞ

Müzik eserleri bestelendikten sonra müziği dinleyiciye sunacak olan sanatçılar tarafından yorumlanmaktadır. Besteci notaları ne kadar ayrıntılı yazarsa yazsın, icracı bestecinin aklındaki aynen göremez. Hatta bazı değişiklikler yaptığı takdirde bestecinin istediği yoruma ve ulaşmak istediği hedefe daha çok yaklaşabileceğini düşünebilir. İcraacı yapacağı değişikliklerin dinleyici tarafından olumlu karşılanacağını düşünerek bestecinin niyetlendiğinden farklı şeyler de yapmak isteyebilir.

Bu çalışmada bir müzik eserinin yorumlanmasıyla ilgili farklı görüşler ele alınmıştır. Çok tanınan, yorumlanan ve tartışmalara yol açan Beethoven'ın "Ay Işığı Sonatı" olarak tanınan Op. 27 No.2 adlı eseri bu tezde örnek olarak kullanılarak, yorum konusunun daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla bestecinin hayatı, eseri yazdığı yıllardaki ruhsal durumu ve çevresel etkenler, kullandığı piyanolar gibi eserin oluşmasına etkili olabilecek faktörler incelenmiştir. "Ay Işığı Sonatı"nın nasıl çalınması gerektiğinin anlaşılmasına katkıda bulunulması amacıyla tempo, dinamik ve pedal kullanımı başta olmak üzere yorumu etkileyen faktörler araştırılmıştır.

Eser, formal ve armonik yönden analiz edilmiştir. Birbirinden belirgin şekilde farklı yorumları olan sekiz tanınmış piyanist seçilerek, eserin kayıtları dinlenilmiş, yorumları incelenmiştir. Bu yorumlar incelenirken Carisch 1887 urtext edisyonu temel alınmıştır.

Urtext edisyonunun temel alınmasının başlıca sebebi, eserin nasıl çalınması gerektiği ile ilgili olarak diğer edisyonlara göre aslına en sadık edisyon olmasıdır. Ayrıca pek çok piyanist urtext edisyonunu tercih etmektedir. Piyanistlerin yorum farklılıklarının hangi noktalarda olduğu tespit edilerek bu farklılıkların nedenleri ve sonuçları konusunda görüşler ileri sürülmüştür.

Zamanın sınırlı olması nedeniyle bu eseri çalmış olan bütün önemli piyanistlerin kayıtlarının değerlendirilmesi mümkün olmamıştır. Seçilmiş olan piyanistlerin yorumlarının, bu eseri çalan piyanistlerin farklı yorumlarındaki çeşitliliği yeterince gösterebileceği umulmaktadır. Bu çalışmada incelenmek üzere Glenn Gould, Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Maurizio Pollini, Daniel Barenboim, Jenö Jando, Fazıl Say ve Evgeny Kissin'in kayıtları seçilmiştir.

Piyanist Deborah Rambo Sinn'e göre bir mzık eserinin doğru yorumlanması için notalar asla yeterli olmaz. Tempo, dinamik işaretleri, pedal kullanımı, artikülasyon, rubato, ritardando, süslemeler, aksanlar, çeşitli alma teknikleri eserin yorumlanması için gereklidir (Sinn, 2003, s.1).

Bu çalışmada, yorumcunun besteciye karşı sorumlulukları ve yorumcunun özgürlükleri gözetilerek, örnek olarak alınan Beethoven'in eserini yorumlayan sekiz piyanistin yorumlarının farklılıklarının nedenleri anlaşılmaya ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Müzikte yorum konulu bu tezin, bestecilerin eserlerinin iyi anlaşılmasına, doğru yorumlanmasına ve titiz çalışılmasına katkıda bulunması açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### YORUM NEDİR?

Kelimelerin anlamları konusunda aynı düşünmeyenlerin tartışması sonuca varamayacağından, ilk bölümde yorum kelimesinin sözlük anlamı ve yorumun nasıl olması gerektiği konusundaki farklı görüşler açıklanacaktır.

#### 1.1 Sözlük Anlamı

Yorum kelimesi, yazar ve araştırmacı İsmet Zeki Eyüboğlu'nun *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* adlı eserine göre, “yor- kökünden türemiştir. Açıklama, düşü anlatma anlamındadır. Arapçası, ‘tâbir’dir” (Eyüboğlu, 2004, s.764).

Şair ve yazar Ali Püsküllüoğlu'nun yazdığı *Türkçe Sözlük*'te, “Bir yazının, bir sözün, bir metnin ya da bir yapıtın anlaşılması güç yönlerini açıklayarak aydınlığa kavuşturma ve belli bir görüşe göre açıklama” tanımı verilmektedir (Püsküllüoğlu, A. (1995) *Türkçe Sözlük*, 1. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.1660). Bir şeyi belli bir görüşe göre açıklamak, yorum kavramını tanımlarken sıklıkla faydalanılan öznel bakış açılarını akla getirebilir. Oysa, Eyüboğlu'nun yukarıda belirtilen eserinde ve araştırmacı yazar D. Mehmet Doğan'ın *Büyük Türkçe Sözlük* adlı eserinde, yorumlamak, “bir manaya yormak, tabir etmek, tefsir etmek, orijinal anlamın açıklığa kavuşturulması, tercüme edilmesi” olarak açıklanmaktadır (Doğan, D. M. (1982) *Büyük Türkçe Sözlük*, 2. Basım, Ankara, Birlik Yayınları, s.1056).

Bir müzik eserinin yorumlanmasından söz ederken de onu kendi zevkimize göre değiştirmek ve yeni bir eser gibi ortaya koymak değil, eserin anlaşılmasını sağlamak kastedilmektedir. Yine de aşağıdaki tartışmalarda göreceğimiz gibi yorumun anlamı konusunda daha da farklı görüşler vardır.

*Metro Collins Cobuild Essential Dictionary*'e göre, yorum kelimesinin İngilizcesi olan interpretation kelimesinin anlamı, “yorum, yorumlama, tefsir” dir (Fox, G. (Editör), Renkliydırım, Ö. (Genel Yönetmen) (1994) *Metro Collins Cobuild Essential Dictionary*, İngilizce-İngilizce-Türkçe, İstanbul, Metro Kitap Yayın Pazarlama, s.539).

“Interpretation” kelimesinin Avrupa’da 1840’lara kadar bir müzik eserini yorumlamak anlamına gelmediği, müzikolog Laurence Dreyfus tarafından bildirilmektedir. Dreyfus, yorum kelimesinin 19. yüzyıldan başlayarak bugünkü anlamına kavuştuğunu, “performance” ile aynı anlamda olmadığını, yazılı müzikteki belirsizliğin yorumlama ile giderildiğini söylemektedir. Dreyfus’a göre yorumlama kelimesi notaların aynısını çalmanın ötesinde bir ustalık, kişisel bir okuma ve değerlendirme anlamı da içermektedir (Dreyfus, 2007, s.253-257).

Piyanist ve müzik öğretmeni Kim Burwell müzik bölümü öğrencileri ile yaptığı bir çalışmanın sonucunda, yorumun genellikle öznel bir tavır olarak görüldüğünü tespit etmiştir. Birçok müzik öğrencisi, “Yorum, bir şeyi doğru olduğunu düşündüğünüz şekilde anlatmaktır.” veya “Yorum, sizin bir eserin nasıl duyulması gerektiği ile ilgili fikrinizdir.” gibi görüşler belirtmiştir (Burwell, 2003, s.3-4).

## **1.2. Müzikte Yorumun Önemi**

Yorumlama ihtiyaçtan doğmaktadır. Resim, edebiyat gibi sanatlarda, eserin başka birinin aracılığıyla izleyiciye aktarılması gerekmez. Müzik ve tiyatro gibi sanatlarda ise yazılı eserin çalınması veya sahneye konması eserin yazılı hâlden alınıp işitilebilir ve seyredilebilir bir hâle getirilmesi gerekir. Bunu yaparken sadece yazılı olanda ne varsa ona göre çalmak yeterli olmayabilir. Çünkü her şey yazılı olarak gösterilememiş olabilir. *The History of Music In Performance* isimli kitabın yazarı, müzik eleştirmeni Prof. Frederick Dorian’a göre düşünülebilen her işaretleme yapılsa da, eser en ideal koşullarda hatasız basılsa da, icracı her şeyi doğru okusa da, yine de bazı ayrıntılarda anlaşmazlık çıkacaktır (Dorian, 1996, s.97-98).

Dorian, 16. yüzyılda, Palestrina’nın kilise korosunun okuduğu eserleri bugün inceleyecek olanların bu eserleri doğru yorumlamalarını sağlayacak ipuçlarını bulamayacaklarını yazmaktadır. Ancak koro üyeleri yine de birlikte uzun yıllar çalışmayla kazandıkları alışkanlıklarla eserleri istenen şekilde yorumlayabilmekteydiler. Fakat Dorian, her müzisyenin uzun süre böyle bir ekiple çalışamayacağını ve yorumun nasıl olması gerektiği konusunda kendi başına karar vermek zorunda kalabileceklerini yazmaktadır (Dorian, 1996, s.35-42).

Klâsik dönemle birlikte müzik yazımı daha ayrıntılı olmaya başlamıştır. Besteciler, eserlerinin nasıl çalınmasını istediklerini ayrıntılı olarak nota üzerinde göstermeye başlamışlardır (Dorian, 1996, s.155).

Dorian, Beethoven'ın, eserlerinin doğru çalınabilmesi için gerekli işaretlemeleri yapmayı düşündüğünü fakat bu projesini bitiremediğini bildirmektedir (Dorian, 1996, s.202).

Sanatta yorum üzerine çalışmaları ile bilinen felsefe profesörü Paul Thom, “Yorum, yazılı eserde gösterilmemiş olan her şeydir.” diye tanım vermektedir (Thom, 2003, s.130).

### **1.3. Yorum Nasıl Yapılmalıdır?**

Yorumcunun eseri nasıl çalması gerektiği konusunda farklı görüşler vardır. Orkestra şefi Owain Arwel Hughes'e göre icracı, bestecinin önerdiği şekle en yakın olan yorumu yapmalıdır (Dreyfus, 2007, s.254).

Alman flütist Johann Joachim Quantz, eserin dönemine ve stiline uygun çalınmasını, icracının kendince yorum katmamasını savunmaktadır (Dreyfus, 2007, s.259).

Rus besteci ve piyanist Samuil Feinberg'e göre. yorumcu önce bestecinin yazdıklarını tam olarak anlamalı, yazılı olanı aynen çalabilmeli ama sonra notalarda belirtilmemiş olan ve yapması gereken başka uygulamaların da olabileceğini düşünmelidir. Yorumcu bestecinin niyetini iyice anlamalı, onun gibi hissedebilmeli, bunun için de bestecinin kişiliğini, eserlerini ve yaşadığı dönemi bilmelidir (Feinberg, 2001, s.1).

C.P.E. Bach'a göre ise müzisyen, eseri yorumlarken ruhunu serbest bırakmalıdır. Gerekirse ilk bakışta hatalı olarak algılanması pahasına eseri doğru olduğunu hissettiği biçimde çalabilmelidir (Dreyfus, 2007, s.259).

Çellist Pablo Casals'a göre ise eserin aslına sadık kalmak ve besteci gibi hissetmeyi başarmak konusunda yazılı materyaller, müziğin çok az bir kısmını yansıtmaktadır. Ayrıca Casals, objektif olma fetişizminin yorumcunun başarısını engelleyebileceğini söylemektedir (Dorian, 1996, s.268).



Frederick Dorian ve Laurence Dreyfus, Beethoven'in 5. senfonisinin nasıl çalınacağı konusunda Wagner'in bir açıklamasını şöyle aktarmaktadırlar: Açılış motifinin çağrışımlarından habersiz olan bir yorumcu, sadece yazılı olarak belirtilenlere uyacaktır. Yazılı olarak da sadece, "Allegro con brio", "metronom: 108" ve "fortissimo" yazdığına göre sadece bu işaretlemelere uyarak çalan bir yorumcunun icrası çok mekanik duyulacaktır. Ancak, "kaderin kapıyı çalması" alegorisini bilen bir yorumcu, bunun etkisiyle 6. ölçüye kadar epey yavaş bir tempo ile çalacaktır ve her sekizlik notaya vurgu yapıp susları uzatacaktır (Dorian, 1996, s.23-26), (Dreyfus, 2007, s.264-265).

Dreyfus'a göre, Beethoven'e aslında ne istediğini soramayız ama Wagner, Beethoven'in eserlerinin nasıl yorumlanması gerektiğini sanki Beethoven'in kendisi konuşuyormuş gibi anlatmıştır. Dreyfus, Wagner'in, susların ve fermataların hakkını vermek konusundaki sözlerini alıntılamıştır. Wagner, yazılı eserin fazla ayrıntı vermesinin yorumcunun yaratıcılığının sınırlarını daraltabileceğini söylemektedir. Yazılı olanın dışında yapılan bazı değişikliklerle eserin ruhuna daha iyi ulaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Ancak bu durum, yansıtılanın bestecinin ruhu mu yoksa yorumcunun ruhu mu olacağı sorusunu akla getirmektedir (Dreyfus, 2007, s.263-264).

Flüt sanatçısı ve Montclair State Üniversitesinde müzik eğitimi profesörü olan Marissa Silverman, müziğin icrasında iki ana yaklaşım olduğunu, bunları formal ve subjektif yorumlar olarak adlandırdığını, bunların arasında kalan farklı tutumların da olduğunu söylemektedir. Bir uçta formal yaklaşım taraftarları, icracıların sadece bestecilerin yazdıklarını doğru olarak yansıtmakla görevli araçlar olduğunu söylemekte, diğer uçta subjektif yorum taraftarları, icracıların bestecilerin eserlerini kendi anlayışlarına göre işleme hakları olduğunu savunmaktadırlar (Silverman, 2007, s.102).

Silverman'ın yorum konusunda iki karşıt görüş olarak açıkladığı yaklaşımları benimseyen kişileri Dorian, "Tarihsel Yöntem Taraftarları" ve "Öznelciler" olarak adlandırmaktadır. Tarihsel Yöntem taraftarları, "Nesnelciler" diye de anılırlar. Dorian, Nesnelcilerin, örneğin Bach'ın eserlerinde yazılı olan ne ise sadece onu çaldıklarını, Öznelcilerin ise dönemin ruhuna uygun gördükleri eklemeleri yapmaktan kaçınmadıklarını yazmaktadır (Dorian, 1996, s.77).

Dreyfus, tarihsel yöntemle çalışanların topladıkları belgelere dayanarak eserin yorumlanmasına eklemeler yapabildiklerini ama eski dönemlere ait eserleri çeşitli belgelere dayanarak yorumlamanın, yorumcu için kısıtlayıcı olduğunu söylemiştir (Dreyfus, 2007, s.270).

Dorian, Beethoven'in kendisinin de bu eserin el yazmasında tempo ile ilgili karalamalar ve değişiklikler yaptığını söylemiştir (Dorian, 1996, s.26).

Piyanist ve orkestra şefi Edwin Fischer, Beethoven'in öğrencisi Carl Czerny'nin Beethoven'in piyano çalışması ve eserlerinin yorumlanması ile ilgili tavsiyeleri konusunda verdiği bilgilerin güvenilir olmadığını artık kabul edildiğini yazmaktadır (Fischer, 1959, s.67).

Dreyfus, çalmak/müzik yapmak sözünün İngilizcesi olan "playing music" deki "play" kelimesinin içerdiği "oyunmak" anlamına uygun olarak yorumcunun daha serbest olmasını desteklediğini ifade etmektedir (Dreyfus, 2007, s.272).

Her dönemin farklı müzik zevki ve anlayışı olabilir. Dinleyicilerin ve yorumcuların zevkleri değişir. Yorumcular bu nedenle, eski eserleri değişik zevklere uydurarak çalmak isteyebilirler. Ancak bu tavır, moda olan zevklere göre bir tekdüzeleşme tehlikesi içerir. Hem yeniliklere ve yeni zevklere duyarlı olmak hem de eski eserlerin orijinal yorumlarını bilmek gerekir.

#### **1.4. Yorumcunun Amacı**

2003 yapımı *Ağlayan Devenin Öyküsü* adlı filmde, doğumda canı çok yanan ve yavrusuna küsüp, emzirmek istemeyen anne devenin duygularını harekete geçirmek ve ağlamasını sağlayarak yüreğini yumuşatmak amacıyla bu işte usta olan bir müzisyen çağrılır; müziğin etkisiyle deve ağlar ve yavrusunu emzirmeye başlar. Burada müziğin amacı açıktır. Bu amacın duyguları harekete geçirmek olduğu kabul edilir (Siebert, T. (Yapımcı), Davaa, B., Falorni, L. (Yönetmenler), (2003) *Die Geschichte Vom Weinenden Kamel.*, Munchen, Hochschule für Fernsehen und Film).

Dorian'ın çeşitli müzikologlardan alıntılar yaparak belirttiği gibi, "Müziğin amacı, duyguları harekete geçirmektir." (J. D. Heinichen). "Müzik, üzüntülü veya neşeli, haşin veya yumuşak, vahşi veya kibar, duyarsız veya duyarlı olabilir; umutsuzluk, rahatlık, zevk, coşku, soğukluk ve sabırsızlık hissettirebilir." (C.P.E. Bach) (Dorian, 1996, s.139-141).

Frederick Dorian, yorumculuk konusunda farklı görüşleri olan otoritelerden alıntılar yaparak, icracının her zaman müzikteki duyguyu gözetmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Her müziğin her yere uygun olmadığını, dini toplantı, cenaze ve düğün gibi her yerin atmosferine uygun müziğin farklı olduğunu anlatmaktadır (Dorian, 1996, s.139-140).



## İKİNCİ BÖLÜM

### BEETHOVEN'İN HAYATI, ESERLERİ VE “AY IŞIĞI SONATI”NIN TANITILMASI

#### 2.1 Beethoven'in Hayatı

Müzikolog Ahmet Say'ın *Müzik Tarihi* adlı kitabında bildirdiğine göre, 1770 yılında Bonn şehrinde doğan Ludwig van Beethoven, 1827 yılında Viyana'da ölmüştür. Beethoven, 1779'da Christian Neefe ile çalışmaya başlaması sayesinde J. Sebastian ve C. P. E. Bach'ın müziğini tanıdığı, 1782'de org dersleri almaya başlamıştır. Basılı ilk yapıtı 1783'te çıkmıştır. 1787'de kısa bir süre Viyana'da kalmış ve Mozart ile tanışmıştır. 1789'da Bonn Üniversitesi'ne yazılmıştır. Özellikle Breuning ailesiyle kurduğu ilişki yetişmesinde önemli olmuştur. Kasım 1792'de Viyana'ya gitmiş, Haydn'dan ders almıştır. J. Schenk'in, sonra da G. Albrechtsberger ve A. Salieri'nin yanında eğitimini sürdürmüştür. Besteci ve piyanist olarak adını duyurmuştur. 1795'te Viyana'daki Burgtheater'de halka açık ilk konserini vermiş, Dresden, Nürnberg, Prag ve Berlin'de konserlere devam etmiştir. (Say, 2006, s. 315)

Müzik eleştirmeni ve yazarı Evin İlyasoğlu'na göre, Beethoven'in 1798 yılında başlayan sağırılığı zamanla ağırlaşmış ve 1802'de işitme duyusunu iyice yitirmiştir. Ancak bu durumunun bestelerine engel olmasına izin vermemiştir. Not defterleri, notalama taslakları ve karalamaları ünlüdür. Köylerde, ormanda, kasaba dışında uzun yürüyüşler yaptığı, aklına gelen düşünceleri küçük notlar halinde yazdığı bilinir. Gün ışıırken ya da gecenin karanlığında beste yapmayı sevdiğini söyler. Sir Julius Benedict onunla ilk karşılaşmasını şöyle anlatır: “Kısa boylu, şişmanca bir adam. Kırmızı yüzü, gür kaşları var. Ayak bileklerine kadar uzanan kara bir manto giymiş. Beyaz saçları geniş omuzlarında dalgalanıyor. Ve o dehşet verici kahkahası! Sanki Kral Lear ile karşılaşmış gibi oldum.” (İlyasoğlu, 2003, s.70)

Beethoven, Avrupa'daki siyasal olaylarla da ilgilenmiş, Fransız Devrimi'nin getirdiği yeniliklerden ve Napolyon Bonaparte'den etkilenerek üçüncü senfonisine “Bonaparte” adını vermiş, ancak Napolyon'un diktatörleşmesi üzerine bu senfoninin adını değiştirmiştir (Eroica senfonisi) (İlyasoğlu, 2003, s. 70).

Piyanist ve müzik yazarı Charles Rosen'e göre, ölümünden beş yıl önce, 1822'de, Beethoven, Viyana'daki müzik çevrelerinden tamamen uzaklaştığını hissetmiştir. Kendisinin modasının geçtiğini düşünür olmuştur. Rosen, Leipzig'deki bir müzik dergisinin editörü kendisini ziyarete geldiğinde, Beethoven'ın ona şöyle söyle dediğini aktarmaktadır: "Fidelio desen, çalabilen yok, dinlemek isteyen de yok. Senfonilerimi dinlemeye zamanları yok. Konçertolarımla ilgilenmiyorlar. Herkes kendi yazdığını dinletmek istiyor. Solo eserlerimin modası çoktan geçti ve günümüzde moda, her şeydir." Rosen, gerçekten de 1830- 1840 yıllarında, Beethoven'ın neredeyse unutulduğunu, genç çağdaşları arasında Schubert'ten başka onu izleyen olmadığını bildirmekte, yine de günümüzde çoğunluk tarafından gelmiş geçmiş en büyük besteci olarak görüldüğünü, kendisinden sonra gelenler arasında Beethoven adının gölgesinde kalmayan tek bestecinin Chopin olduğunu yazmaktadır (Rosen, 1972, s.379).

## 2.2 Beethoven'in Eserleri

Ahmet Say'ın *Müzik Tarihi* adlı kitabında Beethoven'ın yaratıcılığı üç evrede ele alınmaktadır:

- 1- 1802 yılına kadar olan ilk evre.
- 2- 1802 ile 1815 yıllarını kapsayan ikinci evre.
- 3- 1815'ten 1827'ye uzanan son evre.

Say, bestecinin ilk yaratıcı evresinde klâsik formlara bağlılığının sonucu olarak Haydn ve Mozart etkilerini görmektedir. Beethoven'ın ikinci evresinin en verimli evresi olduğunu düşünen Say, bu evrede klâsik biçim anlayışının esneklik kazandığını, formları geliştirerek kendine özgü yenilikler yaptığını bildirmektedir. Üçüncü evrede ise bestecinin, duygu ve düşüncelerini özgürce anlatabilmek için yeni biçimler geliştirdiğini yazmaktadır. Say, Haydn'ın 100, Mozart'ın 50 senfoni yazmasına karşın, Beethoven'ın sadece 9 senfoni yazmış olmasını, sanatçının büyük bir özenle çalışmasına bağlamaktadır. Bestecinin karalama defterlerinden, eserlerinin taslak aşamalarını izleyebileceğimizi belirtmektedir. (Say, 2006, s.317-319)

Ahmet Say, *Müzik Tarihi* adlı eserinde Beethoven'ın eserlerini şöyle özetlemektedir (Say, 2006):

Opera: Fidelio. İlk kez 20 Kasım 1805'te sahnelenmiştir.

Bale müziği: Bir Şövalye Balesi (1790'da yazılmış, 1872'de yayınlanmıştır). Prometheus'un Yaratıkları (Op. 43, ilk kez 28 Mart 1801'de Viyana'da sahnelenmiştir).

Uvertürleri: Egmont Uvertür (Op. 84, 1810'da bestelenmiştir), Kral Stephan (Op. 117, 1811'de bestelenmiş, 1815'te yayınlanmıştır), Atina Harabeleri (Op. 113), Leonore (Op. sayısı yok, 1814'te bestelenmiş, 1865'te yayınlanmıştır), Tarpeia (Kuffner'in bir oyunu için sahne müziği, Do majör Zafer Marşı, 1813'te bestelenmiş, 1819'da yayınlanmıştır), Coriolanus Uvertürü (Op. 62, 1807'de bestelenmiş, 1808'de yayınlanmıştır).

Senfonileri: 1. Senfoni (Op. 21, 1800'de bestelenmiş, 1801'de yayınlanmıştır, Do majör), 2. Senfoni (Op. 36, 1802'de bestelenmiş, 1804'te yayınlanmıştır, Re majör), 3. Senfoni (Eroica, Op. 55, 1804'te bestelenmiş, 1806'da yayınlanmıştır, Mi bemol majör), 4. Senfoni (Op. 60, 1805'te bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Si bemol majör), 5. Senfoni (Op. 67, 1805'te bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Do minör), 6. Senfoni (Pastoral, Op. 68, 1807'de bestelenmiş, 1809'da yayınlanmıştır, Fa majör), 7. senfoni (Op. 92, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, La majör), 8. Senfoni (Op. 93, 1812'de bestelenmiş, 1816'da yayınlanmıştır, Fa majör), 9. Senfoni (Koral, Op. 125, 1823'te tamamlanmış, 1826'da yayınlanmıştır, Re minör).

Konçertoları: 1. Piyano Konçertosu (Op. 15, Do majör), 2. Piyano Konçertosu (Op. 19, Si bemol majör), 3. Piyano Konçertosu (Op. 37, Do minör), 4. Piyano Konçertosu (Op. 58, sol majör), 5. Piyano Konçertosu (Op. 73, İmparator Konçertosu, Mi bemol majör), Keman Konçertosu (Op. 61, Re majör), piyano, keman, viyolonsel ve orkestra için Konçerto (Op. 56, Do majör),

Konçerto olmamakla beraber, Beethoven'in solo çalgı ve orkestra için şu yapıtları vardır: Romans (keman ve orkestra için, Op. 40, Sol majör), Romans (keman ve orkestra için, Op. 50, Fa majör), Koral Fantazi (piyano, koro ve orkestra için, Op. 80, Do minör).

Oda müziği yapıtları: 1 yedili, 2 altılı, 2 yaylı beşli, 2 üflemeli beşli, 3 piyanolu dördü, 16 yaylı dördü, 8 piyanolu üçlü, 5 yaylı üçlü, 3 üflemeli üçlü ve öteki oda müziği yapıtlarıdır.

Beethoven, 10 keman sonatı, 32 piyano sonatı, ayrıca piyano için Rondo'lar,

Dans'lar, Bagatelle'ler yazmış (Für Elise, sonat formunun dışında kalan bu çeşit yapıtlarından biridir), 22 Variation bestelemiştir (Say, 2006, s. 320-321).

### **2.3 “Ay Işığı Sonatı”nın Tanıtılması**

#### **2.3.1 Beethoven'in Eseri Yazdığı Yıllarda İçinde Bulunduğu Ruh Hâli**

Müzikolog ve piyanist Timothy Jones, Beethoven'in, 1800-1802 yılları arasında Op.27'yi yazdığını, gelirinin iyi olduğunu ve sanatının takdir edildiğini yazmaktadır. Ancak, Jones'a göre, 1796 yılında başlayan işitme bozukluğu Beethoven'i korkutuyordu. Beethoven, 1800'de sosyal ortamlardan kaçınmaya başladı, tedavilerden pek fayda görmedi. Arkadaşı Karl Amenda'ya yazdığı bir mektupta hastalığı konusundaki ümitsizliğini anlattı. Aynı mektupta mesleğindeki geleceği için planladıklarını yazması, moral bozucu işitme sorununa rağmen kendine inancını gösteriyordu. Ümitsizlik ile coşku arasında gidip gelen bir ruh hâli vardı (Jones, 1999, s.11-12).

“Lady Wallace” olarak da bilinen yazar Grace Jane Wallace tarafından e-book olarak yayınlanan Beethoven'in mektuplarında görüldüğü üzere, Beethoven, işitmesinde biraz düzelme olmasının yanı sıra Kontes Giulietta Guicciardi'nin kendisiyle ilgilenmesinin verdiği mutluluğu 16 Kasım 1800'de Viyana'dan yazdığı mektupta arkadaşı Herr von Wegeler ile paylaşmaktaydı. Mektubunda, kulaklarındaki çınlama ve uğultuların epey azaldığını, fakat işitmesinde düzelme olmadığını, hatta daha kötüleştiğini söylerken, sağlığının genel olarak daha iyi olduğunu, tedavilerden sonra 8-10 gündür kendisini daha iyi hissettiğini söylemekteydi. Kendisindeki değişikliğin nedeninin sevimli ve harika bir kız olduğunu ve o kız ile birbirlerini sevdiklerini söylemekteydi. Son iki yıldır ilk defa mutlu olduğunu ve ilk defa evlenmenin kendisini mutlu edebileceğini hissettiğini söylemekteydi. Fakat sosyal durumunun ve sağırlığının kendisine engel olduğunu, sağırlığı olmasa dünyayı gezeceğini ve en büyük mutluluğunun sanatını geliştirmek olduğunu anlatmaktaydı. Mektuplarında, kimi zaman ümitli olduğu kimi zaman da ümitsizliğe kapıldığı görülmekteydi. (Wallace, 2004, 18 numaralı mektup.)

Müzikolog ve piyanist Timothy Jones'un yazdığına göre Beethoven, Kontes Giulietta Guicciardi'ye ilk olarak Rondo in G Op.51 No. 1 adlı eserini vermiştir. Daha sonra Prens Karl Lichnowski'nin kızkardeşi Henriette'e bir hediye vermesi

gerektiğinde bu Rondo'yu Henriette'e, Op.27 No.2'yi deKontes Giulietta'ya vermiştir (Jones, 1999, s.20).

Beethoven, Op.27 için çalışmalarına, 28 Mart 1801 yılındaki Prometheus'un ilk temsiline kadar başlamamıştır. 1801 yılı Nisan-Aralık arasında kullandığı "Sauer Sketchbook" olarak bilinen not defterinin sayfaları, ölümünden sonra, 1827'de bir açık arttırmada bu defteri alan Sauer tarafından tek tek satılıp dağılmıştır. Bulunan bazı sayfalardaki ipuçlarından Op.27 No.2'yi bu tarihler arasında yazdığı tahmin edilmektedir. Fakat yine de tam olarak ne zaman yazıldığı belli değildir (Jones, 1999, s.19-24).

Op.27 No.2, 1802'nin Mart ayında basılmıştır. Beethoven'in 6 Haziran 1800'de kontes Giulietta Guicciardi'ye yazdığı mektupta kontese karşı duygularını açtığı görülmektedir. Ancak Op. 27 No.2 ile ilgili bir ifade yoktur (Wallace, 2004. 15 numaralı mektup).

1802 yılında, Beethoven'in işitmesi daha da bozulmuştur. Bu yılda, Karl ve Johann Beethoven'e yazdığı ama göndermediği mektupta, "Bu sefil hayatıma son vermeme sadece sanat engel olmuştur", "Küçük servetimi paylaşın", demektedir. (Wallace, 2004, Beethoven'in 6 Ekim 1802 tarihli mektubu).

### **2.3.2 Op.27 No. 2'nin "Ay Işığı Sonatı" Adını Alması**

Müzikolog Sarah Clemmens Waltz'a göre, 1832'de Alman müzik eleştirmeni ve şair Ludwig Rellstab, Op.27 No.2'nin birinci bölümünü, İsviçre'de bulunan Vierwaldsee'nin ıssız yerlerinde ay ışığında yapılan bir kayık gezintisine benzetmiştir. Gölün üzerine ayın ışıklarının vurmasına benzeterek bu adı koymuştur (Waltz, 2007, s.2).

Bu romantik çağrışımı yanlış yönlendirici bulanlar olduğu gibi kendi yorumlarına uygun bulanlar da olmuştur. Waltz, Beethoven'in Op.27 No. 2 adlı sonatının başından beri çok ilgi çektiğini, "Ay Işığı Sonatı" adının takılmasından önce, "Arbor Sonata" (Çardak Sonatı) gibi başka adlar da takıldığını, 1832'deki benzetmeden önce de ay ışığı çağrışımlarının insanların aklına geldiğini söylemektedir. Bazı kişiler de, "Sonata quasi una fantasia" adından dolayı, "Do diyez minör fantazi" demiştir (Waltz, 2007, s.3-4).



Araştırmacı Pierre Beaudry, Piyanist Andras Schiff'in 2004-2006 tarihleri arasında verdiği ve internette de yayınlanan konferansında belirttiği görüşlere de değinerek (Andras Schiff, Lectures and Recitals. <http://wigmores-hall.org.uk/podcasts/andras-schiff-beethoven-lecture-recitals>), Op.27 No.2'nin çoğu kişi tarafından romantik ay ışığı çağrışımlarının yanlış yönlendirmesiyle yanlış çalındığını, romantizm değil, ölüm sahnesinin söz konusu olduğunu söylemektedir. Beethoven'in, Mozart'ın Don Giovanni adlı operasından kopyaladığı bu bölümü, do diyez minöre transpoze ederek kullandığını, Don Giovanni'de "Kommandatore'nin Ölümü" sahnesindeki ölüm, acı ve yaşama tutunma isteği karışımının 14. sonatta da görüldüğünü söylemektedir (Beaudry, 2011, s.3-7).

Piyanist Brian Chapman'a göre, Beethoven, "Ay Işığı Sonatı"nda, insanın kaybettikleri şeyler karşısında verdiği tepkileri, üç bölümde anlatmıştır: Birinci bölümde, hüznün duygusunun ağırlığı ve duygusal çalkantılar anlatılır. İkinci bölüm, kaybı kabullenmenin sonucu olarak bir iç çekme gibidir. Üçüncü bölümde ise kaybı kabullenememe hissi ve ölüme isyan etme durumu daha yoğun bir şekilde hissedilmektedir (Chapman, 2015, s.11).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARINDA TEMPO, DİNAMİK VE PEDAL KULLANIMI İLE İLGİLİ İPUÇLARI

#### 3.1. Beethoven'in Piyanoları

Piyanist ve orkestra şefi Edwin Fischer ve müzik öğretmeni Olga Kleiankina'nın yaptığı çalışmalarda belirtildiği üzere Beethoven sırasıyla, “Stein” ve “Walter”, 1803'den itibaren “Erard”, 1810'dan itibaren “Stein-Streicher”, 1818'den itibaren “Broadwood”, 1825'den itibaren de “Graff” marka piyanoları çalmıştır. Beethoven'in hayatının ikinci döneminde piyanoların ses aralıkları arasındaki genişlik arttığı için, bazı eserlerinde değişiklikler yapmıştır.

“Stein”, “Walter”, “Stein-Streicher”, ve “Graff”, Viyana modelidir. Viyana modeli piyanolarda küçük, deri kaplı tokmaklar ve deriden yapılmış susturucular, bu piyanolarda hafif, aynı zamanda hızlı çalınmasını sağlamaktadır. Ayrıca, dinamiklerde ve ton renklerinde çeşitlilik sağlanmaktadır. Viyana modeli piyanolarda ses daha çabuk sönmekte ve bu da dokunuş farklılıklarını daha güzel ortaya çıkarmaktadır.

Alman kökenli bir Fransız olan piyano üreticisi Sebastien Erard, 1792'de Londra'ya taşınmıştır ve Beethoven'e verdiği piyano da Londra'da üretilmiştir. “Broadwood” da İngiliz modelidir. Bu piyanolarda, rezonans daha yüksektir ve tuşlar daha ağırdır (Kleiankina, 2015,s.2-3). (Fischer, 1959, s.83).

Op.27 No.2'yi Beethoven'in kullandığı piyanoların sesine yakın seslendirebilmek için pedal uygulamaları üzerinde durulmuştur. Ancak Beethoven'in kendisinin piyano tercihi konusunda Fischer, bestecinin bulabildiği ve çoğunlukla da kendisine hediye edilen piyanoları kullandığı, özel bir tercihinin olmadığı bilgisini vermektedir (Castellengo, M./ Genevois, H. (Ed.), (2013), Harper, N. L., Henriques, T., s.111-121) (Fischer, 1959, s.83).

#### 3.2. Beethoven'in Piyano Sonatlarında Tempo

Edwin Fischer, *Beethoven'in Pianoforte Sonatları* isimli kitabının ‘Tempo ve Metronom’ bölümünde, bir anekdot aktarmaktadır: Beethoven'in Londra'ya gönderilmiş olan senfonilerinin metronom işaretlerinin belirtilmediği, Ferdinand Ries

tarafından mektupla bildirilir. Beethoven de Ries'e metronom değerlerini mektupla bildirir. Bir süre sonra Ries, “Mektubunuz elime geçmedi. Metronom değerlerini tekrar yazar mısınız?”der. Beethoven, ikinci bir mektup yazar ve metronom değerlerini tekrar bildirir. İkinci mektup ile birlikte ilk mektup da Ries'e ulaşır. Fakat her iki mektupta belirtilen metronom değerleri birbirinden farklıdır. Bunun üzerine Beethoven “Hiç metronom yazmasak daha iyi.” der (Fischer, 1959, s.93).

Piyanist Konrad Wolff, *Masters of the Keyboard* isimli kitabında, Beethoven'in bazı konuları piyanistin değerlendirmesine bıraktığını söyleyerek, senfoni ve kuartetlerinde metronom değerlerini her zaman belirtirken piyano eserlerinde bunu yapmamasının, piyano için yazdığı eserlerinde doğaçlama yapılmasını uygun görmesine bağlanabileceğini söylemektedir (Wolff, 1990, s.152).

Wolff, eserin tempoları arasında da etkileşim olabileceğini söylemektedir. Örneğin, final bölümü daha hızlı alınmak isteniyorsa, bir önceki bölümdeki scherzonun da hızlandırılması gerekebileceğini veya açılışın normalden hızlı alındığı bir eserde, sonraki bölümü hem bir zıtlık yaratmak hem de eserin toplam süresini sabit tutmak için bir yavaşlamanın uygun olabileceğini söylemektedir (Wolff, 1990, s.152).

Kleiankina, Beethoven'in pianoforte eserlerini incelediği makalesinde, metronom konusundaki tartışmaların devam ettiğini ve kafa karışıklıklarının önemli bir sebebinin Czerny'nin, Beethoven'in piyano eserlerinin çalınması konusundaki görüşlerini kendine göre değiştirerek yanlış aktarması, “Tempo giusto” adını verdiği kesin ve değişmez tempo konusunda yazdıklarının etkisi ve kendi anlayışına göre metronom işaretlemeleri yapması olduğunu söylemektedir. Buna karşı Beethoven'in öğrencisi Ries ve arkadaşı Schindler, Beethoven'in yaklaşımının, daha özgür ve daha anlatımcı olduğunu savunmuşlardır. Schindler, yazdığı Beethoven biyografisinde, bestecinin sinirlenerek şöyle dediğini nakletmektedir: “Bıktım metronomdan! Müziği hissedebilen herkes doğru metronomu anlar. Müziği hissedemeyenler için ise ne kadar metronom yazsak boştur.” Beethoven, bütün piyano sonatları içinde sadece Op.106'da metronom işareti koymuştur (Kleiankina,2015, s.2).

Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* isimli kitabında, Beethoven'in metronom değerinin sayı olarak önemli olmadığını düşündüğünü fakat tempo belirten terimleri çok ciddiye almak gerektiğini

söylemektedir. Örneğin, “allegro” yazmışsa, bunun “allegro maestoso” veya “allegro ma non troppo” gibi çalınmasının hata olacağını, fakat müzik, “allegro” olarak duyulduğu sürece piyanistin hangi metronomda çaldığının önemi olmadığını yazmaktadır (Rosen,1972 s.421).

### **3.3. Beethoven’in Piyano Sonatlarında Dinamik**

Beethoven’in zamanında, fortepianolardaki dinamik seviyeleri, modern piyanolardaki mezzoforte ve mezzopiano arasındadır. Beethoven, kendisini daha iyi ifade edebilmek için dinamik seviyeleri arasındaki farkları oldukça uçlarda belirtmiştir (Kleiankina, 2015, s.4).

Beethoven’in ilk eserlerinde, dinamikler arasındaki zıtlıklar, hafif ve güçlü sesler arasında keskin değişimlerden ibarettir. Orta seviyede seslere sadece crescendo ve decrescendo sesler sırasında yer verilir. Mezzoforte, sadece belirtildiği zaman çalınır. 19. yüzyılda, başta Hans von Bülow olmak üzere bazı editörler, kendi anlayışlarına göre edisyonlar yapmışlar, eserlere birçok dinamik işaretleri koymuşlardır. Beethoven, sonraki eserlerinde az sayıda dinamik işareti kullanmıştır. Bunun sebebi, özellikle dinamik piano ise, dinamikte değişiklik olmasını istememesidir (Wolff, 1990, s.149-151).

Beethoven’in geç dönem eserlerinin neredeyse hepsinde crescendo’dan sonra subito piano vardır. Bu subito piano’lardaki piano, crescendo’nun yöneldiği bir doruk noktası gibi hissedilmelidir. Yani crescendo’dan bağımsız düşünülmemelidir. Sforzando yazan ölçülerde ise, vurgu çoğu zaman vurgusuz notada yapılmaktadır (Wolff, 1990, s.154).

### **3.4. Beethoven’in Piyano Sonatlarında Pedal Kullanımı**

Piyanist Konrad Wolff, Beethoven’in pedal işaretlerine uyulması gerektiğini, en azından yarım pedal gerektiren yerlerde bunun önemli olduğunu söylemektedir. Beethoven, geç dönem eserlerinde, yumuşak çalınması gereken akorlar için özel pedal kullanımları işaretlemiştir. Ancak, bunu sesi uzatmak için değil, sadece belli bir ses rengi elde etmek için yapmıştır (Wolff, 1990,s.155).

Fischer’e göre, Beethoven, pedalı çeşitli şekillerde kullanmıştır. Örneğin, Op.110’un ikinci bölümünün ‘Trio’ kısmında bir sonraki akora kadar seslerin devam

etmesi gerektiğini, bunu sağlamanın en iyi yolunun da yarım pedal kullanmak olduğunu söylemektedir. Beethoven, buğulu bir atmosfer yaratmak için de pedal tekniği kullanmıştır. Op.31 No.2'deki reçitatif melodisinin bulunduğu pasaj veya 3 No'lu piyano konçertosunun 'largo' bölümü örnek olarak gösterilebilir. Piyanist, her durumda enstrümanın imkânları doğrultusunda Beethoven'ın tavsiyelerini uygulamalıdır. Beethoven, ayrıca yumuşak pedal tekniği de kullanmıştır. Buna örnek olarak, Op.27 No.2 ve Op. 106 gösterilebilir (Fischer, 1959, s.32-33).

Piyanist Nancy Lee Harper ve müzik teknolojileri üzerine yaptığı çalışmalar ile bilinen müzik öğretmeni Tomas Henriques, makalelerinde, Beethoven'ın eserlerinde pedal kullanımı ile ilgili olarak günümüzde kullandığımız piyanoların ses rengi açısından daha dolu ve zengin olsa da Beethoven'ın istediği etkiyi yaratmada yetersiz kalabildiklerini, fortepianonun, dinamiklerin alt ve üst sınırları açısından daha dar bir aralığa sahip olsa da, tarihsel açıdan doğru yorumu verebilmek için daha uygun bir enstrüman olduğunu bildirmektedirler. Harper ve Henriques, günümüzdeki piyanolarda, Beethoven dönemindeki pedal etkilerine benzer etkiler verebilmek için yaratıcılık gerektiğini söylemektedirler. Örneğin, Op.27 No.2'de bas sesleri çalarken, tuşların dibine kadar basmak gerekir. Ancak forte değil piano çalmak gerekir (Castellengo, M./ Genevois, H. (Ed.), (2013), Harper, N. L., Henriques, T., s.120-121).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### “AY IŞIĞI SONATI” YORUMLARININ TEMPO, DİNAMİK VE PEDAL KULLANIMI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

#### 4.1 Glenn Gould

##### 4.1.1 Adagio sostenuto

Glenn Gould bu bölümü 4 dakika 11 saniyede çalmaktadır. Gould bu bölümü daha hızlı çalıyor gibi görünse de tempo adagiodur. Gould, diğer piyanistlerin aksine daha düz bir şekilde çalmayı tercih etmekte ve sadece bölümün sonunda yavaşlamaktadır.

Dinamik yönünden incelendiğinde, Gould, Adagio sostenuto yorumunda, urtext edisyonundaki işaretlemelere uygun olarak dinamik seviyeleri arasındaki farkı hissettirmektedir. Farklı olarak, 48. ölçüden başlayan crescendo ve subito piano’yu yapmamaktadır. 48.- 54. ölçüler arasını mezzoforte çalmaktadır. Rubato hiç yapmamaktadır.

Bölümün genelinde tam pedal kullanımı vardır (Tam pedal: Uzatma pedalı sonuna kadar basılıyken çalmak).

Adagio sostenuto bölümünün diğer yorumcularda görülen melankolik havası Gould’ın yorumunda daha az hissedilmektedir.

##### 4.1.2 Allegretto-Trio

Glenn Gould bu bölümü 1 dakika 38 saniyede çalmaktadır. Sürenin bu kadar kısa olmasının bir nedeni, allegretto kısmındaki dönüşleri yapmamasıdır. Tempo, allegrodur. Yani Gould, bu bölümün temposunu olması gerekenden daha hızlı çalmaktadır. Gould, Allegretto-Trio bölümüne daha farklı bir hava katmak için diğer piyanistlerin aksine tempo ile ilgili olarak rubato ve ritardandodan başka öğelere de yer vermiştir. Meselâ, Trio bölümünün ilk kısmını biraz daha durgun çalmaktadır. Fakat bu durgun havayı aralıksız devam ettirmek yerine bazı yerlerde accelerando yaparak hem bölüme ayrı bir renk katmayı hem de dinleyicinin dikkatini canlı tutmayı hedeflediği düşünülmektedir. Gould bu bölümde yarım pedal kullanmaktadır (Yarım pedal: Uzatma pedalı yarıya kadar basılıyken çalmak).

### **4.1.3 Presto agitato**

Glenn Gould bu bölümü 4 dakika 56 saniyede çalmaktadır. Serimbölümündeki dönüşleri yapmamaktadır. Tempo, prestissimodur.

Gould bu bölümde dinamik kontrastları doğru bir şekilde hissettirmektedir.

Gould, Presto agitato bölümünde kimi yerlerde tam pedal kimi yerlerde yarım pedal kullanmaktadır. Ama çoğunlukla yarım pedal kullanmaktadır.

Tempo'nun hızlı olması bu bölümdeki dinleyicide öfkelenme ve isyan etme isteğini daha da arttırmaktadır.

## **4.2 Vladimir Ashkenazy**

### **4.2.1 Adagio sostenuto**

Ashkenazy bu bölümü 6 dakika 8 saniyede çalmaktadır. Tempo, largodur.

Ashkenazy bu bölümü çoğu zaman urtext edisyonuna uygun bir şekilde yorumlamaktadır ama dinamiklerin arasındaki farkları çok belli etmeden çalmaktadır. Zaten fortepianoların dinamik sınırları da en az mezzopiano, en çok da mezzoforte çalacak kadardır. Bu açıdan bakıldığında bu bölümün, eserin yazıldığı dönemde kullanılan fortepianoların dinamik özelliklerini yansıtarak çalındığını söyleyebiliriz.

Ashkenazy'nin tuşlara dokunuşu hafiftir, yani sesleri parmaklarının ağırlığını kullanarak uzatmak yerine tuşlara biraz daha yumuşak bir şekilde basarak pedal ile uzatmayı tercih etmektedir. Bu yüzden seslerin her birisi ayrı ayrı değil de birbiriyle iç içe geçmiş bir şekilde duyulmaktadır. Bu uygulamalarla dinleyiciye bölümde bir kararsızlık havasının da hâkim olduğu hissettirilmek istenmektedir.

### **4.2.2 Allegretto-Trio**

Ashkenazy, Allegretto-Trio bölümünü 2 dakika 10 saniyede çalmaktadır. Adagio sostenuto bölümünde olduğunun aksine, bu bölümün temposunda bir değişiklik yapılmamaktadır.

Allegretto bölümünde dinamikler urtext edisyonundakinden biraz farklıdır. Ashkenazy dinamik kontrastları azaltmaktadır. Cümle sonundaki ritardando çok belirgindir. Bölümün bitişine doğru gelen crescendo, olması gerekenden daha erkendir. Ashkenazy 33.- 34. ölçüler arasındaki kısma bir ritardando eklemektedir.

Trio'da, dinamikler urtext edisyonunda belirtildiği gibidir. Ashkenazy, Trio'nun ikinci bölümünü ilk çalışta kuvvetli, dönüşte ise daha hafif kuvvette çalmaktadır. Ashkenazy, Trio bölümünün ikinci kısmında önce yankılama yaparak dinamikler arasında kontrast yaratmayı tercih etmektedir. Bunun gibi urtext edisyonunda yazılmamış bazı uygulamalar, eserin ruhuna uygun olarak yorumcu tarafından yapılabilmektedir. Bu değişiklikler müzikaliteyi bozmamaktadır.

Ashkenazy bu bölümün tamamında yarım pedal kullanmıştır.

#### **4.2.3 Presto agitato**

Ashkenazy'nin yorumunda süre 7 dakika 29 saniyedir. Dinamikler urtext edisyonunda belirtildiği gibidir. Ashkenazy, bu bölümde yarım pedaldan çok tam pedal kullanmıştır.

### **4.3 Alfred Brendel**

#### **4.3.1 Adagio sostenuto**

Alfred Brendel bu bölümü 6 dakika 1 saniyede çalmaktadır. Tempo, largodur.

Dinamik açısından bakıldığında, Brendel'in Adagio sostenuto yorumunda dinamik kontrastları çok hissedilmemektedir. Bu kontrastlar bazı pasajlarda çok az da olsa hissedilmektedir. Ama bölümün geneli dinamik yönünden incelendiğinde, Brendel bu bölümde dinamiklerin kontrastlarını daha dar bir çerçeveye ile sınırlayarak duyurmayı tercih etmektedir.

#### **4.3.2 Allegretto-Trio**

Alfred Brendel bu bölümü 2 dakika 18 saniyede çalmaktadır. Tempo, moderatodur. Bunu yanı sıra Brendel bu bölümde rubatoları belirgin bir şekilde hissettirmektedir.

Brendel dinamikler konusunda oldukça titiz bir tutum sergilemektedir. Bölümdeki dinamiklerin her birisini yerinde yapmaktadır.

Brendel bu bölümde neredeyse hiç pedal kullanmamaktadır.



### **4.3.3 Presto agitato**

Alfred Brendel bu bölümü 7 dakika 47 saniyede çalmaktadır. Brendel bu bölümde rubato, ritardando ve accelerando gibi müziğe canlılık katan ritmik unsurları fazla abartmadan kullanmayı tercih etmektedir.

Brendel'in Presto agitato bölümü yorumunda dinamik kontrastları çok iyi hissedilmemektedir. Brendel, dinamik konusunda diğer piyanistlerden ve urtext edisyonundan farklı bir yorum yapmayı tercih etmektedir.

Pedal kullanımı ile ilgili olarak, Brendel bu bölümde birkaç pasaj dışında pedal kullanmamayı tercih etmektedir.

## **4.4 Maurizio Pollini**

### **4.4.1 Adagio sostenuto**

Maurizio Pollini bu bölümü 6 dakika 18 saniyede çalmaktadır. Tempo, largodur.

Adagio sostenuto bölümüne dinamik açısından bakıldığında, Pollini bu bölümde piano ve forteyi çok az kullanmaktadır. Bölümü çoğunlukla orta kuvvette çalmaktadır.

Pollini, Adagio sostenuto bölümünde tam pedal kullanmaktadır. Ama bu durum, seslerin iç içe geçmesi gibi bir sonuca yol açmamaktadır. Pollini pedal kullanımına ağırlık verdiği kadar parmaklarının ağırlığını kullanarak ve sadece belli yerlerde değil ölçü içerisinde de pedal değiştirerek bu açığı kapatmaktadır. Dolayısıyla seslerin her biri çok net duyulmaktadır.

### **4.4.2 Allegretto-Trio**

Maurizio Pollini bu bölümü 2 dakika 15 saniyede çalmaktadır. Tempo, olması gereken tempodan biraz daha düşüktür. Allegretto-Trio bölümünü Kissin, 2 dakika 12 saniyede, Ashkenazy ise 2 dakika 10 saniyede çalmaktadır. Burada sorulması gereken soru, birbirlerine yakın sürelerde çaldıkları hâlde neden bir tek Pollini'nin temposunun moderato hissedildiğidir. Bu durum şöyle açıklanabilir: Kissin ve Ashkenazy'nin temposu ile dümdüz çalındığında parçanın orijinal süresi ortalama 2 dakika 3 saniye olmaktadır. Fakat Kissin ve Ashkenazy bölüm içerisinde rubato,

ritardando gibi tempo ile ilgili bazı uygulamalar yapmaktadır. Pollini ise bu bölümü hiç rubato yapmadan çaldığı halde bölüm 2 dakika 15 saniye sürmektedir.

Pollini, bu bölümde dinamikleri tam olarak urtext edisyonunda yazdığı şekilde çalmaktadır ve dinlenen diğer piyanistler ile karşılaştırıldığında göze çarpan bir değişiklik yapmamaktadır.

Pollini, Allegretto-Trio bölümünde yarım pedal kullanmaktadır.

#### **4.4.3 Presto agitato**

Maurizio Pollini bu bölümü 7 dakika 11 saniyede çalmaktadır. Tempo konusunda Pollini'nin bu bölümü olabildiğince sade ve düz bir şekilde çalmayı ve rubatoları fazla hissettirmemeyi tercih ettiği görülmektedir.

Dinamik kontrastlarının urtext edisyonuna kıyasla biraz daha fazla olduğu görülmektedir. Fortepianodaki dinamik seviyelerinin sınırlarının daha dar olduğu düşünülünce, Pollini'nin esere dinamik yönünden daha farklı bir bakış açısı ile yaklaştığı, dinamikleri abartarak çalmayı tercih ettiği söylenebilir.

Pollini, Presto agitato bölümünde çoğunlukla tam pedal kullanmaktadır.

#### **4.5 Daniel Barenboim**

##### **4.5.1 Adagio sostenuto**

Daniel Barenboim bu bölümü 7 dakika 6 saniyede çalmaktadır. Tempo, largodur.

Barenboim'in Adagio sostenuto yorumunda dinamik seviyeleri arasında neredeyse hiçbir fark olmadığı görülmektedir. Barenboim bu bölümde dinamik kontrastları mümkün olduğunca azaltmayı, dinamik yönünden bu bölümü daha sade ve düz bir şekilde çalmayı tercih etmektedir.

Pedal kullanımını yönünden incelendiğinde, Barenboim bu bölümde yarım pedal kullanmakta ve sesleri uzatmak için pedal kullanımının yanı sıra parmaklarının ağırlığını da kullanarak çalmaktadır.

#### **4.5.2 Allegretto-Trio**

Barenboim bu bölümü 2 dakika 25 saniyede çalmaktadır. Tempo, moderatodur. Barenboim, bu bölümü çoğunlukla sade ve düz bir şekilde çalmayı tercih etmekte ve rubatoları, ritardandoları yaparken abartıya kaçmamaktadır.

Dinamik açısından incelendiğinde, Barenboim bölümde dinamikleri urtext edisyonunda belirtildiği şekilde çalmaktadır.

Barenboim, bu bölümde yarım pedal kullanmaktadır.

#### **4.5.3 Presto agitato**

Barenboim bu bölümü 7 dakika 40 saniyede çalmaktadır. Bölüm içerisinde rubatolar oldukça belirgindir. Parçanın normal temposu ile rubato yapılan pasajlar arasında belirgin bir tempo farkı vardır. Ama bu farklılıklar bölümü müzikal yönden olumsuz yönde etkilememekte, aksine müzikal çeşitliliğin, duygusal çeşitliliğin daha fazla olduğunu göstermektedir.

Bölüm dinamik yönünden incelendiğinde, Barenboim'in yorumunda dinamik farklılıklarının oldukça fazla olduğu görülmektedir.

Barenboim bu bölümde çoğunlukla yarım pedal kullanmaktadır.

### **4.6 Jenö Jando**

#### **4.6.1 Adagio sostenuto**

Jeno Jando bu bölümü 5 dakika 15 saniyede çalmaktadır. Tempo olması gerektiği gibidir yani isminde olduğu gibi adagiodur.

Urtext edisyonunda önerilen dinamikler ile karşılaştırıldığında, Jando'nun yorumunda dinamik seviyeleri arasındaki farkın az olduğu görülmektedir.

Jando, Adagio sostenuto bölümünde yarım pedal kullanmayı tercih etmektedir.

#### **4.6.2 Allegretto-Trio**

Jeno Jando bu bölümü 2 dakika 2 saniyede çalmaktadır. Tempo, allegrodur. Ancak Jando, her cümle bitiminde rubato yapmaktan kaçınmayı, rubato yapılması gereken yerlerde de tempoyu fazla aşağı çekmemeyi tercih etmektedir.

Jando bu bölümde dinamik açısından urtext edisyonunda önerildiği gibi çalmaktadır.

Bu bölümde genellikle yarım pedal kullanan Jando, bazı yerlerde ise hiç pedal kullanmamaktadır.

#### **4.6.3 Presto agitato**

Jeno Jando bu bölümü 7 dakika 20 saniyede çalmaktadır. Tıpkı Allegretto-Trio bölümünde olduğu gibi bu bölümde de rubatoları abartmamayı tercih etmektedir.

Jando, bu bölümü dinamik yönünden urtext edisyonuna uygun bir şekilde yorumlamaktadır.

Jando, presto agitato yorumunda her ne kadar bazı kısımlarda tam pedal kullansa da çoğu zaman ya yarım pedal kullanmakta ya da hiç pedal kullanmamaktadır.

#### **4.7 Fazıl Say**

##### **4.7.1 Adagio sostenuto**

Fazıl Say, bu bölümü 7 dakika 33 saniyede çalmaktadır. Tempo, largodur. Dinamik açısından bakıldığında, Fazıl Say bu bölümü genel olarak piano çalmakta ve dinamik seviyesini sabit tutmaktadır. Crescendo-decrescendo hareketi yapılmasını gerektiren ölçülerin pek çoğunda Fazıl Say bu ölçüleri urtext edisyonunda belirtildiğinden farklı nüanslar kullanarak çalmaktadır. Meselâ, crescendo-decrescendo hareketi yapılması gereken ölçülerde bunu yapmamaktadır. 49. ölçüde subito piano olması gerekirken dinamiği daha da yükseltmekte ve subito pianoyu 50. ölçüde yapmaktadır.

Say, bu bölümde tam pedal kullanmaktadır.

##### **4.7.2 Allegretto-Trio**

Fazıl Say, bu bölümü 2 dakika 8 saniyede çalmaktadır. Say'ın bu bölümde yaptığı rubatolar ve ritardandolar çalınması gerekenden biraz fazladır.

Allegretto-Trio bölümü için bazı yazarlar ve piyanistler, “uçurumun iki kıyısı arasında açan bir çiçek” benzetmesi yapmıştır. Burada “uçurumun iki kıyısı” ile Adagio sostenuto ve Presto agitato bölümleri kastedilmektedir. Bu bölümlerde hüzün, isyan, karamsarlık duyguları belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Allegretto-Trio bölümünün çiçeğe benzetilmesinin sebebi ise diğer iki bölüme zıt bir karakterde

olmasıdır. Bu bölümde bir anlık da olsa, dinleyici Adagio sostenuto bölümündeki o melankoli etkisinden kurtulmakta ve bir rahatlama hissetmektedir. Bölümde dinleyicinin anlık heyecanlar hissettiği kısımlar da vardır. Bu kısımlar, 21-23. ölçülerin ve 32-34. ölçülerin arasındaki crescendo-decrescendo hareketinin olduğu ölçülerdir. Diğer piyanistlere kıyasla Fazıl Say, bu kısımları çok durgun bir ifade ile çalmayı tercih etmiştir. Diğer yorumlardaki, neredeyse neşelenme denebilecek rahatlama hissi yerine Say'ın yorumunda melankoliyi yaşayan kişiyi kısa bir süreliğine sakinleştirme hissi algılanmaktadır.

Trio bölümünün de aynı şekilde durgun bir ifade ile çalındığını söyleyebiliriz. Fakat Trio bölümündeki heyecanın Allegretto bölümünde olduğundan daha fazla olması gerekir. Urtext edisyonunda hemen hemen her ölçüde görünen sforzando işareti Fazıl Say'ın yorumunda duyulmamaktadır. Say, birkaç ölçü dışında hemen hemen her yerde piano çalmaktadır.

Fazıl Say, bu bölümde devamlı olarak yarım pedal kullanmaktadır. Yarım pedal kullanarak seslerin birbirine karışması tehlikesinin önüne geçmektedir.

#### **4.7.3 Presto agitato**

Fazıl Say bu bölümü 6 dakika 56 saniyede çalmaktadır. Say, Presto agitatobölümünü dinamik ve pedal açısından hem edisyona hem de diğer piyanistlere göre çok farklı bir şekilde yorumlamaktadır.

Fazıl Say'ın bu bölümde urtext edisyonunda belirtildiğinden daha fazla pedal kullandığı görülmektedir. Pedal kullanımına ağırlık vermesi yorumdaki etkiyi değiştirip daha fazla duygusal çeşitlilik yaratmaktadır. Yorumcu, pedal kullanımını tamamen değiştirmekte ve uygun gördüğü duygusal etkileri yaratacak şekilde pedal kullanmaktadır.

#### **4.8 Evgeny Kissin**

##### **4.8.1 Adagio sostenuto**

Kissin, Adagio sostenuto bölümünü 6 dakika 14 saniyede çalmaktadır. Temposu, largodur.

Kissin, Adagio sostenuto bölümünde dinamikleri urtext edisyonunda yazandan farklı bir şekilde uygulayarak yeni bir bakış açısı sağlamaktadır. Dinamiklerin

arasındaki farklar çok belirgin değildir. Fakat Kissin'in dinamiklerin arasındaki farkları çok fazla göstermemesi, daha farklı bir sonuca yol açmaktadır; Bu bölümün ismi olan, "Adagio sostenuto"daki "sostenuto" kelimesi, gerek tempo gerek dinamik seviyesi bakımından belirli bir atmosferin devam ettirilmesi anlamındadır. Kissin'in bu bölümdeki tavrı, bize bu devamlılığın daha iyi hissedilmesini sağlamak için sadece tempoyu yavaşlatmanın yeterli olmayacağını göstermektedir. Kissin'in dinamiklerin arasındaki farkları çok belirterek çalmamasının asıl sebebi, sostenuto etkisini daha iyi bir şekilde hissettirmek olabilir.

Kissin, bu bölümde seslerin uzaması için pedal kullanımına ağırlık vermek yerine, sesleri parmaklarından güç alarak uzatmayı tercih etmektedir. Bu uygulama ile hem seslerin uzamasını sağlamakta, hem de seslerin her birinin tek ses olarak duyulmasını sağlamakta, seslerin iç içe geçmesine engel olmaktadır.

#### **4.8.2 Allegretto-Trio**

Kissin, bu bölümü 2 dakika 12 saniyede çalmaktadır. Bölümde 21-24. ve 33-36. ölçüler arasındaki ritardandolar dikkati çekmektedir.

Dinamikler, urtext edisyonunda belirtildiği gibidir.

Kissin, Allegretto-Trio bölümünün Allegretto kısmında yarım pedal, Trio kısmında ise tam pedal kullanmaktadır.

#### **4.8.3 Presto agitato**

Kissin, bu bölümü 7 dakika 2 saniyede çalmaktadır. Kissin bu bölümde, müziğin sakinleştiği pasajlarda tempoyu olması gerektiğinden biraz fazlaca aşağıya çekse de bu durum, müziğin akışını bozmamaktadır. Aksine, bölümdeki temel duyguyu ve ahengi daha iyi hissetmemizi sağlamaktadır. Beethoven'in eserlerinde temponun nasıl olması gerektiği ile ilgili açıklamalarda bahsedildiği üzere Beethoven, bir eseri hep aynı tempo içerisinde kalarak çalmanın estetik açısından pek de iç açıcı olmadığını savunmaktadır. Kissin'in Presto agitato bölümünde tempo ile ilgili yaptığı uygulamalar, Beethoven'in uyarısına uygun niteliktedir.

Dinamik kontrastlar urtext edisyonunda yazdığı gibidir. Ancak, bu eser fortepiano için yazılmıştır. Forteplanoların dinamik derecelerinin arasındaki fark mezzopiano ve mezzoforte arasındadır. Dinamiklerin sınırları biraz daha dar olabilir.

Bazı fortepianolarda uzatma pedalının olmadığı, olsa da Beethoven'in belirli

bir ses rengi elde edebilmek için yarım pedal kullandığı bilinmektedir. Kissin de buna uygun olarak bölümün çoğu kısmında yarım pedal kullanmaktadır. Ayrıca, fortepianolarda sforzando vurgularının modern piyanolara kıyasla daha belirgin olduğu ama kuvvetinin aniden söndüğü de bilinmektedir. Fortepianonun bu özelliği, modern piyano üzerinde yarım pedal kullanılarak uygulanabilir. Kissin, Presto agitato bölümünde dinamikler haricindeki bütün fortepiano özelliklerini yansıtmaktadır.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### “AY IŞIĞI SONATI”NIN FORMAL ANALİZİ

#### 5.1 Sonat Formu

Müzik öğretmeni Nurhan Cangal’a göre, sonat, bir müzik türü adıdır; sonat allegrosu ise bir form adıdır. Sonat, çok bölümlü çalgısal bir türdür (senfoni, kuartet, konçerto gibi). Sonat formu ise bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form ve yapı anlamındadır (Cangal, 2004, s.137). Cangal’ın açıklamasına göre, ilk bölüme “serim” ismi verilir. Eserin A kısmı, ana tema ile başlar. A kısmının dominantta karar verdiği yer, A kısmını yan temanın dominantına bağlayacak olan varış köprüsünün başladığı yerdir. Bu varış köprüsü eseri ana temadan yan temaya bağlayan bir kısımdır. Varış köprüsü ile ana tema yan temanın dominant tonuna bağlanır ve A kısmı, yan temanın dominant tonu ile noktalanır. B kısmı çoğunlukla, majör eserlerde ana temanın dominantı ile, minör eserlerde ise ana temanın ilgili majörü ile başlar. C kısmı yani bitiş temasının olduğu kısım, yan temanın tonunda seslendirilir ve en sonda da küçük bir bölme sonu coda’sı ile biter.

İkinci bölüme “gelişme” ismi verilir. Bu bölmede ilk bölmedeki temalardan bağımsız olan birtakım motifler vardır. Bu motifler komşu tonlarda ya da istenilen tonlarda işlenir, ardından esas tonun dominantına gidilir.

Üçüncü bölüme ise “yeniden serim”ismi verilir. Bu bölmede A kısmı yine serim bölmesinde olduğu gibi esas ton ile başlar ve varış köprüsü esas tonun dominantında karar verir. B kısmı, majör eserlerde esas ton ile başlarken minör eserlerde adaş majör ile başlar. C kısmı da aynı şekilde, majör eserlerde esas ton ile çalınırken minör eserlerde adaş majör ile çalınır ve en sonunda eser codaile bitirilir (Cangal, 2004, s.151-154).

Piyanist Kathrin Hammond, sonat formunun, en az bir bölümü sonata-allegro formunda yazılmış ve 2, 3 veya 4 bölümden oluşan bir kompozisyon olduğunu, bölümlerin genellikle, 1- Allegro, 2-Andante veya Adagio, 3- Menuet veya Scherzo, 4- Allegro şeklinde sıralandığını fakat bunun kesin bir kural olmadığını bildirmekte, klâsik sonat-allegro formunun yapısını ise, a- serim, b- gelişme, c- yeniden serim, d- coda, olarak belirtmektedir. Hammond, 16. yüzyıl başlarında gelişmeye başlayan



sonat formunun, Beethoven'in zamanına kadar gelişmesini tamamlamış ve iyi bilinen bir form olduğunu ancak Beethoven'in fikirlerinin kendinden önceki sonat anlayışını geliştirdiğini hatta aştığını söylemektedir (Hammond, 1965, s.12-27).

## **5.2 Op. 27 No.2'nin Formal Analizine Genel Bakış**

Piyanist ve müzikolog Timothy Jones, Op.27 No.2'nin formu konusunda bilgi verirken, Beethoven'in eserinde yazan "sonata quasi una fantasia"nın "fantazi benzeri bir sonat", anlamına geldiğini belirtmektedir. Fantazinin, 18. yüzyılda, doğaçlamaya müsait, form açısından pek kısıtlayıcı olmayan bir müzik türü olduğunu anlatan Timothy Jones, sonat ve fantazi formlarını karşılaştırmakta ve Op.27 No.2'nin 1. ve 2. bölümlerini fantazi, 3. bölümünü sonat saymaktadır. Sonat, 2-4 bölümdür, formu belirlidir, modülasyon sınırlıdır, duygulanımda bütünlük ve devamlılık vardır, temalar yapılanmıştır. Fantazi ise, doğaçlama yapılıdır, tek bölümdür, form serbesttir, modülasyon serbesttir, duygulanım değişken, fikirler gevşek olabilir, bağlantılar az olabilir, diye bilgi vermektedir (Jones, 2007, s.58).Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in tanımına göre,sostenuto, "direnci", "tutumlu" anlamlarına gelir. Gazimihal, "Bir parça için sostenuto yazılmışsa bu, o parçanın ağır ve sesleri belirterek çalınması böylece seslerin kıymet ve kuvvetinin hakkıyla meydana çıkarılması gerektiğini gösterir." demektedir (Gazimihal, 1961, s.236).

Gazimihal'e göre, sostenutonun bir başka anlamı da, "uzatmak" demektir. Yani, sesi uzatarak çalmak anlamındadır.

## **5.3 Bölümlerin Analizi**

### **5.3.1 Adagio Sostenuto**

Birinci bölüm olan Adagio sostenuto bölümünün açılışında sol el oktav çalarken, sağ el üçlemeleri çalar. Aslında sağ eldeki üçlemelerin üst ve alt seslerinde melodik hareketlenmeler vardır. Üçlemelerin en alt sesi, yani sol diyez sesinin 2 ölçü boyunca tekrar etmesi de çan sesine benzetiliyor. Ancak tema henüz yoktur.

Tema, 5. ölçünün 4. vuruşundan itibaren başlar. Sağ el hem temayı hem de üçlemeleri çalar. Üçlemeleri 1,2 ve 3. parmakları kullanarak, temayı da sadece serçe parmak kullanarak çalar.

Adagio sostenuto bölümünün 1-23 ölçüleri arası açılıştır.

1-5. ölçüler, birinci temaya giriş yapmaktadır. 5-9. ölçülerde birinci tema do diyez minör tonunda başlamakta ve mi majör tonunda bitmektedir. 9-15. ölçüler, hem geçiş olarak hem de birinci temanın devamı olarak düşünülebilir. Bu ölçüler arasındaki kısım, mi majör tonunda başlayıp si minör tonunda bitmektedir.

15-23. ölçülerde ikinci tema si minörde başlamaktadır. 23. ölçüde ilk tema fa diyez minörde duyurulmakta, fa diyez minör, do diyez minöre çözülmektedir.

23-42. ölçüler gelişme bölümüdür. Gelişme bölümünde yeniden serim kısmına kadar, basta sol diyez sesi vardır. Bu, do diyez minörün dominant sesi olduğu gibi, aynı zamanda pedal sestir ve sol diyez pedalı üzerinde farklı akor değişimleri olur. 40. ölçünün ikinci yarısından itibaren sırasıyla, kırık kadans akoru, subdominant 6 ve dominant akoru çalınır, sonrasında bu akor, 42. ölçüde do diyez minöre çözülür.

42-60. ölçüler yeniden serim kısmıdır.

42-46. ölçülerde birinci tema esas tonda işlenmiştir.

46-51. ölçülerde bağlantı mi majörde başlayıp do diyez minör tonunda bitmektedir.

51-60. ölçülerde ikinci tema, ilk dört ölçüden sonra epey değişmiş olarak tekrar ortaya çıkmaktadır. Do diyez majörde başlayıp do diyez minörde bitmektedir.

60-69 arası coda'dır.

Adagio sostenuto bölümünde birinci kısım ilerledikçe, armoninin karmaşıklığı ve yoğunluğu artmaktadır. Mod değişiklikleri ile 2. ve 3. cümleler renklenmektedir. 9.-10. ölçülerde mi majör/mi minör ve 15. ölçüde ilk iki vuruş si minör, son iki vuruş si majör tonundadır. 12., 16. ve 18. ölçülerdeki do naturel sesi si minör tonunun içinde olduğu için napoliten görevi görmektedir. Armonik karmaşa ve yoğunluk, 16. ve 18. ölçülerdeki estetik açıdan kulağa hoş gelen uyumsuzluklarla en üst düzeye çıkmaktadır.

Adagio sostenuto'nun birinci kısmının birinci cümlesinde üç motif vardır. Akorun üst partisindeki yanaşık seslerden oluşan motif (mi- fa diyez- mi, sol diyez- la- sol diyez) ile fa diyez sesinden do diyez sesine 4 basamak inen motif iç içe geçmektedir. İnci beşliden oluşan bir motif daha vardır.

İkinci cümlenin birinci motifinde sol natürel sesinden fa diyez sesine kromatik bir iniş vardır. 13.-15. ölçülerde mi sesinden si sesine giden kısımda yani ikinci motifin eşlik partisinde üçüncü motifin üst partisinde yer alan fa diyez sesi ikinci motifle aynı zamanda si notasına inerek iniçi 5'li yapmış, böylece üç motif iç içe geçmiştir.

Üçüncü cümlede, 1. motif la diyez, si ve do natürel seslerinden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü motifler iç içedir. İkinci motif, si sesinden fa diyez sesine iki defa 4'lü iniş yapılmıştır. İlk inişteki sol natürel, ikinci inişteki sol diyez olmuştur. İkinci iniçi 4'lüde si sesi eksiktir. Üst partideki si sesi, alt partiye de ait sayılır. Aynı anda, üst partideki do diyez, fa diyeye inerek üçüncü motifi kurmaktadır.

Önceki cümlelerde olan noktalı 8'lik ve 16'lıklardan oluşan motife üçüncü cümlede rastlanmaz ama dördüncü cümlede yine vardır.

Üçüncü cümlede, üst partideki do natürel, bas partisindeki si ile uyumsuz aralık yaratarak korku etkisi yapmaktadır. Üstteki la diyez ile bastaki mi de uyumsuz aralık yapmaktadır.

Dördüncü cümlede, 1. ve 2. motifler ters çevrilmektedir. 28-41. ölçüler arasında dominant pedal uzatılmaktadır. Ara sıra do diyez minör tonuna geçici çözümler yapılsa da 42. ölçüye kadar do diyez minör etkisi hissettirilmemektedir.

27. ölçüde, ilk defa daha üst perdede mi sesine kadar yükselip bir haykırış etkisi yapılmakta ama 28. ölçüde hemen geri dönülmektedir.

Sol diyez pedalı üzerindeki armonik gerilim, düşük dinamik seviyesi ile kısmen bastırılmaktadır.

Üçlemelerin olduğu partilerde dalgalanmalar yapılmaktadır.

32-35. ölçüler arasında üçlemeler çıkıcıdır, taşmaya çalışıyor duygusu vermektedir. Daha basit bir tabirle, hapsizlikten durmaya benzer bir duygu vermektedir. 36. ölçüden itibaren üçlemeler inicidir.

27. ve 28. ölçülerdeki re diyez, do diyez, si diyez seslerinden oluşan motif, 37-38. ölçülerde ve 38-39. ölçülerde de kullanılmaktadır. 39-40. ölçülerde de aynı motif vardır. İlk seferde, re diyez çalınır ama acı duygusunu arttırmak için ikinci seferde, re natürel çalınarak napoliten etkisi yaratılır.

Birinci bölüm olan Adagio sostenuto'nun 42. ölçüsünden sonrası ikinci kısımdır. Burada, birinci kısımdaki fikirler daha yoğun ve daha bağlantılı olarak

tekrarlanmaktadır. Örneğin, birinci cümle ile ikinci cümle, ana tonun ilgili majörü ile bağlanmıştır: do diyez minör- mi majör- do diyez minör.

51. ölçüdeki do diyez majöre kısa süreli geçiş, beklenenin aksine üzüntülü duyguyu azaltmayıp, monotonluğu azaltarak duygu yoğunluğunu arttırmaktadır (Tıpkı, üzüntülü bir durumda gülümsemeye çalışmanın daha çok ağlamaya neden olması gibi).

50. ölçüde napoliten akorunun kullanıldığı motif, 52. ve 54. ölçüde tekrarlanmaktadır. 55. ölçüdeki do diyez sesiyle doruk noktasına varılmaktadır. 55. ölçüden 60. ölçüdeki çözülmeye kadar olan sürede şu akorlar kullanılmıştır:

55. ölçüde iki tane iki vuruşluk akor vardır. İlki do majör, ikincisi ise fa diyez minör akorudur. Aslında parça, hâlâ do diyez minör tonunun etkisindedir ama yukarıda da belirtildiği gibi, monotonluğu azaltıp duygu yoğunluğunu arttırmak için do diyez majör akoru kullanılmaktadır. 51. ölçünün ikinci iki vuruşluk akorundan 55. ölçünün ilk iki vuruşluk akoruna kadar olan bölümde do diyez minör yerine do diyez majör akoru kullanılmıştır. Bu do diyez majör akoru, 55. ölçüdeki, kendisinden sonra gelen fa diyez minör akorunun ara dominant akoru işlevini de görmektedir. Ama bu akor, ara dominant simgesi ile değil, 'T' işareti ile belirtilmiştir. Çünkü akorun do diyez majör olmasını sağlayan 'mi diyez' sesi, altere bir sestir. Parça hâlâ do diyez minör tonunun etkisindedir ve yukarıda da belirtildiği gibi do diyez majör akoru monotonluğu azaltıp duygu yoğunluğunu arttırmak için kullanılmaktadır.

56. ölçüdeki ilk iki vuruşluk akor yani si majör akoru, ikinci iki vuruşluk akor olan mi majör akorunun ara dominant akorudur. Mi majör akorunun do diyez minör tonundaki konumunun adı da, tonik paralelidir.

57. ölçüde ilk akor la majör 7'lidir ve 3'lüsü olan do diyez, bastadır. Diğer adıyla tonik karşıtı ya da kırık kadans akorudur. İkinci akor, re diyez üzerine kurulmuş bir eksik 5'li akorudur. Bu akorun bu parçadaki konumunun adı, subdominant karşıtıdır. Üçüncü akor, do diyez minörün dominant akoru, yani, sol diyez majör akorudur. Son akor da tonik akoru olan do diyez minördür.

58. ölçüde ilk iki vuruşluk akor, fa diyez minör akorudur. 6'lısı da vardır. Sonraki akor, dominant 4 akorudur. Akorun 4'lüsü, üçlüye çözülmeye bırakılmıştır. Son akor yine fa diyez minör 6'lı akorudur.

59. ölçüde iki akor birbirine bağlıdır. 8. dereceden 7. dereceye, 6. dereceden 5.

dereceye, 4. dereceden 3. dereceye geciktirme hareketi yapılarak, dominant akorunda var olan sesler, sonradan duyurulmuştur.

60. ölçüde artık do diyez minör tonuna ulaşılarak toniğe çözülme aşaması tamamlanmıştır.

Bu ölçüden sonrası coda'dır. Beethoven, Adagio sostenuto'da fikirlerini tam olarak geliştirmeyi ertelemiş gibidir; coda, son gibi değildir. Ara vermeden Allegretto'ya geçilmesi için "Attacca subito il seguente" notu konmuştur.

Adagio sostenuto, yas tutma duygusu veren bir bölümdür.

Bas partisindeki iniş, acı duygusunu yansıtmaya amaçlı "Lament Bass"tır.

Dinsel şarkıları andıran melodi, koroya benzer gruplaşmalarla desteklenmektedir.

Monotonluk ve noktalı anacrusis'ler de yası ifade etmeye uygundur.

Daha çok orta ve üst partide olan kromatik iniş ve çıkışlar, napoliten, genellikle tonik ve dominant akorlarıyla yapılmaktadır. Napoliten akoru üzerinde çalınan ezgi, parçaya acılı ve karamsar bir hava katmaktadır.

Üzüntü ve korku hissi veren uyumsuz kromatik akorlar da kullanılmıştır: 16. ve 18. ölçülerde napoliten 7'li akoru ile bu yapılmıştır. 52.-54. ölçülerde aynı hareket, parçanın esas tonunda tekrarlanmıştır. Napoliten akorlar ani ton değişimlerinde de kullanılmıştır. Ani ton değişimleri yapılırken ara dominant ve çift dominant akorları da kullanılmıştır.

Üçlemeler de yukarıdaki duyguları destekleyici tarzdadır.

Jones'a göre, Adagio sostenuto bölümünde, 17. ve 18. yüzyıllarda, yas müziği geleneğinden gelen birçok öğe kullanılmıştır: Lament bass, plain-chant türünden alınmış bazı ezgiler, tekrarlayan eşlik motifleri, kromatik figürler. Haydn'ın 26. senfonisinde, "Jeremiah'a Ağıtlar"dan alıntı yapması, Mozart'ın "Tonus Peregrinus" ilahisinden alıntılar yapıp "Masonik Cenaze Marşı"nda ve "Requiem"de kullanması gibi, Beethoven de, Haydn ve Mozart'ın eserlerinden etkilenmiştir ama alıntı denecek kadar almamıştır. (Jones, 1999, s.78-79)

Birinci bölümün ilk kısmında, dini hava, ezginin koro benzeri gruplanmasıyla, yavaş yavaş geliştirilmektedir. Noktalı sekizlik ve onaltılıkların tekdüze gidişi, yas havasını desteklemektedir. Metindeki tekdüzelik, çanların çalmasını hatırlatır, noktalı sekizlik ve onaltılıklar, op.26 La bemol majör sonatın 'ölüm marşı' bölümünü hatırlatır; Eroica senfonisinin 'cenaze marşı' bölümünün ana temasını da önceden

duyurur. Jones (1999) bu bölümde hâkimiyeti ele geçiren kromatik ögeler ve makamsal değişimlerin yas konusunun işlenmesinde eskiden beri bilindiğini, bunların, 17. ve 18. yüzyıla ait “pathopoeia”, “passus duriusculus” (Bu iki terim, üzüntü, korku, terör gibi duyguları anlatan dissonan kromatik adımlar için kullanılır) ve ‘mutatio toni’ (Etkili anlatım için tonun veya modun aniden değiştirilmesi) olduğunu bildirmektedir. Üçlemelerle yapılan eşlik, olumsuz hislerin sezdirilmesine katkıda bulunmaktadır. Mozart’ın Don Giovanni operasındaki Kommandatore’nin Ölümü sahnesindeki müziğe benzer ve Eroica senfonisinin “Cenaze Marşı” bölümünün majör kısmını da duyurur. (Jones, 1999, s.79).

### ***5.3.1.1 Adagio Sostenuto Bölümünün Formu Konusunda Görüşler***

Piyanist Henry Alfred Harding’e göre Adagio sostenuto bölümü, iki bölmeli şarkı formundadır (Harding, 1901, s.128).

Besteci Frans Absil’e göre de Adagio sostenuto, iki bölmeli şarkı formundadır. Alışılmamış bir ilk bölümdür. Karakteristikleri: Sağ elde çıkan üçlemeli arpejlerin devamlı kullanılması, majör-minör mod değişimleri, Napoliten akorun sık kullanılmasıdır (Absil, 2013, s.153).

Timothy Jones, Adagio sostenuto’nun, sonat formu olarak ele alınmasının zorluklarını ele almaktadır: 42-60 ölçüler, sonat formundaki yeniden serim kısmına uygun olarak esas tonda kalmakta ve birinci kısımdaki ana temaları yorumlarsa da, 1-41 arası ölçüleri, sonat formunun açılış ve gelişme bölümleri olarak değerlendirmenin zor olduğunu söylemektedir. Açılıştaki ikinci tema, klâsik sonat formunda beklenen dominant tonda değil, si minör tonundadır. Fakat Jones, ikinci temayı bulmak veya gelişmenin doğru tonda mı başladığını sormanın, uygun yaklaşımlar olmadığını çünkü klâsik bestecilerin, sonat formunu bir reçete gibi değil, esnek birtakım uygulamalar olarak gördüklerini söylemektedir. Jones, açılış kısmında, sonat formunda alışılmış olanın aksine, 5., 9., 15., 23. ölçülerde, değişik tonlarda tam kadanslar olduğunu ve bununla birlikte esas ton ile ilgili majör arasında dinamik kutuplaşma olmadığını, öte yandan, bu ölçülerdeki müzikte, tematik kontrastlar görülmediğini, bölümün giriş, orta ve son kısımları arasında pek fark olmadığını, bütün cümlelerin, bir veya bir buçuk motifin değişik şekillerde işlenmesinden ibaret olduğunu belirtmektedir (Jones, 1999, s.80).

T. Jones, Peter Benary’nin ise Musiktheorie, 2, 1987 dergisindeki “Sonata

Quasi Una Fantasia: zu Beethovens Op. 27” adlı yazısında, Adagio sostenuto bölümünü bir düzensiz şarkı formu olarak analiz ettiğini nakletmektedir. Yazar, bu analizleri şöyle özetlemektedir:

- Adagio sostenuto, sonat formu olarak: 1-23: Exposition, 23-41: Development, 42-60: Recapitulation, 60-69: Coda.
- Adagio sostenuto, şarkı formu olarak: 1-5: Prelude, 6-27: 1.Strophe (chorus/şiir kıtası), 28-42: Merkezi kısım/Pedal point, 43-60: 2. Strophe, 60-69: Coda. (Jones, 1999, s.80).

Konrad Wolff, Beethoven’in kullandığı birçok yeniliğin aslında Bach’ın oğullarından Mozart’a kadar başka bestecilerin buluşu olduğunu ama Beethoven’in bunları kendine özgü müzik görüşüne göre kullandığını yazmaktadır. Beethoven’in her bestesinin diğerlerinden farkı, kişiliği vardır, der. Wolff’a göre, Beethoven, bestelerini bilinen müzik kategorilerine sıkıştırmamıştır. Son eserinde bile (si bemol majör kuartet, op. 130’un finalinde) yeni besteleme teknikleri denemiştir. Sonat formlarında her zaman yenilikler yapmıştır. (Wolff, 1990, s.110-112),

### **5.3.2 Allegretto-Trio**

Bu bölüm, Adagio sostenutonun yas havası ile presto agitatonun taşkın havası arasında, bir nefes alma fırsatı gibidir. Tonun re bemol majöre (sesteşine) değişmesi, farklı bir bakış açısı vermektedir. Adagio sostenuto bitince beklemeden bu bölüme geçilir.

0.-8. ölçüler arasındaki temada sol el 1 ölçü gecikmeli duyurulmaktadır. Bu tema, 8.-16. ölçüler arasında senkoplu olarak tekrarlanmaktadır. 16.-24. ölçüler arasında yeni bir tema geliştirilmektedir. Bu tema, bölümün başındaki motifin farklı bir şekilde geliştirilmesidir. 24.-36. ölçüler arasındaki temaya fazladan 4 ölçü eklenerek dinleyicinin heyecanı devam ettirilmektedir.

Trio bölümü, re bemol majör tonundadır.

#### **5.3.2.1 Allegretto-Trio Bölümünün Formu Konusunda Görüşler**

Harding’e göre, Allegretto ve Trio bölümü, Menüet ve Trio’yu oluşturmaktadır. Menüet ve Trio’nun aynı tonda olması alışılmadık bir durumdur. Allegretto da, Trio da, iki bölmeli şarkı formundadır (Harding, 1901, s.28).

Frans Absil'e göre, ikinci bölüm, 'Adagio cantabile'dir. Scherzo ve Trio'dan oluşmaktadır. (Absil, 2013, s.153).

Timothy Jones, bu bölümü, Allegretto ve Trio olarak vermektedir. (Jones, 1999, s.85)

### 5.3.3 Presto Agitato

Allegrettodan sonra beklemeden bu bölüme geçilir. Allegrettonun sonunda "attacca" diye bir işaret olmasa da, Allegrettonun sonu, Presto agitatonun başı ile bağlantılıdır. Örneğin, Allegrettonun 36. ölçüsündeki re bemol, Presto agitatonun birinci ölçüsündeki aynı perdeden sesteşi olan do diyez ile bağlantılıdır.

Açılıştaki, ana tema, do diyez minör tonunda arpejlenmiş seslerden oluşmaktadır. Melodi üst partilerde genellikle çıkıcıdır. Bastaki eşlik, 1.-14. ölçüler arasında, do diyez minörün dominantı olan sol diyez majöre iner ve orijinal tona döner.15.-21. ölçüler arasında, do diyez, la diyez, fa çift diyez sesleri inici özellik gösterir. 21. ölçüde sol diyez minöre modülasyon yapılmış olur. 21. ölçüden itibaren melodi çoğunlukla inicidir. Alberti bas eşlik eder.

25.-28. ölçülerdeki crescendo, gerginlik ve isyan duygusunu yansıtır. 29.-32. ölçülerde, sforzandolarda bu duygular doruğa varacak gibidir ama varmaz. 33. ölçüde, la majör akoru (napoliten) fortissimo ile isyan duygusunun doruğunu oluşturur. Napoliten akoru gerginliği geçici olarak azaltır gibidir. Bu rahatlama hissi 3. vuruştaki subito piano ile pekiştirilir. 37. ölçüde, aynı napoliten akoru sağ elde bir alt perdeden tekrarlanır.

39.-41. ölçülerde crescendo ile isyan duygusu yükselir. 41. ölçüdeki mi sesinde duygu tekrar doruğa ulaşır ve 43. ölçüde sol diyez minöre çözülme gerçekleşir.

43.-45. ölçüler arası, dinamik iniş-çıkışlar yapılır. 56. ölçüde decrescendo yapılarak gerginlikte geçici hafifleme olur.

57.-62. ölçüler arası, tonik ve dominant akorlar arasındaki gidiş-gelişler, Adagio sostenuto bölümünün bitişindeki monotonluğu hatırlatır.

63.-64. ölçülerde kromatik hareket (si-si diyez-do diyez) ile açılışın tekrarına hazırlık yapılır ve gelişme bölümündeki do diyez majör tonu hazırlanır.

Gelişme, 65.-70. ölçülerde do diyez majör ile başlar, açılıştaki ana temanın bir imitasyonu yapılarak fa diyez minör hazırlanır.



71.-74. ölçülerde, fa diyez minörde, yan tema sol elde çalınır.

75. ölçüden itibaren, eşlik ve melodi yer değiştirir. 75.-82. ölçülerde, yan temanın motifleri farklı tonlarda tekrar edilir. 79.-81. ölçüler sol majördür. 81. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşunda sol natürel, fa diyez minörün napoliteni varsayarak fa diyez minöre hızlı dönüş yapılır.

83. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşunda bastaki re natürel, 81. ölçüdeki sol natürel gibi orijinal tonun napoliteni kabul edilerek orijinal tona dönülür. Fakat do diyez minörün tonik sesine gelene kadar dinleyicinin duygularını kabartmak için çözülme geciktirilir; 87.-99. ölçünün ikinci vuruşuna kadar uzunca bir süre dominant pedal üzerinde ilerlenir. 99. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşunda bir kırık kadans vardır. 100. ölçüde subdominant, 101. ölçüde dominant ile 102. ölçüde toniğe çözülür.

116. ve 157. ölçüler arasındaki yeniden serim kısmında müzikal materyallerle oynanarak sona yaklaşma hissi verilir. Fikirler arasındaki düğümler çözülmeye başlar.

Coda (157-200): 157.-162. ölçüler arası açılış melodisinin tekrarıdır. 163. ölçüde fa çift diyez üzerine kurulu köksüz ara dominant 9-7 akoru, 165. ölçüde fa diyez üzerine kurulan köksüz dominant 9-7 akoruna, oradan da toniğe çözülür. Dinamik aniden pianoya düşer ve bas seste ikinci tema tekrar eder. Birinci temanın tekrarındaki gibi çözümsüz bırakılır. 167.-174. ölçüler yan temanın bir daha tekrarıdır. 175.-189. ölçülerde, değişik akorlar kullanılarak çözüm geciktirilir. 177.-187. ölçülerde Adagio sostenuto'dakine benzer dalgalanmalar vardır. Bas seslerde kromatik hareketler yapılarak nihayet 189. ölçüye kadar çözülme hazırlanır. (177.-178 fa diyez minör, 179-180 napoliten akor, 181-182 fa çift diyez üzerine kurulu köksüz ara dominant 9-7 akoru, 183-187 dominant akordur.)

190.-195. ölçüler, Adagio sostenuto'nun bitişine benzer his verir. 196. ölçü forte ile ve sonrası sforzando ve forte ile biter.

Presto agitato, Beethoven'in yazdığı sonatların son bölümleri içinde,duygu çeşitliliğinin en fazla olduğu son bölümlerden birisidir.

Op.27 No.2'de, motiflerin iç içeliği, yoğunluğu ve birinci ile üçüncü bölümlerin tonal birliği dikkat çeker.

### ***5.3.3.1 Presto Agitato Bölümünün Formu Konusunda Görüşler***

Bu bölümün sonat formunda olduğu konusunda görüş birliği vardır. (Harding, 1901, s.28) (Jones, 1999, s.88), (Absil, 2003, s.153).

Bu bölümün sonat formunda olduğu, 4.1.1'deki bilgiler ışığında şöyle açıklanabilir:

Serim bölümünde 1. ve 16. ölçü arasındaki kısım ana temadır. 17. ve 18. ölçüler de varış köprüsüdür. 19. ve 20. ölçüler yan temanın dominantıdır. 21. ölçüden 42. ölçüye kadar olan kısım yan temadır. Genelde, minör eserlerde yan tema ilgili majör tonda olurken, bu bölümde yan tema esas tonun dominantında duyurulur. 43. ölçüden 56. ölçüye kadar olan kısım ise bitiş temasıdır. 57. ölçüden 64. ölçüye kadar olan kısım ise küçük bir bölme sonu coda'sıdır.

Gelişme bölümünde esas tonun adaş majörü ile başlar. 65. ölçüden 84. ölçüye kadar olan kısımda serim bölmesinin ana teması ve yan teması değişik tonlarda ve değişik şekillerde işlenir. 84. ölçüden itibaren diğer temalardan bağımsız bir motif başlar ve bu motif, 87. ölçüye kadar sürer. 88. ölçüden itibaren yeni bir motif gelir. Bu motif 100. ölçünün ilk iki vuruşuna kadar esas tonun dominant tonunda işlenir. 100. ölçünün son iki vuruşu kırık kadans akorunda duyurulur, 101. ölçü subdominant tonunda duyurulur ve 102. ölçüde yeniden esas tonun dominantında karar verir.

Yeniden serim bölümünde 103. ölçü ve 116. ölçü arasında ana tema tekrar çalınır. 117. ölçüden itibaren direkt olarak yan temaya geçilir ve 137. ölçüye kadar yan tema esas tonda duyurulur. 138. ölçü ile 151. ölçü arasındaki bitiş teması da esas tondadır. Serim bölmesindeki bölme sonu codası da aynı şekilde esas tondadır. 159. ölçüden itibaren büyük bir coda başlar. 191. ölçüde de, serim bölümünde duyduğumuz bölme sonu codası bir defa daha tekrarlanır, 200. ölçüye kadar devam eder ve eser sonlanır.

## SONUÇ

Bu tezde, müzikte yorum kavramının tanıtılması ve açıklanması için, Beethoven'in "Ay Işığı Sonatı" olarak da bilinen eseri Op.27 No.2 örnek gösterilmiştir. Müzikologların, bestecilerin ve icracıların yorum konusundaki görüşleri, "Ay Işığı Sonatı" örneğı ile desteklenmiştir. Eserin tanıtılması, formal ve armonik analiz ile tamamlanmıştır. Yorumları birbirlerinden farklı olan sekiz ünlü piyanistin kayıtları dinlenilmiş ve notlar alınarak karşılaştırmalar yapılmıştır.

Yorumun anlamının ve nasıl olması gerektiğinin ele alındığı birinci bölümde, şu sonuçlar ortaya çıkmıştır: Yorum, icracının notaları dinleyiciye tercüme etmesidir. Bu tercüme, sadece notaları seslendirmekten ibaret değildir. İcraçı, eseri bestecinin amacına uygun seslendirmekle sorumludur. Notaların yorum için gereken her bilgiyi verememesi, yorumcunun katkısını gerektirmektedir.

Çalışmada, Beethoven'in, "Ay Işığı Sonatı"nı yazdığı yıllarda, işitmesinin bozulmasının yol açtığı ruhsal sıkıntılarının anlaşılmasında yakın çevresindeki kişilerin aktardıklarından ve bestecinin derlenip yayınlanmış mektuplarından faydalanılmıştır. Beethoven'in, bu eseri konusunda fazla yorum yapmadığı, eserin anlamı konusunda yazılanların çeşitli yazarların değerlendirmeleri olduğu görülmüştür. "Ay Işığı Sonatı" adının kaynağı aktarılmış, bazı yazarların, "aşk acısı" gibi romantik yorumları, başka yazarların da "ölüme isyan" fikrini çağrıştırdığı yorumları ortaya konmuştur.

Eserle ilgili farklı yorumların, eserin icrasındaki tempo tercihi, dinamik uygulamaları ve pedal kullanımı gibi uygulamaların etkisiyle oluştuğı düşüncesine varılmıştır. Bu nedenle, Beethoven'in piyano sonatlarında tempo, dinamik ve pedal kullanımı konuları, otoritelerin görüşleri ile ortaya konmuştur.

Çalışma için "Ay Işığı Sonatı" yorumlarını dinlediğimiz sekiz piyanistin, başta tempo, dinamik ve pedal kullanımındaki farklılıklar olmak üzere yorum farklılıkları incelenmiştir.

Tempo açısından incelendiğinde, Beethoven'in "Adagio sostenuto" adını verdiği birinci bölümü, Glenn Gould, adagio, Gould dışındaki bütün piyanistler largo temposunda çalmışlardır. Bunun nedeni, hızlı bir tempoda çalındığında "sostenuto" etkisinin hissettirilememesi olarak yorumlanmıştır. Bazı piyanistler, kararsızlık ve belirsizlik havasını dinleyiciye daha iyi hissettirebilmeyi

amaçlamışlardır. Bunun için de, tempoyu esnek bir şekilde kullanmak gibi bir imkânı sağlamasından ötürü, rubatodan faydalanmışlardır. Bazıları ise eserin temposunu daha sabit tutmuşlardır.

Allegretto-Trio bölümü, her ne kadar rahatlama hissi uyandırsa da, belirsizlik ve kararsızlık havası bu bölümde de etkisini göstermektedir. Piyanistler, bu duygusal gelgitlerin etkisinin hâlâ sürdüğünü hissettirmek için, Allegretto-Trio bölümünde de rubato, accelerando ve ritardandodan faydalanmışlardır.

Presto agitato bölümünde ise bu duygusal gelgitler artık ileri derecede hissedilmektedir. Piyanistler, bunu dinleyiciye mümkün olduğunca aktarmayı hedeflemişlerdir. Fakat, tempo ile ilgili ritmik unsurları farklı şekillerde kullanmışlardır.

Dinamik konusunda ise piyanistlerin hepsi aşağı yukarı benzer bakış açılarına sahiptirler. Yani dinleyicide melankoliyi, hüznü, ölüme karşı duyulan isyan etme isteğini arttırmayı hedeflemişlerdir. Bu piyanistlerin yorumlarını dinamik açısından birbirinden ayıran, dinamiklerin seviyeleri arasındaki kuvvet derecelerinin ve hafif veya kuvvetli çalınması gereken zamanların, ölçülerin ve pasajların farklı olmasıdır.

Pedal kullanımı ile ilgili olarak, yorumları incelenen sekiz piyanistin pedalı farklı şekillerde kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Pedalın kullanım şekilleri sadece hissettirmek istediğimiz duyguların ne olduğunu değil ne kadar yoğun hissedileceğini de belirlemektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde de belirtildiği gibi, müziğin amacı duyguları etkilemek ve harekete geçirmektir. Müzisyenler, müziği aslına, bestecinin kişiliğine ve eserin amacına mümkün olduğunca uygun yorumlamak kadar, eserin ruhunu anlayıp buna katkı sağlamayı da isteyebilir.

Farklı yorumcular, aynı eseri farklı şekillerde çalabilmektedir. Otoritelerin görüşlerine sadık kalanların da, bunlardan farklı çalanların da yorumları beğenilen yorumlar olabilmektedir. Bu da müzik icracılarının eserin yorumu konusunda besteciler kadar belirleyici bir etken olduğunu göstermektedir.

## KAYNAKÇA

- Absil, F. (2013) Musical Analysis: Visiting the Great Composers, 4th Edition, c 2005-2013 F.G.J. Absil, the Netherlands. URL Website: <http://www.fransabsil.nl>
- Beaudry, P. (2011) EUROPEAN\_ART/BOOK\_III/2.\_THE\_TRUTH\_ABOUT\_BEETHOVEN'S\_SO\_CALLED\_MOONLIGHT\_SONATA..pdf . 7 Mayıs 2015 tarihinde alındı. [http://amatterofmind.org/Pierres\\_PDFs/](http://amatterofmind.org/Pierres_PDFs/) (05/08/2011)
- Beethoven, L. v., (c 1998) Mondscheinsonate, Urtext 22496. Lainate MI, Italy. Edizioni Carisch 1887.
- Beethoven, L. v., (c 2002) Glenn Gould plays Beethoven Piano Sonatas. Sonata No: 14. CD., New York City, USA, Sony Music Entertainment Recording: 30th Street Studio , Op.27 No.2 recorded May 15, 1967.
- Beethoven, L. v., (c 2007) Jeno Jando. Piano Sonata No:14. CD. Japonya, Avex Marketing Inc., recorded 1987.
- Beethoven, L. v., (c 1992) Maurizio Pollini.Sonaten Opp. 27/1, 27/2, 28. CD. Hamburg, Deutschland, Deutsche Gramophon GmbH, recorded 1991.
- Beethoven, L. v., (c 1994) Alfred Brendel. Piano Sonatas “Pathetique”, “Moonlight”, & “Appassionata”. CD. Manufactured and printed in the EU. Vox Music Inc., recorded 1962-4.
- Beethoven, L. v., (2013) Fazıl Say. Beethoven Piano Concerto No.3. Op. 111, & Moonlight Sonatas, CD., Austria, Hessischer Rundfunk&Enka Vakfi, recorded 2013.
- Beethoven, L. v., (1998) Evgeny Kissin. Beethoven: Moonlight Sonata. Franck: Prelude, Choral et Fugue. Brahms: Paganini Variations. CD., USA, BMG Entertainment, recorded 1998.
- Beethoven, L. v., (1977) Vladimir Ashkenazy. Beethoven Favourite Piano Sonatas. CD. London, England, The Decca record Company Ltd., recorded 1977.
- Beethoven, L. v., (2012) Daniel Barenboim. Beethoven. Complete Piano Sonatas. CD. Manufactured and printed in the EU, Warner Classics, recorded 1967.
- Burwell, K. (25 Ekim 2003) The meaning of Interpretation: an investigation of an area of study in instrumental lessons in Higher Education. 22 Mayıs 2015 tarihinde alındı. This report was presented at the HEA PALATINE Investigating Instrumental Tuition workshop held at Canterbury Christ Church University on 25th of October 2003. <https://www.heacademy.ac.uk/resource/meaning-interpretation-investigation-area-study-instrumental-lessons-higher-education>
- Cangal, N., (2004) Müzik Formları. Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- Castellengo, M./ Genevois, H. (Ed.), (2013) Music and Its Instruments. s.99-122. Harper, N. L., Henriques, T. Beethoven Piano Sonatas: From Fortepiano to Harmonic Pedal. Sampzon, France. La Vallier F/07120: Sampzon Editions Delatour.
- Chapman, B. (Temmuz, 2015) Grief, Denial and Rage- A Revisionist View of Beethoven’s “Moonlight Sonata”, 16 Ekim 2015 tarihinde alındı. Research paper presented at the 12<sup>th</sup> Australasian Piano Pedagogy Conference in Melbourne in July, 2015 <http://chapmanartmusic.com/wp-content/uploads/2013/09/Beethovens-14th-Piano-Sonata.pdf>

- Dorian, F. (1996) *The History of Music In Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day.* 1st edition, New York, W. W. Norton&Company. Inc.
- Dreyfus, L. (2007) *Beyond The Interpretation of Music. Dutch Journal of Music Theory.* vol.72, number.3, s.253-272
- Eyüboğlu, İ. Z. (2004) *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü,* 2. Basım, İstanbul, Sosyal Yayınlar
- Feinberg, S. (2001) *The Composer and the Performer, Pianism as Art* (“Pianism kak Iskusstvo”) adlı kitaptan alıntı. İngilizceye çevirenler: L. Ryzhik ve S. Emerson. Moskova. Yayınevi: Klassika XXI, Moscow.  
<http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html> internet adresinden 12 Aralık 2015 tarihinde alınmıştır.
- Fischer, E., (1959) *Beethoven’s Piano Sonatas. A Guide for Students and Amateurs.* Londra. Faber & Faber.
- Gazimihal, M. R. (1961) *Musiki Sözlüğü,* İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
- Hammond, K. (1965). *The Sonata Form and its Use in Beethoven's First Seventeen Piano Sonatas . All Graduate Theses and Dissertations.* Paper 2819. 20 Eylül 2015 tarihinde alındı.  
<http://digitalcommons.usu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3812&context=etd>
- Harding, H. A., (1901) *Analysis of Form in Beethoven’s Sonatas.* Kent, England, Novello & Company Ltd. Borough Green Sevenoaks.
- İlyasoğlu, E., (2003) *Zaman İçinde Müzik,* 7. basım, İstanbul. YKY.
- Jones, T. (1999) *Beethoven. The Moonlight and Other Sonatas,* Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- Kleiankina, O. (2015). *Beethoven’s Pianoforte Sonatas. A Music Teacher’s Guide to Performance Practice and Editions.* 21 Kasım 2015 tarihinde alındı.  
[http://www.music.umich.edu/departments/piano/pplp/treasures/guide/Beethoven\\_Pianoforte\\_Sonatas.pdf](http://www.music.umich.edu/departments/piano/pplp/treasures/guide/Beethoven_Pianoforte_Sonatas.pdf).
- Rosen, C. (1972). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York, USA, W. W. Norton & Company Inc.
- Say, A. (2006). *Müzik Tarihi.* 6. basım. İstanbul. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Silverman, M. (2007). *Musical Interpretation: Philosophical and Practical Issues. International Journal of Music Education.* Vol 25/2. s.101-117.
- Sinn, D. R. ,(2013) *Playing Beyond The Notes. A Pianist’s Guide to Musical Interpretation.* New York, Oxford University Press.
- Thom, P. (2003) *The Interpretation of Music in Performance. British Journal of Aesthetics.* vol.43, number.2, April., s.126-137.
- Wallace, L., *The Project Gutenberg Ebook of Beethoven’s Letters 1790-1826 Volume 1 of 2, 2004 (Ebook- 13065)*
- Waltz, S. C. (2007) *In Defence of Moonlight. Beethoven Forum.* Spring. 2007. vol.14, number.1, s.1-43.
- Wolff, K. (1990) *Masters of The Keyboard, Bloomington and Indianapolis,* USA, Indiana University Press.

EK 1: "Ay Işığ" Sonatı'nın Armonik Analizi

SONATE

SONATA QUASI UNA FANTASIA

OPUS 27 Nr. 2

Der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet

Komponiert 1801

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Adagio sostenuto

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino

$N_7$   $s_{13}$   $D_7^9$   $T$  —  $N_7$   $s_{13}$   $D_7^9$   $T$  —  $D_7^9$   
 $lat D_7^9$   
 $5$

$D_7^9$   $t$  —  $N_3$  —  $D_7^9$  —  $D_4^6$   $5$   $3$

$t$  —  $D_7^9$   $t$  —  $lat s$  —  $D_7^9 t_4^6$   $D_7^9$  —

$t$  —  $s_6$   $D_7^9$   $D_7^9$  —  $t$



31

Handwritten notes below the bass line:  $t$ ,  $D_7$ ,  $t$ ,  $D_7$

35

Handwritten notes below the bass line:  $D_7$

39

Handwritten notes below the bass line:  $t$ ,  $5$ ,  $D_7$ ,  $t$

decresc.

43

Handwritten notes below the bass line:  $D_7$ ,  $t$ ,  $Mi Sp$ ,  $D_4$ ,  $7$ ,  $T$

47

Handwritten notes below the staff:  $D_7$   $\underline{\quad}$   $T$   
 $\underline{\underline{do\#}} tP$   $\underline{\quad}$   $D_7$   $t$   $D_7$   $\underline{\quad}$   $t$   $\underline{\quad}$   $N$   $\underline{\quad}$   $D_7$

51

Handwritten notes below the staff:  $t$   $\underline{\quad}$   $T$   $\underline{\quad}$   $N$   $\underline{\quad}$   $s$   $\underline{\quad}$   $7$   $1$   $3$   $\underline{\quad}$   $D_9$   $\underline{\quad}$   $T$   $\underline{\quad}$   $N$   $\underline{\quad}$   $s$   $\underline{\quad}$   $7$   $1$   $3$   $\underline{\quad}$   $D_9$

55

Handwritten notes below the staff:  $T$   $\underline{\quad}$   $s$   $\underline{\quad}$   $(D_7)$   $\underline{\quad}$   $tP$   $\underline{\quad}$   $tk_3 sk$   $\underline{\quad}$   $D_7$   $t$   $\underline{\quad}$   $s$   $\underline{\quad}$   $D_4$   $s$   $\underline{\quad}$   $5$

59

Handwritten notes below the staff:  $D$   $\underline{\quad}$   $4$   $\underline{\quad}$   $t$   $\underline{\quad}$   $D$   $\underline{\quad}$   $3$

62

t  $D_7$  t

65

decresc. pp

Attaca subito il seguente

$D_7$  t

**Allegretto**  
La prima parte solamente una volta

$T_3 \ D_5 \ D_7 \ D_3$   
 $Lab \ T_3 \ S_6 \ D_4 \ T_3$   
 $Reb \ D_3 \ S_3 \ D_4^6 \ T_7 \ S_6 \ D_4^6 \ T_3 \ S_6 \ D_4^6 \ T_3 \ T_1 \ D_3^4 \ D_7$

$D_3$   
 $Lab \ T_3 \ S_6 \ D_4^7 \ T_3 \ T_8$   
 $Reb \ D_3^9 \ S_3 \ D_4^7 \ T_7 \ S_6 \ D_4^7 \ T_3 \ T_9 \ T_5$

$D_7^3$   
 $Lab \ D_7^3 \ T_3$   
 $S_{1b} \ S_3 \ D_7^3 \ T_3$   
 $Reb \ S_3 \ D_7^3 \ T_3 \ D_7^3 \ T_4 \ S_3 \ D_4^6 \ T_3 \ D_7^3 \ D_3$   
 $Lab \ T_3 \ S_6$

$D_4^8 \ T_3^8$   
 $Reb \ S_3 \ D_4^6 \ T_7 \ S_3 \ D_4^7 \ T_7 \ S_3 \ D_4^6 \ T_7 \ D_4^6 \ D_7^3 \ T_4$

36 Trio

T — D<sub>2</sub> — T — D<sub>2</sub> — T — (D<sub>3</sub>) — D<sub>7</sub> — D<sub>7</sub> —

48

(D<sub>7</sub>) — S<sub>3</sub> — D<sub>4</sub><sup>7 6</sup> T (D) S<sub>1</sub> — D<sub>4</sub><sup>7 6</sup> D<sub>4</sub><sup>9 6</sup> D<sub>4</sub><sup>5 4 6</sup> S<sub>3</sub> — D<sub>4</sub><sup>7 6</sup> D<sub>7</sub> — T

Allegretto D.C.

Presto agitato

Handwritten: *p*, *sf*, *t*

Measures 1-2 of a piano piece in 3/4 time, marked "Presto agitato". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic, and measure 2 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. Handwritten annotations include a "t" below the first measure and an asterisk (\*) at the end of the second measure.

Handwritten: *sf*, *D*, *D*

Measures 3-5 of the piece. Measure 3 begins with a fortissimo (*sf*) dynamic. Handwritten annotations include a "D" below measure 3 and another "D" below measure 5. An asterisk (\*) is present at the end of measure 5.

Handwritten: *sf*, *cresc.*, *sf*, *D*, *D*, *5h*

Measures 6-8 of the piece. Measure 6 starts with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 7 includes a "cresc." (crescendo) marking. Measure 8 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. Handwritten annotations include "D" below measures 6 and 8, and "5h" below measure 8. An asterisk (\*) is present at the end of measure 8.

Handwritten: *f*, *D*

Measures 9-11 of the piece. Measure 9 begins with a fortissimo (*f*) dynamic. Handwritten annotations include a "D" below measure 9.

12

D

16

t (D<sup>7</sup>/<sub>5</sub>)  
sol# D<sup>7</sup>/<sub>5</sub>

19

D

22

D 4 3 9 8 D<sup>65</sup>





39 *cresc.* *f*

N 3 D<sub>2</sub>

42 *f* *f* *p*

D<sub>4</sub> 7 3 t D<sub>2</sub>

45

t D<sub>2</sub> t s

48 *p cresc.* *f*

D<sub>4</sub> 5 3 t D<sub>2</sub>

51

*p cresc.* *f* *p*

t D<sub>7</sub> t s D 8 7

55

*cresc.* *decresc.* *p*

t N D t

58

*p*

D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub>

61

*cresc.*

t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t

1. dolap  $\text{do}^{\#}$   $D_7$  \_\_\_\_\_ t \_\_\_\_\_ T \_\_\_\_\_  
 2. dolap  $\text{Do}^{\#}$

$\text{Do}^{\#}$   $D_7$  \_\_\_\_\_

t 3 \_\_\_\_\_  $D_7$  3 \_\_\_\_\_ t

$D_2$  4 3 \_\_\_\_\_ t 9 8 \_\_\_\_\_  $D_2$  5 5 \_\_\_\_\_ t

76

Handwritten notes below the staff:  
 D 4 3      t 9 8      tk (D<sub>7</sub>)  
 Sol D<sub>3</sub>

79

Handwritten notes below the staff:  
 T 4 3      D 9 8      T  
 fa# N      tk

82

Handwritten notes below the staff:  
 D 4 3      t tk  
 do# N      D

85

Handwritten notes below the staff:  
 t tk s6 D

88

*cresc.*

D s t P s k t D t D s t P s k t

94

*p* *cresc.* *decresc.* *p* *pp*

D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t k s 6 D

102

*fp* *sf*

D<sub>3</sub>

105

*sf*

D<sub>3</sub> (D<sub>3</sub>)

108

3 ————— D —————

5 4

111

D —————

114

D ————— t —————

117

D<sub>7</sub> ————— t ————— D —————

120

t —————  $\begin{matrix} 4 \\ 3 \\ 5 \end{matrix}$  —————  $\begin{matrix} 9 \\ 8 \\ 3 \end{matrix}$  —————

123

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$  ————— (D) —————  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$  ————— (D) ————— tp —————

126

(D) ————— N —————  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  ————— t ————— N —————

129

N —————  $\begin{matrix} 6 \\ 7 \\ 3 \end{matrix}$  ————— D —————  $\begin{matrix} 4 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$  —————





148

*cresc.* *decrec.* *p*

D 8 7 3 N 3 D 5 3 t

152

D7 t D7 t D7

156

t D7 t (D7)

159

5 3 D7

162

*sf* *ff*

$D_6$   $D_7$

164

*sf* *sf*

$D_7$   $D_7$

167

*p*

$t$   $D$   $t$   $D$

4 3 9 8 6 5

171

*p*

$t$   $D$   $D$

3 4 3 9 8 3

174

*cresc.* *f*

$D_3^6 5$  — *t* —  $(D)$  —  $3$  —  $(D)$  —  $3$  —

178

*f* *f*

$5$  —  $N$  —  $D_3^9$  —

182

$D_3^9$  —  $D_4$  —

185

$D$  —

187 *tr* *p* *Adagio* *Tempo I*

*decresc.* *p*

D<sub>7</sub> t D t

191

D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub>

194 *cresc.* *f*

t D<sub>7</sub> t D<sub>7</sub> t

197 *sf* *ff*

t