

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP. 30 NO. 3
SONATI'NIN İNCELENMESİ

MERVE BİÇER

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜY. FÜSUN KÖKSAL İNCİRLİOĞLU

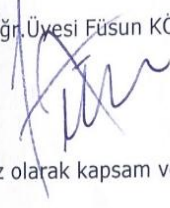
2019, İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

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

31.10.2019

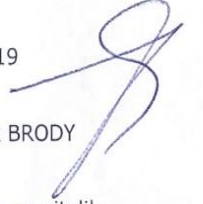
Tez Danışmanı, Dr. Öğr. Üyesi Füsün KÖKSAL
İNCİRLİOĞLU



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

31.10.2019

Prof. Zehra Sak BRODY



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

31.10.2019

Doç. Dr. Onur NURCAN



Doç. Dr. Çağrı BULUT
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP. 30 NO. 3 SONATI'NIN İNCELENMESİ

Merve Biçer

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Füsun Köksal İncirlioğlu

2019

Çalışmanın birinci bölümünde, sonat kelimesinin anlamı ve tarihsel olarak gelişim süreci incelenmiştir. Barok, Klasik ve Romantik Dönem sonat formlarının yapıları üzerine kaynak araştırması yapılmıştır.

İkinci bölümde, Ludwig van Beethoven'in Op. 30 No. 3 Keman-Piyano Sonatı'nın bütün bölümlerinin detaylı form ve armonik analizi yapılmış ve ilgili örnekler hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, Sonat Allegrosu Formu, Geleneksel Form Teorileri, Tonal Armoni, Sonat

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN’S OP. 30 NO. 3 VIOLIN-PIANO SONATA

Merve Biçer

Yaşar University

Institute of Social Sciences

MA Program

Advisor: Asst. Prof. Dr. Füsun Köksal İncirlioğlu

2019

In the first part of this study, the meaning of the word “sonata” and its chronological development is examined. Detailed research is conducted on the sonata genre of the Baroque, Classical and Romantic periods and the compiled information is gathered in the first section.

In the second part a detailed formal and harmonic analysis of Ludwig van Beethoven’s Op.30 No.3 Violin-Piano Sonata is realised.

Keywords: Beethoven, Sonata Allegro Form, Traditional Form Theories, Tonal Harmony, Sonata

TEŞEKKÜR

Tez çalıŐmasının planlanmasında, yazılması, yürütölmesi ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini üzerimden esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamın bilimsel temeller ışığında Şekillendiren, sayın Dr. Öğr. Üy. Füsün Köksal İncirlioğlu'na teŐekkürlerimi sunarım. Ayrıca hiçbir zaman desteğini benden esirgemeyen, her zaman yanımda olan, çok değerli Prof. Zehra Sak Brody' ye teŐekkürlerimi borç bilirim.

Merve Biçer

İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ludwig van Beethoven Op. 30 No.3 Sonatı'nın İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserler ve kaynakların bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Merve Biçer
31/10/2019



İÇİNDEKİLER

ÖZ	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR METNİ	iii
YEMİN METNİ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
ŞEMALAR LİSTESİ	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM SONAT KELİMESİNİ ANLAMI VE SONAT FORMU	2
1.1. Tarih İçerisinde Sonat	2
1.1.1. Sonata da Camera Türü.....	2
1.1.2. Sonata da Chiesa Türü	6
1.2. Ön Klasik ve Klasik Dönemde Sonat Formu.....	8
1.3. Romantik ve Modern Dönem Sonatı	12
1.4. Sonat Teorilerine Kısa Bakış	13
2. BÖLÜM BEETHOVEN OP. 30 NO. 3 KEMAN PİYANO SONATI'NIN YAPISAL ANALİZİ.....	16
2.1. Eserin I. Bölümü (Allegro Assai) ve Analizi	16
2.1.1. Serim Bölmesi.....	16
2.1.1.1. I. Tema Grubu ve Köprü	16
2.1.1.2. II. Tema Grubu ve Kapanış Grubu.....	21
2.1.2. Gelişme Bölmesi	25
2.1.3. Yeniden Serim Bölmesi	28
2.2. Eserin II. Bölümü (Tempo Di Minuetto) ve Analizi.....	30
2.3. Eserin III. Bölümü (Allegro Vivace) ve Analizi.....	37
SONUÇ	40
KAYNAKÇA.....	41
EKLER.....	42

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: A. Vivaldi, Sonata da Camera, Sol Minor.....	4
Şekil 2: A. Vivaldi, Sonata da Camera No.3, Fa Major	5
Şekil 3: A. Corelli, Sonata da Chiesa Örneği, Do Major.....	7
Şekil 4: Öö. 1-4.....	17
Şekil 5: Öö. 4-8.....	17
Şekil 6: Öö. 29-32.....	19
Şekil 7: Ö. 35.....	21
Şekil 8: Öö. 61-62.....	22
Şekil 9: Öö. 81-82	22
Şekil 10: Öö. 83-84.....	23
Şekil 11: Öö. 89-90.....	23
Şekil 12: Öö. 85-89.....	24
Şekil 13: Öö. 94-97.....	25
Şekil 14: Öö. 107-108.....	27
Şekil 15: Öö. 117-118.....	27
Şekil 16: Öö. 17-19.....	31
Şekil 17: Öö. 20-23.....	31
Şekil 18: Öö. 25-27.....	32
Şekil 19: Ö. 29.....	32
Şekil 20: Öö. 45-49.....	33
Şekil 21: Ö. 51	33
Şekil 22: Öö. 90-93 Piyano Partisindeki Kromatik Dizi ve Ö. 91, A Bölmesi	34
Şekil 23: Öö. 120-122.....	35
Şekil 24: Öö. 178-182.....	36
Şekil 25: B Bölmesinin İlk Frazı Öö. 21-28.....	38
Şekil 26: B Bölmesinin İkinci Frazı Öö. 29-37	38
Şekil 27: Öö. 102-109.....	48

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Antonio Corelli	8
Resim 2: Joseph Haydn	15
Resim 3: Ludwig van Beethoven	47



ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1: Sonat Formu	11
Şema 2: Anton Reicha, The Cambridge History of Western Music Theory, s. 886 .	14
Şema 3: L.v. Beethoven, Keman Sonatı, Op. 30, No. 3, I. Bölüm, Ana Form Bölmeleri.....	16
Şema 4: I. Tema Grubu ve Köprü Grubu	20
Şema 5: II. Tema Grubu ve Kapanış Grubu	24
Şema 6: Gelişme Bölmesi	26
Şema 7: Yeniden Serim Bölmesi.....	29
Şema 8: 2. Bölüm Tempo di Minuetto'nun Yapısı	30
Şema 9: 2. Bölümün Tonal Yapısı	37

KISALTMALAR LİSTESİ

- Ö.** : Ölçü Numarası
ÖÖ. : Ölçüsü ve Ölçüsü Arasında
T.G. : Tema Grubu
P.A.C. : Perfect Authentic Cadence (Tam Kadans)
H.C. : Half Cadance (Yarım Kadans)
DEV. : Development (Gelişme)
RECAP. : Recapitulation (Yeniden Serim)
SF : Sforzando (Aniden kuvvetlendirerek)



GİRİŞ

Sonat yapısı, Barok Dönem'den başlayarak günümüze gelen bir müzik formudur. Bu form Barok Dönem'den başlayarak değişmiş ve Klasik Dönem'de Sonat Allegrosu denilen yapıya evrilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde sonatın tarihsel gelişimine değinilmiş, bu gelişim sürecinde sonat türlerinin çeşitliliği hakkında yapılan araştırmalardan derlenen bilgiler aktarılmıştır. Klasik Dönem'den itibaren sonat allegrosu yapısına evrilen sonat formu, daha sonrasında Ludwig van Beethoven'ın eserleri ile büyük bir gelişme ve genişleme sürecine girmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Ludwig van Beethoven'ın Op. 30 No.3 Keman-Piyano Sonatı'nın bölümler halinde analizine yer verilmiştir. İlk bölüm olan Sonat Allegrosu Formu, detaylı bir biçimde incelenmiş, ezgisel yapılar, kadans kısımlarına ve armonik analizine dikkat edilerek bir inceleme yapılmıştır. Rondo formuyla benzerlik gösteren ikinci bölüm ve rondo formundaki üçüncü bölümlerin de detaylı formal ve armonik analizleri yapılmıştır. Yapılan bütün analizlerde geneleksenel form öğretisi yaklaşımı takip edilmiştir.

1. BÖLÜM

1. SONAT KELİMESİNİN ANLAMI VE SONAT FORMU

Sonat kelimesi, kantat kelimesinin Latince’de şarkı söyleme anlamına gelen cantare’den, daha sonra klavyeli çalgı parçaları için kullanılan toccata kelimesinin de çalgının klavyesine dokunmak anlamında kullanılan Latince toccare kelimesinden geldiği gibi, tınlama, ses verme anlamına gelen sonare kelimesinden gelir. (Mimaroglu, 1961:51).

Sonat kelimesi solo çalgılar için yazılan, çok bölümlü eserler için kullanıldığında bir türü, senfoni, kuartet, konçerto gibi türlerin bölümlerinin yapısını ifade edecek şekilde kullanıldığında bir biçimi anlatır. Biçim ifade etme anlamında kullanıldığında “sonat allegrosu” terimini kullanmak daha doğru olacaktır.

1.1. Tarih İçerisinde Sonat

1.1.1. Sonata da Camera Türü

Müzik tarihi içerisinde sonat türü Barok Dönem’den başlayarak, Klasik Dönem’in sonuna kadar gelişim göstermiş, bu süreçte özellikle, dönemler bazında farklılıklar göstermiştir. Sonraki bölümlerde (A. Corelli, A. Vivaldi, G. Gabrielli, J. Haydn) eserleri örnek gösterilerek Barok ve Klasik dönemdeki sonatların yapıları kısa bir şekilde özetlenmiştir.

İtalya’da çalgı müziğinin gelişmesine, madrigal biçimi yol açmıştır. Madrigaller¹ 17. yüzyılda gitgide daha karmaşık olmaya başladıkça, insan seslerine eşlik için kullanılan çalgıların, çoğunlukla viyollerin², madrigalleri insan seslerinden bağımsız olarak, kendi başlarına yani solo olarak çalmaya başladıkları görülmüştür. Bu durumlarda viyollerin, insan sesi için çok güç olan bazı partileri kolaylıkla çalabilmeleri mümkün olmuştur. Böylece “çalgılar için şarkı” olarak tanımlanan, enstrümantal “canzone”lar, bir tür oda müziği türü olarak yayılmaya başlamıştır.

Yine bu dönemde Giovanni Gabrielli’nin (c. 1554/1557 – 1612) “canzoni per sonar” adını verdiği, çeşitli çalgılar ve org için yazılmış parçaları bu türün başlıca örnekleri arasındadır. Gabrielli, karşılıklı koro deneylerini, Venedik’te San Marco

¹ Ses için yazılmış dini içerikli sahne yapıtları.

² Yaylı çalgıların atası.

Katedrali'nde görevli olduğu yıllarda gerek koro için gerek çalgılar için yazdığı eserlerde geliştirmiş bir bestecidir (Mimaroğlu, 1961:52).

Bu açıklamadan yola çıkılarak, insan sesinin genellikle bestecilere yetmediğini ve bu sebepten dolayı arayışa girerek, Gabrielli gibi bestecilerin çareyi çalgıların seslerinde bulduklarını söyleyebiliriz. Özellikle Barok Dönem'de antik çalgıların tampere sistemine sadece belli oranda uydukları düşünöldüğünde konsonans³ değerlerinin bir miktar zayıf olduğu da eklenilebilir. Bu durumda koro ve yaylı çalgıların birleşmesi sonucunda ortaya çıkan ve çalgıların ön planda kalması sonucunda koronun daha geride duyulması ile birlikte müzikal yapıların karmaşık bir biçimde ortaya çıktığı da söylenilebilir.

Barok dönemin karakteristik türlerinden olan Sonata da Camera türü, aynı zamanda yerel danslardan oluşturulan ve geç Barok'ta sıkça besteciler tarafından kullanılan bir türdür. Bu tür genellikle dört bölümden oluşur:

- 1.) Allemande (Yavaş bir Alman dansı)
- 2.) Corrente (Hızlı bir İtalyan dansı)
- 3.) Sarabande (Yavaş bir İspanyol dansı)
- 4.) Gigue (Hızlı bir İskoç dansı)

Bu bölümler yukarıdaki sıralama ile yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Barok Dönem'de İtalyan bestecilerinin çoğu (Corelli, Vivaldi, Tartini v.b.) bu forma uyarak eserler bestelemişlerdir.

Alman ve İtalyan bestecilerin Sonat türündeki eserlerinde, motiflerin, eşlik dokularında farklılıklar bulunmaktadır. İtalyan bestecilerinin eserlerinde görölebilecek olan eşlik yapısında, akorların, kontrpuantal hatlara göre daha yoğun kullanıldığı, melodinin ana hatlarının ve armonik yapının daha köşeli olduğu söylenebilir. Bahsedilen özellikler ile ilgili Şekil 1'de A. Vivaldi'nin Keman Sonatlarından bir örnek verilmiştir (Mimaroğlu, 1961:53).

³ Ses frekans uyumu.

SONATE DA CAMERA A TRE

Sonata I

Antonio Vivaldi, Op.1

PRELUDIO
Grave

Violino I

Violino II

Organo e Violoncello

6 9 8 5 7 6 7 6 5 9 8 5 6 7 5 6 6 1 5 6 6 1 6 5 6 6

6 5 6 5 6 1 6 7 7 7 6 6 9 6 6 9 8 9 8 9 8

6 5 9 8 5 9 8 6 7 6 5 9 8 5 9 8 6 6 5 9 8 5 9 8 6 6 5 1

Edwin E. Kalmus
Publisher of music
New York, N.Y.

Şekil 1: A. Vivaldi, Sonata da Camera, Sol Minor

Şekil 1'deki örnek üzerinde görüleceği gibi, partilerdeki ritmik dokular ve motifler, insan sesine uygunluk bakımından zorlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Özellikle insan sesi olarak değerlendirilen koro, partileri söylemede zorlanacağından ve ses alanları dışına çıkılmasından dolayı, çalgılar ile uyumsuzluk gösterme riski taşımaktadır. Bu sebep ile Sonata da Camera isimli sonat formda sadece çalgılar tercih edilmektedir.

Sonata Terza.

Preludio Andante. I I

tr. tr.

tr. tr.

Segue la Seconda .

Di D. Antonio Vivaldi Opera Seconda R

Şekil 2: A. Vivaldi, 3. Sonata da Camera No. 3, Fa Major

Şekil 2’de ise Antonio Vivaldi’nin 3 numaralı keman için Sonata da Camera isimli eserinin giriş bölümünü görmekteyiz. Özellikle girişte ilk dikkati çeken, bölümün rahat bir tempoda fazla hızlı olmayan Preludio isimli bölümle başlamasıdır. Aynı zamanda bu eserin diğer bölümleri; preludio, allemande, corrente ve gigue şeklinde sıralanmaktadır. Tamamen bahsi geçen forma uymak ile birlikte sadece giriş bölümü Preludio olarak adlandırılmıştır. Aynı zamanda İtalyan bestecilerinin bu formdaki eserlerinde ilk bölümlerin Preludio olması da dikkat çekicidir. Barok Dönem genelinde “Sonat” adı altında geçen fakat günümüzde aynı zamanda “Süit” adı ile de bilinen bu eserler, Klasik Dönem sonat türünün de öncüleridir (Mimaroglu, 1961:53).

1.1.2. Sonata da Chiesa Türü

Özellikle Sonata da Camera ile birlikte kullanılan türlerden biri de Sonata da Chiesa türüdür. Barok Dönem’in bir diğer türü olan Sonata da Chiesa, Gabrieli’nin denemelerinde başlıca örnekleri verilen “canzona” biçimine dayanır (Mimaroglu, 1961:52).

Bu formun özelliklerinden Şekil 3’te kaynak belirtilerek bahsedilmiştir.

TRIO SONATA

OPUS 3 No. 2[†]

Arranged for Recorders by R. D. Tennent

Arcangelo Corelli (1653–1713)

1. Grave

The musical score is arranged for three recorders: Alto, Tenor, and Bass. It is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13. The music is in a slow, grave tempo.

[†]Original key D major.

© R. D. Tennent 2008, 2017. Licensed under a Creative Commons Attribution–Share Alike license.

Şekil 3: A. Corelli, Sonata da Chiesa örneği, Do Major

Şekil 3'te verilen örnekte, A. Corelli'nin eserlerinden biri olan Op. 3 No. 2 numaralı Sonata da Chiesa'sı görülmektedir. Hem Sonata da Chiesa hem de Sonata da Camera türleri Trio Sonata yapısındadır. Trio sonatlarda iki adet ince ses alanında enstrüman (bunlar genellikle iki adet keman olabilir) bir adet bas partisini çalan kalın ses alanında viyol ve basso continuo partisini çalan klavyeli bir enstrüman bulunur. Bu tür sonat türlerine Trio Sonata denir. Kilise sonatlarına baktığımızda özellikle 2. bölümlerin daha ziyade imitasyon (taklit) tekniği kullanılarak bestelendiğini görürüz. Bu eserin 2. bölümünün ilk 6 ölçüsünde bu teknik açıkça görülmektedir.

Bu biçimin, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümlerin ardı ardına gelmesi bakımından süit biçimiyle, dolayısıyla "sonata da camera" biçimiyle de olan ilintisi ortadadır (Mimaroğlu, 1961:52).



Resim 1: Antonio Corelli

1.2. Ön Klasik ve Klasik Dönemde Sonat Formu

Barok dönemde Sonata da Camera ve Sonata da Chiesa türlerinde bölüm sayısı azalmış, ancak bölümler kendi içlerinde uzamıştır. 1700'lerden sonra ilk defa tuşlu çalgılar için yazılan sonatlar görülür. Domenico Scarlatti'nin (1685-1757) sonatları bunun en bilinen örneklerindedir. Bu sonatlar genellikle iki bölmeden oluşan tek bölümlü eserlerdir. 18. yy başlarında, kontrapuntal bestecilik tekniğinin

yerini daha basit, melodik yapıların yer aldığı *galant stil*⁴ olarak adlandırılan yeni bir stilistik anlayış almıştır. Bununla birlikte sonat türü de değişmeye başlamıştır. Bu dönemin önemli figürlerden birisi olan Carl Philipp Emanuel Bach'ın (1714-1788) tuşlu çalgılar için yazdığı sonatlarında melodi ve eşlik üzerine kurulu homofonik dokusal yapının giderek önem kazandığını görüyoruz.

J. Haydn ve sonrasında gelişmeye başlayan ve W. A. Mozart ile gelişmiş hatlarına kavuşan sonat formu, ilk kez Haydn zamanında, Barok Dönem'den farklı olarak "Süit" şeklini kaybetmiş ve neredeyse Barok Dönem'deki danslar ile olan ilişkisini yitirmiştir. Yener'in "*Müzik Kılavuzu*" isimli kitabında anlattığı gibi, senfoniler, konçertolar ve benzeri eserlerin neredeyse Klasik Dönem'de Sonat formu üzerinde bestelendiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat burada, koro ve orkestra için yazılan ve farklı formlara (Örn. Requiem, Oratoryo, Missa) sahip eserlerin bu formdan bağımsız kaldığının da eklenmesi gerektiği düşünülmüştür.

Haydn, senfoninin ve yaylı kuartetlerin babası olarak anılır. Hemen belirtmek gerekir ki bu ortamlarda Haydn'dan önce Mannheim okulu üyeleri önemli çalışmalar yapmışlardır ve yine bu dönemde Boccherini kuartet türünde eserler yazmıştır. İtalyan Sammartini'nin ise Haydn'a senfoni alanında örnek olduğu bilinir. (Mimaroglu, 1961:95).

Haydn'ı takiben Mozart ve Beethoven ile birlikte sonat formu gelişimini tamamlamıştır. Günümüzde sonat allegrosu olarak adlandırılan form bu dönemde sonat türünün aldığı yapıya işaret eder.

Romantik dönemden itibaren Günümüz bestecilerinin, Modern Dönem sonrasında artık sonat formuna bağlı kalmadan da sonat türünde veya ismi sonat olan eserler verdiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda senfonilerini, konçertolarını ve kuartetlerini de katı kurallar çerçevesinden çıkararak özgürce bestelediklerini de ekleyebiliriz.

Her ne kadar günümüz teorileri sonat allegrosu formunu iki bölmelilik esasına dayanarak açıklasalar da bu çalışmada yapıyı meydana getiren ana bölmeler *Exposition* (Serim), *Development* (Gelişme), ve *Re-exposition* (Yeniden serim) olarak adlandırılacak ve 3 ana bölmeden bahsedilecektir.

⁴ Galant stil: 18. yy. da müzik, literatür ve görsel sanatlarda ortaya çıkan, sedeliği öne çıkaran bir anlayış.

Exposition (Serim):

Bu bölme sonat allegrosu formunda yazılan eserin tüm malzemesinin sergilendiği ve klasik dönemde genellikle tekrarlanan bölmedir. Farklı tematik malzemeler veya tonaliteler üzerine kurulu 4 adet bölmecikten bahsedilebilir.

- 1) I. Tema Grubu
- 2) Köprü
- 3) II. Tema Grubu
- 4) Kapanış Grubu

1) I. Tema Grubu: Esas tonalitede başlayan, genellikle yapısı periyodik, daha küçük formlardan oluşabilen ve mutlaka bir kadans çeşidiyle son bulan yapıdadır. Bu yapının öncesinde bir giriş kısmı da bulunabilir.

2) Köprü: I. Tema Grubunu II. Tema Grubu ile bağlayan, genellikle serbest yapıda, modülasyon gerçekleştiren bölmeciktir. Kendisi periyodik bir yapıya sahip olmasa bile bölmeciklere ayrılabilir. Literatüre baktığımızda genellikle iki çeşit köprü görüyoruz: Bağımlı ve bağımsız. Bağımlı köprülerde genellikle I. Tema Grubu kadans ile sonlandırıldıktan sonra eser I. Tema Grubunun materyali ile devam eder. Buna örnek olarak W.A. Mozart'ın KV. 310 sayılı piyano sonatının ö. 9 da başlayan köprüsü verilebilir. Bağımsız bir köprü söz konusu olduğunda ise I. Tema Grubu kadans ile sonlandıktan sonra köprünün yeni materyal ile ortaya çıkması söz konusudur. Buna örnek olarak W.A. Mozart'ın Fa Majör KV. 280 numaralı piyano sonatında ö. 12 verilebilir.

Köprü hangi şekilde olursa olsun esas görevi modülasyon yapmaktır. Genellikle tonal literatürde gördüğümüz gibi şayet esas tonalitemiz majör tonalite ise köprümüz onun bir beşli yukarisına, yani dominantına modülasyon yapacaktır. Ancak esas tonalitemiz minör ise, köprümüz onun ilgili majörüne modülasyon yapacaktır.

3) II. Tema Grubu: Dominat veya ilgili majör tonalitesindedir, genellikle genişlemiş yapıdadır ve ikinci tonalitemizde tam kadans yaparak son bulur. İsminden de anlaşılacağı gibi bazı durumlarda özellikle bu bölmede birden fazla temanın varlığı söz konusudur.

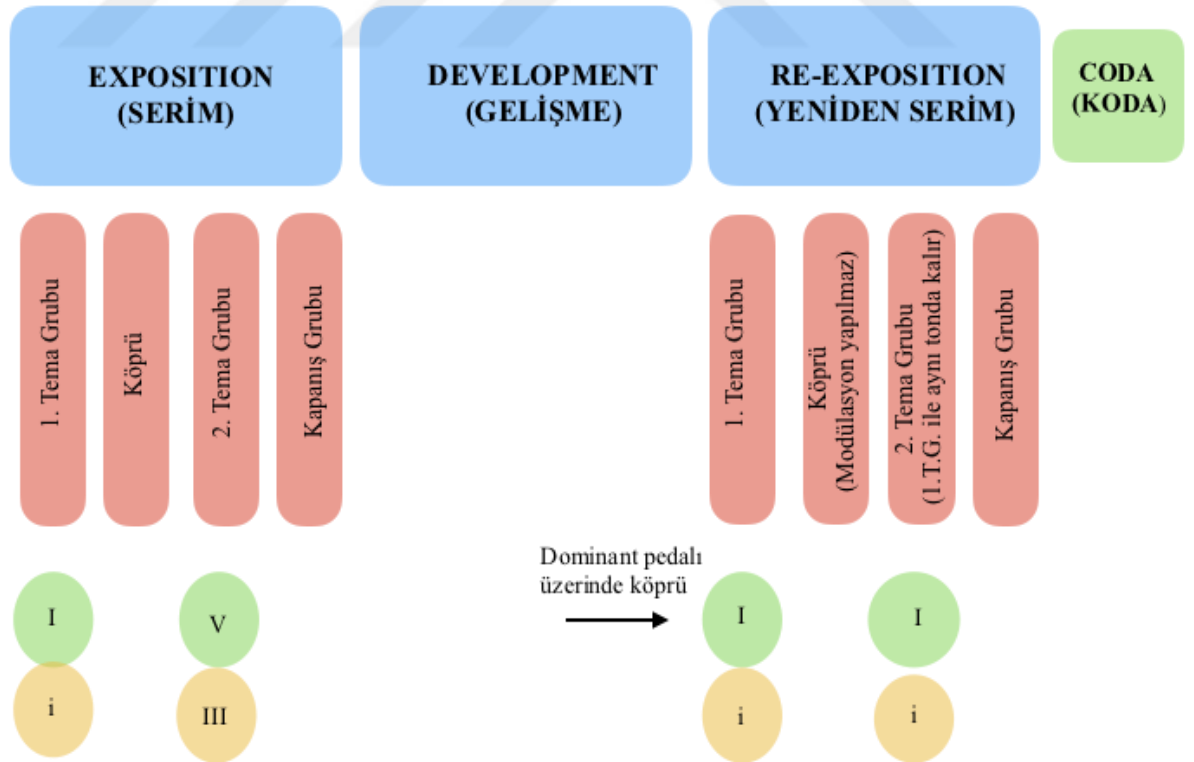
4) Kapanış Grubu: II. Tema Grubunun tam kadans ile son bulmasından sonra genellikle I. Tema Grubu materyalinin kullanıldığı son bölmeciktir. Bu bölmeden sonra özellikle gelişmiş biçimlerde bir de coda olabilir.

Development (Gelişme):

Serim bölümünde sergilenen materyallerin serbest yapıda geliştirilmesinden oluşur. Burada özellikle Beethoven sonatlara baktığımızda modülasyonların oldukça uzak tonalitelere yapıldığını görürüz. Bu bölümde zaman zaman yeni materyallerin ortaya çıkması da söz konusu olabilir. Bu bölme de köprü bölmeğinde olduğu gibi serbest yapıdadır ancak motivik materyaline, tonalite ve doku değişimlerine bakılarak bölmelere ayırmamız mümkündür.

Re-Exposition (Yeniden Serim):

Gelişme bölümünün son ayağında genellikle dominant pedalı üzerinde karşımıza çıkan Re-transition (yeniden köprü) bölmeğini takiben esas tonaliteye geri dönülen 3. ana bölmedir. Burada esas tonalite genellikle I. TG ile birlikte tekrar karşımıza çıkar. Bu bölmenin Exposition (Serim) dan en büyük farkı köprü bölmeğinin modülasyon yapmaması ve II. TG' nin da esas tonalitede gelmesidir. Bütün bu konular göz önüne alındığında günümüz sonat allegrosu'nun şema 1'deki gibi göstermek mümkündür:



Şema 1: Sonat Formu

1.3. Romantik ve Modern Dönem Sonatı

Klasik sonat formu Romantik dönemde genişlemeye ve farklılaşmaya başlamıştır. Bu değişikliği hazırlayan Ludwig van Beethoven, A ve B teması arasında kalan köprüyü uzun tutmuş, sergi tekrarından sonraki bitirişi “coda” ile genişletmiş ve dönüşlü sonatın temelini atmıştır. Liszt ve Schumann bu dönüşlü sonat biçimi üzerinde denemeler yapmış ancak César Franck bunun yaratıcısı olmuştur (Herriot, 2007:92).

Schubert, sonatlarında oldukça ilerleme kaydetmiştir. Bestecinin sergi temasındaki yapılar, gelişim bölümü içinde iki bölmeli ve tekrarlı uzun temalar ile görülmektedir. Yeniden sergi bölümlerinde ise bestecinin sergi temalarındaki materyalleri özel bir tasarım yapmadan kullandığı görülür. Aslında Schubert yeni formların gelişiminde oldukça yol kat etmiştir (Tovey, 1957:231).

Brahms bu türde pek çok eser vermiştir. Romantik dönemde bu yapı alışlagelen şeklini çoğunlukla takip etmez Brahms’ın tematik ve cümleleme yapılarına baktığımızda bunların oldukça gelişmiş olduklarını görürüz. Aynı anlayışın bütün romantik dönem bestecileri için geçerli olduğunu görüyoruz.

Yirminci yüzyılın başlarında Fransız beste okulu sonatın yapısını değil de deyişini yenilerken Schönberg oniki ses dizisi tekniğini kullanmaya başlamıştır. Burada kromatik diziyi oluşturan oniki sesin hepsi tamamen kullanılmadan tekrarlanmamak suretiyle sıralanması söz konusudur. Bu teknikte dizi orijinal hali ile duyulduktan sonra transpozisyon ve çevrim gibi prosedürler ile birlikte de kullanılır. Böylece Schönberg dünyasının en çekici yönü sayılabilecek sürekli bir çeşitleme ortaya koymuştur. Viyanalı usta işte bu anlayışı “sonat biçimi” içine sokmayı başarmıştır. Bir yandan Beethoven’da görülen bazı yapı özellikleri Schönberg’de de görülmektedir: Sergi bölmesinde yazılanı olduğu gibi almaya karşı olan Schönberg Beethoven’ın son piyano sonatlarında görülen sürekli yenileme anlayışını sonuna dek iletliyordu (Usmanbaş, 1974:66).

1.4. Sonat Teorilerine Kısa Bakış

Günümüzde anladığımız şekliyle sonat allegrosu formunun müzik teorisinde ilk yer aldığı çalışmalardan birisi 18. yy'ın önemli teoristlerinden Heinrich Christoph Koch'un (1749-1816) (1782-93) Kompozisyona Dair Giriş Niteliğinde Deneme (1782-93) (*Versuch einer Anleitung zur Composition*) isimli 3 banddan oluşan çalışmasında görürüz.⁵

Daha sonra Anton Reicha (1770-1836) *Traite de haute composition musicale* (1824-26) isimli kitabında ise *grande coupe binaire*⁶ başlığı altında bugünkü sonat allegrosu yapısının erken gösterimlerinden birisini görüyoruz.⁷ Burada 20. yıla kadar sonat allegrosu yapısını şekillendiren en önemli unsurlar tematik malzeme olarak karşımıza çıkar.

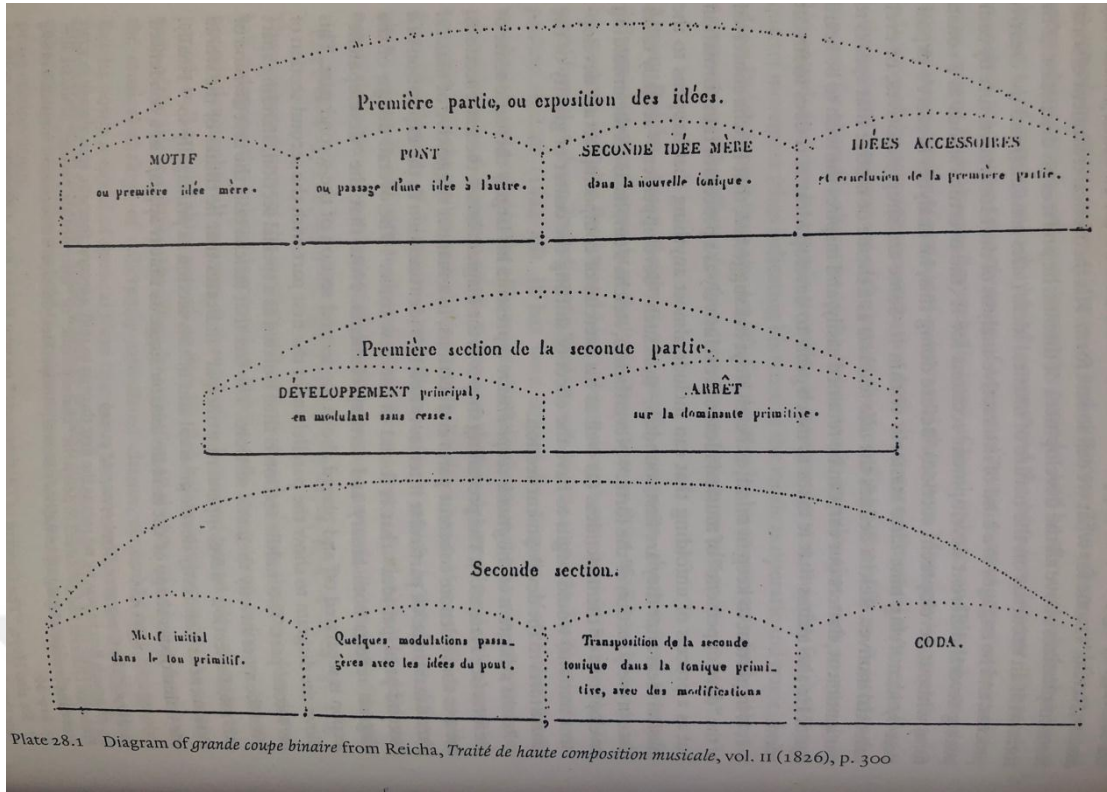
Şema 2'de Reicha'nın *grande coup binaire* sinin şeması görülmektedir. Şekilden de anlaşıldığı gibi burada 3 farklı bölmenin iki ana bölme olarak anlaşıldığını görüyoruz;

- 1) İlk bölme veya fikirlerin serimi (*Premiere partie, ou exposition des idee*):
- 2) İlk bölmenin ikinci kısmı (*Premiere section de la seconde partie*);
- 3) İkinci bölme (*seconde section*)

⁵ Heinrich Christoph Koch, 1782.

⁶ Büyük iki bölmeli kesit.

⁷ Western Music Theory, Ed. Thomas Christensen, Scott Burnham, Form, pp.885-886.



Şema 2: Anton Reicha, *The Cambridge History of Western Music Theory*, s. 886

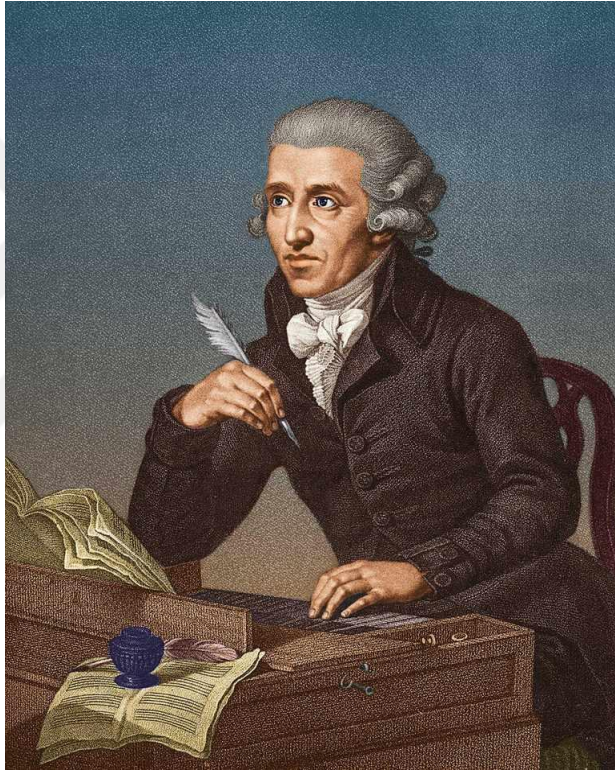
19. yy da geleneksel form öğretisinin en önemli teorisyenlerinden Adolph Bernhard Marx (1795-1866)'in 4 bandlık "*Müzik Kompozisyonunun Öğretisi, pratik-teorik*" isimli kitabında sonat formunun bugün anladığımız şekline en yakın açıklamasını görüyoruz.⁸ Aslında kompozisyon öğretme amacıyla yazılan, ve tradisyonel form öğretisindeki yapıları kolaydan zora doğru sıralayan bu eserde sonat allegrosu formunu meydana getiren öğelerin birbirini tamamlayan, organik olarak gelişen bir fikir üzerini kurulduğunu görüyoruz. Burada da Reicha'da olduğu gibi yapının tematik malzemeler üzerine kurulduğu anlayışı hakimdir (S. Burnham).

20. yy da ise Donald Francis Tovey (1875-1949), Charles Rosen, Joseph Kerman gibi müzikolog ve teorikler ile başlayan ve son olarak James Hepokoski ve Warren Darcy'nin ilk edisyonu 2006 yılında basılan "*Elements of Sonata Theory; Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*"⁹ isimli kitaplarına kadar uzanan, geniş yelpazede incelenebilecek bir literatür havuzu mevcuttur.

⁸ Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der Musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, ilk basım 1837.

⁹ Sonat Teorisi: Geç 18. yy. da Normlar, Tipler ve Deformasyonlar.

Barok Dönemi takiben klasik dönemin başlarında sonat türünün erken örneklerini Joseph Haydn'ın eserlerinde görebiliriz. Bu türde barok dönemdeki dans bölümlerinin yerini hızlı-yavaş (Lied Yapısı)-hızlı (Rondo Formu) şeklinde sıralanan bölümler alır. Bu türün ilk bölümü genellikle sonat allegrosu dediğimiz form üzerine kuruludur. İkinci bölüm çoğu zaman şarkı yapısında, varsa üçüncü bölüm Minuet-Trio yapısında ve son bölüm ise Rondo yapısındadır. Yine bu dönemde senfonilerin, kuartetlerin ve konçertoların ilk bölümü de daha önce de belirttiğimiz gibi Sonat Allegrosu formundadır (Köksal, 2019).



Resim 2: Joseph Haydn

2. BÖLÜM BEETHOVEN OP. 30 NO. 3 KEMAN PİYANO SONATININ YAPISAL ANALİZİ

2.1. Eserin I. Bölümü (Allegro Assai) ve Analizi

Ludwig van Beethoven, piyano ve keman için yazmış olduğu Op. 30. No.3 8. Keman Piyano Sonatını 1802’de bestelemiştir. Bu bölümde eserin formal, motivik ve tonal yapısı ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

Eserin tonalitesi sol majördür, 3 bölümden oluşur. 1. bölümü klasik dönem sonat allegrosu formundadır. Eserin serim (exposition) bölümü Öö. 1-92, gelişme (development) bölümü öö. 94-118 ve yeniden serim (recapitulation) bölümü 119-202 arasındadır. Analiz boyunca önceki bölümde sonat allegrosu formu bahsinde açıklanan terminoloji kullanılacaktır.



Şema 3: L.v. Beethoven, Keman Sonatı, Op. 30, No. 3, I. Bölüm, Ana Form Bölmeleri

2.1.1. Serim Bölmesi

2.1.1.1. I. Tema Grubu ve Köprü

1. Tema grubunda iki tema vardır. Bunlardan birincisi öö. 1-8 arasındaki açılış karakterli, dinamik yapıdaki 1. tematik malzeme, ikincisi ise öö. 8-19 arasındaki daha melodik yapıdaki ikinci tematik malzemedir. Burada birinci tematik malzeme ö. 8’ de tam kadans ile kapanırken ikinci tematik malzeme ana tonalitede başlar ve daha sonra modülasyon yaparak eserin dominant tonalitesi olan re majörün dominantında

ö. 19' da son bulur. I. T.G.'nin ikinci tematik malzemesinin (öö. 8-19) normatif bir sonat allegrosu formunda ana tonalitede tam kadans ile veya yarım kadans ile son bulması gerekirken, burada II. T.G.'nin tonalitesine modülasyon yapılmıştır.

Bu anlamda köprünün ö. 8'den başlayıp başlamadığı tartışılmalıdır. Ancak bu bölmenin birinci tema grubuna dahil edilmesi gerekliliği öö. 1-8 arasındaki birinci tema grubunun birinci tematik malzemesinin açılış karakterinde olmasıyla ve ö. 8'den başlayan, birinci tematik grubun ikinci tematik malzemesinin daha melodik yapıda olmasıyla açıklanabilir. Bu anlamda köprü bölmesi ö. 20'den başlar ö. 34' de re majörün dominantında kuvvetli bir kadansla son bulur.

Birinci tematik grubun birinci tematik malzemesi iki frazdan oluşur. 1. Fraz ö. 1-4 arasındadır ve dördüncü ölçüde yarım kadans (half cadance) ile biter.



Şekil 4: Öö. 1-4

2. Fraz ö. 4-8 arasındadır ve sekizinci ölçüdeki perfect authentic cadans (mükemmel tam kadans) ile biter.



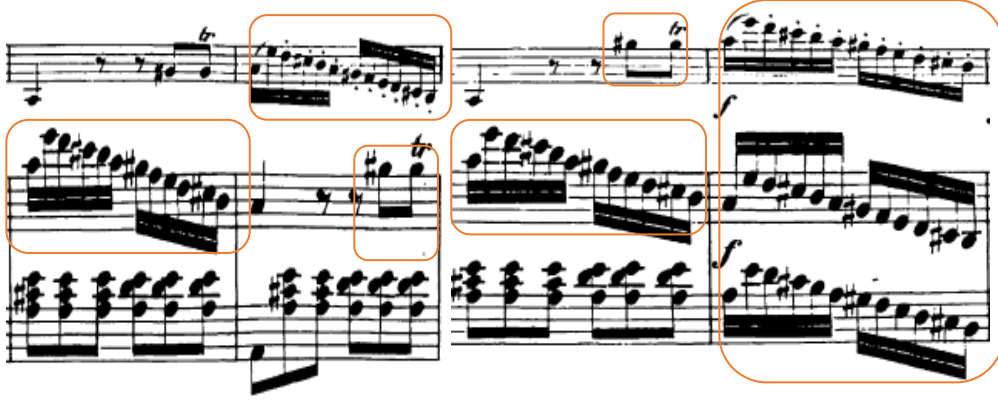
Şekil 5: Öö. 4-8

Bu frazlar motivik olarak birbirine benzemektedir fakat kadans bölgeleri birbirinden farklıdır. Bu anlamda ölçü 1 ile 8 arası paralel period yapısındadır.¹⁰ Temanın karakteristiğine baktığımızda güçlü, erkeksi bir yapıda olduğunu görürüz. Motivik anlamda melodi dizisel bir hareket ile başlar ve arpejli bir yapıyla son bulur. Malzemenin bu yapısı ona güçlü bir açılış karakteri verir. Burada esas olarak sol majör tonalitesi sergilenmiştir.

Bundan hemen sonra gelen birinci tematik grubun ikinci tematik malzemesi (öö. 9-19) ise karakter olarak bunun tam zıttıdır. Bu malzeme daha melodik yapıdadır ve dans karakterlidir. İkincisi genişlemiş olmak üzere iki frazdan oluşur. 1. fraz öö. 9-13, 2. fraz, öö. 13-20 arasındadır. İlk önce öö. 8-12 arasında piyano tarafından tanıtılan tematik yapı, ö. 12 de kemanın kısa bir açılışı ile birlikte ö. 13'te bu sefer keman partisinde tekrarlanır. Melodik yapının önemli bir karakteristik özelliğini ilki öö. 11-12' de olmak üzere, sol sesinin ilk önce sol diyez ve hemen arkasından sol natural olarak gelmesi oluşturur. Bu yapı ikinci frazda, keman partisinde öö. 15-16 ve öö. 17-18' de tekrar ortaya çıkar ancak son tekrardan sol diyez sesinin aynı kalması ile Re majör tonalitesinin dominantı olan la majör akoruna geçişi kolaylaştırır. Normatif bir sonat allegrosu formunda II. T.G. nin dominantı genellikle köprü bölmesinin sonunda geldiğinden bu tematik grubun ikinci tematik malzemesini (ö. 8-19) köprü bölmesinin ilk modülü gibi görmek de mümkündür.

Öte yandan ö. 20'den itibaren dokunun değişmesi, forte dinamikler bize köprü bölmesinin ö. 20'den başladığını göstermektedir. Eserin başlangıcında sol majör olan ana tonalitemiz Ö. 20'den itibaren köprü ile birlikte artık Re majör olmuştur. Bu bölmede keman partisinde bambaşka bir melodi varken, piyanoda da arpejler ve akorlar özellikle yeni tonaliteye geçerken daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Bununla birlikte sforzandolar (sf) hem keman hem de piyano partisine eklenerek eserin dinamik parametresini renklendirmiştir. Eserin köprü bölmesi ö. 20'de re majör iken ö. 24'te ana tonalitemizin VI Derecesinin VII Derecesine giderek minör olarak kendini bize gösterir. Ö. 29'da ise transition (köprü), V Derecenin V derecesine giderek la majör tonalitesi üzerinden devam eder. Ö. 30 ve ö. 32' de 1 oktav fark ile aynı motivik yapı ve sesleri duymamız mümkündür.

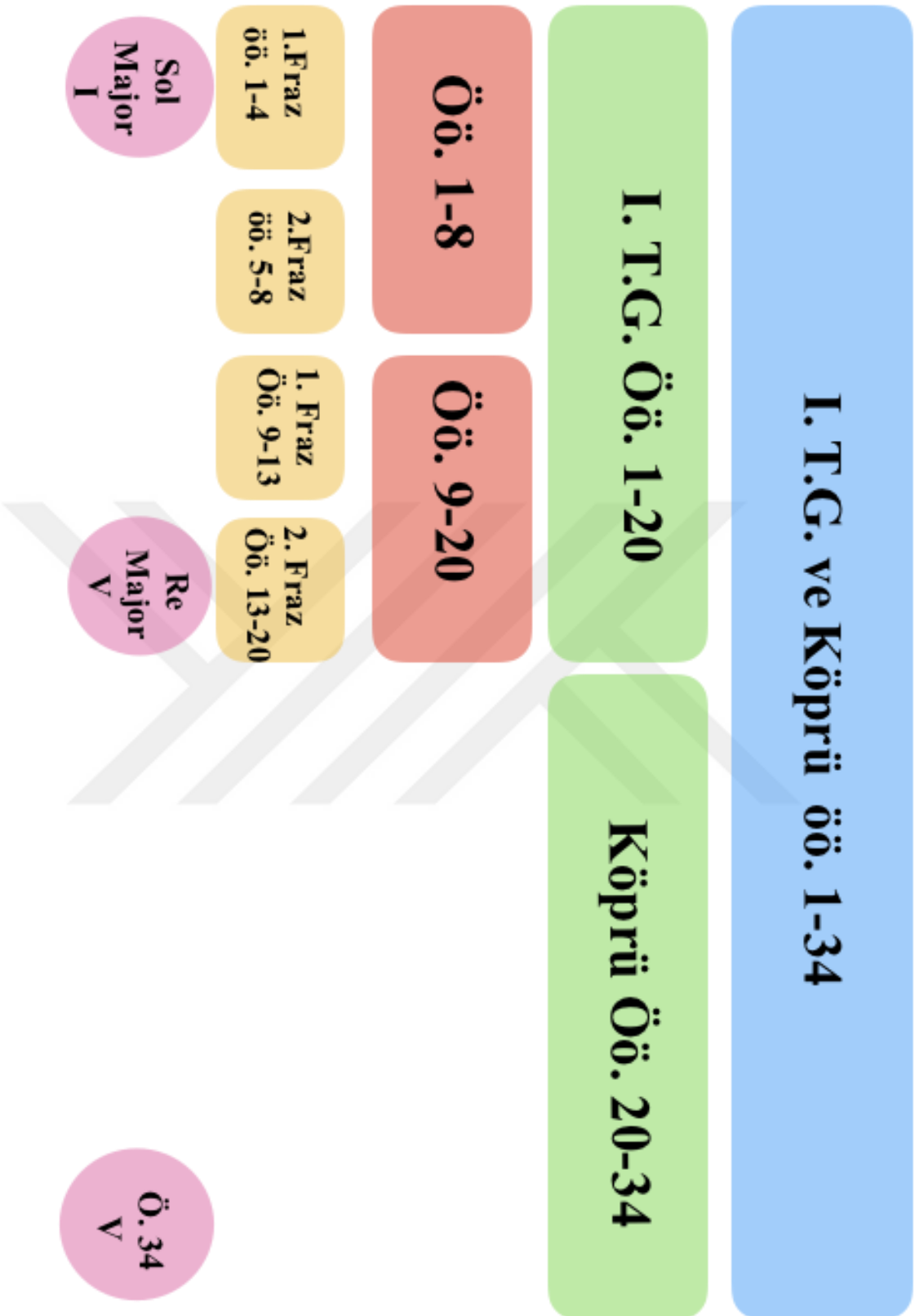
¹⁰ 8 ölçülük bir periyod yapısında her iki frazında ilk iki ölçüsü motivik ve armonik açıdan aynı ise bu yapı paralel periyod olarak adlandırılır.



Şekil 6: Öö.29-32

Ö. 20'den ö. 34'e kadar köprü bölmesinin ikinci modülü devam eder. I. T.G.'nin ilk tematik malzemesinin giriş ölçülerinin re majör tonalitesinin dominantı olan la majörde gelmesi ile ö. 34'de köprü son bulur. Ö. 24'te eksik akorun (dominantı yedinci derece akoru; D#-F#-A-C), sol eldeki nota tekrarları üzerinde gelmesi kısa süreliğine de olsa storm and stress¹¹ topiğini andırır. Tematik malzemeye baktığımızda Köprü'nün bağımsız yapıda olduğunu görüyoruz, zira bağımlı köprü tiplerinde görülen, 1.T.G.'nin tematik malzemesinin direkt olarak kullanılması burada söz konusu değildir.

¹¹ Alman edebiyatında ve 1760'ların başlarında ve 1780'lerin başlarında ortaya çıkan bir proto-Romantik hareket.



Şema 4: I. Tema Grubu ve Köprü Grubu

2.1.1.2. II. Tema Grubu ve Kapanış Grubu

Ö. 35' ten itibaren ikinci tema grubu başlar. Bu grup da iki adet tematik malzeme sergiler. Bunların ilki öö. 35-50, ikincisi öö. 50-57 arasındadır. Bu grup Öö. 35-42 arasında giriş karakterli, yani 1. Tema grubunun girişine benzeyen karakterde tematik bir malzeme ile açılır. Öö. 35-36 beklenmedik bir şekilde Si Majörün dominantı olan Fa Diyez Majör akorunun prolongasyonu¹² üzerine kuruludur. Ancak bu yapıyı ö. 37' de giriş ölçülerinin tematik malzemesinin Re Majörden tekrarı izler. Bu prosedür öö. 39-41' de bir beşli aralık aşağıdan tekrarlanmış, öö. 39-40' da Mi Majörün dominantı olan Si Majör akoru prolonge edilmiş ve ö. 41' de giriş ölçülerinin materyali esas tonalitede gelmiştir. Bu anlamda II. T.G tonal anlamda belirsiz başlamış ancak Öö. 49-50' de Re Majör tonalitesinde dominant-tonik, V-I kadansı yaparak tonaliteyi stabil duruma getirmiştir.



Şekil 7: Ö. 35

Burada motivik yapıya baktığımızda ikinci tema grubundaki keman motifinin (ö. 36), ö. 13' teki 1.tema grubunun 2.inci tematik malzemesinin ana motifi ile ritmik anlamda benzerlik gösterdiğini ve yine dans karakterli olduğunu görüyoruz.

II. T.G. nun ikinci tematik malzemesi ö. 50' de başlar ve iki frazdan oluşur. 1. fraz öö. 50-53, 2. fraz öö. 54-57 arasındadır. Burada daha önce sadece bir ölçü boyunca (ö. 24) ima edilen storm and stress topiği güçlü bir şekilde re minör tonalitesinde duyulur. Öö. 57-81 arasını genişleme olarak görmek mümkündür.

¹² Schenker Analizi'nde kullanılan, bir akorun veya melodik sesin etki alanının bu ses veya akor gerçekte orada bulunmadığı halde devam etmesi anlamına gelir.

Kapanış grubu (closing section) ö. 92'de son bulur. Daha sonrasında piyanoda gelen oktavlar bu bölümün artık bitirme karakterli olmasından dolayı genişletilerek yazılmıştır.



Şekil 10: Öö. 83-84

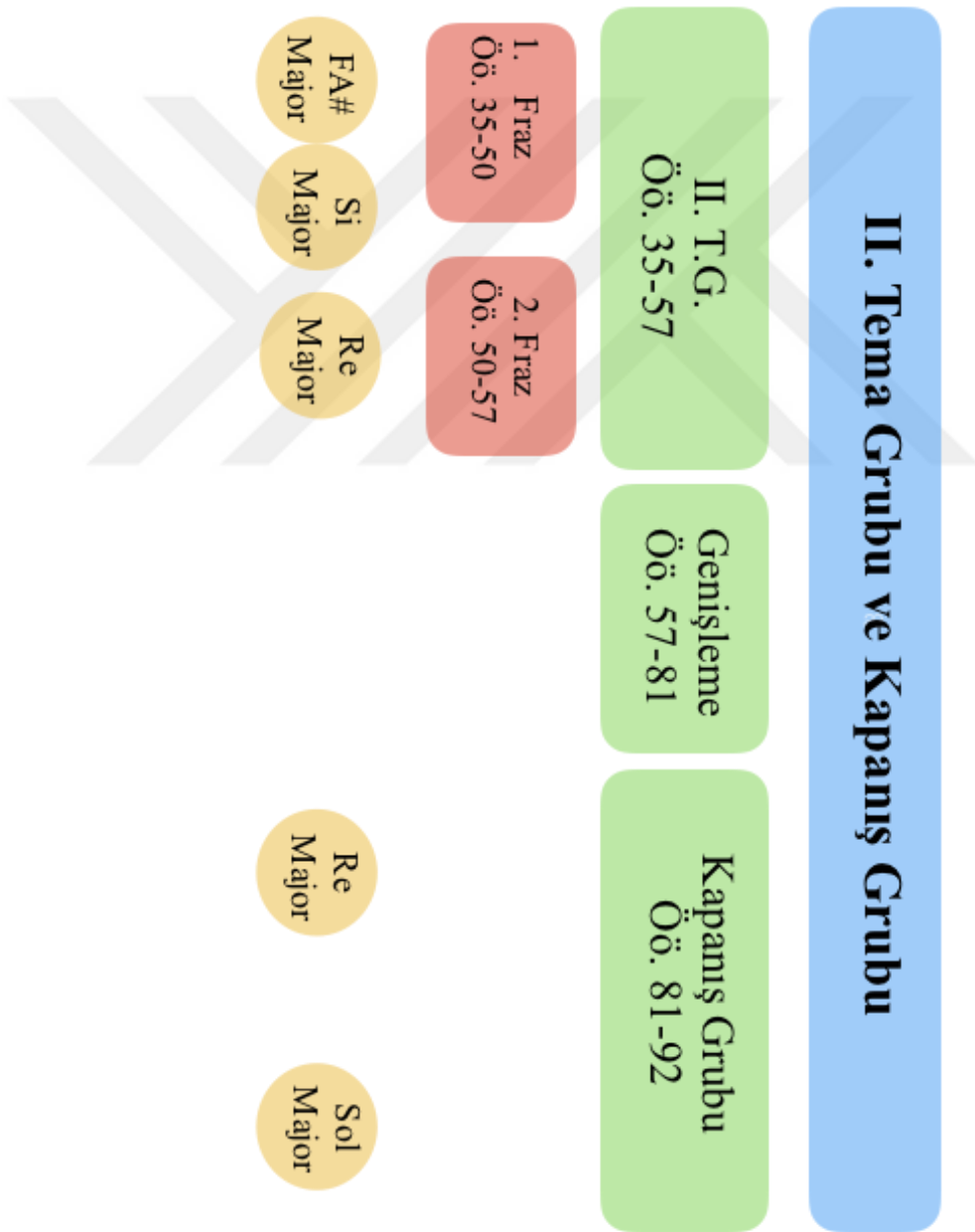


Şekil 11: Öö. 89-90

Piyano partisindeki oktavlar öö. 85-89 kemanın öö. 81-85 ölçülerini taklit eder ve öö. 61-62'deki fikir üzerine kurulmuştur.



Şekil 12: Öö. 85-89



Şema 5: II. Tema Grubu ve Kapanış Grubu

2.1.2. Gelişme Bölmesi

Eserin development bölümü (gelişme bölümü) öö. 94-119 arasındadır ve iki bölmeden oluşur. Burada ilk bölme öö. 94-105 arasındaki kapanış grubu materyali üzerine kurulu bölme ve öö. 105-119 arasındaki I. T.G. malzemesi üzerine kurulu bölmedir. İlk bölme (öö. 94-105) motivik olarak kapanış grubundaki trilli yapıya benzer bir yapıyla açılır. Buradaki armonik yapıya baktığımızda ilk dört ölçünün La majörün yedinci derece akoru ve dominant akoru arasında gidip gelmekte olduğunu görüyoruz (öö. 94-97). Öö. 98-101 arasında ise aynı yapı bir tam perde yukarıdan tekrar edilmiş ve sonraki 4 ölçü ise yine bir tam perde yukarıdan yani Do diyez Majör tonalitesinden tekrar edilmiştir. Ö. 105' te do diyez majör tonalitesinin dominant akorunda bu prosedür son bulur ve aynı tonalitede gelişme bölümünün ikinci bölümü başlar. Öö. 106-109 arasında I. T.G.'nin giriş materyalinin do diyez majörden tekrarlanması söz konusudur. Öö. 111-113'te bu prosedür Si Majörden tekrarlanır. Öö. 115-117 arasında La Majörden ve nihayet sol Majör den tekrarlanır ve böylelikle yeniden serim bölümüne geçilmiş olur. Bu prosedürün, gelişme bölümünde her defasında bir perde yukarıya transpose edilen yapının tam tersi olduğu görülmektedir.



Şekil 13: Öö. 94-97

GELİŞME Öö. 94-119

İlk Bölme
Öö. 94-105

2. Bölme
Öö. 105-119

Öö.
94-105
La Maj

Öö.
98-101
Si Maj

Öö.
101-105
Do# Maj

Öö.
106-109
Do# Maj

Öö.
111-113
Si Maj

Öö.
115-117
La Maj

Şema 6: Gelişme Bölmesi

Öö. 94-105 arasında genellikle aynı motivik yapı işlenmiştir. Bu bölme re majorle başlar ancak daha sonra öö. 104-106 arasında do diyez minöre modülasyon yapar. Ö. 109' da keman partisi de exposition bölümünün 1.frazında yer alan, ilk ve ikinci ölçüdeki melodik yapının birleşmesi fikri üzerine kurulmuştur. Öö. 111-112' de piyano partisinin sol eli ise tamamen serim bölümünün 1.frazındaki ritmik yapıyı taklit etmiştir. Aynı zamanda, ö. 112, ö. 116 ve ö. 118 de piyano partisindeki arpejli yapı, serim bölümündeki 1. ve 2. frazlardaki ö. 2 ve ö. 6'daki arpejli yapıyı taklit etmiştir. ö. 107' de piyano partisindeki motivik yapı ise, exposition bölümündeki 1. Tema grubunun 1. motivik malzemesini kullanır. Aynı zamanda yine ö. 107' de piyano partisinde bulunan sağ el, transition bölümündeki (ö. 20) piyano partisini taklit etmiştir.



Şekil 14: Öö. 107-108

Ö. 117'den itibaren melodik yapı bizi sol major tonalitesine ve dolayısıyla recap yani yeniden serim bölümüne hazırlar.



Şekil 15: Öö. 117-118

2.1.3. Yeniden Serim Bölmesi

Yeniden serim bölümü ö. 119' da başlar ve ondan önceki ö. 118 gelişme bölümü sol majörün dominantı olan re majör akorunun üzerinde kalır. Yeniden serim Ö. 119' da, Ö. 118' de gelişme bölümünün sol majörün dominantı olan re majör akorunun üzerinde kalmasından sonra başlar. Serim bölümünün ilk 19 ölçüsü ile yeniden serim bölümünün ilk 19 ölçüsü birebir aynıdır. Daha sonraki ölçülerde, köprü bölümünde, yeniden serim bölümünde ikinci tema grubunun aynı tonalitede gelmesi için modülasyon yapılmaz. Bu duruma göre I. T.G. nun ve köprünün yapısı şu şekildedir:

Öö; 119-126, I. T.G., ilk tematik grup

Öö: 126-138, I. T.G., ikinci tematik grup

Öö: 138-144, Köprü

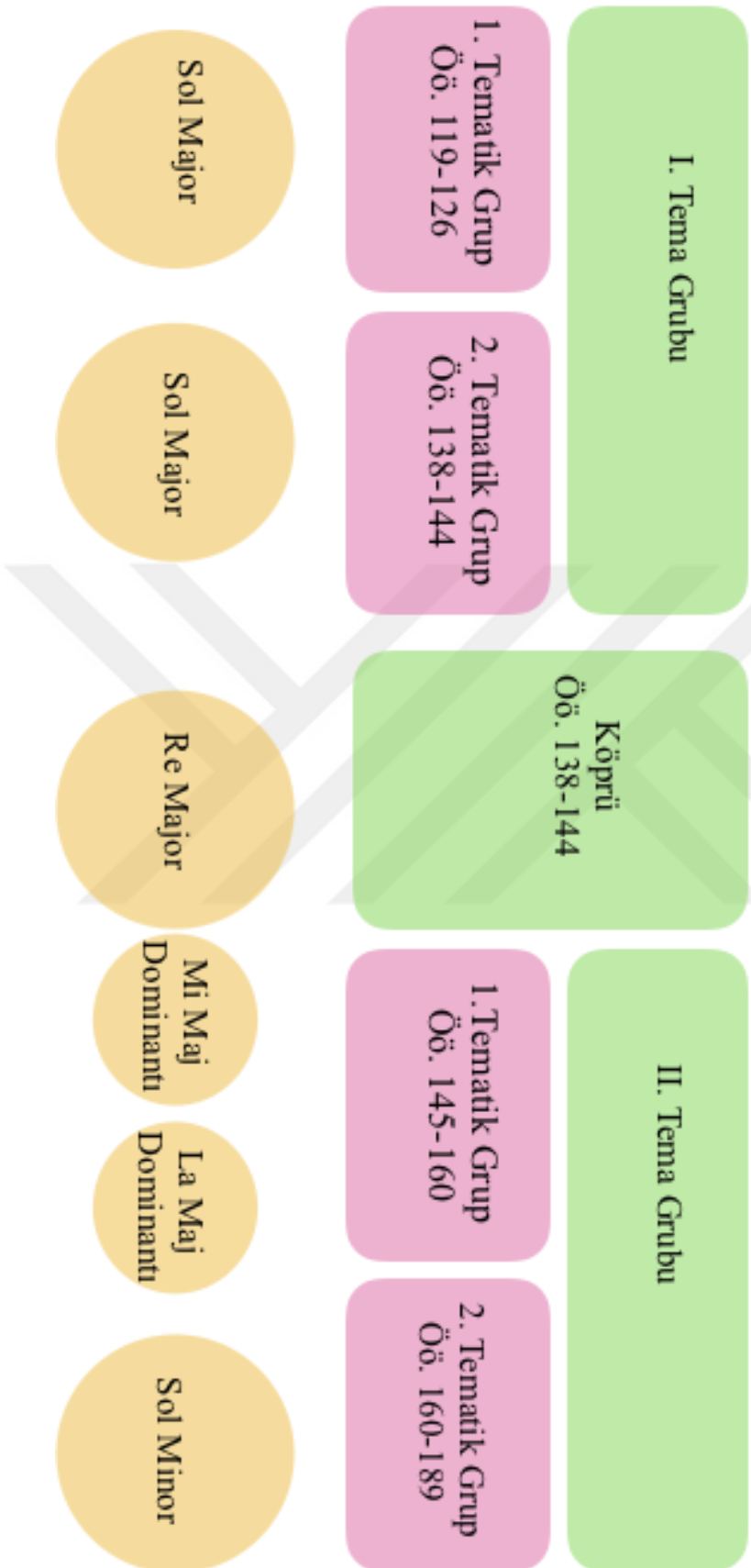
Görüldüğü gibi burada Köprü 14 ölçüden 6 ölçüye inmiştir ve bütün köprü dominant akorunun prolongasyonu üzerine kurulmuştur.

II. Tema Grubu ö. 145'de kendi girişi ile başlar. Burada aynı öö. 35-41 arasındaki proses bir beşli aşağıdan vuku bulur. İlk iki ölçüde Mi majör tonalitesinin dominantı ve öö. 149-150' de ise La majör tonalitesinin dominantı prolonge edilmiştir.

II. T.G. nun ö. 152' de si bemolün kullanılmasıyla ilk başta paralel tonalite efekti yaratsa da fraz ö. 154' te tekrar esas tonalitesine geri dönmüştür. II.T.G.'nin ikinci tematik grubu ö. 160'da sol minörde başlar, ö. 167' den itibaren genişler, ö. 190' da ise kapanış grubu başlar.

YENİDEN SERİM

Öö. 119-189

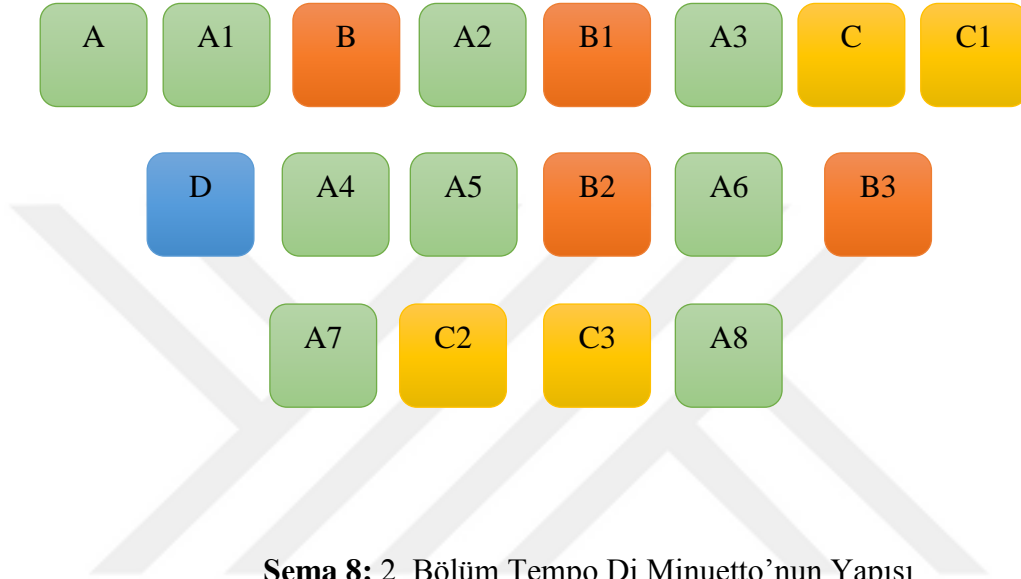


Şema 7: Yeniden Serim Bölmesi

2.2. Eserin II. Bölümü (Tempo Di Minuetto) ve Analizi

Bu bölüm yapısal olarak rondo formuna benzerlik gösterir.

Başlığı Tempo di Minuetto olan bu Bölüm 196 ölçüdür. Genel olarak 18 bölmeden oluşmuştur. Bu bölmeleri A, A1, B, A2, B1, A3, C, C1, D, A4, A5, B2, A6, B3, A7, C2, C3, A8 olarak adlandırmak mümkündür.



A bölmesi (öö. 1-8) olarak adlandırdığımız ilk bölüm mi bemol major tonalitesindedir. Bu bölmenin yapısı kontrastlı periotdur¹³ ve iki frazdan oluşur. Bu frazlardan ilki, öö. 1-4 arasındadır ve ö. 4' te mükemmel olmayan tam kadans ile biter. İkinci fraz ise öö. 5-8 arasında yer alır ve ö. 8' in ilk vuruşunda mükemmel olamayan tam kadans ile son bulur. Armonik olarak basit bir yapıya sahiptir. Genellikle tonik ve dominant akorları kullanılmıştır. Ancak ö. 3 'te dördüncü derecenin dominantı ve beşinci derecede altıncı derecenin dominantı gelir. Ö. 7' de tonik sesin üçüncü derecesine göre yedilisinin gelmesi (eksik akor) bu temadaki kromatik özelliklerdendir. A bölmesi öö. 9-16 arasında tekrar eder fakat daha önce piyanoda görülen tematik yapı bu sefer keman partisine geçer, piyano eşliği sağ elde üçlemeler üzerine kurulu bir dokuya dönüşmüştür.

¹³ 8 ölçülük periyod yapısını iki frazın ilk iki ölçüsü birbirini tekrarlamıyor ise bu periyod kontrastlı periyod olarak adlandırılır.

Sol major akoru ile başlayan (ö. 17) B bölümü (öö. 17-28), sol minör tonalitesindedir. Esas olarak bu bölüm iki frazdan (öö. 17-21, öö. 21-24) ve öö. 24-28 arasında kadansın tekrarlanmasından oluşan genişlemeden ibarettir. Öö. 17-24 arasında ise tekrar eden 4'er ölçülük iki fraz mevcuttur. İlk fraz (öö. 17-20) sol minörün dördüncü derecesi olan do minör akorunun dominantı olan sol majör akoruyla başlar.



Şekil 16: Öö: 17-19 B bölümünün girişi

Ö. 20' de ilk defa tonik akoru gelir ve burada dizinin ilk sesi olan sol, piyanonun sağ el partisinde tekrarlanan pedal notası görevini görmüştür.



Şekil 17: Öö. 20-23 sol pedal sesi

Yukarıda görmüş olduğumuz ölçüler arasında sol sesi piyano partisinde pedal görevini görürken ö. 24' te mükemmel tam adans ile 2. fraz kapanır. Daha sonraki üç ölçü boyunca öö. 25-28 bu kadans fikri tekrarlanmış ve bu yolla genişleme

sağlanmıştır. Bu bölme karakteristiği olan noktalı sekizlik ve onaltılık motif yapısını bölümün ilk ölçüsünde gördüğümüz ilk motiften alır.



Şekil 18: Öö. 25-27

Ö. 29' da daha sonra gelecek olan A bölmesi için piyano partisinde bir ölçülük küçük bir giriş vardır.



Şekil 19: Ö. 29

Keman partisinin melodiyi çaldığı A1 bölmesi ö. 30'dan başlayarak ö. 37'e kadar birebir tekrar karşımıza çıkar ve mükemmel olmayan tam kadans ile son bulur. Öö. 38-50 arasında ise B bölmesi tekrar gelir. Fakat bu sefer B bölümünde piyanoda gelen melodik fikir ve pedal sesin keman partisinde gelir. Bu gibi değişimler eşdeş bölmeler arasında sıkça görülür. Öö. 38-40' da piyano partisi sol sesini pedal sesi olarak kullanırken, öö. 41-43'de aynı görevi keman partisi üstlenmiştir. Yine benzer bir şekilde öö. 45-48' de keman partisindeki melodik yapı öö. 46-48' de piyanoya geçmiştir. Bu bölme ve genel olarak diğer bölmelerde buna benzer yapılara çokça

rastlanır. Daha önce de olduğu gibi bu bölmede de kadans yapısının tekrar edildiği genişleme bölümüyle son bulur (öö. 45-49).



Şekil 20: Öö. 45-49

Ö. 51' de başlayan A3 bölümünün (öö. 51-58) diğer A bölmelerinden farkı bu bölümün dokusudur çünkü keman partisinde melodi aynı olmasına rağmen, piyano eşlik partisi tamamen farklıdır. A1 bölümünde üçlemeler ile karşımıza çıkan piyano sağ el partisi bu sefer onaltılık notalar kullanır.



Şekil 21: Ö. 51

Ö. 59'da karşımıza ilk defa C bölümü çıkar (öö. 58-74) ve dört tane frazdan oluşmaktadır. Bu bölüm mi bemol majöre geri döner. Buradaki ilk 8 ölçüdeki iki frazın (öö. 58-62) yine birbirinin tekrarı olduğunu görürüz. Bu iki fraz, melodik ve armonik olarak birbirlerinin aynısıdır. Öö. 59-62'de ana fikir akor seslerinin direkt

olarak kullanıldığı yapıdayken, öö. 62-66' da bu yapı akor seslerinin arasında kullanılan geçici notalar ile varye edilmiştir. Öö. 59-66 arasında melodi keman partisindeyken, öö. 66-75' deki ikinci frazda melodi piyano partisine geçmiştir. Ö. 58'den itibaren arpejli yapıdaki keman partisi, ö. 67' den itibaren pedal sesleri üzerine kurulu bir eşlik partisine dönüşür. Bu pasajda ana tema piyano partisinin sağ elindeyken sol elde armonik yapı üçlemelerden oluşan arpejli bir yapıyla ortaya çıkar. Bu yer değiştirme oyunu neredeyse bütün bölmeler arasında yapılmıştır. Ö. 74' te ikinci vuruşta sol bemol sesinin gelmesiyle bu bölme son bulur ve mi bemol majorün paralel tonalitesi olan mi bemol minöre geçilir.

Buradaki sol bemol notası aynı zamanda yeni tonalitemizin ve D bölümümüzün başlangıcıdır ve aynı zamanda bir ara bölmedir. Bu bölme diğer bölmelere göre geçiş karakterli ve figüratifdir. Ö. 78' de melodi tekrar piyano partisindedir ve küçük bir köprü (bağlaç) görevi görür. Bu bölme tekrar A bölümüne dönüş için alt zemin hazırlarlar. Ö. 90' da kromatik çıkış ile ö. 91' de A bölümüne yeniden geri döner.

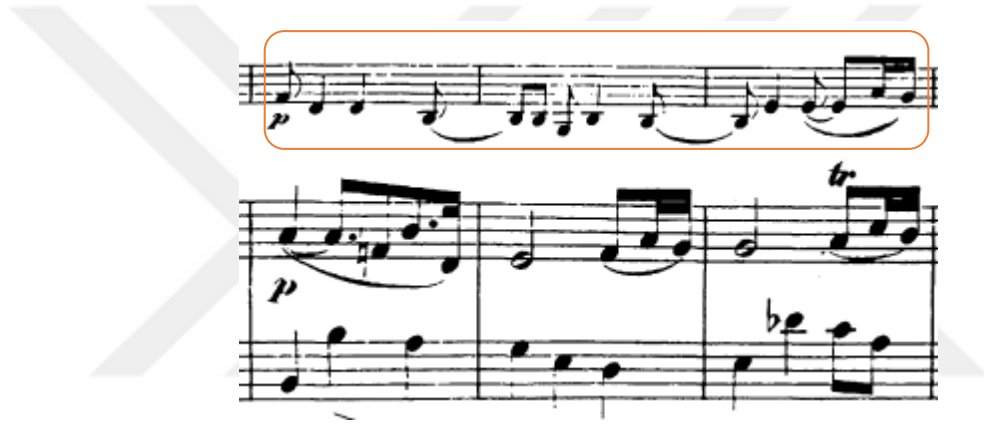


Şekil 22: Öö. 90-93 piyano partisindeki kromatik dizi ve ö. 91 A bölümü

Ö. 91'den itibaren gelen A bölümünün ilk 2 frazı eserin başında gelen A bölümünün ilk iki frazıyla tamamen aynıdır. A bölümü (öö. 91-106) olarak adlandırdığımız bölüm yine mi bemol major tonalitesindedir. Bu bölümün yapısı ilk A bölümünde olduğu gibi (öö. 1-16) kontrastlı periyoddur ve iki frazdan oluşur. Bu frazlardan ilki, öö. 91-94 arasındadır ve ö. 94' te mükemmel olmayan tam kadans ile biter. İkinci fraz ise öö. 95-98 arasında yer alır ve ö. 98 in ilk vuruşunda sol sesi ile mükemmel olmayan tam kadans ile son bulur.

Sol majör ile başlayan ve yeniden tekrar eden B bölmesi (öö. 107-119) burada da sol minör tonalitesinde devam eder. Bu bölme öö. 107-114 arasında tekrar eden 4'er ölçülük iki frazdan oluşur. İlk fraz öö. 107-110, ikinci fraz ise öö. 111-114 arasındadır. Bu bölmenin daha önceki B bölmelerinden farkı, piyano partisinde tekrar eden pedal ses yerine tonik sesin tril içerisinde kullanılmasıdır. Öö. 115-119 piyano ve keman partisi daha önce de rastladığımız şekilde (öö. 25-28) tekrar genişleyerek B bölmesini kapatmıştır.

Öö. 120-127 arasında öö. 30-37 arası aynen tekrarlanmış ancak keman partisinde melodi senkoplu bir yapıyla ortaya çıkmıştır.



Şekil 23: Öö. 120-122

Bir sonraki bölme (B) öö. 127-140 ilk B bölmesinin (öö. 17-28) tekrarıdır ancak burada piyanodaki pedal ses bas partisine geçmiş ve ilk B bölmesinin sol eli bu kez sağ ele geçmiştir.

Bu bölmede (ö. 128) B bölümünün girişinde bulunan iki fraz kullanılmıştır. Daha sonra öö. 128-140'a kadar B bölümüne geçiş yapmıştır. Bu bölmede sol sesi yine pedal görevini görmektedir ve piyano partisi yine trillerle süslenmiştir. Ö. 139'da mükemmel tam kadans ile 2. frazı kapanır. Daha sonraki üç ölçü boyunca Öö. 135-139 aynı melodiyi ve kadansı tekrar ederek mükemmel tam kadans ile son bulur (ö. 139). Ö. 140'da küçük bir köprü ile, ö. 141'de A bölmesini yeniden karşımıza çıkar fakat bu bölme A bölmesinin ikinci yarısı ile açılır (öö. 9-16). Burada piyano partisinde sol el ile A bölmesi ile aynı melodik yapıdadır. Sağ elinin ritmik yapısında ise üçlemelerin yerini onaltılık notalar almıştır.

Ö. 148 ile açılan C bölümünde keman, ilk C bölümünde (öö. 67-75) piyano partisinde gelen melodik yapıyı tekrarlar (öö. 149-157). Bu bölme (öö. 162-177) arasında genişlemeye uğrar ve köprüye dönüşerek ö. 178’ de son A bölümüne bağlanır. Bu genişleme ö. 162’ den itibaren mi bemol majorün dominantı si bemol major akorunun ve dominantın dominantı olan Fa Majör akoru arasında sarkaç hareketi üzerine kuruludur. Burada 16 ölçü boyunca tekrar eden bir armonik yapı vardır. Bu yapıyı büyük ve genişletilmiş bir kadans olarak düşünülebilir.



Şekil 24: Öö. 178-182

Eserde son bölme olan A bölümü, melodik yapıyı keman ve piyano partileri arasında böler. (Öö. 178-196). Melodide daha fazla bitirmeye yönelik yapılar mevcuttur. Eser aslında ö. 189’ da beşinci derecesine gidip ö. 190. ölçünün girişinde birinci derecesine giderek yani mükemmel olmayan tam kadans yaparak son bulur. Öö. 190-196’ da ise eseri genişleterek bitirmek için yazılmış bir coda mevcuttur.

ÖLÇÜ SAYISI	BÖLME İSMİ	TONALİTE
1-16	A	Eb Major
17-29	B	G minör
30-36	A1	Eb Major
37-50	B1	G minör
51-57	A2	Eb Major
58-75	C	Eb Major
76-90	D	Eb Minör
91-106	A3	Eb Major
107-119	B2	G minör
120-126	A4	Eb Major
127-140	B3	G minör
141-147	A5	Eb Major
148-177	C1	Eb Major
178-196	A6	Eb Major

Şema 9: 2. Bölümün Tonal Yapısı

2.3. Eserin III. Bölümü (Allegro Vivace) ve Analizi

Eserin 3. ve son bölümü Sol major tonalitesinde olan bölüm, drone-musette gibi tonik bas pedalı üstüne kurulu, üstünde ise melodi olan, dans müziği karakterinde benzeyen ve sürekli tekrar eden bir yapıya sahiptir ve rondo formundadır.

Açılışı piyano partisi üstlenmiştir ve beşinci ölçüyle birlikte keman partisi müziğe dahil olmuştur. Baştan sona kadar tema birbirine benzer ancak küçük bölmeciklerle ayrılmıştır. Esas melodi sürekli dönerek karşımıza çıkar. Ana bölme olarak adlandırılacak bölmeler A bölmesi olarak gösterilecektir. Diğer bölmeler ise küçük ve değişik fikirlerden oluşmaktadır. Küçük ara bölmeler ile birbirlerinden ayrılmış ama ana temanın refrain¹⁴ gibi sürekli duyulması söz konusudur.

İlk sekiz ölçü boyunca piyano partisinin sol eli tonik pedal sesi üzerinde kuruludur Sağ el partisinde ise onaltılık notalardan oluşan bir melodik yapı görülür. Ö. 4'te giren keman partisi ile birlikte ö. 12'de ilk bölme yarım kadans ile son bulur. Öö. 12-20, ikinci bölmemiz birinci bölmenin tekrarıdır ve ö. 20'de tonik akoru üzerinde biter ve aynı yerde B bölmesi başlar. B bölmesinin (Öö. 20-36) ritmik yapısı A bölmesi ile aynıdır fakat melodik yapısı farklıdır. Kendi içinde iki tane frazdan oluşmaktadır (öö. 20-28. öö. 28-36). Bu iki frazın birbirinden farkı keman ve piyanonun sağ el partisinin yer değiştirmiş olmasıdır.

¹⁴ Rondo formunda ana bölmelere verilen isim.



Şekil 25: B bölümünün ilk frazı öö. 21-28



Şekil 26: B bölümünün ikinci frazı öö. 29-37

Ö. 36' da tekrar edilen A bölümü bir önceki A bölümü ile tamamen aynıdır. Ö. 56' da ise ilk defa duyulan C bölümü, sol majörün ilgili minörü olan mi minördedir. Öö. 64-72 arası Sol majörün dominant akoru üzerine kuruludur ve kadans özelliği taşır. C bölümünden sonra ö. 72 de A bölümü geri döner (öö. 72-92). Ö. 92' nin ikinci vuruşunda piyano ile başlayan D bölümü, sekvensli yapısından dolayı köprü ve gelişme karakterlidir. Öö. 92-95 arası re majördedir. Öö. 96-97 mi majördedir. Öö. 98-100 arası do majörün dominantı olan sol majör akoru üzerindedir.

Yeniden ö. 102' de karşımıza çıkan A bölümü, ilk A bölümünün sadece sekiz ölçüsünü yani bir frazını kullanmıştır. ÖÖ. 1-8'e kadar olan kısmı melodik anlamda, öö. 102-109 ile büyük bir benzerlik gösterir ancak tonalitemiz do majördür.



Şekil 27: Öö.102-109

Daha önce hiç karşımıza çıkmayan ve yeni bir bölme olan E bölmesi öö. 110-142 arasındadır. Burada A bölmesinin motivik yapısı parçalandığından ve sık sık modülasyona uğrayacağından bu bölme gelişme karakterlidir. Burada sekizer ölçülük üç farklı fraz vardır. Bunlardan ilki öö. 110-116, ikincisi öö. 116-132, üçüncü fraz ise öö. 133-140' e kadardır. Bu frazlar birbirlerinden farklı melodi ve dokulara sahiptir. E bölmesinin ilk frazı A bölmesinin keman partisine yakın bir dokudadır fakat melodik olarak daha farklıdır. İkinci frazda ise keman partisinden melodik yapıdan uzaklaşarak daha çok eşlik partisinden yazılmış ve tonalite değişimleri için kullanılmış olup hep başka bir tonaliteye gitmek ister. Burada piyano partisinde daha çok oktavlar çalmaktadır. E bölmesinin 3. frazında ise (öö. 134-141) keman partisinden tekrar eşlik görevini üstlenirken (öö. 134-137), piyano partisinden daha müzikal bir yapıya sahiptir. Keman partisinden artık eşlik etmemesi ile, piyano partisinden yerini sadece oktav seslere bırakmıştır. E bölmesinden sonra son bölmemiz olan A bölmesi ile tekrar karşılaşırız. (Öö. 142-221). Daha önceki A bölmeleri ile bu A bölmesi arasındaki en önemli fark, bu A bölmesinde bitiriş genişlemesi olmuştur fakat öö. 142-162 arasındaki ilk 20 ölçü, standart A bölmesi ile tamamen aynıdır.

Bu bölme 162. ölçüde tam kadansa ulaşır ancak 162. ölçüden 176. ölçüye kadar genişlemeye uğrar. 177. ölçüde sol majörün dominantı olan re majör akoru ile, yarım kalışla sonlanır. Eserin son bölmesi 178. ölçüde direkt olarak mi bemol majörde başlar. Bu bölme üç ölçülük bir girişten sonra 181. ölçüde ana temanın keman ile girmesiyle devam eder. İlk bölme 189. ölçüde son bulur, 190. ölçüden itibaren gelişime uğrar. Bu bölme 200. ölçüde tekrar sol majöre geri modülasyon yapar. 200. ölçüden son ölçüye kadar olan bölmeyi koda olarak adlandırmak doğrudur. Bu bölme genellikle tonik ve dominant akoları arasında gidip gelen kadans karakterli yapıdadır.

SONUÇ

Yapılan araştırma sonucunda, Sonat türlerinin ve Sonat Formu'nun tarih içerisinde gelişim sürecinin nasıl ve ne şekilde ilerleyiş gösterdiği anlaşılmıştır.

Barok Dönem'deki sonatların, genellikle saray danslarından oluşan birer süit oldukları görülmüştür. Sonrasında Sonat'ın belirli bir şema üzerine oturtularak kendinden sonraki bestecilere bir örnek teşkil ettiği incelenmiş, ardıllarının sonat formlarını geliştirerek yapısal olarak genişlettiği gözlemlenmiştir. Bu dönemde sonat allegrosu formunun esas olarak; Serim – Gelişme – Yeniden Serim olarak 3 bölme üzerine kurulduğu ve Serim bölmesinin I. tema grubu – köprü – 2. Tema grubu – kapanış grubu – isimli bölmelerden meydana geldiği anlatılmıştır. Romantik Dönem ve sonrasında sonatların daha özgün ve serbest hale geldiği de kaynaklar sonucunda anlaşılmıştır.

Bu bölümü takiben tarihten günümüze sonat teorisinin kısa özeti verilmiş ve analiz kısmına geçilmiştir.

Tezin son bölümü olan analiz kısmında, Beethoven'ın sonatın gelişim sürecine büyük katkılarda bulunduğu, keman partisindeki melodik yapıların eşlik ile olan bütünlüğünü yeni bir safhaya taşıdığı görülmüştür. Beethoven'ın Op. 30 No. 3 Keman Piyano sonatının I. Bölüm "Allegro Assai", II. Bölüm "Tempo Di Minuetto" ve "Allegro Vivace" başlıklı III. Bölümünün armonik ve formal yapısı incelenmiştir. Bu incelemenin sonunda I. Bölümün I. tematik grubunun alışıldığı dışında bir yapısı olduğu sonucuna varılmıştır. Yine bu bölümde solo ve eşlik partisinin ilişkisinin yapıya olan etkisi irdelenmiş ve detaylı armonik analiz yapılmıştır. II. Bölümün yapısının rondo yapısına benzediği sonucuna varılmış, bu bölümün 18 bölmeden oluştuğu saptanmıştır. III. Bölümde ise yine rondo yapısı gözlemlenmiştir. Özellikle bu bölümün öö. 110-142 arasında kalan E bölmesinin motivik parçalanmaya uğrayarak sıkça modülasyona uğraması bu bölmeyi gelişme karakterli hale getirdiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Bernard, M. (1837), Die Lehre von der Musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, Adoph

Christensen, E.T., Western Music Theory, Scott Burnham, Form, pp.885-886

Herriot, E. (2007), La Vie de Beethoven, Cevza Aktüze, Pan Yayıncılık – Ankara

Köksal, F. (2019), Ders Notları, Yaşar Üniversitesi, İzmir

Mimaroğlu, İ. (1961), Musiki Tarihi, Varlık Yayınları – Ankara

Usmanbaş, İ. (1974), Müzikte Biçimler, Milli Eğitim Basım Evi – Ankara

Tovey, Sr. D. (1957), The Forms of Music, Meridian Books – U.S.A.

Yener, F. (1976), Müzik Kılavuzu, Milliyet Yayınları – Ankara

https://www.operaandballet.com/people/arcangelo_corelli/?sid=GLE_1&play_date_from=01-Mar-2019&play_date_to=31-Mar-2019

<https://www.eyasamrehberi.com/franz-joseph-haydn-baba-haydn.html>

<https://hearinghealthmatters.org/hearinginternational/2011/hearing-beethoven-part-ii-the-medical-conclusion/>

EKLER

Bu kısımda bestecinin eserleri listelenmiş ve eser listesinde, uluslararası literatür olarak kullanılan “İngilizce” dili tercih edilmiştir.

Senfoniler

- Opus 21: Symphony No. 1 in C major (composed 1799–1800, premièreda1800)
- Opus 36: Symphony No. 2 in D major (composed 1801–02, première 1803)
- Opus 55: Symphony No. 3 in E b major ("Eroica") (composed 1803/04, première 1805)
- Opus 60: Symphony No. 4 in B b major (composed 1806, première 1807)
- Opus 67: Symphony No. 5 in C minor ("Fate") (composed 1804–08, première 1808)
- Opus 68: Symphony No. 6 in F major ("Pastoral") (composed 1804–08, première 1808)
- Opus 92: Symphony No. 7 in A major (composed 1811–12, première 1813)
- Opus 93: Symphony No. 8 in F major (composed 1812, première 1814)
- Opus 125: Symphony No. 9 in D minor ("Choral") (composed 1817–24, première 1824)
- Hess 298: Symphony in C minor (1791/93, fragment)

Konçertolar

- WoO 4: Piano Concerto No. 0 in E b major (1784)
- Opus 15: Piano Concerto No. 1 in C major (composed 1796–97)
- Opus 19: Piano Concerto No. 2 in B b major (first two movements composed 1787–1789, finale composed in 1795)
- Opus 37: Piano Concerto No. 3 in C minor (composed 1800–01)
- Opus 56: Triple Concerto for violin, cello, and piano in C major (1803)
- Opus 58: Piano Concerto No. 4 in G major (composed 1805–06)
- Opus 61: Violin Concerto in D major (1806)
- Opus 61a: Beethoven's arrangement of Opus 61 for piano

- Opus 73: Piano Concerto No. 5 in E \flat major ("Emperor") (composed 1809–10)
- Hess 13: Romance in E minor for 3 soloists and orchestra
- Hess 15: Piano Concerto No. 6 in D major (unfinished – performing version completed by Nicholas Cook) (1815)
- Anh. 7: Piano Concerto (Allegro) in D major (first movement only) Other works for soloist and orchestra
- WoO 6: Rondo for Piano and Orchestra in B \flat major (1793)
- Opus 40: Romance for Violin and Orchestra No. 1 in G major (1802)
- Opus 50: Romance for Violin and Orchestra No. 2 in F major (1798)
- Opus 80: "Choral Fantasy" (Fantasia in C minor for piano, chorus, and orchestra) (1808)
- Hess 12: Oboe Concerto in F (fragment)

Uvertürler

- Opus 43: *The Creatures of Prometheus*, overture and ballet music (1801)
- Opus 62: *Coriolan Overture* (1807)
- Overtures composed for Beethoven's opera *Fidelio*, Op. 72:
 - Opus 138: *Leonore Overture "No. 1"* in C major (1807)
 - Opus 72: *Leonore Overture "No. 2"* in C major (1805)
 - Opus 72a: *Leonore Overture "No. 3"* in C major (1806)
 - Opus 72b: *Fidelio Overture* in E major (1814)
- Opus 84: *Egmont*, overture and incidental music (1810)
- Opus 91: *Wellington's Victory* ("Battle Symphony") (1813)
- Opus 113: *The Ruins of Athens* (*Die Ruinen von Athen*), overture and incidental music (1811)
- Opus 115: *Zur Namensfeier* (*Feastday*), overture (1815)
- Opus 117: *King Stephen* (*König Stephan*), overture and incidental music (1811)
- Opus 124: *The Consecration of the House* (*Die Weihe des Hauses*), overture and incidental music (1822).

Solo Çalgı ve Piyano için Sonatlar

Keman Sonatları

- Opus 12: Three Violin Sonatas (1798)
 - No. 1: Violin Sonata No. 1 in D major
 - No. 2: Violin Sonata No. 2 in A major
 - No. 3: Violin Sonata No. 3 in E \flat major
- Opus 23: Violin Sonata No. 4 in A minor (1801)
- Opus 24: Violin Sonata No. 5 in F major ("Spring") (1801)
- Opus 30: Three Violin Sonatas (1803)
 - No. 1: Violin Sonata No. 6 in A major
 - No. 2: Violin Sonata No. 7 in C minor
 - No. 3: Violin Sonata No. 8 in G major
- Opus 47: Violin Sonata No. 9 in A minor [often stated as A major] ("Kreutzer") (1803)
- Opus 96: Violin Sonata No. 10 in G major ("The Cockcrow") (1812)

Çello Sonatları

- Opus 5: Two Cello Sonatas (1796)
 - No. 1: Cello Sonata No. 1 in F major
 - No. 2: Cello Sonata No. 2 in G minor
- Opus 69: Cello Sonata No. 3 in A major (1808)
- Opus 102: Two Cello Sonatas (1815)
 - No. 1: Cello Sonata No. 4 in C major
 - No. 2: Cello Sonata No. 5 in D major

Piyano Sonatları

- WoO 47: Three early "Kurfürstensonatas" (1782–3)
 - No. 1: WoO 47, #1 in E \flat major
 - No. 2: WoO 47, #2 in F minor
 - No. 3: WoO 47, #3 in D major
- WoO 50: Piano Sonata in F major (1790–92)
- Opus 2: Three Piano Sonatas (1795)

No. 1: Piano Sonata No. 1 in F minor

- No. 2: Piano Sonata No. 2 in A major
- No. 3: Piano Sonata No. 3 in C major
- Opus 7: Piano Sonata No. 4 in E ♭ major ("Grand Sonata") (1797)
- Opus 10: Three Piano Sonatas (1798)
 - No. 1: Piano Sonata No. 5 in C minor
 - No. 2: Piano Sonata No. 6 in F major
 - No. 3: Piano Sonata No. 7 in D major
- Opus 13: Piano Sonata No. 8 in C minor ("Pathétique") (1798)
- Opus 14: Two Piano Sonatas (1799)
 - No. 1: Piano Sonata No. 9 in E major (also arranged by the composer for String Quartet in F major (H 34) in 1801)
 - No. 2: Piano Sonata No. 10 in G major
- Opus 22: Piano Sonata No. 11 in B ♭ major (1800)
- Opus 26: Piano Sonata No. 12 in A ♭ major ("Funeral March") (1801)
- Opus 27: 'Sonata quasi una fantasia', Two Piano Sonatas (1801)
 - No. 1: Piano Sonata No. 13 in E ♭ major
 - No. 2: Piano Sonata No. 14 in C♯ minor ("Moonlight")
- Opus 28: Piano Sonata No. 15 in D major ("Pastoral") (1801)
- Opus 31: Three Piano Sonatas (1802)
 - No. 1: Piano Sonata No. 16 in G major
 - No. 2: Piano Sonata No. 17 in D minor ("Tempest")
 - No. 3: Piano Sonata No. 18 in E ♭ major ("The Hunt")
- Opus 49: Two Piano Sonatas (between 1795 and 1798)
 - No. 1: Piano Sonata No. 19 in G minor
 - No. 2: Piano Sonata No. 20 in G major
- Opus 53: Piano Sonata No. 21 in C major ("Waldstein") (1803)
 - WoO 57: Andante favori – Original middle movement of the "Waldstein" sonata (1804)
- Opus 54: Piano Sonata No. 22 in F major (1804)
- Opus 57: Piano Sonata No. 23 in F minor ("Appassionata") (1805)
- Opus 78: Piano Sonata No. 24 in F♯ major ("À Thérèse") (1809)
- Opus 79: Piano Sonata No. 25 in G major (1809)

- Opus 81a: Piano Sonata No. 26 in E ♭ major ("Les adieux/Das Lebewohl") (1810)
 - Opus 90: Piano Sonata No. 27 in E minor (1814)
 - Opus 101: Piano Sonata No. 28 in A major (1816)
 - Opus 106: Piano Sonata No. 29 in B ♭ major ("Hammerklavier") (1818)
 - Opus 109: Piano Sonata No. 30 in E major (1820)
 - Opus 110: Piano Sonata No. 31 in A ♭ major (1821)
 - Opus 111: Piano Sonata No. 32 in C minor (1822)
-
- Opus 34: Six variations on a theme in F major (1802)
 - Opus 35: Fifteen variations and a fugue on an original theme in E ♭ major ("Eroica Variations") (1802)
 - Opus 76: Six variations on an original theme (the Turkish March from *The Ruins of Athens*) in D major (1809)
 - Opus 120: Thirty-three variations on a waltz by Diabelli in C major ("Diabelli Variations") (1823)
 - WoO 63: Nine variations for piano on a march by Ernst Christoph Dressler (1782)
 - WoO 64: Six variations on a Swiss song for piano or harp
 - WoO 65: Twenty-four variations for piano on Vincenzo Righini's aria "Vieni amore"
 - WoO 66: Thirteen variations for piano on the aria "Es war einmal ein alter Mann" from Carl Ditters von Dittersdorf's opera *Das rote Käppchen*
 - WoO 68: Twelve variations for piano on the "Menuet a la Vigano" from Jakob Haibel's ballet *La nozza disturbate*
 - WoO 69: Nine variations for piano on "Quant'e piu bello" from Giovanni Paisiello's opera *La Molinara*
 - WoO 70: Six variations for piano on "Nel cor più non mi sento" from Giovanni Paisiello's opera *La Molinara*
 - WoO 71: Twelve variations for piano on the Russian dance from Paul Wranitzky's ballet *Das Waldmädchen*
 - WoO 72: Eight variations for piano on "Une fièvre brûlante" from André Grétry's opera *Richard Coeur-de-lion*
 - WoO 73: Ten variations for piano on "La stessa, la stessissima" from Antonio Salieri's opera *Falstaff*

- WoO 75: Seven variations for piano on "Kind, willst du ruhig schlafen" from Peter Winter's opera *Das unterbrochene Opferfest*
- WoO 76: Eight variations for piano on "Tändeln und scherzen" from Franz Xaver Süssmayr's opera *Soliman II*
- WoO 77: Six easy variations on an original theme for piano
- WoO 78: Seven variations for piano on "God Save the King"
- WoO 79: Five variations for piano on "Rule, Britannia!"



Resim 3: Ludwig van Beethoven