

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**L.v.BEETHOVEN'İN**  
**OP.13 "PATETİK" PİYANO SONATININ ARMONİ,**  
**FORM BİLGİSİ VE ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ**  
**DERSLERİNE KATKILARININ İNCELENMESİ**

**Suna Yoldaş SANTEPE**

**İzmir**  
**2013**



**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

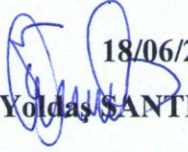
**L.v.BEETHOVEN'İN**  
**OP.13 “PATETİK” PİYANO SONATININ ARMONİ,**  
**FORM BİLGİSİ VE ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ**  
**DERSLERİNE KATKILARININ İNCELENMESİ**

**Suna Yoldaş SANTEPE**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Nergiz ŞAKİRZADE SARI**

**İZMİR**  
**2013**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “L.v.Beethoven’ın Op.13 “Patetik” piyano sonatının armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarının incelenmesi” 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.

  
18/06/2013  
Suna Yoldaş SANTEPE



**Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne**

İşbu alışma, j¼rimiz tarafından G¼zel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı M¼zik Eğitimi Y¼ksek Lisans Programında Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Nergiz şAKİRZADE SARI



¼ye : Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN



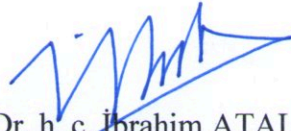
¼ye : Yrd. Doç. Dr. M¼mtaz H. SAKAR



Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen ¼đretim ¼yelerine ait olduğunu onaylıyorum.

18/06/2013



Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY  
Enstit¼ M¼d¼r¼

T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10005293
Yazar Adı / Soyadı	SUNA YOLDAŞ SANTEPE
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 16093901582
Telefon	5055022416
E-Posta	1.yoldas@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	L.v.Beethoven'in op.13 "Patetik" piyano sonatının armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarının incelenmesi
Tezin Tercümesi	Examining the Contributions of L.v.Beethoven's op.13 "Pathetic" Piano Sonata to the Courses of Harmony, Form Information and Analysis Techniques.
Konu	Eğitim ve Öğretim ; Müzik
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2013
Sayfa	79
Tez Danışmanları	PROF. DR. ŞULE NERGİZ ŞAKİRZADE SARI 16313392862
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Müzik eğitimi=music education
Kısıtlama	Yok

Yukarıda başlığı yazılı olan tezimin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

01.07.2013

İmza: 

## ÖZET

Bu araştırmada, klasik dönemin ünlü Alman bestecisi olan L.v. Beethoven'in Op. 13 "Patetik" piyano sonatı armonik ve formsal analizi yapılmış ve bu eserin armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarını ortaya çıkarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmanın sonucunda eser hakkında bir takım bulgulara ulaşılmıştır. Form yönünden, yazılmış olan ağır tempolu giriş kısmı ile oluşan farklılık dikkat çekicidir. Ayrıca eserin son bölümü rondo formu açısından iyi bir örnektir. Eserdeki armonik yapılar, armoni konularının kurallı ve kural dışı kullanımlarına net örnekler vermektedir. Bu eser; eser çözümlene çalışmaları sırasında, müzik eğitimi içerisinde alınan armoni ve form bilgileri ile ilgili kapsamlı örnekler barındırmaktadır.

Bu araştırmada literatür tarama ve betimleme yöntemi uygulanmıştır.

### **Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Müzik Eğitimi
- 2- Müzik teorisi
- 3- Patetik Sonat

## ABSTRACT

This research is based upon the harmonic and form analysis of the famous composer of the classic era Ludwig van Beethoven's Op.13 "Pathetique" Piano Sonata. The main intention for this work is to expose the harmonic and form information and the solution techniques of this master piece in order to use in the academic field. As a result of this research some vital discoveries were also made regarding this master piece. Written in respect of form, the beginning (intro) of this master piece with the slow tempo is remarkable for its diversity and unique in nature from the normal sonata technique. The last part of the masterpiece is again a beautiful example rondeau form. The harmonic structure is eye-catching and a clear example for its usage of harmonic rules as well as using them irregular. This master piece, contains the all the clear examples of harmony and form knowledge in the music education during the solving of a master piece.

The techniques of combing of literature and the portrayal description are used during this reasearch.

### **Key Words:**

- 1- Music Education
- 2- Music Theory
- 3- Pathetique Sonata

## TEŐEKKÖR

Bu araştırma, Klasik dönemin ünlü Alman bestecisi olan L.v.Beethoven'ın Op. 13 "Patetik" piyano sonatı armonik ve formsal analizi yapılmıŐ ve bu eserin armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarını ortaya çıkarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Öncelikle, araŐtırmam boyunca kıymetli görüş ve önerilerini aldığım tez danışmanım Prof. Dr. Nergiz ŞAKİRZADE SARI olmak üzere, yüksek lisans eğitimim boyunca desteğini esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN'a, bilgisi ve fikirleriyle araŐtırmama destek olan ve özveri de bulunan değerli arkadaşlarım ve her zaman yanımda olan eşime, en içten teşekkürlerimi, sevgi ve saygılarımı sunuyorum.

Suna Yoldaş SANTEPE

## İÇİNDEKİLER

	<b><u>Sayfa No</u></b>
YEMİN METNİ .....	i
TUTANAK.....	ii
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii

### BÖLÜM I

<b>GİRİŞ</b> .....	1
Problem Durumu .....	1
İnsan ve Müzik.....	1
Müzik Eğitimi.....	3
Ülkemizde Genel Müzik Eğitimi.....	4
Müzik Eğitiminin Genel Kapsamı.....	6
Müzik Eğitiminde Armoni ve Form Bilgisinin Yeri ve Önemi.....	8
Armoni Konu Başlıkları.....	9
Form Bilgisi Konu Başlıkları.....	14
Müzik Düşüncesi ve Öğeleri.....	15
Motif.....	15
Cümle.....	16
Periyot.....	17
Tema (Ana Fikir) .....	18
Şarkı (Lied) Formları.....	19
Sonat Formu.....	20
Sonat Formunun Kuruluşu ve Yapısı.....	22
Rondo .....	24
Finale .....	26
L.v. Beethoven ve Patetik Sonat.....	26
Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	29
Problem Cümlesi .....	30

Alt Problemler .....	30
Sınırlılıklar .....	31
Tanımlar .....	31

## **BÖLÜM II**

<b>İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR</b> .....	32
Yöntem .....	33
Araştırmanın Modeli .....	33
Evren ve Örneklem .....	34

## **BÖLÜM III**

<b>BULGULAR VE YORUM</b> .....	34
Tarihsel Süreç İçinde Sonat Formu İncelemesi.....	34
Alt Problemlere İlişkin Bulgular .....	35

## **BÖLÜM IV**

<b>SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER</b> .....	51
Sonuçlar.....	51
Tartışma.....	52
Öneriler .....	53
Ek(Eserin notası).....	54
<b>KAYNAKÇA</b> .....	76

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Bu bölümde problem durumuna, problem cümlesine, alt problemlere, tanımlara ve sınırlılıklara yer verilmiştir.

#### Problem Durumu

##### İnsan ve Müzik

İnsan, sanatın ve onun başlıca dallarından biri olan müziğin temelidir. Müzik eğitimi ve sanat eğitiminin en önemli unsuru insandır. İnsanın bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutlu temel gereksinimleri arasında “estetik gereksinim” çok önemli bir yer tutar. Estetik gereksinimi gidermede ve estetik kimlik /kişilik kazanma ve geliştirmede müzik ve sanat eğitimi belirleyici rol oynar. (Uçan,1996.s7)

Çeşitli bakış açılarına göre ( dinsel, tanrısal, metafiziksel, dil, içerik, yapı ve biçim ve seslendirme, düzenleniş biçim ve seslendirme, alan- dal ) müzik, şöyle tanımlanmıştır:

Heder’e göre müzik “Görünmezliğin esinidir.”

Schilling’e göre “Sonsuzluğun anlatımıdır.”

Beethoven “Tanrısal (ilahi) bir sanat” olarak tanımlamıştır.

Cottin’e göre müzik “Evrensel bir dildir.”

Tolstoy müziği “insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, başkalarının da duyabilmesi için sesler aracılığı ile onlara aktarmasıdır” diye açıklamıştır.



Saygun'a göre müzik "Sözcükler ile anlatılması olanaksız duygu ve coşukuları sezdirecek, duyuracak biçimde düzenlenmiş sesler aracılığı ile başka gruplara yansıtma sanatıdır."

Elhankızı'na göre müzik "insanın duygu ve düşüncelerini dile getiren ve duyulduğu anda etkileyen bir sanattır."

De Stael "Seslerin mimarisidir" olarak tanımlamıştır.

Sun'a göre müzik "Başlıca iki ögesi ses ve ritm olan bir bütündür; ses ve ritimli anlatım sanatıdır."

Müzik; soyut olanı yani duygusal kavramları incelikli bir harman ile duyularımıza ulaştırmanın bir yoludur.

Müziğin hem bireysel hem de sosyal ögeleri bir arada bulundurması, konuyla ilgili olarak, ortaya çok çeşitli tanımların çıkmasını neden olmuştur. Buna göre müzik, bireysel farklılıklara hitap edebildiği gibi; bireysel farklılıkların, duygu ve düşünceleri yönlendirmesiyle de oluşabilir. Yukarıda yer alan çeşitli müzik tanımlamaları, söz konusu özellikler kadar; tanımı yapan kişinin yaşadığı sosyal çevre ve yaşanan zamanın getirdiği olaylarla da yakından ilgilidir.

Müziğin; çağlar boyunca insanlar için doğal bir eğlence kaynağı olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra her türlü duygu için ifade aracı olduğu da açıktır.

İnsanların günlük yaşamında ve birlikte yaşadıkları toplumda; müzik insanların hayatlarını zenginleştiren bir ifade aracı olmuştur.

En yalın tanımıyla müzik, malzemesi "ses" olan bir sanattır. Seslerle gerçekleştirilen bu sanatın ortaya çıkabilmesi için iki ön koşul gerekmiştir: Ses ve insan. Sesleri birleştiren, seslere düzen veren ve sesleri

bir anlatım sanatına dönüştüren insandır. “Ses” ile “insan” arasındaki ilişki, “müzik” adlı evrensel bir sentezi, “müzik sanatını” yaratmıştır. Müziksiz insan, müziksiz toplum olamaz.( Say 2008 s:15)

İnsan ve toplumların müzik sanatında ilerleyebilmesi için sanat eğitimini ele almak faydalı olabilir.

Sanat eğitiminin örgün ve yaygın eğitim içindeki tanımını şöyle yapmak mümkündür: Kişinin duygu, düşünce ve izlenimlerini anlatabilmek, yetenek ve yaratıcılığını estetik bir seviyeye ulaştırmak amacıyla yapılan eğitim faaliyetlerinin tümü.

Sanat eğitimi; kişiye estetik yargı yapabilme konusunda yardımcı olmayı amaçlarken, yeni biçimleri hissedip, eğlenmeyi ve heyecanlarını doğru biçimlerde yönlendirmeyi öğretir. Demek ki sanat eğitimi, sanatçı yetiştirmeye değil; yetiştirmek durumunda olduğu her kişiyi yaratıcılığa yöneltip, onun bilgisel, bilişsel, duyuşsal ve duygusal eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir.

Sanat eğitimi çerçevesinde müziğin önemli bir yeri vardır.

### **Müzik Eğitimi**

Müzik eğitiminin temeli "insan"dır.

Birey olarak insan, ruhsal, toplumsal ve kültürel bir varlıktır ve bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yapılarıyla bir bütündür.

Eğitim ise bireyleri ve toplumları biçimlendirme, değiştirme, geliştirme, yönlendirme ve gereken bütünlüğe eriştirmede en etkili süreçtir. Böyle bir eğitiminin üç ana boyutu “bilim eğitimi”, “teknik eğitimi” ve “sanat eğitimi”dir.

Sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi, “bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel

davranışlar kazandırma” ya da “bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma” süreci olarak tanımlanabilir.(Uçan,1994.30)

Şurası besbelli ki, yüzde doksan beşimizin içinde doğuştan müzik zevki vardır. Bunu uyandırmak ve doğru yollardan yürütmek suretiyle yaşamımızı daha mutlu, daha zevkli ve daha iyi yapmak olanağı elimizdedir. (Menuhin 1950 Müzik Görüşleri,Sayı15,s.4)

Hayatımızın içinde yer alan müziği, daha zevkli ve daha iyi yapmanın yolu da kuşkusuz müzik eğitimi almaktan geçer. İlkçağdan günümüze farklı yönler ağırlık verilerek müzik eğitimi gerçekleştirilmiştir.

Çağımızda müzik eğitimi üç temel kategoride geliştirilmiştir. Bu üç temel kategori, okullarda uygulanan “genel müzik eğitimi”, müziğe özel ilgi ve sevgi duyanlar için “amatör müzik eğitimi” ve müziği meslek olarak seçenler için “profesyonel müzik eğitimi” programlarını kapsar.(Say,2008. S.18)

Müzik eğitimcisi olan bireyler profesyonel müzik eğitimi alırlar, bununla beraber genel ve amatör müzik eğitimlerini de veren kişilerdir. Çağımız müzik eğitiminin bu üç temel kategorisinde de müzik sanatının doğru anlaşılması veya icrası noktasında önemli rol oynarlar.

### **Ülkemizde Genel Müzik Eğitimi**

Ülkemizde müzik yaşamı, çeşitli müzik türleriyle çok yönlü, çok amaçlı bir görüntü sergilemektedir.

Müzik, bireyin eğitim sürecinde eğitimin temel hedefleri açısından araçtır ama aynı zamanda başlı başına bir eğitim alanıdır. Bu anlayış doğrultusunda müzik eğitimi; genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere üç ana tür üzerinde sınıflandırılmıştır.

Genel müzik eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir 'insanca yaşam' için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar.

Amatör müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında amatörce ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar.

Mesleki yani profesyonel müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. (Uçan,1994; 26,27 )

Genel, amatör ve profesyonel müzik eğitimi arasında onları birbirinden ayıran kesin sınır çizgileri yoktur. Bunun yerine, aralarında ortak sınır bölgeleri ve belirli kesişim alanları vardır. Müzik eğitiminin üç ana türü, bireylerin müzik ile ilgili gelişmelerine farklı düzeylerde katkı sağlar. Gerek genel müzik eğitimi alan, gerek mesleki müzik alanında uzmanlaşmak isteyen bireylerin ve ya bu bireyleri yetiştirecek eğitimcilerin müzik eğitiminde temel bazı bilgileri edinmeleri gerekmektedir. Müzik eğitimi, genel müzik eğitiminden mesleki

müzik eğitime doğru gittikçe daralır, yoğunlaşır ve derinleşir.(Uçan,1994:28,29)

Müzik eğitime ilişkin planlama ve uygulamalar ülkeden ülkeye, bir ülkede kurumdan kuruma ve bunların her birinde dönemden döneme değişiklikler göstermektedir. Müzik eğitiminin geçmişten bugüne doğru bazen hızlı, bazen yavaş, fakat sürekli bir gelişme gösterdiği gözlenmektedir.

Genel müzik eğitime kıyasla özenen ve mesleki müzik eğitimi içerisinde müzik teorisi ile ilgili eğitimin daha kapsamlı olmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

### **Müzik Eğitiminin Genel Kapsamı**

Müzik eğitiminin genel kapsamını davranışsal ve içeriksel olmak üzere iki açıdan ele alabiliriz.

A. Uçan(1994 s:14)'a göre müzik eğitimi davranışsal açıdan ele alındığında, temelde şunları kapsar:

- Müziksel işitme-okuma-yazma eğitimi (Duyma- eseri okuyabilme ve işittiği ya da tasarladığı sesleri notaya dökebilme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Şarkı söyleme eğitimi (Sesini doğru ve istendik şekilde kullanabilme ve şarkıları yapısına uygun ve doğru söyleme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Çalgı çalma eğitimi (Bir çalgının sınırları dahilinde olan sesleri istendik şekilde kullanabilme ve eserleri icra edebilecek düzeyde kullanabilme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)

- Müzik dinleme eğitimi (Müziğin yapısı ve ifade ettiği duyguları kavrama becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Müziksel yaratma eğitimi (Müzik eserleri oluşturabilme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Müziksel bilgilenme eğitimi (Müziği oluşturan yapıyı anlama eğitimi)
- Müziksel beğeni geliştirme eğitimi (Müziğin ifade ettiği soyut duygu ve kavramları algılama ve anlamayı amaçlayan eğitim)
- Müziksel kişilik kazanma eğitimi (Kendine ait müzikal beğeni ve birikim oluşturabilmeyi sağlayan eğitim.)
- Müziksel duyarlılığı artırma eğitimi (Müzikle ilgili farkındalığı arttırmayı sağlayan eğitim)
- Müziksel iletişim ve etkileşimde bulunma eğitimi (Müzik ile etkileşim ve iletişim sağlamayı amaçlayan eğitim)
- Müzikten yararlanma eğitimi (Müziği hayatın farklı alan ve boyutlarında kullanmayı sağlayan eğitim)

İçeriksel açıdan ele alındığında ise, temel olarak müzik eğitimi, şunları kapsar:

- Müziksel işitim (kulak) eğitimi (duyma-yazma becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Ses eğitimi (sesini ustalıkla kullanma becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)

- Çalgı eğitimi (bir çalgıyı icra edebilme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Müziksel devinim ve tartım (ritim) eğitimi (müzikteki ritmik boyutu doğru algılama ve icra etme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Müzik bilgisi eğitimi (müziği anlama ve analiz edebilme becerisi vermeyi amaçlayan eğitim)
- Yaratıcılık eğitimi becerisi vermeyi amaçlayan eğitim( Yeni müzik eserleri oluşturmayı sağlayan eğitim)
- Beğeni eğitimi becerisi vermeyi amaçlayan eğitim( Belirli bir müziksel kültür ve buna bağlı olarak beğeni geliştiren eğitim)
- Müziksel etkinlikler eğitimi( Belirli müziksel etkinlikler geliştirmeyi ve bunların bir parçası olabilmeyi sağlayan eğitim.)
- Müziksel kullanım ve yararlanım eğitimi(Müziği oluşturan unsurları kullanma ve bunlardan yararlanmayı amaçlayan eğitim)

Davranışsal ve içeriksel olarak müzik eğitiminin kapsamını gözden geçirdiğimizde, müziği anlamak, ifade aracı olarak kullanmak ve belirli bir müzikal birikime ayrıca kültüre sahip olabilmek için; temel müzik kavramlarını, seslerin birbiri ile ilişkilerini ve şeklen eserlerin yapısının nasıl olduğunu bilmek ihtiyacı doğar. Bu açıdan bakıldığında müzik eğitim programlarında temel müzik bilgileri ve müzik teorisi eğitiminin varlığının sebebi anlaşılmaktadır.

### **Müzik Eğitiminde Armoni ve Form Bilgisinin Yeri Ve Önemi**

Müzik eğitimini önemli bir temel taşı sayılabilecek, müzik öğretmenliği lisans programında da yer alan ve çokseslilik çalışmalarını ve müzik formları bilgisini kapsayan ‘Müzik Teorisi’ dersinin, müziksel yaratıcılık, müziksel çözümlenme, müziksel düşünme ve müziksel yeteneklerin değerlendirilmesi açısından önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Bu dersin yeterli bir zaman dilimine

yayılması özellikle ders içeriklerinin sınırlarında belirleyici olduğu için önemlidir(Karkın, 2004 s:2).

Form bilgisi, eserlerin oluş şekli ve yapısını anlamamızı sağlayan bir alandır. Eseri oluşturan öğeleri(motif, cümle, periyot(dönem) v.b.) ve o öğelerin yapılarını anlamak müziği daha iyi anlamamıza ve daha iyi icra etmemize yardımcı olur. Stil, dönem ve bestecilerin tarihsel gelişimini de form bilgisi eğitiminde öğrenebiliriz. Tüm bu bilgiler kişinin müzik kültürünün gelişmesini sağlar(Fenmen,1991 s:47)

Bu çalışmanın konusu ile ilgili olarak armoni konularını gözden geçirmek, müzik fikrinin temel öğelerine değinmek ayrıca sonat formunun yapısını ve kuruluşunu anlamak için sonat türü hakkında bilgi vermek konuyu daha net bir çerçeve de ele almamızı sağlayacaktır.

### **Armoni Konu Başlıkları**

Müzik teorisi içerisinde, armoni eğitimi belirli basamaklarla irdelenir. Ülkemizde yayınlanan ve güncel olarak ulaşılabilir kaynaklardan birkaçı şu şekildedir:

- Armoni(Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları), Aynur Elhankızı
- Armoni, Memduh Özdemir
- Armoni, Nurhan Cangal
- Kuramsal ve Uygulamalı Armoni, Nikolay Rimsky-Korsakov
- Ses İşçiliği(Çoksesli Müzikte Temel Kompozisyon eğitimi), Paul Hindemith
- Uygulamalı Müzik Teorisi, Nail Yavuzoğlu

Bu kaynakların tümü incelendiğinde genel olarak tonal armoni eğitiminde temel bazı adımlarla konuların ele alındığı görülmektedir. Sadece



Paul Hindemith'e göre müziğin sadece tonal armoni ile sınırlı düşünülmemesi gerektiği vurgulanmış; bu sebeple eserinde karşıt görüşleri de içerecek şekilde bu ana başlıkları ele almıştır.

Armoni eğitimi genel olarak şu konu başlıklarıyla işlenmektedir:

M. Özdemir'e göre;

- Aralıklar

- Melodik Aralık ve Armonik Aralık

- Basit Aralıklar ve Oktav-Katlı Aralıklar

- Büyük İkilinin Bölünmeleri

- Diyatonik Yarım Ses ve Kromatik Yarım Ses

- Büyük, Küçük, Tam, Artmış ve Eksilmiş Aralıklar

- Uyumlu ve Uyumsuz Aralıklar

- Aralıklar ve Çevrilmeleri

- Partilerin Aynı Andaki Melodik Hareketleri

- Benzer, Ters ve Eğik Hareketler

- Paralel Beşli ve Oktavlar

- Aynı Yönde Hareketle Paralel Beşli ve Oktavlar

- Tonalite ve Gamlar

- Majör ve Minör Gamlar

- Akorlar

- Majör Tonlar ve Akorları

- Doğuşkanlar ve Doğal Akorlar

- Üç Sesli Akorların Oluşturulması

- Esas Dereceler, Yan Dereceler

- Üç Sesli Akorların Sınıflandırılması

- Minör Gamlar ve Akorları

- Uyumlu ve Uyumsuz Armoni

- Akor Seslerinin Adlandırılması

- Üç Sesli Akorların Temel Durumları ve Çevrimleri

- Akorların Şifrelendirilmesi

- Koro, Partiler ve Partisyon

Dört Sesli Akorların Serimleri (Dar Serim, Geniş Serim)

Melodik Hareketler

Notaların Çiftlenmesi (Ünison) ve Katlanması

Akor Seslerinden Bazılarının Atılması

- Uyumlu Armoni

Akorların Oluşturulması

Akorların Temel Durumları ve Çevrimleri

Akor Bağlantıları

Ortak Sesi Olan Akor Bağlantıları

Ortak Sesi Olmayan Akor Bağlantıları

Dört Partili Akor Bağlantıları

Temel Durumdaki Akor Bağlantıları

Dört-Partili ve Ortak Sesi Olan Akor Bağlantıları

Dört-Partili ve Ortak Sesi Olmayan Akor Bağlantıları

IV - V Bağlantıları

V-IV Bağlantıları

Verilmiş Bas Partisinin Armonizesi

Üst Üç Partinin Durum Değiştirmesi

Verilmiş Şan Partisinin Armonizesi

Minör Tonlarda Akor Bağlantıları

Birinci Çevrim: Altılı Akarlar

Esas Derecelerde Temel Ve Altılı Akorların Kullanılışı

- Müzikal Cümleler

- Kadanslar

Bitiş Kadansları

Otantik Kadans

Plagal Kadans

Ara Verici Kadanslar

Yarım Kadans

Kırık Kadans

Modülasyonlu Kadans

İkinci Çevrim: Dört-Altı Akorları

- Akora Yabancı Sesler ve Dört-Altı Akorları
  - Abantı Sesi ve Abantı Dört-Altı Akorları
  - Süsleyici Ses ve Süsleyici Dört-Altı Akorları
  - Geçici Ses ve Geçici Dört-Altı Akorları
  - Dört-Altı Akorları ile ilgili Diğer Bilgiler
  - Gecikme (Rötar)
  - Kaçak Ses
  - Erken Duyurma
  - Pedal
  
- Yan Dereceler ve Akor Bağlantılarında Kullanılışları:
  - Dereceleerin Sınıflandırılması
  - Akor Bağlantılarının Sınıflandırılması
    - Birinci Sınıf Bağlantılar
    - İkinci Sınıf Bağlantılar
    - Üçüncü Sınıf Bağlantılar
  
- Uyumsuz Armoni
  - Dört Sesli Akorlar: Yedili Akorlar
    - Dominant Yedili Akorları
    - Dominant Yedili Akorunun Şifrelenmesi
    - Dominant Yedili Akorlarının Diğer Bağlantıları
    - Temelsiz Dominant Yedili: Sansibl Akoru
    - Minör Yedili Akorlar
    - Majör Yedili Akorlar
    - Eksik Yedili Akoru
  - Beş Sesli Akorlar: Dominant Dokuzlusu
    - Dominant Dokuzlu Akorlarının Sınıflandırılması
    - Dominant Dokuzlu Akorlarında Bir Sesin Atılması
    - Dominant Dokuzlu Akorlarının Serimi
    - Dominant Dokuzlu Akorlarının Bağlantıları
    - Dominant Dokuzlu Akorlarında Temel Sesin Atılması
  - Tonik Üzerindeki Akorlar

Marş Armonikler

Modülasyonlu Marş Armonik

- Modülasyon

Yakın Ve Uzak Tonlara Modülasyonlar

Yakın Tonlara Modülasyonlar

Uzak Tonlara Modülasyonlar

Süreleri Bakımından Modülasyonlar

Kesin Modülasyon

Geçici Modülasyon

Modülasyona Sebep Olan Melodik Hareketler:

Diyatonik Modülasyon

Yakın Tonlara Yapılan Diyatonik Modülasyonlar (Özdemir,2001:1)

A. Elhankızı'na göre de :

- Akorlar, melodik pozisyon ve düzenler

Temel üç sesli akorlar ve onların fonksiyonel sistemi

Temel üç sesli akorların bağlantıları

Akorların konumu

Kadans, periyod ve cümle anlayışı

Temel üç sesli akorların birinci çevrimi (altılı akoru)

Temel üç sesli akorların ikinci çevrimi geçici ve işleyici dört altılılar

- Dominant yedili akoru ve çevrimler

Sekvens

Akorların tam fonksiyonel sistemi

İkinci derecenin üç seslisi ve altılısı

Armonik majör

Altıncı derecenin üç sesli akoru: kırık kadans

İkinci derecenin yedili akoru ve çevrimleri

Yedinci derecenin yedili akoru ve çevrimleri

Dominant dokuzlu akoru

- İkili dominant akorları(dd)
- Alterasyon
- Yönelme
- Modülasyon
- Uzak tonalitelere yapılan modülasyonlar
- Eksilmiş altıncı derece üç sesli (VIb) ve napoliten (IIb) akorlarıyla yapılan modülasyonlar
- Enarmonik modülasyonlar
- Akora yabancı sesler
  1. geciktirme
  2. geçici yabancı sesler
  3. diatonik ve kromatik işleyici yabancı sesler
  4. öncü yabancı ses
  5. atlamalı işleyici sesler

### **Form Bilgisi Konu Başlıkları**

Müzik formları üzerine yazılmış ve yayınlanmış az sayıda eser mevcuttur. Bunlardan ikisi şu şekildedir:

- Müzik Formları, Fuad Koray
- Müzik formları, Nurhan Cangal

Her iki kaynakta da form bilgisi konuları aşağıdaki adımlarla ele alınmıştır:

- Motif
- Cümle
- Periyod
- Şarkı formları
- Rondo formları
- Sonat formları

- Füg formları

### **Müzik Düşüncesi ve Öğeleri**

Konuşmak ve yazmak sözlü ifadenin araçlarıdır. Konuşurken ve yazarken sesler harflerle ifade edilir. Harflerin bir araya gelmesi ile heceler, hecelerden kelimeler, kelimelerle cümleler, cümlelerden paragraflar ve nihayetinde ifade edilecek fikrin boyutuna göre de farklı farklı yapılarda yazılı metinler oluşturulur. Müziği ifade ederken bunların yerini notalar ve notaların oluşturduğu kalıplar alır. Armoni seslerin birbiriyle ilişkisini, form bilgisi ise seslerin aynı kelimeler, cümleler, paragraflar ve edebi metinler ilişkisinde olduğu gibi tüm adımlarıyla biçimsel olarak eserlerin teknik açıdan incelendiği alanlardır.

### **Motif (Örgen)**

Motif en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi (vurgusu) bulunan; melodi, armoni ve ritim bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen en küçük müzik fikri ve en küçük bir form elemanıdır. Bir müzik eserinin en önemli unsuru motiftir. (Koray,1957 s:1)

O halde, motif bir eserin hücresi, en küçük yapı taşı olarak nitelendirilebilir. En az iki sesin var olması gerekse de motifler genellikle iki ölçülük melodilerden oluşur. İki ölçüden daha uzun melodilere nadiren rastlanır.

Müzik cümlesi de dilde olduğu gibi sözcüklerden oluşur. Çok kez birbirini tamamlayan iki motif bir cümleyi oluşturur. Böylece motif, müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır. Ritmik bir özelliğe sahip en azından iki ses,

bir motifi oluşturmaya yeterlidir. Kimi zaman motif üç ölçü devam edebilir. Çabuk ve hareketli(Allegro, Vivace, Presto) ve çok kez küçük ölçülü(2/4, 3/8, 3/4) eserlerde dört ölçülü motiflere de rastlanır. Büyük ölçülü (4/4, 9/8, 9/4) ve ağır hareketli eserlerde de motif bir ölçü olabilir.

Besteci, eserine öz olarak seçtiği motif üzerinde çok değişik şekilde çalışmalar yapar. Bu değişik çalışmalar yolu ile hem eserinde birliği, bütünlüğü kurmuş, hem de gelişmeyi sağlamış olur. (Cangal, 2004 s:2)

Motiflerin yapısında genişletip daraltarak, çevrilerek, nota süreleri ile oynayarak, motife kendi özeti ya da genişletilmiş parçasını ekleyerek veya bu yöntemlerin hepsini karma bir biçimde kullanarak değişim sağlanır. Bu değişimler sayesinde bu en küçük fikir gelişir.

Bazen de üç motif bir araya gelerek bir cümle oluşturabilir.

Bir motifi yeniden üretmenin en kolay yolu, o motifi aynen tekrarlamaktır (ikiz motif). Bazen de motif, tonalitenin başka bir sesinden başlayarak benzer melodik hareketlerle yeniden üretilir (sekvens). Yukarıdaki Sol Majör dört ölçülük alıntı sekvensi güzel bir örnektir.

Motifler aynen taklit edilebildiği gibi, motif sonlarında küçük değişiklikler yapılarak Soru-Cevap etkileri yaratılabilir:

### **Cümle**

Çeşitli yollarla gelişmiş olan motiflerden cümleler oluşur. Motif ile öz olarak vermek istenen fikir cümlede anlamını bulur. Cümleler eserde fikrin ifadesine göre soru ya da cevap hissi yaratacak biçimde kurgulanır. Cümle sonlarındaki kalıplar bu etkiyi belirler.

Daha derli toplu bir fikri bize açıklayan ve bir anlam bütünlüğüne varabilen cümle, çoğu kez birbirini tamamlayan iki motiften oluşur.

Cümlelerin, motifleri arasında çoğunlukla bir küçük durak, bir nefes yeri bulunduğu gibi, kimi zaman da cümle hiç bölünmeden bir bütün olabilir. Cümlelerin sona ermesi ise tam ya da yarım karar ile yapılır. Bu kararlar esas tonda olduğu gibi, dominant tonu ya da paralel tonda da olabilir.

Kimi zaman cümle üç motiften oluşabilir. Hatta iki ve üç motiflik cümleler bir eser içinde beraber de bulunabilirler.

Bazen cümlede yapılan tekrarlarla ya da cümle başına, ortasına ve sonuna konulan eklerle veya cümle kararının geciktirilmesi ile cümle genişletilebilir(Cangal,2004 s:2-17)

Bir motif; diğer motiflerden ya bir virgülle, ya cümle bağlarıyla ya da suslarla ayırt edilir. Aşağıdaki örnekte(Lavignac 1A no:111) olduğu gibi, çoğunlukla iki motif bir araya gelerek bir müzikal cümle oluşturur:



### **Dönem(Periyod)**

Aralarında bağlılık bulunan iki cümle çoğunlukla başlı başına bir bütün olan DÖNEM'i (Periyod'u)oluşturur. Birinci cümleye ÖNCÜL denir ve genellikle yarım karar ile bir durak yapar. ARDCIL (soncul) adını alan ikinci cümle ise, öncülü tamamlar ve tam karar ile sona erer. Cümleler çok kez bu kararlarla sona ermekle beraber, değişik kararlı cümleler de sık sık görülür.

Bazen ikiden daha fazla cümle bir dönem içinde bulunabilir.



Üç cümlelik dönemlerde; öncül ve ardıcıl birbirinin benzeri olup ortada ayrı bir cümle geldiği gibi, birbirine benzer iki öncül ya da daha çok iki ardıcıl cümle peşi sıra gelebilir yahut üç cümle de birbirine benzeyebilir.

\_\_\_\_\_A\_\_\_\_\_  
 a :|||: b a' :||  
 4 4 4

Cümle konusunda görülen genişletmeler, dönemde de yapılır. Büyük bir çoğunlukla ardıcıl cümle daha uzun olarak kullanılır.

### **Tema (Anafikir, Konu)**

Tema terim olarak bütün sanat dallarında kullanılır. Hangi sanat dalında olursa olsun konunun çok özel bir biçimde işlenmiş ayrıntısıdır.

Müzik eserlerinde çoğu zaman başlangıçta duyulan ilk fikir, esere esas olan ve bestecinin onu ele alarak işleyeceği, geliştireceği ve onun etrafında eserini oluşturacağı TEMA'dır.(Ana Fikir, Konu'dur.) Temayı yalın ve geliştirilmeye açık yaratabilmek eserin konusunu daha iyi ortaya koyabilmeye olanak verir.

Bestecinin, eserinde anafikir olarak işlemeye elverişli bulduğu her türlü müzik fikri "tema" olabilir. Şu halde tema iki ölçülük bir motif olabileceği gibi, bir cümle hatta bir periyod da olabilir(Koray,1957 s:26)

Bu durumda en küçük bir motif, bir cümle ya da çok kez genişletilmiş bir cümle veya bir dönemden bir eserin teması oluşur. Bir eserin teması, onun konusu değildir.

Rondolarda, önce duyulan rondo teması, değişik temalardan sonra daima tekrar edilir. Beethoven, Op.13 *Patetik Sonat*'ın son bölüm rondo teması; 17 ölçülük genişletilmiş bir dönemdir.(Cangal,2004 s: 32)

Barok çağ bestecilerinin genellikle birçok eserinde olduğu gibi, sonat bölümlerinde de tek tema hakimdir. Bu çağdan sonra gelen besteciler ise sonatlarında (oda müziği ve senfonilerinde) ayrı özelliklerde iki karşıt tema kullanmışlardır. Hatta ikiden daha fazla temanın kullanıldığı da sık sık görülür.

### **Şarkı (Lied) Formları**

**Şarkı:** Genellikle bir dönemden veya iki dönemin arka arkaya gelmesinden oluşan biçimdir. Bir dönem, tek başına da şarkı olabilir fakat döneme bir cümle veya yeni bir dönem eklenmesi daha yaygındır. Bu, en küçük şarkı biçimidir. İlk döneme genellikle A, ikinci cümleye veya döneme B harfi konur.

Şarkı formları yalnız sözlü eserleri değil, birçok küçük çalgı müziği eserlerini de kapsayan ve uygulama alanı çok geniş olan bir formdur. Örneğin: Türküler, Okul Şarkıları ve Lied'lerden en büyük Opera Arya'larına kadar bütün sözlü eserler bu formda yazılmakla beraber; Etüd, Prelüd, Envansiyon, Noktürn, Romans, Ballade, Kanzonetta gibi eserler ve bütün eski yeni danslar bu şarkı formlarında yazılırlar.

Şarkı formları isimlerini içlerindeki dönem sayılarından alırlar. Dönemler çoğu zaman sekizer ölçülük uzunlukta oldukları gibi, daha da uzun olabilirler.

Şarkı formlarını dört ayrı başlıkta inceleyebiliriz:

- 1) Bir Bölmeli Şarkı Formu
- 2) İki Bölmeli Şarkı Formu
- 3) Üç Bölmeli Şarkı Formu
- 4) Katlı (Triolu) Şarkı Formu

Tek Bölmeli Şarkı Biçimi:

A köprü A şeklinde yer alır. A içerisinde dönem, çift dönem, cümle olabilir; genelde ufak parçalarda bulunur.

Çift Bölmeli Şarkı Biçimi:

A B olarak yer alır. A veya B teması içerisinde dönem, çift dönem, cümle olabilir; genelde ufak parçalarda bulunur.

Üç Bölmeli Şarkı biçimi: A B A (tekrarlı şekliyle A B A B A olabilir))

Triolu Şarkı Biçimi [3 bölmeli şarkı biçiminin geliştirilmiş biçiminin triolu ve katlı şarkı biçimi olarak karşımıza çıkar] A B A olan formu, her A ve B temasının içerisinde minik bir a1 b1 a1 a2 b2 a2 ezgileri bulunmaktadır. Buna göre form şeması: A a1 b1 a1 B a2 b2 a2 A a1 b1 a1 Katlı Şarkı Biçimi: Triolu Şarkı Biçiminden farklı olarak temalardan birinde (daha çok B teması olur) a2 b2 a2 şeklinde kendi içinde ufak bir üç bölmeli şarkı biçimi yerine tek bir dönem veya çift dönemin yer almasıyla karşılaşılır... Örnek: A a1 b1 a1 B çift dönem A a1 b1 a1

Barok Rondosu: Barok dönem müziklerinde sıkça karşımıza çıkan rondo biçimidir. Bir A teması ve ona sürekli dönmek suretiyle birçok diğer temalar ile analiz edilir.

### **Sonat Formu**

Sonat Latince ve İtalyanca'da sonare, "ses çıkarmak" anlamına gelen bir terimdir. Müzikte, tam olarak ve kantatın (Latince ve İtalyanca'da cantare, "şarkı söylemek") tersine, söylenen değil çalınan bir parçadır.

Müzik tarihi boyunca değişime uğramış olan bu terim, klasik çağ öncesi çeşitli biçimleri belirtir. Sonat, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan algısal bir eserdir.

Sonatlar; piyano, keman, viyolonsel, flüt vb. solo bir çalgı için (solo sonat olarak çalınmak üzere) veya piyano (çembalo, org) eşliği ile yaylı ve nefesli çalgılardan biri için yazılırlar. Piyano sonatları; tek kişi tarafından iki el, iki kişiyle dört el olarak çalındığı gibi, iki piyano için sonatlar da vardır. J. S. Bach, M. Reger, P. Hindemith gibi birçok besteci değişik çalgılar için eşliksiz (solo) sonatlar yazmışlardır. İki veya üç ayrı çalgı için yazılan eserler pek azdır. Sonatlar genellikle dört bölümlü olan piyano, keman, viyolonsel gibi solo çalgılarla, piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyonlardır.

Sonat ve Sonat Formu (Sonat Allegrosu) ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil, Senfoni, Kuartet, Kentet, Süit, Konçerto gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form (biçim) ve yapı anlamındadır. Sonat ile Sonat Formu terimleri birbiriyle karıştırmamalıdır.

Klasik çağ bestecilerinin sonatları, bir bütün olarak, genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuşlardır. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük, orta bölümleri ise şarkı (Lied) ve dans formunda yazılmış küçük bölümlerdir.

- I. Bölüm: (Allegro) Sonat Allegrosu formunda ve çabuk tempodadır. Sonat edebiyatının pek çok sonatı bu formda yazılmıştır. Fakat bunun yanı sıra da pek ender olarak şarkı formunda da olabilir.
- II. Bölüm: (Adagio, Largo, Andante) Ağır hareketli, ayrı karakter ve tonalitede (altgüçlü [sudominant] tonalitesi sevilir), çoğunlukla şarkı formundadır.

Bazen küçük rondo veya sonat formunda da olabilir.

- III. Bölüm: (Allegretto, Allegro) Katlı (Triolu) şarkı formunda bir Menüet'tir. Beethoven ve daha sonrakiler bu bölümü çoğu kez Scherzo' ya dönüştürmüşlerdir.
- IV. Bölüm: (Allegro, Presto, Vivace) Canlı karakterde olan bu bölüm çoğunlukla (özellikle klasiklerde) rondo formundadır. Dördüncü bölüm bazen sonat formunda veya tema ve çeşitlemeler, pek ender olarak da füg formunda olabilir. Son bölümün Adagio olması pek nadirdir.

Viyana Klasiklerinde bölüm sayılan önceleri bazen iki iken, sonradan üç olarak kalıplaşmış, klasikler ve romantiklerde dört bölümlü sonatlar çok görülmüştür.

Beethoven Op.13 *Patetik sonat* üç bölümlü bir sonattır.

### **Sonat Kuruluşu ve yapısı:**

- Sergi(Serim)  
İlki tema(A teması)--- Birinci tema(Ana tema, A teması)  
Güçlü tonuna köprü--- Köprü  
İkinci Tema(B teması)--- İkinci tema (Yan tema, B teması)  
Kalış Ezgisi (codetta)--- Kapanış teması
- Gelişme
- Serginin Tekrarı (Yeniden Serim)  
İlki Tema  
Köprü  
İkinci tema  
Bitiş(Coda)

### i. Bölme - SERİM

- (Esas tema) ana ton, varış köprüsü, yan tema dominantına(beşinci derecesine) doğru gidiş,
- (Yan tema) majörlerde; dominant tonu, minörlerde; paralel majör tonu,
- (Bitiş teması) yan tema tonu, küçük bir bölme sonu codası (codetta),

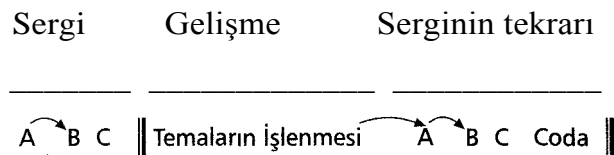
### ii. Bölme – GELİŞME

Birinci bölmenin temalarından serbest olarak seçilen motiflerle, komşu ya da istenen tonlarda yapılan işlemler, ana ton dominantına(Beşinci derecesine) doğru gidiş,

### iii. Bölme – SERİMİN TEKRARI

- Ana ton, Varış köprüsü, yan tema dominantına(Beşinci derecesine) doğru gidiş,
- Majörlerde; ana ton, minörlerde; ana ton ya da adaş majör tonu,
- Majörlerde; ana ton, minörlerde; ana ton ya da adaş majör tonu, Coda, ana tonda bitiş.

Sonat formunun genel şemasını ise şöyle gösterebiliriz:



### Sonat Formu Şeması

SERGİ			GELİŞME	SERGİNİN TEKRARI			Coda
İlkil tema herhangi bölmeli biçim	İkincil tema İlgili ton	Codetta Bir birkaç [ölçü]	Kesitli biçim	İlkil tema önceki gibi	İkincil tema ana tonda	codetta	
Köprü			Dönüş köprüsü	Köprü (değişik)			
A			B	A			

### Rondo

Önce duyulan bir ana temanın, diğer temalardan sonra, sık sık duyulmasından oluşan form “rondo” olarak adlandırılır.

Rondo formunun en belirgin özelliği sık sık tekrar edilen bir kısmın olmasıdır. Bu kısma "nakarat" denir. Nakarat duyulduktan sonra yeni bir fikir gelir. Yeni fikrin ardından tekrar nakarat gelir. Eser bu şekilde nakarat ve yeni fikirlerin art arda tekrarlanmasıyla oluşur. Nakarat tekrarlarında pek değişikliğe uğramaz fakat ara bölümler yeni yeni fikirlerle gelir (Fenmen 1991: 57).

Klasik çağda, sonat türünden bir eserin çoğunlukla son bölümü rondo formundadır ama kimi zaman bir eser tek başına da rondo olabilir.

Ara temaların, köprülerin ve codanın yapısına bağlı olarak ortaya çıkmış farklı rondo formu çeşitleri oluşmuştur. En çok rastlanan “küçük ve büyük rondo” formudur.

Ara temaları küçük olmak, eser içinde üzerine yeniden dönmek, varış ve dönüş köprüleri ve codayı kısa tutmak ya da tamamen kaldırmak ve çoğu zaman kolay çalınır olmak küçük rondo formunun başlıca özellikleridir.

Büyük rondo formunun özellikleri; yapısının üç bölmeden oluşması nakarat teması dışında bir yan temanın bulunması, orta bölmenin geniş olup eser içinde denge ve gelişim sağlaması varış ve dönüş köprülerinin eser arasında bağlantı kurması ve bitirişte codanın olması olarak sayılabilir(Cangal;2004:126)

Küçük ve büyük rondo formu şemalarını karşılaştırma da yapabilmek için şöyle özetleyebiliriz:

Küçük Rondo: A B A C A

Büyük Rondo: A B A C A B A Coda

1.Bölme 2. Bölme 3. bölme

Buradaki A' lar nakarat anlamındadır. B ve C yeni elemanlardır.

Patetik Sonat' ın ağır bölümü küçük rondo, son bölümü ise büyük rondo formundadır. (CANGAL;2004 s:127-132)



Küçük rondo olan ağır bölüm üç bölmeli şarkı formunda da ele alınabilir.

Rondo formu; ABA C ADA şeklindedir. Buradaki A'lar nakarat anlamındadır. B, C ve D yeni elemanlardır. (Fenmen'den aktaran Say,1997 s:57).

### **Finale**

Son, bitiş anlamındadır. Sonat, Senfoni ve Konçerto gibi türlerin son bölümleridir. Finale bölümünün formu Sonat (A B A) veya Rondo (A B A C ADA) formlarında olabilir.

### **L.v. Beethoven ve Patetik Sonat**

Flaman asıllı olan L. v. Beethoven'in babası, sıradan bir saray müzikaşısı, annesi ise bir aşçının kızıdır. Babasının alkolik, annesinin veremli olması yüzünden çocukluk dönemi buruk geçmiştir. Babasının baskıcı bir eğitim anlayışıyla küçük yaşta müziğe başlattığı Beethoven, dokuz yaşına geldiğinde saray bestecisi Neefe'nin öğrencisi olmuş, on üç yaşındayken ilk eseri basılmıştır. 1787 yılında Viyana'ya giderek kısa bir süre Mozart'tan dersler alan genç sanatçı için Mozart şöyle demiştir: “Bu çocuğa dikkat edin, onun önünde bütün dünya ayağa kalkacak!”(Say, 2010 s:77)

Adı, bütün 19. Yüzyıla egemen olan Beethoven'in müzik tarihindeki ayrıcalığı, iki çağ arasında (Klasik – Romantik) yer alan değişimi, ikinci bir örneği bulunmayacak biçimde eserlerinde gerçekleştirerek önemi tartışılmaz bir köprü ve kendisinden sonra gelenler kapıları sonuna kadar açık tutan zengin bir model oluşturmasındadır. İşte bu nedenle Beethoven, ayrı sosyal, mental, estetik konumda insanları adı etrafında birleştirmiş tek müzisyendir (Selanik1996: 143).

Beethoven, klasik ve romantik dönemler arasında yarattığı köprü ile 19. ve 20. Yüzyıllara ışık tutmuştur.

Beethoven'in piyano sonatlarında, tıpkı birçok başyapıtında olduğu gibi, duygusal seviye; yani dramatik gerilim oldukça yüksektedir. Asıl önemli

yan ise duygusal zemine ait çeşitli karakterlerin arasındaki karşıtlıkların (kontrast) yaratılırken, bunların yapısal olarak sürekli temellendirilmesidir. Yani, duyguları akıl süzgecinden geçirme işleminin, Beethoven'ın müziğinin çok önemli bir ögesi olduğunu görüyoruz (Deniz, 2011; Toptaş, 2012 s:1161' deki alıntı).

Beethoven çok titiz çalışan bir müzisyendir. Müziği, ifade gücü ve teknik olarak çok üst seviyededir. Beethoven, Haydn ve Mozart'tan devraldığı prensipleri geliştirmiş, daha uzun besteler yazmış ve daha tutkulu, dramatik eserler oluşturmuştur. Özellikle Op. 109 piyano sonatıyla Klasik Müziğin Romantik Dönemini başlatmıştır.(Wikipedia:2013)

L.v. Beethoven, döneminde popüler olduğu kadar da anlaşılabilen bir besteci olmuştur. Ayrıca, günümüz bestecilerine armoni ve yapı konusunda fikirler de vermiştir. Yapıtlarına isimler vermekten, döneminin güncel olaylarına göndermeler yapmaktan kaçınmamıştır. Beethoven'ın kullandığı biçimlerin özündeki karakteri, zamanın isteklerine yanıt veren gerçekçilikleri oluşturur.

Beethoven, devrimci romantik akımın öncülerinden biri olarak müziğin, maddi, anlatımsal, işlevsel açıdan gelişmesine yol açtı. (Kaygısız, 2009 s: 193)

Beethoven, eserlerinde, insanlığın sorunlarını, tutkularını, özgürlük istemlerini, çelişkilerini, mücadelelerini yansıttı. Bunları, müziğin maddeleriyle birleştirdi. İster küçük bir çalgı müziği biçimi, isterse büyük bir senfoni olsun, fark etmez; onun için her eser insana dairdir. Bu yüzden halkın anlayabileceği yalın ezgileri buldu. Bunları bayağılaştırmadan, derinlemesine işledi. Gerilim ve çatışmalarla geçen bir armonik yapı oluşturdu. Diyalektiği(aklı doğru ve yöntemli bir biçimde kullanmayı), müziğinde dinamik bir şekilde işledi.(Kaygısız, 2009 s:197)

Beethoven'ın senfoni, sonat ve oda müziği yapıtlarında görülen müzik düzenine verilen genel isim "sonat biçimi" dir.

Sonat biçimi, basit olarak kendi dramatik yaşamını somutlaştıran çalgı müziği olarak tanımlanabilir (Finkelstein,1997 s:56-59).

Patetik Sonat Beethoven'ın 1798' de bestelediği ve Lichnowsky' ye adadığı, 1799 yayımlanan eseridir. Beethoven'ın çocukluğunun derinliğinden gelen üzüntüler, aşk acıları, yakında hastalanacağı önsesinin arttırdığı bir karamsarlık taşır. Fakat bu karamsarlık, gölge ve ışığın doğa manzarası üzerinde yarattığı oyunu anımsatan bir yapıda neşe ile art arda gelir(Herriot,2007 s:84).

Beethoven' ın müziği; müzik araştırmacılarının eskiden beri belirttikleri gibi, üç döneme ayrılır. Patetik sonat, Beethoven' ın hem yaşantısında hem de müziğinin biçim ve içeriği yönünden yeni dünya görüşü olarak ortaya çıkacak olan şeyleri gerçekleştirdiği kabul edilen ikinci döneminin başlangıcı sayılabilir(Finkelstein,1996 s:54).

Finkelstein' in (1997) “Müzik Neyi Anlatır” isimli kitabında Beethoven' in hayatı, müzisyen kimliği ve eserlerine dair farklı bir bakış açısından önemli fikirler ortaya konmuştur.

Finkelstein' a göre Fransız devriminden doğmuş fikirlerin müzikteki en büyük anlatımını Beethoven ortaya koymuştur. Beethoven müziğin gelişmesindeki yeni aşamadır, görkemli senfonik eserlerinde her şey dinleyicinin kulağına seslenir, açık ve cesaretle söylenir, duyulması istenir. Sanat eğitimi çerçevesinde müziğin önemli bir yeri vardır.

Beethoven, Bach'ın oğullarının, Mannheim Okulu'nun Haydn ve Mozart'ın inşa ettiği bir müzik birikiminin içinde yetişti. Bu yüzden özellikle ilk yıllarda, “Viyana Okulu” dediğimiz bu müziksel mirası eserlerine taşıdı.

Son dönemde belli bir kopma eğilimi içinde olsa da bütünüyle bu etkiyi attığını söyleyemeyiz.

Beethoven'in müziği üç döneme ayrılarak incelenmektedir:

- 1) Çıraklık dönemi (1795-1801): Arayışlarla geçer, kendini bulmaya çalışır;
- 2) Ustalık dönemi( 1801-1815): Kendini bulmuş, stili oturmuştur;
- 3) Geliştirme dönemi(1815-1827):Yeni bir arayışa başlayan. Kendini dalgalara bırakır.

İlk dönemde büyük soluklu eserler yazmamıştır. Genellikle küçük biçimlerde(formlarda)eserler yazmıştır.

Bu dönemde, bestecilikten çok piyanistlik yanı öndedir. Henüz bir dil oluşturamamıştı ve kendinden önceki bestecilerin izlerini taşıyordu. Bu dönem, denemelerle geçer. Zaten o yıllarda Viyana'da saraydadır ve kendi halinden hiç memnun değildir. Bununla birlikte "Pathétique (Acılı)Sonat" gibi eserlerde dramatik bir dil kendini belli eder. Fırtına ve şiir iç içedir.(Kaygısız,2009 s:194)

Patetik sonat; Beethoven'in üç bölümlü, do minör tonundaki sonatıdır. Teknik açıdan zor olmaması ve ezgisel zenginliği, bu sonatın piyano repertuarının önemli eserlerinden biri olmasının nedenleridir.

Bu sonatın iki özelliği vardır; Beethoven'in bir giriş kısmı yazdığı ilk sonat olması ve orta dönem eserlerinin ilki kabul edilmesidir, Patetik sonat yazıldıktan sonra Beethoven, Haydn ve Mozart etkisinden kurtularak kendi kişiliğini tam anlamıyla bulmuştur.

## **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Problem durumunda değinilen konular gözden geçirildiğinde;

1. Müzik eğitiminde Armoni ve form bilgisinin önemli bir yer tuttuğu,

2. Patetik Sonat'ın yapısal olarak özel bir eser olduğu,
3. Müzik eğitimi sürecinde bu eseri incelemenin müzik teorisi ve form bilgisi konularının öğrenilmesine katkı sağlayacağı,
4. Besteleme teknikleri ve yaratıcılığın nasıl harmanlanabileceği ile ilgili fikir verebileceği görülmektedir.

Bu araştırma; L. v. Beethoven'in Op. 13 Patetik Piyano sonatının Formsal analizini yaparak Armoni, form bilgisi ve çözümleme teknikleri derslerine katkılarının ortaya çıkartılması amaçları ile gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmanın Müziği doğru anlama, doğru yorumlayabilme ve doğru analiz edebilmeye katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

### **Problem Cümlesi**

L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatının armonik ve formlar yapısı nasıldır ve form bilgisi, armoni ve çözümleme tekniği derslerine katkıları nelerdir?

### **Alt Problemler**

1. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatının armonik yapısı nasıldır?
2. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatının form yapısı nasıldır?
3. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatının form yapısının diğer sonat ölçütlerine göre benzer ve ayrılan yönleri nelerdir?

4. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatı isimli eseri armoni eğitiminin hangi aşamasında ve hangi konulara değinmek amacı ile kullanılmaktadır?
5. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatı isimli eseri form bilgisi derslerinin hangi aşamasında ve hangi konulara değinmek amacı ile kullanılmaktadır?
6. L. v. Beethoven' in op.13 "Patetik" piyano sonatı isimli eseri çözümlenme derslerinin hangi aşamasında ve hangi konulara değinmek amacı ile kullanılmaktadır?

### **Sınırlılıklar**

Araştırma eserin armonik ve form analizi yapılmasıyla sınırlandırılmıştır.

### **Tanımlar**

**Adagio Cantabile**(İt.) : Şarkı söyler gibi, buğulu ve ifadeli bir ağırlıkta.

**Allegro**(İt.) : Süratli, canlı.

**Allegro di Molto e Con Brio**(İt.): Çok fazla ateşli ve çevik, süratli, canlı.

**Armoni:** Konusu, birlikte çıkan sesleri uyuşturmak olan müzik dizgesi

**Form:** Eserin biçimsel boyutu.

**Grave**(İt. Fr.): Ağır, ciddi, temkinli.

**Patetik:** Fransızca kökenli, içe dokunucu, acılı, duygulandırıcı anlamındaki terim.

**Rondo:** Sık sık tekrarlanan bir kısmı bulunan müzik formu, sonat veya senfoninin son kısmı.

**Sonat:** Bir ya da iki çalgıyla seslendirilmek için bestelenmiş, üç ya da dört bölümlük müzik yapısı.

**Tempo I ( İt.):** Birinci tempo, ilk sürat.

## BÖLÜM II

### İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde Beethoven ve Patetik Sonat ile ilgili yapılan araştırmalara yer verilecektir.

BERKİ ve YÜKSEL'in(2002) G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 2 de yayınlanan "Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına(bölümüne) İlişkin Motifsel Yapı Analizi'nde sonatı üçüncü muvmanının form analiz şeması çıkarılmış, motifsel analizi yapılarak motifleri ve motiflerin değişikliğe uğrayıp uğramadığı ve motiflerin tekrarlanma durumları ortaya konmuştur."

TAZE (2006) "Ludwig van Beethoven'in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi" isimli, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı yüksek lisans tezinde; Beethoven'in hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri ve viyolonsel repertuarı içinde bulunan sonatları form, tonalite, armoni bakımından karşılaşılabilecek zorlukları örnek verilerek çözümlenmeye çalışmıştır.

Taze'ye göre, Beethoven'in viyolonsel için yazdığı sonatlarında güçlü armoni, kontrapunkt ve tezat oluşturacak düzenlenmiş nüanslarla virtüözlüğün ön planda tutulduğu bir müzik yaratmıştır.

Taze, bu çalışması ile bestecinin eserlerinin Türkiye'deki viyolonsel eğitimine önemli oranda yarar sağlayabileceğini saptamış olup tüm eserlerinin müzik eğitiminde önemli bir kaynak oluşturduğunu ortaya koymuştur. Ve sonuç olarak Beethoven'i, onun müziğini özellikle viyolonsel için yazdığı sonatlarını anlamak ve daha iyi icra edebilmek için yaşadığı devir özelliklerini ve onun stilini daha iyi incelemek gerektiği, bu sayede bu sonatların icrasında gerek karakter, gerekse yorum ve teknik açıdan karşılaşılabilecek zorlukların çözümlenebileceğini saptamıştır.

Sancar TUNALI (2004) tarafından Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan yüksek lisans tezinde piyano dağarcığı açısından önemi olan Ludwig van Beethoven'in özetle yaşamı, Klasik Dönem içindeki yeri ve

müziğinin dönemleri açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada araştırmacı, bestecinin tüm piyano sonatları içinden, örnek olarak "Appassionata", mi bemol majör Piyano Sonatı(Op.7), sol majör Piyano Sonatı (Op.31,Nol), re majör Piyano Sonatı (Op.28), sol minör Piyano Sonatı (Op.49.Nol) ve la majör Piyano Sonatının (Op.110) form ve stil yönünden incelemelerini sunmuştur.

BARIŞ ve KARKIN(2003) Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.' de yer alan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersindeki nota okuma becerisinin çalgı eğitimine yansımaları üzerine öğrenci görüşlerini inceledikleri bir bildiri Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu'nda 30-31 Ekim 2003 tarihinde İnönü Üniversitesi'nde sunmuşlardır. Bu çalışmada öğrencilerin müziksel işitme ve çalgı çalma süreçlerinde müzik teorisi ve işitme dersinin gerekliliğini ortaya koymuşlardır.

Ülkemizde Patetik Sonat'ın armoni, form bilgisi ve çözümleme teknikleri derslerine katkıları ile ilgili bir makale, bildiri ve tez formatında bir araştırma bulunamamıştır.

### **Yöntem**

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme açıklanmıştır.

### **Araştırma Modeli**

Bu araştırmada, literatür tarama ve betimleme yöntemleri kullanılmıştır.

Betimleme, olayları obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Bu sayede onları iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlanır ve aralarındaki ilişkiler saptanmış olur(Kaptan,1998 s:59).



## **Evren ve Örneklem**

Araştırmanın evren ve örneklemini Ludwig van Beethoven'in op.13 Patetik sonatı oluşturmuştur

## **BÖLÜM III BULGULAR VE YORUM**

Bu bölümde araştırmanın bulguları her bir alt problemle ilişkili olarak açıklanmış ve yorumlanmıştır.

Patetik Sonat hem armoni hem form bilgisi konularına göre ayrı ayrı ele alınacaktır.

### **Tarihsel Süreç İçinde Sonat Formu İncelemesi**

Sonat' kelimesi, İtalyanca'da "tınılama" anlamına gelen sonare sözcüğünden türetilmiş olmakla birlikte, genel olarak bir ya da iki çalgı için yazılan çok bölümlü enstrümantal eserleri tanımlamak için kullanılır. Genelde 4 bölümden oluşan sonatın ilk bölümü çabuk (allegro), ikinci bölümü anlatım açısından zengin ve ağırca (andante), üçüncü bölümü canlı ve kıvrak (scherzo), ve dördüncü bölümü (finale) parlak ve oldukça çabuktur.

Sonata anlamı 16. yy sonlarında önceleri vokal müzikten çok sesli çalgı müziğine Canzona da sonar adıyla metal üflemlerli çalgılara uygulanan enstrümantal parçalarda yer almış, ancak terimi ilk kez 1561de Gorzani, Sonata per Liuto (Lavta için Sonat) adlı eserinde kullanmıştır.

1600'lerde vokal müzik için Canzona, enstrümantal müzik için Sonata adı yaygınlaşmış, L. Viadana, C. Monteverdi ve S. Rossi, Solo Sonata yanında Trio Sonata'nın temellerini atmış; G. Gabrieli 1615'te üç keman ve istenirse bas için Canzoni e Sonate (Canzonalar ve Sonatlar) adlı eserini yayımlamış ve trio sonata türü 18. yy ortalarına kadar varlığını korumuştur. 1660'larda az da olsa A. Cesti, G. Legrenzi gibi besteciler tiyatro ve opera için danslı ve süit benzeri sonatlar da yazmış, diğer taraftan kiliselerde dinsel müzik öncesi çalınmak üzere füğ benzeri kısımları da olabilen sonatlar bestelenmiş; böylece saray ve varlıklı çevrelerde Sonata da Camera (Oda Sonatı) türü yerleşirken, Sonata da Chiesa (Kilise Sonatı) türü de kendi çevresinde gelişmiştir. 17. yy ortalarından sonra ise çok bölümlü kuralına uygun, solist karakterini içeren, tek başına bir eser bütünlüğü olan bestelere genel olarak sonat adı verilmeye başlanmıştır.

30 Yıl Savaşları sonunda, 1648 yılından itibaren sonat türü İtalya'dan Avusturya ve Almanya'ya ulaşmış; 1660'da Restorasyon çağına başlamasıyla İngiltere'de ilgi görmüş, 1700'lerde kilise ve oda sonatı türleri Fransa'da yayılmıştır. 1692'de Almanya'da Y. Kuhnau piyano için yazmış, daha sonra J.S. Bach, keman, flüt, viyola da gamba, klavsen ve org için sonatlar bestelemiştir. Bach'ın solo keman sonatları, "ağır – füğ – ağır – çabuk" olarak bölümlenmiş, bu haliyle kilise sonatı formuna yakın durmuştur. C.P.E. Bach, yazdığı 70 kadar klavsen sonatıyla modern sonatın gelişmesine katkıda bulunmuş; D. Scarlatti ise hepsi tek bölümlü olan 600 kadar kısa sonat bestelemiştir. J. Haydn, eğlence ve ders amaçlı sonatlar yazmış, bazı sonatları, "keman ve viyolonsel eşlikli piyano sonatı" olarak adlandırılmıştır. Mozart, 17 kilise sonatı, 40 kadar keman – piyano, 23 solo piyano, 6 dört el piyano sonatı bestelemiştir; ancak Beethoven, 32 piyano, 10 keman, 5 viyolonsel ve 1 korno sonatıyla sonat türünü doruğa ulaştırmış kabul edilir. 19. yy' da F. Mendelssohn Bartholdy, F. Chopin, R. Schumann, F. Lizst, J. Brahms ve E. Grieg bu alanda önemli eserler vermiş, 20.yy'da ise P. Hindemith gibi önemli bestecilerle hem formda hem içerikte yenilikler aranmıştır.

### **Sonat Formu**

İki çeşit sonat formundan söz edilebilir:

1. Klasik Sonat Formu: 18.yy'da genellikle 3 bölüm olan sonata Menuetto – Scherzo bölümünün eklenmesiyle 4 bölümlü hale gelmiştir. 1. bölüm, ana tonalitede, bazen kısa ve ağır bir girişle başlayan bir sonat allegrosu biçiminde, genellikle çabuk tempoda ve dramatik yapıdadır. 2. bölüm, gamın 5. derecesinde (dominant), ağır tempoda (andante veya adagio), 2 bölmeli (binary) ya da 3 bölmeli (ternary), A – B – A ya da benzeri bir formda, lirik yapıdadır. 3. bölüm yine ana tonalitede, çabuk tempoda, menuet – scherzo – menuet olmak üzere üçlü (ternary) formdadır. 4. bölüm ana tonalitede, allegro ya da presto (çok çabuk) temposunda, sonat allegrosu veya rondo formunda, enerjik sona eren bir finaldir.

2. Sonat Allegrosu: Sonatın bölümlerinden sadece bir tanesinin senfonide ve konçertoda da kullanılan 3 bölmeli (serim – gelişim – yeni serim) yapısını tanımlayan terimdir. 1. bölüm (serim, sergi, exposition) iki karşıt temadan oluşur; ana tonalitede ilk tema (A) sunulur; ton değişimli bir köprü geçidinden sonra ana tonun 5. derecesi ya da ilgili minöründeki ikinci tema (B) duyurulur. Bazen 3. tema, bazen de bitiriş pasajı olan Coda ile sona erer. 2. bölüm (gelişme), ilk bölümde verilen tüm temaların işlendiği yerdir; ton değişimleri, yarım kalan cümleler ve süslemelerle desteklenir; yeni bir köprüyle ana tona dönmek suretiyle son bölüme hazırlık yapılarak bitirilir. 3. bölüm (yeni serim), genel olarak ilk bölümün tekrarıdır; tüm temaların ana tonda duyurulması suretiyle dramatik anlatım yumuşatılıp çözülür. Güçlü bir coda ile sona erer.

Halen birçok besteci tarafından tercih edilen sonat formu, özellikle sonat allegrosu türündeki sofistike haliyle solo ya da çoklu enstrüman parçaları yazan besteciler için önemli bir kaynak ya da çıkış noktası teşkil etmektedir.

### **Patetik sonatın form analizi**

Patetik sonatın form analizi şemalaştırarak gösterilmiş, hemen ardından uygun ölçüde küçültülmüş gerçek notası (URTEXT) eklenmiştir. Eserin eklenmiş notası üzerinde ilgili bölümler gösterilerek pratik bir bakış açısı elde edilmek istenmiştir.

Patetik Sonat'ın 1. bölümü "Sonat Allegrosu" şeklindedir ve form açısından aşağıdaki gibidir:

## Giriş bölümü

### i. Bölme - SERİM

- A (Esas tema): Do minör,

11 Allegro di molto e con brio

*p* *cresc.*

18 *cresc.*

25 *p* *f*

- Variş köprüsü: ikincil dominant'lar, La bemol majör, Si bemol majör,



The second system continues the bridge with a treble clef staff featuring a 'cresc.' marking and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The treble staff includes a 'p' marking and a 'f' marking. The third system continues the bridge with a treble clef staff featuring a 'p' marking and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The treble staff includes a 'f' marking and a 'p' marking.

- B (Yan tema) Mi bemol minör, Re bemol majör, Mi bemol minör, Fa minör, Mi bemol majör

51

Measures 51-57: The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

58

Measures 58-64: The right hand continues with a melodic line, featuring slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *sf* and *f*.

65

Measures 65-71: The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *sf* and *f*.

72

Measures 72-78: The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *f* and *pp* (pianissimo).

79

Measures 79-86: The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *f* and *pp*. A *decresc.* (decrescendo) marking is present over the final measures.

87

Measures 87-93: The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp*, *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

- C (Bitiş teması - Codetta) Mi bemol majör

### Giriş teması

### ii. Bölme - GELİŞME

Mi minör, sol majör-Re majör, Sol minör-Fa minör, Fa majör, Fa minör,  
Do minör, Re minör, Sol majör

137 *Allegro molto e con brio*

*p cresc. f p cresc.*

144 *f p cresc.*

150

157



### iii. Bölme - SERİMİN TEKRARI

- A (Esas tema); Do minör
- Varış köprüsü; Re bemol majör, mi bemol minör, fa majör
- B (yan tema); Fa minör, do minör, Si bemol majör, la b majör
- C (codetta); Do minör,

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff starts at measure 195 and the second at measure 201. Both staves show a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Dynamics include p, sf, and cresc. markings.

### Giriş teması

- **Coda; Do minör**

Bu noktada dikkat çeken ve form bilgisi derslerinde de örnek teşkil eden konu, başlangıç kısmına yazılmış olan 10 ölçümlük giriş kısmıdır. Genel olarak sonatlar böyle bir girizgah ile başlamaz. Bestecinin esere verdiği ismin anlam olarak girişteki ağır tempo ile paralel olduğu gözlenir.

Bir ölçümlük (ilk ölçü) motif çok ağır bir tempoda işlenirken hüzünlü ve acılı atmosfer net olarak hissedilir.

Serim ve gelişme bölümleri arasında yine alışılmamış biçimde girişteki bu hüzünlü bölümün dört ölçü kısa olarak tekrarlandığı görülür.

Başlangıçta ve ikinci bölümden önce yazılmış olan giriş teması sonat allegrosu formu içerisinde yenilikçi bir uygulamadır. Bu yönüyle diğer sonat ölçütlerinden ayrılır.

Birinci bölme giriş bölümünde yaratılan havanın aksine sonatın form yapısına uygun olarak hareketli, parlak motiflerle ilerler.

Bu sonatın 1. Bölümü sonat allegrosu formunun kullanılışı ve barındırdığı biçimsel bölmelerin çözümlenmesi açısından örnek olarak kullanılacağı gibi, aynı zamanda sonat allegrosu formunun istisnai ve yenilikçi bir şekilde işlenişini de göstermesi açısından önemlidir. Giriş temasında kullanılan müzik fikrinin gelişme bölmesinden hemen önce beklenmedik bir şekilde duyurulması, aynı temanın yeniden serim bölümünde kapanış temasından sonra hatırlatılması ve kodanın 1. Tama malzemesinden oluşması bu yenilikler arasındadır.

Patetik Sonat'ın 2. bölümü Önceki bölümün köprüsünden ve giriş bölümünden gelen motiflerle ve bu motiflerin geliştirilmesiyle işlenmiştir. “Küçük Rondo” şeklindedir ve form açısından aşağıdaki gibidir:

- A: La bemol majör
- B: Fa minör
- A: La bemol majör
- C: La bemol minör
- A: La bemol majör

Bu kısım üç bölmeli şarkı formunda da değerlendirilebilir. İki biçimi şematik olarak karşılaştırsak;

A	B	A	C	A	Küçük rondo
A		B		A	Üç Bölmeli Şarkı Formu
a	b	a			
17 - 29		37-50		51-73	ölçüleri arasındadır.

66. ölçüden sonrası Kodetta' dır.

Patetik Sonat' ın 3. bölümü “Büyük Rondo” şeklindedir ve form açısından aşağıdaki gibidir:

- A: Do minör
- B: Mi bemol majör
- A: Do minör
- C: La bemol majör
- A: Do minör
- B: Do Majör
- A: Do minör

## **KADANSLAR**

Armonide motif veya cümle sonlarında kalış şekli Kadans sözcüğüyle anlatılır. Kadans İtalyanca Caddare kelimesinden gelir. Fransızca bir sözcüktür. Aynı zamanda bir konçertonun son bölümüne bestecinin veya icracının eklediği gösterişli bölüme de kadans denir. Armoni öğrenimi açısından Cümleme ve Kadans sözcükleri çok büyük bir önem taşır.

1.Kadansları işlevleri bakımından iki gruba ayırabiliriz.

Bitiş Kadansları; Tonik üzerinde bitirişi anlatırlar.

- a) Otantik Kadans,
- b) Plagal Kadans.

2. Ara Verici Kadanslar; Cümle sonunda tonik akorunda değil de diğer akorlardan birisinde kalışı açıklar. Yani parçanın devam edeceğini anlatırlar.

- a)Yarım Kadans,
- b)Kırık Kadans,
- c)Modülasyonlu Kadans.

**Bitiş Kadansları Otantik Kadans:**

Cümle sonundaki Dominant- Tonik bağlantısıdır. Bu bağlantıda her iki akor bas partisinde temel seslerden hareket ederse Tam Otantik Kadans; iki akordan birisi çevrim durumunda olursa Tam Olmayan Otantik Kadans oluşur.

Tam Olmayan Kadans'lar, Tam Otantik Kadans'lara göre daha zayıf bir bitiş etkisi yaratırlar. Bu yüzden Tam Olmayan Kadans etkileri ara cümlelerde; Tam Kadans etkileri de bitiş cümlelerinde kullanılmalıdır.

### Plagal Kadans

Cümle sonunda Sudominant- Tonik bağlantısıdır. Bu bağlantıda her iki akor bas partisinde temel seslerden hareket ederse Tam Plagal Kadans; iki akordan birisi durumunda olursa **Tam Olmayan Plagal Kadans** oluşur.

### Eserin Armonik Açısından İncelenmesi

Giriş bölümü;

1. Ölçü ikincil dominant konusuna örnek gösterilebilir.

Domin

2. Ölçü abantı akorları ve gecikme konusunu içerir.

3. ve 4. ölçülerde do minör-fa minör- mi bemol majör tonlarına kısa süreli geçişler yapılmıştır. Modülasyon konusu ile ilgili örnektir.

5 – 11. ölçüler istisnai akor bağlantıları(ikincil dominantların kullanımı) konusuna örnektir.

Tüm eserde yer yer görülmekle beraber akora yabancı seslerden geçici ses, abantı sesler ve süsleyici ses konularına net örnekler 1 – 11. ölçüler arasında görülmektedir.

1. Bölüm (Sonat Allegrosu);1. tema da:

1 – 5; 9 – 13 ; ölçüler pedal konusuna örnektir.

*II Allegro di molto e con brio*

18

*cresc.*

15. ölçü altere edilmiş akorlar(Alman altılısı istisnai çözümüne örnektir).

25

25 – 35 ölçüler arası modülasyonlu marş armonik konusuna örnektir.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 31 and ends at measure 36. It features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a bass clef. The music is in a march style with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). The second system starts at measure 37 and ends at measure 43. It continues the march with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Dynamics include *sf* and *p* (piano). The third system starts at measure 44 and ends at measure 48. It continues the march with a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *sf* and *p*.

35 – 38 ölçüler arası abantı akor ve pedal konularına örnektir.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 37 and ends at measure 43. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef. The music is in a march style with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *sf* and *p*. The second system starts at measure 44 and ends at measure 48. It continues the march with a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *sf* and *p*.



## 1.Bölüm (Sonat Allegrosu);2. tema da:

51

Musical score for measures 51-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the lower staff consisting of chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measures 53 and 54. Trill ornaments are present in measures 56 and 57.

58

Musical score for measures 58-64. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The melody in the upper staff continues with slurs and accents, and the accompaniment in the lower staff remains chordal. Dynamic markings include *sf* in measures 60 and 61. Trill ornaments are present in measures 58 and 59.

65

Musical score for measures 65-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The melody in the upper staff features slurs and accents, and the accompaniment in the lower staff is chordal. Dynamic markings include *sf* in measures 67 and 68. Trill ornaments are present in measures 65, 66, and 69.

72

Musical score for measures 72-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The melody in the upper staff features slurs and accents, and the accompaniment in the lower staff is chordal. Dynamic markings include *sf* in measures 74 and 75. Trill ornaments are present in measures 72, 73, 76, 77, and 78.



43 – 50 ; 55 – 62 numaralı ölçüler akor seslerinin melodil olarak duyurulmasına örnektir

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 100, shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *p* (piano) and there is a *cresc.* (crescendo) marking. The second system, starting at measure 106, continues the melodic and harmonic lines, with a dynamic marking of *f* (forte). The key signature is one flat (F major or D minor) and the time signature is 4/4.

Giriş bölümünde değinilen armoni konularının istisnai kullanımlar dahil tümüne örnek olacak motifler ve ölçüler söz konusudur. Armoni ve çözümleme teknikleri derslerinde adım adım işlenen konulara bütüncül bir bakış sağlayan bu eser genellikle tek bölmeli şarkı örnekleri, iki bölmeli şarkı örnekleri, üç bölmeli şarkı örnekleri, katlı şarkı örneklerinden sonra armoni ve form olarak örnek olarak incelenebilir.

## BÖLÜM IV

### SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

#### Sonuçlar

Araştırmanın amacı, L. v. Beethoven'in Op. 13 "Patetik" piyano sonatı armoni, form bilgisi ve çözümleme teknikleri derslerine katkılarını ortaya çıkarmaktır.

Patetik sonatın armoni, form bilgisi ve çözümleme teknikleri derslerine katkılarına bakıldığında;

- Eserin tonal armoni konularını adım adım analiz edebilecek detayları taşıdığı görülmüştür.
- Biçimsel olarak sonat formuna çok iyi bir örnek olmakla beraber, form açısından yenilikler barındırır.
- Çözümleme teknikleri dersleri, armoni ve form, açısından yazılmış eserleri ele alır. Bu eser bütüncül bir bakış açısına olanak verir.
- Bestecinin yaratmak istediği atmosferi anlatım terimleri ve eserin temposu ile belirlediği görülür.
- Bu eserde seçilen bir motifin ve müzikal fikirlerin farklı bölümlerde tekrar ele alınışı, birbiri ile harmanlanması ile ilgili örnekler barındırır.

## Tartışma

L. v. Beethoven'in op.13 "Patetik" piyano sonatı bestecinin ikinci döneminin başlangıcında yazdığı ve adını kendi verdiği eseridir.

"Patetik" sonat iyi bir piyano eseridir. Bu eser müzik eğitiminin farklı alanlarına önemli katkılar sunmaktadır. Çünkü hem yapısal olarak, hem müzikal olarak içinde barındırdığı öğelerle armonik ve form yönünden incelenmeye değerdir. Yeni eğitim alan bireylere somut örnekler sunmak açısından kullanışlıdır.

Yenilik olarak gelen ağır tempolu giriş kısmı, bu girişin kısa kısa birinci bölümün serim gelişme serim kısımları arasında tekrarlanması, küçük rondo, büyük rondo, üç bölmeli şarkı formu, sonat formu, sonat allegrosu, motiflerin farklı yöntemlerle geliştirilmesi, birlikte ya da yeniden kullanılması yönünden form bilgisi eğitimine katkı sunmaktadır.

Eserin, aralıklar, gamlar, arpejler, modülasyonlar, akora yabancı sesler, altere edilmiş akorlar, akor bağlantıları uyumlu uyumsuz armoni, yedili ve dokuzlu akorlar gibi armoni konularını anlama çalma ve öğrenimi açısından müzik eğitimine katkısı bulunmaktadır.

Tüm bunların yanı sıra, L. v. Beethoven'in müzik dilini, ruh halinin eserlerinde yarattığı etkileri, yaşadığı sağlık sorunlarının yarattığı duygusal dalgalanmaların eserlerinde yarattığı atmosferi anlamamızı sağlamaktadır.

İncelenen tüm kaynaklarda yer alan analiz ve yorumlar, L. v. Beethoven'in op.13 "Patetik" piyano sonatının bu araştırmada cevabı aranan sorulara uygun içerikte bir eser olduğu fikrini desteklemektedir.

## ÖNERİLER

- L. v. Beethoven'in op.13 "Patetik" piyano sonatı temel armoni konuları işlendikten sonra incelenmelidir.
- Eser form yönünden incelenmeden önce motif, cümle, periyod, tema, kavramları öğretilmelidir.
- Ayrıca şarkı formları ve sonat formu konuları öğrenilirken doğrudan örnek olarak kullanılmalıdır.
- Eserin Küçük rondo bölümünün şarkı formunda da ele alınabileceği belirtilmelidir.
- L. v. Beethoven'in dönemindeki değişimlerden aldığı etkilerin ve kişilik özelliklerinin, eser üzerindeki etkilerinin anlatılması, müzik eserlerini çözümlenmede kişilerin doğru analizler yapmasına katkı sağlayacaktır.
- Çözümleme teknikleri derslerinde, şarkı formları incelendikten sonra eser incelenmelidir.

## EK: ESERİN NOTASI

## Giriş bölümü

## Grande Sonate pathétique

pour le clavecin ou pianoforte

Op. 13.  
1798-99

Grave

8. *fp*

3 *fp* *f* *sf* *p* *cresc.* *sf* 9

5 *p* *ff* *p* *ff*

7 *p* *cresc.*

9 *sfp* *p* 6

(10) 6 7 *sf*

attaca subito il Allegro:

**Serim**

**A**

17 **Allegro di molto e con brio**

18 *cresc.*

25 *p* *f* *f*

31 / **Köprü** *cresc.*

37 *f* *f* *f*

44 *f* *f* *f* *p*



**B**

Musical score for section B, measures 51-87. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of textures, including sustained chords in the bass and melodic lines with ornaments in the treble. Dynamics range from *pp* to *f*. The piece concludes with a *cresc.* marking.

51

58

65

72

79

87

*f*

*decresc.*

*pp*

*p*

*cresc.*

94

100

106

/ Kapanış teması

112

118

125



## Giriş teması

133 **Tempo I**

*fp fp fp p decresc. pp*

*attacca subito Allegro  
molto e con brio*

## Gelişme

137 **Allegro molto e con brio**

*p cresc. f p cresc.*

144

*f p cresc.*

150

*p cresc.*

157

*p cresc.*

163

*p* *pp*

This system contains measures 163 through 167. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* at the beginning and *pp* towards the end of the system.

168

*cresc.*

This system contains measures 168 through 172. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 168-171. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present in the right hand.

173

*sf* *pp* *tr*

This system contains measures 173 through 177. The right hand features chords and a trill marked *tr*. The left hand has a melodic line. Dynamic markings include *sf* and *pp*.

178

*cresc.* *sf* *sf* *tr*

This system contains measures 178 through 183. The right hand has a melodic line with a trill marked *tr*. The left hand has a melodic line. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, and *sf*.

184

*sf* *fp* *tr*

This system contains measures 184 through 188. The right hand has a melodic line with a trill marked *tr*. The left hand has a melodic line. Dynamic markings include *sf* and *fp*.

190

**Yeniden**  
**Serim**

195

201

**Köprü**

208

215



## B

221

Musical score for measures 221-226. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. Dynamics include *f* (forte) in measures 224 and 225.

227

Musical score for measures 227-232. The right hand continues with a melodic line, including trills in measures 227-230. Dynamics include *f* (forte) in measures 231 and 232.

233

Musical score for measures 233-238. The right hand features a melodic line with trills in measures 233-236. The left hand accompaniment includes a *C* time signature in measures 233-238.

239

Musical score for measures 239-245. The right hand features a melodic line with trills and slurs. Dynamics include *f* (forte) in measures 239-240 and *decresc.* (decrescendo) in measure 245.

246

Musical score for measures 246-251. The right hand features a melodic line with trills and slurs. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measure 250.

253

*p* *cresc.*

This system contains measures 253 to 257. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

258

This system contains measures 258 to 262. The music continues with a similar melodic and accompaniment pattern as the previous system, maintaining the piano (*p*) dynamic and the 3/4 time signature.

263

*f* *p*

This system contains measures 263 to 267. It begins with a forte (*f*) dynamic in the right hand, which then transitions to piano (*p*) in the final measure. The left hand continues with its eighth-note accompaniment.

268

*cresc.*

This system contains measures 268 to 272. It features a crescendo (*cresc.*) marking. The melodic line in the right hand becomes more active, and the overall intensity increases.

273

Kapanış teması  
*f* *p*

This system contains measures 273 to 277. It is labeled "Kapanış teması" (Closing theme). It starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic phrase, and the left hand has a few chords.

278

*cresc.*

This system contains measures 278 to 282. It features a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords.

283

*f*

288

*f* *ff* *ff*

Giriş teması

295 *Grave*

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

299 *Allegro molto e con brio*

**Coda**

*p* *cresc.*

304

*ff* *ff*



**A**  
Adagio cantabile

Musical notation for measures 1-5 of section A. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand features a melodic line with long, sweeping phrases, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-10 of section A. Measure 6 is marked with a '6'. The right hand continues its melodic development, including a triplet in measure 8. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 11-14 of section A. Measure 11 is marked with an '11'. The melodic line in the right hand becomes more active, with frequent sixteenth-note passages.

**B**

Musical notation for measures 15-18 of section B. Measure 15 is marked with a '15'. The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand has a more complex accompaniment with some chords.

Musical notation for measures 19-22 of section B. Measure 19 is marked with a '19'. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand features a dense texture of chords and sixteenth-note accompaniment.

23

23

*cresc.*

*cresc.*

Measures 23-26: Treble clef has a melodic line with a fermata at the end of measure 23. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.* in measures 24 and 25.

27

27

*p*

*pp*

*p*

Measures 27-31: Treble clef has a melodic line with a fermata at the end of measure 27. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* in measures 27 and 29, and *pp* in measure 28.

32

32

Measures 32-35: Treble clef has a melodic line with a fermata at the end of measure 32. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

36

36

*pp* <sup>3</sup>

<sup>3</sup>

Measures 36-38: Treble clef has a melodic line with a fermata at the end of measure 36. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp* in measure 36. Triplet markings (<sup>3</sup>) are present in measures 36 and 37.

39

39

*cresc.*

Measures 39-41: Treble clef has a melodic line with a fermata at the end of measure 39. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.* in measure 40.



42

*f* *f* *fp* *decresc.*

Measures 42-45: Treble clef with a key signature of two flats. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. The left hand plays a dense, rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *f*, *fp*, and *decresc.*

45

*pp*

Measures 45-48: Treble clef. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *pp*.

48

*cresc.*

Measures 48-51: Treble clef. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *cresc.*

51

A

*p*

Measures 51-55: Treble clef. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *p*. A section marker 'A' is placed above measure 51.

55

Measures 55-58: Treble clef. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords.

58

Musical score for measures 58-60. The piece is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 58 features a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 59 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 60 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

61

Musical score for measures 61-63. The piece is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 61 features a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 62 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 63 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

64

Musical score for measures 64-66. The piece is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 64 features a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 65 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 66 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. A *pp* dynamic marking is present in measure 66.

67

Musical score for measures 67-69. The piece is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 67 features a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 68 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 69 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

70

Musical score for measures 70-72. The piece is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. Measure 70 features a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 71 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. Measure 72 has a treble clef with a half note G-flat and a bass clef with a half note G-flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. A *f* dynamic marking is present in measure 70, and a *pp* dynamic marking is present in measure 72.



Rondo  
Allegro

Measures 1-4 of the Rondo section. The music is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure.

Measures 5-9 of the Rondo section. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. A section labeled 'A' begins in measure 6. The left hand maintains its accompaniment pattern.

Measures 10-14 of the Rondo section. The right hand has a melodic line with a crescendo (*cresc.*) starting in measure 12. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Köprü

Measures 15-21 of the Köprü section. The right hand features a trill (*tr*) in measure 16. The left hand has a forte (*f*) dynamic in measure 16. A section labeled 'B' begins in measure 22. The key signature changes to E-flat major (one flat) in measure 18. A fortissimo (*sfp*) dynamic marking is present in measure 18.

B

Measures 22-27 of the Köprü section. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a fortissimo (*fp*) dynamic in measure 22. A section labeled 'dolce' begins in measure 24. The key signature changes to G-flat major (two flats) in measure 26.

Measures 28-31 of the Köprü section. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a crescendo (*cresc.*) starting in measure 29. The key signature changes to E-flat major (one flat) in measure 30.

33



*p* *sf* *sf*

37



*p* *sf*

41



*p*

47



*cresc. sf* *p*

53



*sf* *sf* *cresc.*

57



*ff* *sf* *p* A

62

66

70

74

79

C

87



95

101

*cresc.* *f*

### Dönüş Köprüsü

105

*cresc.* *sf*

109

*ff*

112

*sf*

116

*ff* *sf* *p*

A

121

Musical score for measures 121-124. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

125

Musical score for measures 125-128. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

129

Musical score for measures 129-132. The right hand has a more rhythmic pattern with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present at the end of measure 132.

B'

133

Musical score for measures 133-137. The right hand features a complex, rapid melodic passage with many slurs and ties. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p dolce* (piano dolce) is present in measure 133.

138

Musical score for measures 138-141. The right hand continues the rapid melodic passage with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 139.

142

Musical score for measures 142-144. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 142 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes. Measure 143 continues the melodic line with another triplet. Measure 144 shows the right hand with a slur and a triplet, while the left hand has a triplet of eighth notes. The key signature changes to one flat (B-flat) at the end of measure 144.

145

Musical score for measures 145-147. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 145 has a melodic line in the right hand. Measure 146 features a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 147 continues the melodic line in the right hand.

148

Musical score for measures 148-150. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 148 has a melodic line in the right hand. Measure 149 continues the melodic line. Measure 150 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture.

151

Musical score for measures 151-156. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 151 has a melodic line in the right hand. Measure 152 continues the melodic line. Measure 153 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 154 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 155 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 156 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the end of measure 156.

157

Musical score for measures 157-162. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 157 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 158 continues the melodic line. Measure 159 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 160 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 161 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 162 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture.

163

Musical score for measures 163-165. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 163 has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. Measure 164 continues the melodic line. Measure 165 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and a bass line in the left hand with a chordal texture. The lyrics "ca - - - lan - -" are written below the right hand staff.



169 **A**

do *p*

174

178

*cresc.*

182

*p cresc. sf sf ff*

**Coda**

186

*sf sf p cresc.*

190

Musical score for measures 190-192. The right hand has a continuous eighth-note melody. The left hand has a bass line with chords and rests.

193

Musical score for measures 193-196. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and accents.

197

Musical score for measures 197-200. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a sixteenth-note run. The left hand has a bass line with chords and accents.

201

Musical score for measures 201-205. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a decrescendo. The left hand has a bass line with chords and accents.

206

Musical score for measures 206-209. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a fortissimo section. The left hand has a bass line with chords and accents.

## KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2003), **Müzik Terimleri Sözlüğü**. İSTANBUL: Pan Yayıncılık

Aktüze, İ. (2004), **Müziği Okumak**. İSTANBUL: Pan Yayıncılık

Barış, D.A. ve Karkın, M. (2003). **Ef Gseb Meabd.'De Yer Alan Müzik Teorisi Ve İşıtme Eğitimi Dersindeki Nota Okuma Becerisinin Çalgı Eğitime Yansımaları Üzerine Öğrenci Görüşleri (A.İ.B.Ü. Örneği)**. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu.(30-31 Ekim 2003). Malatya: İnönü Üniversitesi

BERKİ, O.T. ve YÜKSEL, M (2002) **Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi**. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 2 (2002) 163-179

GREEN, D. M. (1993). **Form in Tonal Music**. FLORIDA U.S.A. : Harcourt Brace Jovanvich Collage Publishers

Cangal, N. (2004). **Müzik Formları**. ANKARA: Arkadaş Yayınevi

Elhankızı, A (2012). **Armoni**. KONYA: Eğitim Yayınevi

Elhankızı, A (2012). **Müziğin Temel Kuramları**. KONYA: Eğitim Akademi Yayınevi

Fenmen, M. (1991).**Müzikçinin El Kitabı**. ANKARA: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Finkelstein, S. (1996). **Müzik Neyi Anlatır?** İSTANBUL: Kaynak Yayınları

Herriot, E. (2002). **Beethoven**. İSTANBUL: Pan Yayıncılık.

Hodeir, A. (2002). **Müzikte Türler ve Biçimler**. İSTANBUL: Pan Yayıncılık.

Hindemith, P (2007). **Ses İşçiliği, Çoksesli Müzikte Temel Kompozisyon Eğitimi**. İSTANBUL: Norgunk Yayınevi

Kaptan, S. (1998). **Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri**. ANKARA: Tekışık Web Ofset Tesisleri.

Karkın, M. (2004). **Geçmişten Günümüze, Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Armoni Ve İşitme Eğitimine Yönelik Programların İncelenmesi**. 1994-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi(7-14 Nisan 2004) Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi

Kaygısız, M. (2009). **Müzik Tarihi**. İSTANBUL: Kaynak Yayınları

Koray, F. (1957). **Müzik Formları**. İSTANBUL: Maarif Basımevi

Lavignac, A. (2010). **Solfej 1A**. İSTANBUL: Porte Müzik

Mimaroglu, İ. (1999). **Müzik Tarihi**. İSTANBUL: Varlık Yayınları

Özdemir, M. (2001). **Armoni**. İZMİR: Kanyılmaz Matbaacılık.

Püsküllüoğlu, A. (1997). **Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü**. ANKARA: Arkadaş Yayınevi

Said, E.W. (2007). **Geç Dönem Üslubu**. İSTANBUL: Metis Yayınları

Say, A. (1996). **Müzik Öğretimi**. ANKARA: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Say, A. (2008). **Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?** İSTANBUL: Evrensel Basım Yayın

Selanik, C. (1996). **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. ANKARA: Doruk Yayıncılık, Birinci Basım

Sözer, V. (2012). **Müzik Terimleri Sözlüğü**. İSTANBUL: Remzi kitabevi

Taze, S. (2004). **Beethoven'in Viyolonsel Sonatlarının incelenmesi**. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Toptaş, B. (2012). **Haydn, Mozart ve Beethoven'in piyano Sonatlarına genel bir bakış**. Makale.

Tunalı, S. (2004) **Ludwig van Beethoven'in özetle yaşamı, Klasik Dönem içindeki yeri ve müziğinin dönemleri** yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçan, A. (1994). **Müzik Eğitimi**, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, ANKARA: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Yavuzoğlu, N. (2010). **Uygulamalı Müzik Teorisi**. İSTANBUL: İnkılap Yayınevi

## İNTERNET KAYNAKÇASI

<http://www.anadolu.edu.tr/akademik/tezler/yl/16muzikYL/66.pdf>

<http://www.muzikegitimcileri.net/>

[http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g\\_sonata\\_form.html](http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/g_sonata_form.html)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_(music))

[http://www.cocukca.com/renklendirenler/beethoven/beethoven\\_hakkinda.html](http://www.cocukca.com/renklendirenler/beethoven/beethoven_hakkinda.html)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven) (20Mart2013)

<http://www.medeasanat.com/egitim-ve-muzik-egitimi.html> (24 Nisan 2013)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sonat>