

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP. 90 PİYANO SONATININ VE  
DÖNEMİN VIYANA'DAKİ MÜZİK ORTAMININ İNCELEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

ALPER ERDOĞAN

İstanbul, 2019

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP. 90 PİYANO SONATININ VE  
DÖNEMİN VİYANA'DAKİ MÜZİK ORTAMININ İNCELEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

ALPER ERDOĞAN

Danışman: Doç. Dr. HYUNN SOOK TEKİN

İstanbul, 2019



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Alper ERDOĞAN

Anasanat Dalı : Müzik

Tezin Adı : Ludwig van Beethoven'ın op.90 Piyano Sonatının ve Dönemin Viyana'daki Müzik Ortamının İncelemesi

Jüri Komisyonu tarafından 15/10/2019 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje/Esermetni savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Doç.Dr. Hyun SOOK TEKİN	Marmara Üniversitesi G.S.F	
<b>Asıl Jüri Üyeleri</b>		
Prof. Dilek BATIBAY	Marmara Üniv. Atatürk Eğitim Fakültesi	
Dr. Öğr. Üyesi İlke KARCILIOĞLU	İstanbul Üniv. Devlet Konservatuvarı	
<b>Yedek Jüri Üyeleri</b>		
Prof. Dr. Ece Emine KARŞAL	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Doç. Dr. Halil Eren TUNCEL	İstanbul Üniv. Devlet Konservatuvarı	

Adı geçen öğrencinin 16/10/2019 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 07/11/2019 tarih ve XXVI-6 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür



## GENEL BİLGİ

İsim ve Soyadı	: Alper Erdoğan
Ana Sanat Dalı	: Müzik
Tez Danışmanı	:Doç. Dr. Hyun Sook Tekin
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Ekim 2019
Anahtar Kelimeler	: Beethoven, Sonat, Viyana, Op. 90, Klasik Dönem

## ÖZET

### LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 90 PİYANO SONATININ VE DÖNEMİN VIYANA'DAKİ MÜZİK ORTAMININ İNCELEMESİ

On sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında önemli bir imparatorluğun başkenti olan Viyana, müzikte klasik dönem olarak da adlandırılan bu tarihsel kesit içinde yetişen bestecilerle klasik müzikte önemli bir üne sahiptir. Haydn, Mozart ve Beethoven gibi besteciler Viyana'nın üç büyük bestecisi olarak kabul edilir. 1770 yılında Bonn'da dünyaya gelen Ludvig van Beethoven 21 yaşındayken Viyana'ya yerleşmiştir. Bu dönemde oluşan toplumsal dönüşümün klasik müzikteki izleri, klasik müzik tarihinde klasik dönem olarak adlandırılan periyodun en önemli üç bestecisinin yaşadığı yer olan Viyana temelinde incelenmiştir. İki tarihsel periyodu birleştiren bir besteci olan Beethoven'ın piyano sonatlarının piyano literatüründeki yerleri çok önemlidir. Beethoven'ın 1814'te yazdığı 27. piyano sonatı olan op.90 mi minör piyano sonatı incelenmiştir. Sonatın besteleniş süreci ve yaşanan periyodun Beethoven'ın hayatına ve esere etkisi hakkında bilgi verilmiştir.

## **GENERAL INFORMATION**

Name and Surname : Alper Erdoğan

Department: Music

Thesis Advisor: Assoc. Dr. Hyun Sook Tekin

Thesis Type and Date: Master's degree-October 2019

Key Words: Beethoven, Sonata, Vienna, Op. 90, Classical Period

## **ABSTRACT**

Vienna, the capital of an important empire in the late eighteenth and early nineteenth centuries, has an important reputation in classical music with composers who grew up within this historical cross-section, also called the classical period in music. Composers such as Haydn, Mozart and Beethoven are considered Vienna's three greatest composers. Born in Bonn in 1770, Ludvig van Beethoven settled in Vienna at the age of 21. The traces of social transformation in classical music during this period were studied on the basis of Vienna, where the three most important composers of the so-called Classical period lived in the history of classical music. The locations of Beethoven's piano sonatas in piano literature, a composer combining two historical periods, are crucial. Piano Sonata no.27 in E Minor op.90, which Beethoven wrote in 1814 has been studied. Information has been given about the process of composing the Sonata and the effect of the period experienced on Beethoven's life and work.

# İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa No.</b>
<b>GENEL BİLGİ</b> .....	i
<b>ÖZET</b> .....	ii
<b>GENERAL KNOWLEDGE</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	v
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	vii
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	viii
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. VIYANA'DAKİ MÜZİKAL HAYAT</b> .....	3
2.1. Özel Konserler.....	8
2.1.1 Sosyal Müzik.....	8
2.1.2 Yemek Sonrası Eğlencesi.....	9
2.1.3 Parti ve Kutlama.....	9

2.1.4 Katılımcı Oda Müziği.....	9
2.1.5 Gala Etkinlikleri.....	10
2.1.6. Müzik Salonları ve Düzenli Konserler.....	10
2.2 Halk Konserleri.....	11
2.3 İcracılar ve İcra Pratiği.....	12
2.4 Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.....	14
<b>3. BEETHOVEN VE VİYANA.....</b>	<b>16</b>
3.1 Beethoven ve Halk .....	22
3.2. Beethoven'ın Piyano Sonatları.....	25
3.3 Op.90 Piyano Sonatı. ....	26
3.3.1. I-Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.....	30
3.3.2 . II-Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.....	42
<b>4. SONUÇ.....</b>	<b>49</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>50</b>
EK1. Beethoven piyano sonatı op.90.....	51
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>65</b>

## TABLO LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Tablo 1:</b> Birinci Bölümün Form Şeması	31
<b>Tablo 2 :</b> İkinci Bölümün Form Şeması	42

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Şekil 1:</b> Hofoper	4
<b>Şekil 2 :</b> Haendel'in Timotheus oder Die Gewalt der Musik oratoryosu afişi	14
<b>Şekil 3 :</b> Kleine Redoutensaal	15
<b>Şekil 4 :</b> Şekil 4: Viyana'nın ilk konser salonu.	16
<b>Şekil 5 :</b> Theater an der Wien	23
<b>Şekil 6 :</b> Burgtheater	23
<b>Şekil 7 :</b> Leopoldstadt	24
<b>Şekil 8 :</b> Beethoven, op.90 Piyano Sonatı 1. Baskı, 1815	27
<b>Şekil 9 :</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:0-24	32
<b>Şekil 10:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:24-46.	33
<b>Şekil 11:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:55-88.	34
<b>Şekil 12:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:67-81.	35
<b>Şekil 13:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:84-100.	36
<b>Şekil 14:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:101-108.	37
<b>Şekil 15:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:109-113.	37
<b>Şekil 16:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:113-119.	38

<b>Şekil 17:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:120-129.	39
<b>Şekil 18:</b> Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:130-143.	39
<b>Şekil 19:</b> Beethoven Op. 90 I. Bölüm, mm: 167-187	40
<b>Şekil 20:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:199-211	41
<b>Şekil 21:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:214.	42
<b>Şekil 22:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:0-9.	43
<b>Şekil 23:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:8-24.	44
<b>Şekil 24:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:32-39.	45
<b>Şekil 25:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:40-52.	46
<b>Şekil 26:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:101-114.	47
<b>Şekil 27:</b> Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:283-291.	48

## 1.GİRİŞ

Klasik müzik performansının tarihsel süreci incelendiğinde besteci, icracı ve dinleyiciden oluşan üç temel kanalın süreklilik gösterse de değişim ve dönüşüme uğradığı gözlemlenmiştir. Performans gerektiren birçok farklı disiplinde olduğu gibi klasik müzikte de kaçınılmaz olan bu dönüşümün ekonomik ve sosyal temelli birçok farklı nedenleri vardır.

Klasik Dönemin en önemli müzik kenti kuşkusuz ki Viyana'dır. On sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında önemli bir imparatorluğun başkenti olan Viyana, müzikte Klasik Dönem olarak da adlandırılan bu tarihsel kesit içinde yetişen bestecilerle klasik müzikte önemli bir üne sahiptir. Haydn, Mozart ve Beethoven gibi besteciler Viyana ekolü olarak kabul edilir. Savaşlar, devrimler ve yenilikler Avrupa'yı sosyolojik ve ekonomik olarak dönüştürürken hayatın her alanını etkilemiştir. Toplumsal olan müzik de bundan bağımsız değildir. Viyana'nın üç büyük bestecisi olarak kabul edilen Haydn, Mozart ve Beethoven'ın kariyerlerinin gelişimine bakıldığında bu dönüşümün izleri gözlemlenmektedir.

Aydınlanma Felsefesi müzikte klasik dönem olarak adlandırılan 18.yüzyıl müziğini etkilemiştir. Aydınlanmanın doğal sonucu olarak gelişen Fransız Devrimi ile burjuvazinin yükselişi ve milliyetçiliğin etkisi 19.yüzyıl Romantik Dönem müziğini etkilemiştir. Bir Klasik Dönem bestecisi olan Beethoven yaşadığı dönem itibariyle klasik ve romantik arasında bir besteci olarak kabul edilir. Değişmekte ve dönüşmekte olan bir dünyada devrimi hazırlayan düşüncelerden ve dönüşümlerden oldukça etkilenmiş bir müzik insanıdır.

Avrupa 1789 Devriminden 1848 Devrimlerine kadar yaşanan tarihsel süreçte siyasal anlamda oldukça yoğun bir gündeme sahipti. Bu süreci 18. yüzyıl ortalarından başlatmak olasıdır. Çünkü Fransız Devrimi gerekse müzikte barok-klasik ayrımının geçişi açısından Aydınlanma atmosferi önem taşımaktadır. Özellikle 19. yüzyılın Avrupa'sında devrim sözcüğü yaşamın her alanında kendisini göstermektedir. Politik olaylar, reforme edilen sanat anlayışları, toplum yaşamındaki değişiklikler, başkaldırıları...Fransız Devrimi'nin izlerinin yoğun olarak hissedildiği ortamda patlayan 1830 Devrimleri, 1848 sonrasındaki ulusçuluk dalgası, bu yüzyıl müziğinin politik, toplumsal yanlarını da ön plana çıkarır. Müziğin söz konusu kaotik süreçten, yaşanan toplumsal olaylardan etkilenmemesi mümkün değildir. Devrimin ilklerinin müzikal anlamda

hissedildiği ilk ürünler devrimin öncesinde görülüyordu. Bunlar Aydınlanmanın müzisyenler üzerindeki etkilerinin yansımalarıydı. Örneğin Mozart'ın en önemli üç operasının konularıyla Fransız Devrimi'nin sloganları arasında koşutluk görülmüştür. Saraydan Kız Kaçırma'nın konusu özgürlük iken, Figaro'nun Düğünü operasında ise eşitlik teması öne çıkarılmıştır. Mozart, son operası Sihirli Flüt'te kardeşlik mesajıyla slogan üçlemesini tamamlamıştır (Kutluk, 1997,s. 9-11).

Bu tezin birinci bölümünde Viyana'nın klasik müzik dünyasındaki yerinin gelişimi hakkında bilgi verdikten sonra Viyana'daki müzikal hayat, konserler, toplumsal dönüşümlerin müzikal hayata etkisi hakkında bilgi verilecektir. Beethoven ve Viyana başlığı ile başlayan ikinci bölümde Beethoven'ın Viyana müzik ortamındaki yerine değinildikten sonra çalmış olduğum op. 90 piyano sonatının analizi yer alacaktır.

Bu çalışmaya, müzik tarihinin bu kanalı incelendiğinde bu alanda Türkçe kaleme alınmış bir çalışma olmaması, Beethoven'ın sonatını da çalmış olmam sebebi ile başladım. Yerli ve yabancı kaynaklardan dönemin konser programlarını inceleme üzerinden başladığım bu çalışmada elde ettiğim veriler doğrultusunda yabancı kaynaklarda da sınırlı sayıda çalışma yapıldığını ve Mary Sue Morrow'un Concert Life in Haydn's Vienna kitabının kök kaynak niteliğinde olduğunu gözlemledim. Literatür taraması sürecinde incelediğim makalelerin ve kitapların büyük bir kısmı Morrow'un bu kaynağına atıfta bulunuyordu. Kathalin Komlos'un After Mozart: The Viennese Piano Scene in the 1790's makalesi dönemin piyanistleri ve Viyana'daki müzikal algı hakkında önemli bilgiler verir. Viyana'daki müzikal hayatı derinlemesine inceleyen Morrow'a atıfta bulunan bir diğer kaynağım Tia De Nora'nın 1991'de American Journal of Sociology'de yayımlanan Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna isimli makalesi oldu. Bu makalede De Nora, gelişen burjuvazinin müziği saraydan halka indirmesi mitini derinlemesine sorgular. Beethoven'ın Viyana'sındaki sosyal dönüşümlerin müziği ne derece etkilediği konusunda önemli sorular sorar ve köklü sanat hamiliği geleneğinin şekil değiştirerek varlığını sürdürdüğü sonucuna varır.

Tezin ikinci bölümündeki Beethoven op.90 piyano sonatı incelemesi ile ilgili Charles Rosen'ın Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion ve Lawrence Kramer'ın Music as Cultural Practice, 1800-1900 kitaplarından faydalandım.

## 2.VİYANA'DAKİ MÜZİKAL HAYAT

Viyana'nın müzik saltanatı 1619'da II. Ferdinand'ın şehri daimî ikametgahı olarak seçmesi ve imparatorluğun fiili başkenti yapmasıyla başladı. Ferdinand ve İtalyan eşi Elenora Gonzaga sayesinde Habsburg hanedanı ve İtalyan müzisyenler arasında kurulan bağ nedeni ile Viyana müzik ortamında İtalyan etkisi iki yüz sene sürmüştür. (Antonicek 1980, s. 716)

Habsburg İmparatorluğu'nun yönetim merkezi Viyana'da Hofburg olarak bilinen binalar kompleksidir. Burası, imparatorluğun müzik hiyerarşisinin de merkezidir. İmparatorun ailesi yılın soğuk ayları burada yaşar. İmparatorluk Şapeli 18. yüzyılın ilk yarısında hakim olan müzik kurumudur. İmparatorluk hazinesinden büyük ödenek alan Hofkapelle, IV.Charls'ın zamanında bir daha erişemeyeceği zenginliğe ulaşmıştır. IV. Charles'ın kızı Maria Theresa tahta geçince endüstriyel üretimi olmayan imparatorluğun giderlerini azaltamaması ve dini bir kurum olması nedeniyle vergi ödemeyen şapel küçülmeye başlamıştır. IV. Charles da dahil olmak üzere Habsburg yöneticileri Orta Çağdan kalma Kutsal Roma İmparatorluğu geleneğini sürdürme niyetindedir. İmparatorun papayla paylaştığı dini bir gücü vardı. Dini kutlamalar halk tarafından çok önemsenirdi. Sıradan insanlar da dini törenlerdeki korolara katılmak için şarkı söylemeyi öğrenirlerdi. Hofkapelle İmparatorluk Kütüphanesiyle Burg Sarayının arasında yer alan 15. Yüzyıl gotik katedralidir. İmparatorluk müzisyenleri düzenli olarak burada icrada bulunurlar. Kış ayları boyunca genellikle ayin icra edilirken, paskalya öncesi büyük perhiz döneminde Oratoryo, Stabat Mater, Alman ve klasik Latin ilahileri icra edilirdi. (Hertz, 1995 s. 3-5)

Ferdinand'la başlayıp sonraki yüz sene içerisinde diğer imparatorların da desteğiyle gelişen Hofkapelle öylesine istikrarlı bir şekilde büyüdü ki, üye sayısı 1705 yılında 107, 1723-1740 arasında 134'e yükseldi. Bununla birlikte, 1746'ya kadar, Maria Theresa, Hofkapelle'i Hofoper (imparatorluk operası) ve Hofkapelle olarak ikiye bölerek büyümeyi kontrol altında tuttu. Bu bölünmeden sonra Hofpkapelle'in gelişimi gerilerdi ve 1822 senesinde yalnızca yirmi iki müzisyenden oluşan cansız bir kuruma dönüştü. (Moore, 1987, s.99)



**Şekil 1:** Hofoper

**Kaynak:**<https://www.mediathek.at/der-erste-weltkrieg/der-erste-weltkrieg-ausgabe-1/zeit-im-umbruch/die-wiener-hofoper/>

“18. yüzyılın ilk yarısında Prusya Kralı II. Friedrich yükselişine devam etmektedir ve 1740’ta da Maria Theresa Avusturya İmparatorluğunun başına geçer. Bu olayların Avrupa tarihinde ve doğal olarak müzik tarihinde etkileri çok yakından hissedilir. Yüzyıl boyunca devam eden gelişmeler sonucu, 1789’da Fransız Devrimi yaşanır. Napolyon Savaşları, Kutsal Roma İmparatorluğunun yükselişi siyasal, toplumsal ve kültürel tarihte yankılarını bulur”(Boran ve Şenürkmez, 2010, s.127).

On sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında Viyana’daki konser hayatı dönemin diğer Avrupa başkentleri ile karşılaştırıldığında, düzenli konser serilerinin ve düzenli dinleyici topluluklarının olmaması gibi birçok açıdan problemlidir. Çoğunlukla Gassmann ve Salieri tarafından düzenlenen, ikisi Noel, ikisi de Paskalya zamanı müzisyenlerin dul eşleri ve yetimleri yararına Burghtheater’da yapılan dört konser şehirdeki düzenli tek konser serisidir. Zaman zaman, Avusturya’nın farklı bölgelerinden

gelen soyluların salonlarında çok önemli müzisyenlerin verdiği, sabahlara kadar süren konserler olsa da yarı özel konserler yok denecek kadar azdır. Şehirde birçok iyi müzisyen ve cömert hami bulunsa da ilk organize dinleyici kitlesi Gesellschaft der Musikfreunde (Müzik Dostları) diğer Avrupa başkentlerine göre oldukça geç bir tarih olan 1812 senesine kadar kurulmamıştır. Şehirde 1831 senesinden önce tam teşekkürlü bir konser salonu bulunmamaktadır. Bu tarih dönemin birçok farklı Avrupa şehrindeki konser salonlarının kurulmasından yaklaşık yüz elli sene sonra tekabül eder. (Morrow, 1989).

Hofkapelle Hausekapelle'ye emsal oluşturmuştur. İmparatorluğun desteklediği müzik ortamını aristokratlar kendi saraylarında devam ettirmişler ve kendi destekledikleri müzisyenleriyle küçük müzik topluluklarını oluşturmuşlardır. Hausekapelle geleneğinin kökeninde Viyanalı aristokratların müziğe ve bilgiye olan sevgilerinin yattığı görüşü bulunmakla birlikte bazı araştırmacılara göre de bu gelenekte müzik, aristokratların güçlerini göstermelerinin araçlarından biridir. Yüksek aristokratlar imparatorluğun uyguladığı pratiğe ilgi duyup onu taklit etmişler, küçük aristokratlar da yüksek aristokratları taklit ederek bu geleneği sürdürmüşlerdir. Küçük aristokratlar ve yüksek orta sınıf da Hausekapelle'ye özenerek kendi müzik toplulukları oluşturmaya başlamışlardır. Bu sınıfların servetleri büyük bir orkestrayı ve önemli müzisyenleri tutmaya yetmediği için sadece üflemeli çalgılardan oluşan küçük topluluklar oluşturmuşlardır. Ne var ki Hausekapelle geleneği de modellendiği Hofkapelle gibi zamanla düşüşe geçmiştir. (De Nora, 1991 s. 326-330)

1761 senesinde Maria Theresa hanedanlığının en zengin ve güçlülerinden olan Prens Paul Anton Esterhatzy, Haydn'a kendi sarayında müzik direktörlüğü yapması teklifinde bulundu. Yirmi dokuz yaşındaki Haydn'a bu pozisyonu sağlayacak olan kontratta patronu dışında kimseye beste yapmayacağı, patronundan habersiz seyahat edemeyeceği, patronunun yönlendirdiği eserleri besteleyeceği ve eserlerin patronundan habersiz dağıtımının yapılamayacağı gibi profesyonel ayrıntıların yanında konserlerde her daim beyaz keten giyileceği ve pudralı olunacağı gibi ayrıntılar da yer almıştır. Babası Prens Nicholas'ın 1790'daki ölümünden sonra Prens Anron Esterhatzy sarayındaki

müziyenleri dağıtmış, Haydn'a da Viyana'da konforlu bir emeklilik imkânı sağlamıştır. Aslen Alman olup İngiltere'de yaşayan Londralı Salomon olarak bilinen dönemin ünlü yetenek avcısı Johann Peter Salomon, prensin öldüğünü duyunca soluğu Viyana'da almış ve Haydn'ı İngiltere'ye götürmeyi teklif etmiştir. Haydn ve Salomon 1 Ocak 1791'de Londra'ya ayak bastıklarında İngiliz müzikseverler Haydn'ın adını çoktan duymuşlardı. Nota basımı henüz çok gelişmemiş olsa da Haydn'ın eserleri elde çoğaltılarak Avrupa'nın çok çeşitli şehirlerinde müzik severler tarafından biliniyordu. 1785'te The Gazette and New Daily Advertiser of London'da yayımlanan haberde "Müziğin Shakespeare'i olan Haydn'ın geçmişinde liberal ve modern insanın aklına çok ters gelen bir şey vardır. Bu önemli deha yıllarca bir prens tarafından zapt edilmiştir. Haydn'ı oradaki hayatından kurtarmak ve onu İngiltere'ye getirmek hac yolculuğu kadar kutsal bir görevdir" yazar. Mozart da Haydn gibi müzik patronlarının himayesinde kariyerine başlamış olsa da bu şekilde devam etmemiştir. Kont Collorodo'nun hizmetinde olan Mozart 1781'de babasına yazdığı şikâyet dolu mektupta patronun başka kontların ve prenslerin katıldığı bir davet sırasında kendisini aşçı ve hizmetçilerin olduğu masada oturtmasından, saray dışında konser yapmasına izin vermemesinden yakınmıştır. Haydn'ın ve Mozart'ın müzik patronlarının tavırlarına karşı gösterdikleri tepki aynı olmamıştır. Mozart Haydn'dan bir jenerasyon daha gençtir ve henüz çok küçükken saray müzisyeni ve hırslı bir eğitimci olan babasının yönetiminde ablasıyla birlikte Avrupa'nın birçok şehrinde konserler vermiştir. Kontla yaşadığı tartışmalar sonucunda serbest çalışan müzisyen olarak yaşamaya başlamıştır. Enerjik ve genç bir müzisyen olarak Viyana müzik hayatında heyecanla karşılanmıştır. Viyanalı soyluların ilgisi ile konserler, özel dersler, ev konserleri ve halk konserleri ayarlamış olan Mozart bir süre refah içinde hayatını sürdürmüştür. Konser dinleyicilerinin büyük kısmını soylular ikinci kısmı yarı soylular yalnızca çok küçük bir kısmı burjuvalar oluşturmuştur. (Blanning, s.15-17)

1792'de Beethoven Viyana'ya geldiğinde Hausekapelle çoktan geçmişe ait bir gelenek olarak algılanmaktadır. Morrow'a göre bu geleneğin düşüşe geçmiş olması aristokratların müzik patronluğundan ellerini çekmiş oldukları anlamına gelmemektedir. Gelenek devam etmiş yalnızca düzenleme değişmiştir. Bunun nedenlerinden biri de 18.yüzyılın ikinci yarısından 19. Yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte aristokratların servetlerindeki azalmasıdır. Düşen servetlerle birlikte sürekli bir orkestrayı desteklemek

ve evde daimî bir müzisyene sahip olmak yerini belirli günlerde özel müzisyen tutmaya bırakmıştır. Kimi araştırmacılara göre de bu süreç doğal olarak halk konserlerinin artmasına, serbest çalışan müzisyenlerin olmasına ve müzikte orta sınıfın belirginleşen varlığına bırakmıştır. De Nora yaptığı araştırmaların ışığında bu önermeyi yeniden sorgulamıştır. Moore'a referans vererek aristokratların servetlerindeki dramatik düşüşün 19. Yüzyılın ortalarına kadar olmadığını ve Hauskapellen geleneğindeki düşüşün bu tarihten çok önce gerçekleştiğini belirtmiş, bu düşüşün aynen yükselişinde olduğu gibi günün modasıyla ilgili olduğunu belirtmiştir.

18. yüzyıldaki müzik patronluğu bilgiyi sevme göstergesi, gelenek, koruyuculuk ve modadan doğdu. İmparatorluğun ve Viyanalı aristokratların desteğiyle 18. Yüzyılın sonunda ve 19. Yüzyılın başlarında Viyana, Avrupa müzik hayatında önemli bir merkez haline gelmişti. 18. yüzyılda Viyana'da müzik patronluğu, İmparatorluk şapelinin Hopfkapelle Iv. Karl ve Maria Theresa'nın yönetimlerinde yükselişi ve düşüşü, Aristokratların evlerinde düzenlenen Housekapelle konserleri, müzik sever üst sınıfın kurduğu dernekler, kulüpler, serbest çalışan çalışan müzisyenler ve halk konserleri şeklinde dört farklı dönem geçirmiştir. Müzik tarihçisi Eduard Hanslick 1750-1800 yılları arasını "patriarkal dönem", bu dönemi takip eden otuz seneyi de müziksever amatör derneklerinin dönemi olarak tanımlamıştır. Patriarkal dönemin sona erişi aristokratların klasik müzik patronluğunun sonu geldiği anlamına gelmemektedir. Aristokratların müzik patronluğu Londra ve Paris'te çoktan bitmiş olmakla birlikte Viyana'da 19. Yüzyılda da devam etmiştir. De Nora makalesinde Morrow'a atıfta bulunarak 18. Ve 19 yüzyıllardaki sosyal değişimin; yükselen burjuvazi ve aristokrasinin düşüşünün klasik müzikte de gerçekten bu kadar net olup olmadığını sorgular. Bir diğer görüş de aristokrasinin müziği yönetmeye çok uzun seneler daha devam ettiği yönündedir. (De Nora, 1991, s. 324-326)

## 2.1. Özel Konserler

18. yüzyılın sonlarında Viyana'daki müzik salonları soyluların evinde verilen konser geleneğinden türemiştir. Önceleri müziksever aristokratların çoğunun evlerinde yemek müziği veya konserler için tuttıkları devamlı orkestraları vardı. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde sürekli müzisyen tutan soylu patronların sayısında bir azalma meydana gelmiştir. Yine de bu azalma bu geleneğin tamamen bittiği anlamına gelmez. Örneğin Hildburgshausen devamlı orkestrasını işten çıkartmış olsa da Viyana'daki evinde düzenlediği yemekler için dışarıdan müzisyen tutmaya devam etmiştir. Gelenek devam etmiş, organizasyonu değişmiştir. Aynı zamanda zengin orta sınıf ve alt soylu sınıfın aktif rolüyle evde özel konser verme pratiği diğer sosyal sınıflarda da başlamıştır. Yüzyılın sonlarında müzik salonların kentin müzik hayatında yerleşik bir hal aldı. Bu salonlara dinleyici olarak devam edenlerin büyük bir kısmı iyi bir müzik eğitime sahipti. O dönemde özellikle soylu genç kadınların iyi bir müzik eğitimi almış olmasının uygun bir eş bulmalarına yardımcı olacağına inanılırdı. Bu dönemde Viyana'ya dışarıdan gelen ziyaretçiler kentte oldukça fazla iyi seviyede amatör müzisyen olduğundan bahsetmişlerdir. İşte bu amatör müzisyenlerin ve müzik severlerin desteği ve verdikleri önemle özel konserler önem kazanmıştır. Özel konserler halk konserlerinden farklı olarak birden fazla kategoride incelenebilir:

1-Sosyal müzik

2-Yemek Sonrası Eğlencesi

3-Parti ve Kutlama

4-Katılımcı Oda Müziği

5-Müzik Salonları ve Düzenli Konserler (Morrow, 1989, S. 1-2)

### 2.1.1.Sosyal Müzik

Aile üyelerinin veya misafirlerle ev sahibinin birlikte icra ettiği, spontane gelişen müziklerdir. Örneğin verilen bir davet sırasında misafir piyanoya geçer, ev sahibesi şarkı söylemeye başlar. Bu konserlerin performans kalitesi ve repertuarı oldukça değişkendir.

Repertuarın basit ve dönemin popüler olan bestecileri arasından seçildiği düşünülmektedir. (Morrow, 1989, S. 3)

### **2.1.2.Yemek Sonrası Eğlencesi**

Sosyal müzikle benzerlik gösterse de daha resmi bir yapıdadır. Bir yemek sonrasında ev sahibinin desteklediği profesyonel bir müzisyen veya yemeğe davetli bir virtüöz tarafından icra edilir. Repertuar olarak dönemin ünlü operalarının enstrüman transkripsiyonları icra edilir. Zinzeldorf bu performansları konser olarak değil, resmi planlanmış müzik performansları olarak değerlendirir. (Morrow, 1989, S. 3)

### **2.1.3.Parti ve Kutlama**

Doğum günü, isim günü gibi özel günlerin kutlamalarında icra edilen müzik türüdür. Repertuarı genellikle sözleri kutlanan özel olay için yazılmış olan bir kantat, birlikte okunan bir şiir ve şarkı gibidir. Bu tip kutlamalarda müzik kutlamanın ardına ikinci planda yer alsa da olması gerekli bir şey olarak görülür. (Morrow, 1989, S. 5)

### **2.1.4. Katılımcı Oda Müziği**

Bazı durumlarda da müzik yapmak sosyalleşmenin önüne geçer. Bir grup müzik severin müzik yapma amacıyla bir araya geldiği konserlerdir. Amatörler ve profesyoneller birlikte yer alırlar. Bu konserler gündüz saatlerinde yapılır. 1780'lerin başlarında Pazar sabahları Baron Gottfried Van Swieten'in evinde yapılan bu konserlerden birinde W. A. Mozart ilk kez J. S. Bach'ın eserlerini dinlemiş, ayrıca kendi bestelediği eserlerini de icra etmiştir. Yirmi yıl kadar sonra L. V. Beethoven, Emmanuel Försters'te perşembe akşamları ve Pazar öğlenleri düzenli yapılan oda müziği konserlerine katılmıştır. Yüzyıl değişirken oda müziği sabahları Viyana müzikal hayatının önemli bir parçası olmuştur. Bu oluşum 1795 civarında ilk yaylı kuartetin kurulmasına vesile olmuştur. Ignaz Schuppanzigh ve başka birçok Viyanalı müzisyen Prens Lichnowsky ve Prens Rasumovsky'nin saraylarında verilen cuma sabahı

konserlerine çıkmaya başlamışlardır. Takip eden on yılda Schuppanzigh ve Rasumofsky olarak iki isimle de bilinen kuartet kurulmuştur. (Morrow, 1989, S. 8-10)

### **2.1.5. Gala Etkinlikleri**

Gala etkinlikleri atmosferleri gereği parti ve kutlama türüne benzeseler de asıl amaçlarının büyük bir eseri sunmak olmasıyla bu guruptan ayrılır. Bu etkinliklerin asıl amacı büyük bir eseri, genellikle bir oratoryoyu icra etmektir. Bu etkinlikler Baron Gottfried van Swieten'in öncülüğünde Gesselshaft der Associierten Cavaliere olarak bilinen ve içinde Prens Schwarzenberg, Lobkowitz ve Dietrichstein, Kont Apponyi, Batthyana, ve Johann Esterhazy'nin de bulunduğu bir gurup soylu tarafından desteklenirdi. Topluluk, 1786-1792 yılları arasında her yıl bir oratoryo sergilemiştir. 1787'deki ölümüne kadar orkestra ve koroyu Joseph Starzer yönetmiştir. Bu tarihten sonra bu görevi Mozart devralmıştır. Genellikle öğleden sonra saat 15.00'da mahkemenin kütüphanesinde başlayan bu etkinlik ilerleyen saatlerde Schwarzenberg veya Esterhazy'nin sarayında tekrarlanırdı. (Morrow, 1989, S. 10)

### **2.1.6. Müzik Salonları ve Düzenli Konserler**

Gala etkinliklerine göre araştırmacıların ilgisini daha az çekse de Müzik Salonları özel konserlerin temelini biçimlendirmiştir. Bu konserler kış aylarında düzenlenirdi. Yaz aylarında soylular başta olmak şehir halkının büyük bir kısmı sıcaklık ve tozdan kaçmak için sayfiye yerlerine taşındıkları için şehirde çok fazla etkinlik olmazdı. Soğuk aylarda şehrin konser hayatında canlılık meydana gelirdi. 1780'de şehri ziyaret eden Friedrich Nicolai; "Kim müzik dinleme amacıyla seyahat edecekse yaz yerine kışın etmelidir. En iyi konserler ve müzikal oyunlar kışın sahnelenmektedir." demiştir. (Morrow, 1989, S. 13-15)

Özel konserler hakkında bilgi kaynağı ve doküman oldukça kısıtlıdır. 1700'lerin sonunda müzikte yaşanan demokratikleşme sonucu daha alt soylu sınıf ve orta sınıfta da bu alanda bir hareketlilik olduğu tahmin edilmektedir. Bu konserler enstrümantal ve vokal müziği içerirlerdi. Solo piyano ve orkestra yerine kullanılan yaylı kuartet de olurdu.

İcracılar profesyoneller ve hevesli amatörlerden oluşurdu. Hala bir orkestrası olan patronlar kendi orkestralarını kullanırlardı. Hatta 1809 yılında Prens Lobkowitz, bir konser için Matmazel de Rittersburg'a orkestrasını ödünç vermiştir. Amatörler arasında çok popüler olmayan üflemeliler dışında orkestraların çoğu amatörlerden meydana gelmektedir. Konsertmeister ve solist olarak profesyonel müzisyenler ve şehri ziyaret eden yabancı virtüözler de sık sık kullanılmıştır. (Morrow, 1989, S. 18)

## 2.2. Halk Konserleri

Halk konserleri Avrupa ana karasında ve İngiltere'de farklı dönemlerde farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Almanya'da Collegium Musicum ya da Akademie ismiyle bilinen, kendini müzik görgüsüne adanmış amatör ve profesyonellerden oluşan topluluğun verdiği konserlerle başlamıştır. Liebhaber Gesellschaft (müzik topluluğunun arkadaşları) ismiyle bilinen benzer topluluklar da kendi şehir ve kasabalarında kâr amacı gütmeyen konserler düzenlemişler ve 18. Yüzyıl boyunca Almanya'daki konser müziğinin dayanak noktası olmuşlardır. Leipzig'de 1761 senesinde başlayan Gewandhaus konserleri en meşhurlarıdır. Benzer teşebbüsler başka kentlerde de olmuştur. 1789'da Münih'te kurulan Dilettanten Unterhaltung da bunlardan biridir. Daha küçük şehirlerin de büyük çoğunluğunda konser organizasyonu yapan topluluklar vardı. Seyahat eden virtüözler için bu küçük yerlerde konser vermek büyük şehirlerde daha büyük kar yapmak için faydalı olmuştur. 18. Yüzyılın sonlarında Berlin'de 1773 senedinden itibaren süren Liebhaber Konserleri, Bay Fixxx'in evinde düzenlenen konserler ve Stadt Paris konserleri üç farklı konser serisi düzenlenmektedir. İngiltere'de konser serileri düzenleme açısından Almanlardan daha üstün gelmiştir. 1790'da Morning Cgronicle Londra'daki kış sezonu konser serilerini şöyle sıralamıştır; Salomon konserleri, Cramer konserleri, Antik konserler, Lady's Subscription Konserleri ve Drury Lane ve Covent Garden tiyatrolarında haftada iki kere düzenlenen konserler ve Antik Müzik Akademisi konserleri. Konser serileri yapıldıkları yerlerle özdeşleşmiş ve sonraları buralarda aynı isimle konser salonları inşa edilmiştir. 18. Yüzyılın ikinci yarısında Viyana'daki konser hayatının durumu Avrupa'nın diğer başkentlerindeki aksine oldukça sessizdir. Konser haberlerini bildiren dergilerde yalnızca opera, bale ve tiyatro haberleri yer alır. Viyana kültürel hayatının opera ve tiyatroya odaklanması ve konserlerin çoğunun özel salonlarda

gerçekleşmesi konser hakkında az bilgiye ulaşılmasına sebep olmaktadır. O dönemin Viyanalıları yaşadıkları tecrübeleri yazmamışlardır dönemin gazetelerinden opera ve bale dışındaki konserler hakkında bilgi neredeyse yok gibidir. (Morrow, 1989, S. 35-37)

### 2.3. İcracılar ve İcra Pratiği

Araştırmaların büyük kısmı bestecilere yönelmiş olsa da o dönemin seyircisi için asıl ilgi çekici olan icracılardı. Orkestra üyelerinin büyük çoğunluğu anonim kalmıştır. Bugüne ulaşmada solistler biraz daha şanslı olsalar da icracıların büyük çoğunluğu hakkında bugün bilgi sahibi değiliz. Konser veren virtüözlerin büyük bir kısmını şarkıcılar oluşturur. Operadaki rolleri dolayısıyla seyircinin ilgisini en kolay çeken gurup onlardır. Soprano, tenor ve bas sesler popüler olurken daha kalın kadın sesler operadaki rollerinin arka planda olmasının nedeniyle popüleritesi azdır. Örneğin oratoryolarda ve operalarda sürekli yer alan dönemin önemli alto seslerinden biri olan Maria Marconi hiç solo konser vermemiştir. (Morrow, 1989, S. 165)

Dinleyicinin beklentisi de icra pratiğini etkileyen önemli bir unsurdur. Halka açık ve düzenli konserlerin birçok Avrupa kentinden daha önce düzenlenmeye başladığı Londra’da özellikle 18. yüzyılda parçalar arasında juggling, müzik dışı gösteriler gibi şeyler eklenerek konser bir çeşit varyeteye dönüştürülüyordu. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde konser pratiğinin gelişmesiyle bu müzik dışı atraksiyonlardan vazgeçilmiştir. Bununla birlikte konser düzenleyicileri dinleyicilerin bir konseri ya da senfoniye dinleyecek kadar sabırlı olmadıklarını düşündükleri için bölüm aralarında popüler opera aryaları ve küçük enstrüman soloları eklemekteydiler. Bu durum dinleyicinin isteklerini ön plana alan besteciler ve kendi isteklerini ön plana alan besteciler olarak iki grup besteci oluşturmuştur sadece besteciler değil dinleyiciler de de benzer bir bölünme söz konusudur. (Blanning, s.18-20)

De Nora’ya göre bu dönem güçlenen burjuvazi ve aristokratlar müzik patronluğundaki sosyal değişimin yanı sıra müzikal beğenide de bir değişime yol açmıştır. 1789’da bir müzik dergisinde Mozart’ın müziği Leopold Kozeluch’un müziğiyle kıyaslanmış, Kozeluch’un eserleri “kendini tekrar eden ve herkese ulaşan”, Mozart’ın eserleri “zor ve alışılmadık dışında” olarak nitelendirilmiştir. Mozart’ın son

yıllarında yapılmış bu eleştiri tek örnek değildir. Aynı dönemde başka bir eleştirmen Cramer'in Magasine Der Musik'inde Mozart'ın 1782-1785 seneleri arasında bestelediği ve Haydn'a adadığı altı yaylı kuartet op.10 için “fazla çeşnili, kimin damağı buna çok uzun katlanabilir?” yorumunu yapmıştır. Bu eleştirilerin yapıldığı tarihten beş sene önce, kariyerinin zirvesindeyken genel dinleyiciye yönelik beste yaptığı için methedilen Mozart, son döneminde ortalama dinleyici için çok zor bulunmuştur. Neyse ki bu eleştirilerin yapıldığı tarihten çok değil, on beş yıl sonra Viyana Müzik ideolojisi dramatik bir değişime uğramış, müzikal estetik yeniden önem kazanmış ve bazı bestecilere değerleri geri verilmiştir. 1780'ler elitlerin müzikal beğenisini oluşturan İtalyan operaları ve virtüöz şovlar 1790'lar ve 1800'lerin başında yerini müzikal ağırlığı, formu ve derinliği olan, ciddi bestecilerin senfoni ve oda müziği eserlerine bırakmıştır. Bu değişen algı müzisyenlerin sınıflandırılmasına yol açmıştır. Haydn, Mozart ve Beethoven Viyana'nın en önemli üç müzisyeni olarak kabul edilirken Kozeluch daha az önemli çağdaşları olarak sınıflandırılmıştır. Bu değişimin temelinde aristokrat salonlarında Beethoven'ın artan ünü yatar. Eserlerindeki ezoterik elementler ve yüksek yazı stiliyle methedilen Beethoven çağdaşlarından daha yüksek bir yerde konumlandırılmıştır. 1804 senesinde bir müzik eleştirmeni Allgemeine Musikalische Zeitung'da Beethoven'ın op.26 ve 27 numaralı sonatlarını değerlendirirken “az eğitilmiş müzisyenler ve müzikten basit bir eğlence dışında bir şey beklemeyenler bu eserlerin değerlerini asla anlamayacaklardır” yorumunda bulunmuştur. (De Nora, 1991, s. 313)

Bu dönemde müziği basit bir eğlenceden başka bir şey olarak görmeyen burjuvalar için “philistine” ifadesi kullanılmaya başlanmıştır. Şair Heinrich Heine Göttingen'deki öğrencilik yılları hakkında The Journey to The Harz'a yazdığı yazıda Göttingen dinleyicileri profesörler, öğrenciler, philistineler ve büyükler olarak dörde ayırır. Bunların en önemlileri büyüklerdir diye belirtmiştir. Dinleyici kitlesindeki bu sosyal dönüşüm dönemin müzik eleştirmenleri tarafından sürekli dile getirilen bir şikâyet konusudur. Fransız eleştirmen Joseph d'Ortigue philistine bir burjuvayı kızına aldıracağı şan ve piyano derslerini oğluna aldığı şık kıyafetle bir tutan ve müziği sadece moda olarak görüp ondan bir şey anlamayan olarak tanımlar.

## 2.4. Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna

Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, Soylu Kadınlar Hayırseverlik ve İyiliği Geliştirme Derneği (Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen)'nin ev sahipliğinde İmparatorluk Kış Binicilik Okulunda düzenlenen, çoğu amatörlerden oluşan, sayıları yaklaşık altı yüzü bulan koro ve orkestranın beş bin seyirciye Haendel'in Timotheus oder Die Gewalt der Musik oratoryosunu seslendirdiği yardım konserinin büyük başarısının sonucunda kurulmuştur.

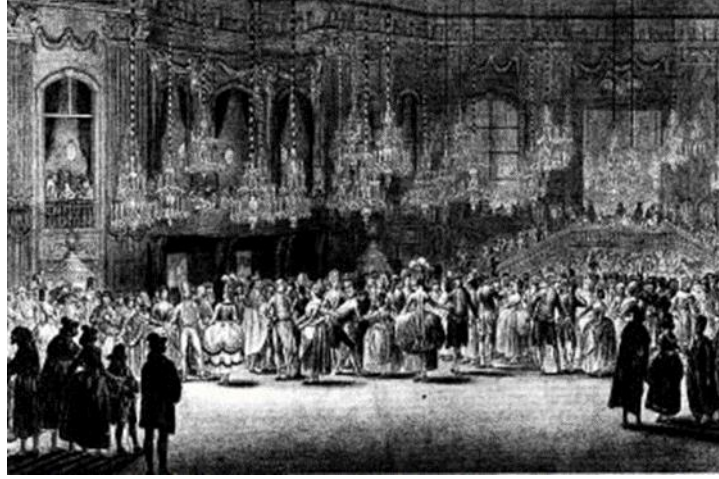


Şekil 2: Haendel'in Timotheus oder Die Gewalt der Musik oratoryosu afişi.

**Kaynak:** <https://www.musikverein.at/en/society-of-friends-of-music>

Büyük beğeni kazanan bu konserin devamı niteliğinde konserler yapılması kaçınılmaz olmuştur. Soylu kadınlar derneğinin genel sekreteri Joseph Sonnleithner bu kuruluşu desteklemek ve sağlamlaştırmak için imza kampanyaları düzenlemiştir. Yıl sonuna kadar beş yüz yedi imza toplanmıştır. Bu beş yüz yedi kişi Müzik Dostlarının kurucu üyeleri olmuşlardır. 1813 senesinde altı yüz kişinin Timotheus'un seslendirildiği iki konserle ismini duyurmaya başlamıştır. 1814 senesinde alınan imparatorluk onayıyla

Müzik Dostları, Joseph Sonnleitner sekreterliğinde ve Beethoven'ın dostu, imparatorun erkek kardeşi olan Arşidük Rudolph başkanlığında faaliyete başlamıştır. Aynı sene, Viyana Kongresi katılımcıları için verilen Haendel'in Samson performansı ile konser veren bir kurum olarak ün yapmıştır. Önceleri amacı amatör müzisyenlerin birbirlerine çalması topluluğun ilk konserleri Hofburg Sarayındaki Kleiner Redoutensaal'da düzenlenmiştir.

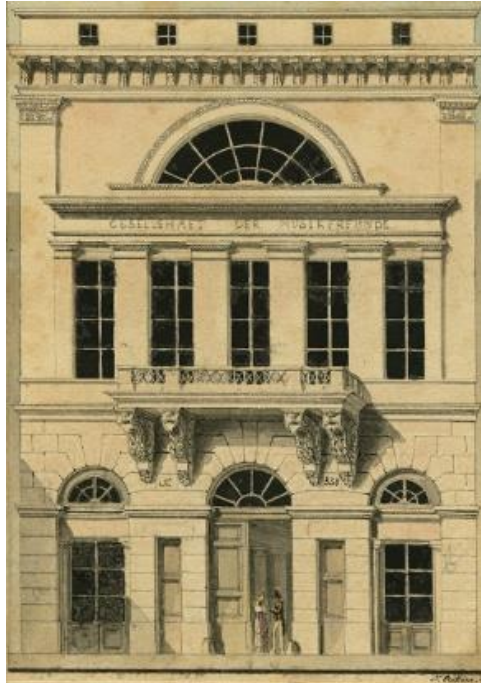


**Şekil 3:** Kleine Redoutensaal

**Kaynak:** [https://www.researchgate.net/figure/Anonymous-engraving-of-a-masked-ball-in-the-large-Redoutensaal-c-1780\\_fig4\\_263616328](https://www.researchgate.net/figure/Anonymous-engraving-of-a-masked-ball-in-the-large-Redoutensaal-c-1780_fig4_263616328)

Üye olmayanların yoğun ilgisi üzerine üçüncü konserden sonra Großer Redoutensaal'e geçilmiştir. Bu topluluk yalnızca konserler düzenlemekle kalmamış, müzik eğitimi için arşiv ve konservatuvar kurmuşlardır. 1911 senesinde devlete bağlanan bu özel konservatuvar 100 sene boyunca Habsburg Monarşisinin ilk müzik akademisi olmuştur. İki şan sınıfıyla faaliyete geçen konservatuvarın ilk direktörü Antonio Salieri'dir. Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert Müzik Dostlarıyla yakın ilişki içindelerdi. 1826'da Ludwig van Beethoven Müzik Dostlarının onur üyesi yapıldı. Franz Schubert C-Dur Senfonisini bu topluluğa ithaf etmiştir. 1827'de Franz Schubert topluluğun yönetim kurulu üyesi olmuştur. Topluluk tarafından 1822 senesinde kiralanen ve Musikverein'in öncüsü kabul edilen Zum roten Igel binası 1829 senesinde satın alınarak düzenlenen farklı aktiviteler bir çatı altında toplanmıştır. 1830 senesinde topluluk ilk dans davetini

vermiştir. Bu balolar 1951 senesine kadar sürmüştür. Müzik Dostları 1831 senesinde Franz Lösl tarafından tasarlanan Viyana'nın ilk konser salonunun kapılarını açmışlardır (<https://www.musikverein.at/en/society-of-friends-of-music>, (18.11.2018)).



**Şekil 4:** Viyana'nın ilk konser salonu.

**Kaynak:** <https://www.musikverein.at/en/society-of-friends-of-music>(21.01.2019)

### 3. BEETHOVEN VE VİYANA

Ludwig van Beethoven 1770 yılında Bonn'da dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi tam bilinmemekle birlikte 17 aralıkta olan vaftiz tarihinden kısa bir süre önce doğduğu

tahmin edilmektedir. İlk öğretmeni olan babası Johann van Beethoven'la müzik çalışmalarına başlayan Beethoven gençlik yıllarında Mozart'la tanışma umuduyla Viyana gelmiş fakat bu tanışma gerçekleştikten kısa bir süre sonra annesinin hastalığı nedeniyle Bonn'a dönmek zorunda kalmıştır. Bir süre daha Bonn'da yaşadktan sonra 21 yaşında Viyana'ya yerleşmiştir. Çalışmalarına Haydn ile devam eden Beethoven başlarda özellikle piyanist kimliğiyle şehirde tanınmaya başlamıştır.

Beethoven 1792'de Viyana'ya taşındığında Viyana'nın öne çıkan piyanistleri Abbé Gelinek, Anton Eberl, Joseph Lipawsky ve Josepha Auernhammer'di. Genç Hummel uzun Avrupa turnesinden 1793'te, Joseph Wölf Varşova'dan 1795'te dönmüşlerdir. Bütün bu piyanistler Avusturya/ Bohemya / Macaristan kültürel çevresinden geliyorlardı ve şehre gelen Alman piyanist onlar için bir yabancıydı. Yenilik her zaman çekicidir. Beethoven kısa sürede yarattığı sansasyonla şehirdeki piyanistlere ciddi bir rakip oldu. Diğer piyanistler onun stilini taklit etmeye başladılar. Beethoven 1794'te yazdığı bir mektupta "bazıları benim performansım sırasında notlar alıp, benim yaptığım şeyleri kopyalayıp kendilerininmiş gibi sunuyorlar" demiştir. F.G. Wegeler'e göre taklitçilerin başında evini de Beethoven'ın oturduğu mahallede tutan Abbé Gelinek gelir. Carl Czerny'nin notlarına göre Gelinek Viyana'da Beethoven'la yarışan ilk kişidir. Kont Kisky ailesinin piyano öğretmeni olan Gelinek, opera melodileri ve popüler şarkılar üzerine bestelediği yüzün üzerindeki varyasyonlarıyla Der Variationenschmied olarak bilinirdi. Lipawsky dışındaki bu piyanistlerin tamamı-bazıları bir seferlik ders almış olsalar da- Mozart'ın öğrencileriydi. (Komlos, 2008, S.36-38)

Bu piyanist bestecilerin büyük çoğunluğu Mozart'tan yoğun olarak etkilenmişlerdi. Bestelenen eserlerde etkisi büyüktü. Dönemin popüler müzikleri rondo, marş, dans ve potpurilerdi. Aynı dönemde genç Beethoven besteci olarak üretimi etkileyicidir. 1793-1800 yılları arasında 10 piyano sonatı, 9 varyasyon, 3 piyano- keman sonatı, çello ve piyano için iki sonat ve iki varyasyon, üç piyano trio, üç piyanolu beşli ve bir tane piyano ve korno için sonat bestelemiştir. Beethoven Viyana'ya taşınır taşınmaz ilk iki piyano konçertosunu bestelemeye başlamıştır. O dönemlerde Viyana Müzik camiasına başarılı bir giriş için konçerto çalmak zaruriydi. Beethoven bir an önce kendisini bir virtüöz olarak tanıtmak istiyordu. İlk konserini 29 Mart 1795'te

Burgtheater’da Si bemol Majör 2. Piyano Konçertosunun prömiyerini yaparak verdi. Bu konser Tonkünstler Societat tarafından düzenlenmiştir. Bundan dokuz ay sonra Klenien Redoutensaal’da Do Majör Birinci Piyano Konçertosunun prömiyeri Haydn’ın üç Londra senfonilerinin ilk Viyana seslendirişleriyle birlikte olmuştur. 1800 senesinin nisan ayına kadar Beethoven kendi başına bir halk konseri verememiştir. Mozart bundan tam yirmi sene önce ilk halk konserini Viyana’ya taşıdığı yıldan bir sene sonra vermişti. Bunun nedeni olarak 1790’lardan sonra konser salonunda konser verme şansının düşüklüğü düşünülmektedir. 1794 senesinde imparatoriçe Marie Therese’nin yakın dostu Baron Braun tiyatrolardan sorumlu olmuştur ve kimin konser vereceği tamamen Baron Braun’un beğenisine kalmıştır. Dönemin gazetelerinden Zeitung für die elegante Welt 1806 yılında ‘Birileri konser salonları neden Beethoven, Eberl gibi ustalarımıza açık değildir? Niçin bir sürü harika sanatçının kaderi bir kişinin onayına bağlıdır?’ diye yazarak durumu eleştirmiştir. (Komlos, 2008, S.38-42)

Beethoven birçok konserde yer almıştır. Viyana konserlerine ek olarak 1796 yılında Prens Lichnowsky eşliğinde Almanya ve Bohemya’ya, 1800 senesinde Pressburg, Prag ve Buda’ya konser turnesi yapmıştır. (Komlos, 2008, S.42)

Beethoven’ın artistlik çıkışı yaptığı yer aristokrat salonlarıdır. Prens Lichnowsky, Prens Lobkowitz, Kont Razumovsky ve diğer soylular salonlarını ona açmışlardır. Bu özel konserlerde çok önemli profesyonellerin de dinleyici olarak yer aldıkları bilinir. Dönemin İskandinav müzisyeni J. F. Beewald günlüğünde Kont Fries tarafından 1799 senesinde düzenlenen ve Beethoven’ın on altı kentetini seslendirdiği suarede dinleyiciler arasında J. Haydn, Salieri, Wegel, Süßmayr bulunur. (Komlos, 2008, S.42)

Beethoven’ın çağdaşları onun piyano çalışmasını sert, belirsiz fakat tutkulu ve ateşli bulurlar. Beethoven’ın çalış stili sadece Viyanalı meslektaşlarından değil, Londra piyano ekolünün temsilcisi Clementi’den de pedal kullanımı konusunda ayrılır. Mahler 1803 yılında Beethoven’ı ziyaret ettikten sonra onun piyano çalışması hakkında bildirmiştir; Beethoven’ın eller düz bir şekilde sağa sola hareket eder. Aşağı yukarı hareket yoktur. Bütün işi parmakları yapar. Bu anlatılanlar doğrultusunda Beethoven’ın piyano

tekniklerinin dönemin geleneksel standardını koruduğu söylenebilir. Mozart da piyano çalarken ellerin fazla hareket etmemesini önerir. (Komlos, 2008, S.45)

1800 senesinden sonra Beethoven'ın öğrencisi olmuş Ferdinand Ries Do minör Piyano Konçertosunu seslendireceği zaman hocasından kadans yazmasını istemiştir. Beethoven öğrencisine kadansı kendi yazmasını, sonra düzeltmek için kendisine getirmesini söylemiştir. Ries'in yorumları Beethoven'ın pedagojik ve müzikal öncelikleri hakkında bilgi verir;

Bir pasajı çalarken bir nota veya atlama hatası yaptığımda bir şey söylemezdi, fakat crescendolar veya parçanın genel karakteri ile ilgili bir hata yaptığımda öfkelenirdi. İlk tip hatalar şansa göre değişebilir fakat ikinci tip hatalar bilgi duygu ve dikkat eksikliğinden olur derdi. Kendisi de ilk tip hataları yaparken ikinci tür hataları yapmazdı. (Komlos, 2008, S.45-48)

Beethoven için müzisyenliğin öncelikli olması sürpriz değildir. Czerny'nin öğrencisi on bir yaşındaki Franz List Beethoven'a dinletildiğinde, çocuğun virtüöz becerileri hiç dikkatini çekmemiştir. List'e Bach'ın bir füğünü çaldırması, sonra da o başka bir tona transpoze etmesini istemiştir. Benzer bir olay otuz beş sene önce Mozart ve dokuz yaşındaki öğrencisi Hummel arasında geçmiştir. Mozart çocuğun önüne oldukça zor bir parça koyup deşifre etmesini istemiştir. (Komlos, 2008, S.45-48)

Beethoven'ın çalış stiline kendine özgüllüğü Viyanalı diğer müzisyenlerle büyük zıtlık gösterir. O dönemde dinleyici yumuşak, temiz ve rahatsız edici elementlerden arınmış bir müzik zevkine sahip olduğu için Hummel, Wölf ve Gelinek'in temiz parlak ve elegant çalışması daha çok beğeni toplamıştır. Czerny'ye göre Hummel ve Beethoven birbirlerini azılı rakipleriydi. Virtüözitelerini karşılaştırmak için sık sık düello yaparlardı. En önemli piyano yarışması yüzyıl bitmeden önce 1781 senesinde imparatorluk sahnesinde Mozart ve Clementi arasında yaşanmıştır. Bilinildiği kadarıyla Beethoven Viyana'daki ilk on senesinde Gelinek, Wölf, Steibelt ve Vogler'le yarışmıştır. Gelinek ilk yarıştığı kişidir. 1799 senesinde Joseph Wölf'le Baron Reimund von Wetzlar'ın evinde gerçekleşen yarışma öne çıkan ve en duyulmuş olanlarından biridir. Bu yarışma hakkında birçok haber yazılmış ve basılmıştır. Beethoven ve Wölf Baron

Reimund von Wetzlar'ın evinde gerçekleşen birçok yarışma yapmışlardır. Beethoven ve Wölf'ün piyano düelloları müzik çevrelerinde sansasyonel bir durum oluşturmuştur. Leibzig'deki Allgemeine musikalische Zeitung 1799 Nisan'ında geçen düellonun hemen ardından yazmıştır:

Beethoven doğaçlama konusunda kendini göstermiştir. Temayı yalnızca tekrarlamaz aynı zamanda geliştirir de. Mozart'ın ölümünden beri Beethoven'ı dinleyene kadar hiç kimse bu kadar etkileyici değildi. Wölf etkileyicilik olarak Beethoven kadar yetkin olmasa da tekniği ve tınısı etkileyici. Çok zor olan pasajları oldukça rahat çalıyor. (Komlos, 2008, S. 45-48)

Bu düellolara şahit olanların anlatımına göre Hummel ve Wölf'ün stili dönemin baskın olan stilindedir ve birbirine benzer.

Rise'a göre Beethovenın hayran olduğu bir piyanist vardır; Johann Babtist Crammer. Almanya doğumlu, Londra'da yaşayan ve Londra konser hayatının önemli bir parçasını oluşturan bu piyanist 1799-1800 yılları arasında yaptığı Avrupa turnesinin bir ayağı olarak Viyana'da çalmıştır. Beethoven Crammer'i ilk kez bu konser vasıtasıyla dinlemiş ve onun şarkı söyler gibi legatosu, tekniği ve duyarlılığından etkilenmiştir. (Komlos, 2008, S.45-48)

Bu dönemde genç piyanistler hız uğruna müzikaliteyi kaybettikleri yolunda eleştiriler almışlardır. Gelinek ve Hummel de bu eleştirilerden nasiplerini lamışlardır. Ve inci gibi bir dokunuş, parlak bir legato doğru bir üslup olarak benimsenmiştir. (Komlos, 2008, S.45-48)

Zaman değişmektedir ve yüzyıl değişirken yeni jenerasyon piyanistler Viyana konser hayatında boy göstermeye başlamışlardır. On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde üç genç müzisyen Viyana sahnelerinde çıkış yapmışlardır; Carl Czerny, Ignaz Moscheles ve Friedrich Kalkbrenner. Kalkbrenner 1804'te Jahn'ın restoranın sahnesinde çalmıştır. Carl Czerny 1806 senesine Augarten konserinde Beethoven'ın op.15 numaralı konçertosunu seslendirmiştir. On dört yaşındaki Moscheles 1809 senesinde Mozart piyano konçertosu çalarak Kleiner Redoutensaal'da halka açık ilk konserini vermiştir. (Komlos, 2008, S.45-48)

Mozart genel dinleyici kitlesine hitap eden eserler yazan bir besteci olarak algılanmış olsa da son döneminde eserlerinin zorluğuyla eleştirilmiş, ölümünden kısa süre bu iddialar kaybolmuş ve Almanca ölümsüz anlamına gelen Immortal Mozart olarak anılmaya başlanmıştır. 18. Yüzyılın sonu ve 19.yüzyılın başlarında Viyana’da yaşayan müzisyenler daha ciddi ve yüksek sanat eserleri verenler ve daha basit eserler verenler olarak ayrılmaya başlanmıştır. Mozart Haydn ve Beethoven ciddi eserler veren besteciler olarak lanse edilirken Kozleuch gibi besteciler daha düşük seviye kabul edilmişlerdir. Aristokrat salonlarında Beethoven’ın eserlerinin ezoterik kalitesi ve beste yazımının yüksek kalitesi konuşulmaya başlanmıştır. 1804 senesinde bir Allgemeine Musikalische Zeitung eleştirmeni Beethoven’ın 26 ve 27 opus numaralı sonatlarını incelerken “az eğitilmiş müzisyenler ve müzikten eğlence dışında bir şey beklemeyenler bu eserlerin değerini anlamayacaklardır” yorumunu yapmıştır. O dönemde halka açık konserler ve özel salon konserleri Viyana Müzik hayatının temelini oluşturur. Bu iki konser türü arasında farklar vardır. Halka açık konserler genellikle prömiyerini çoktan bir aristokrat salonunda gerçekleştirmiş bir müzisyenin adını daha büyük kitlelere duyurabilmesi için tercih edilen daha çok şov amaçlı konserler olarak görülmüştür. Aristokratlar halk konserlerine karşı olan tutumu dinleyiciler arasında burjuvaların ve aristokrat olmayan daha alt sınıftan insanların bulunması nedeniyle mesafelidir. Bu durum konser programlarına ve seçilen repertuarlara da yansır. Haydn’ın yakın arkadaşı ve kendi eşi de opera şarkıcısı olan memur Joseph Rosenbaum da salonları kiralamanın bir müzisyen için pahalı ve zaman alıcı olduğunu düşünür. 1791-1810 yılları arasındaki 20 yıllık periyotta Viyana’da verilen konserlerin içeriklerine bakıldığında Haydn, Mozart ve Beethoven’ın çağdaşı diğer bestecilere göre çok daha baskın bir pozisyonları olduğu görülmektedir. Viyana’nın yıldız müzisyenleri olarak algılandıkları ve eserlerinin Viyana konser hayatını domine ettikleri çıkarımları yapılabilir. (Komlos, 2008, S.45-48)

Beethoven araştırmaları üzerinden elde edilmiş bu veriler Beethoven’ın Viyana müzikal hayatındaki yerini tam olarak belirlediği söylenemez. Daha önce de belirtildiği gibi özel konserlerin ve halk konserlerinin farklı dinamikleri bulunmaktadır. Özel konserlerde 1780’lerde ve 1790’ların başında bir düşüş olsa da 1795’ten sonra hem halk

konserlerinde hem de özel konserlerde bir yükseliş söz konusudur. Düzenli olarak özel bir konser salonunda konser organize etmek hem pahalı hem de zaman alan bir iştir. Haydn'ın yakın arkadaşı, kendi eşi de profesyonel bir şancı olan üst düzey devlet görevlisi Joseph Rosenbaum için bile özel konser salonunda etkinlik düzenlemek hem pahalı hem de el tutan bir iştir. Aristokratların düzenlediği özel konser salonlarında yapılan halka açık konserler genellikle desteklenen müzisyeni halka duyurma ve gösteriş amacı taşır. Genellikle bu konserlerde sahne alan müzisyenler prömiyerlerini daha özel topluluklarda gerçekleştirmiş bulunmaktadırlar. Haydn Mozart ve Beethoven da bu müzisyenlere birer örnektirler. Bu bakımdan aristokratların düzenlediği halk konserleri özel salonlarda gerçekleşen müzikal hayatın daha geniş kitlelere duyurulması amacı taşır denebilir. (De Nora, 1991, s.316)

Bu dönemde Hauskapellen geleneğinin zayıflaması Haydn, Mozart ve Beethoven gibi star müzisyenlerin repertuarlarına ve performanslarına olan ilgiyi arttırmıştır. Bununla birlikte konserlerin yerlerine bakıldığında bu ciddi müzisyenlerin daha çok aristokrat patronların arasında popüler oldukları, bu popülerliğin orta sınıfı da barındıran genel müzikal hayata tam olarak yansımadağı gözlemlenmiştir. 1791-1810 arasındaki yirmi senelik periyotta Viyana'daki halka açık konserlerin repertuarlarında bakıldığında Mozart, Haydn ve Beethoven'ın çağdaşları diğer bestecilere göre daha çok çalınmıştır. Bu üç besteci Viyana konser hayatında kapladıkları yerle star müzisyen konumundadırlar. Bu yirmi yıllık periyotta üç bestecinin de eserlerinin eşit sıklıkta ve düzenli olarak icra edildiğini söylemek doğru olmaz. 1800 senesine kadar Haydn ve Mozart Beethoven'a göre daha sık çalınırken 1800'den sonra. Özellikle 1808'de Beethoven yükselişe geçmiştir. (De Nora, 1991, s. 316)

### **3.1. Beethoven ve Halk**

Beethoven'ın 1808'deki yükselişinin en önemli nedeni Liebhaber konser serilerinin bir parçası olarak düzenlenen beş Beethoven konseridir. İki Theater an der Wien, biri Kleine Redoutensaal, biri Universitatssaal ve biri de Burghtheater'da gerçekleşen bu konserlerin tümü Viyanalı aristokratlar tarafından organize edilmiştir.



Şekil 5: Theater an der Wien

**Kaynak:** <https://picryl.com/media/kk-privileg-theater-an-der-wien-erbauet-anno-1801-a5f609>



Şekil 6: Burgtheater

**Kaynak:** <https://www.burgtheater.at/en/discover>

Liebhaber konserlerinin biletlerinde “yetmiş seçkin davetli için” satışı çıkartılmış. Halka satış neredeyse hiç yapılmamıştır. Dönemin açıkça orta sınıfa hitap eden konser salonu Theater in der Leopoldstadt’dır. (De Nora, 1991, s. 318-319)



**Şekil 7:** Leopoldstadt

**Kaynak:**[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_T/Theater\\_in\\_der\\_Leopoldstadt.xml#artikel](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Theater_in_der_Leopoldstadt.xml#artikel)

Bu salonun bilet fiyatları Theater an der Wien ve Burghtheater gibi diğer salonlara kıyasla daha ucuzdur. Morrow’un halk konseri takvimine göre Beethoven burada hiç konser vermemiştir. Orta sınıfa hitap eden bir diğer konser salonu da Jahn’ın Restorantıdır. Beethoven 1797, 1798, ve 1806 senelerinde üç konser vermiş olsa da Jahn’ın Restoranı ve Theater in der Leopoldstadt’da daha çok . Luigi Cherubini, Cimarosa, Eberl ve Pleyel gibi bestecilerin eserleri çalınmıştır. Mozart ve Haydn hem orta sınıf hem de aristokrat konser salonlarında oldukça popülerdir. Bununla birlikte bu iki bestecinin hangi eserlerinin nerede çalındıkları da önemlidir. Örneğin arialar, basit yapıdaki parçalar, küçük formlu eserler Theater in der Leopoldstadt’da daha sık seslendirilirken kantatlar, senfoniler ve daha kompleks yapıdaki eserler Theater an der Wien gibi salonlarda seslendirilmektedir. (De Nora, 1991, s. 318-320)

### **3. 2. Beethoven'ın Piyano Sonatları:**

1. Piano Sonata in E-flat Major, WoO 47, "Kurfürstensonata No. 1" (1783)
2. Piano Sonata in F Minor, WoO 47, "Kurfürstensonata No. 2"(1783)
3. Piano Sonata in D Major, WoO 47, "Kurfürstensonata No. 3" (1783)
4. Piano Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2, No. 1 (1796)
5. Piano Sonata No. 2 in A Major, Op. 2, No. 2 (1796)
6. Piano Sonata No. 3 in C Major, Op. 2, No. 3 (1796)
7. Piano Sonata No. 4 in E-flat Major, Op. 7 (1797)
8. Piano Sonata No. 5 in C Minor, Op. 10, No. 1 (1798)
9. Piano Sonata No. 6 in F Major, Op. 10, No. 2 (1798)
10. Piano Sonata No. 7 in D Major, Op. 10, No. 3 (1798)
11. Piano Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13, "Pathetique" (1799)
12. Piano Sonata No. 9 in E Major, Op. 14, No. 1 (1799)
13. Piano Sonata No. 10 in G Major, Op. 14, No. 2 (1799)
14. Piano Sonata No. 11 in G-flat Major, Op. 22 (1802)
15. Piano Sonata No. 12 in A-flat Major, Op. 26 (1802)
16. Piano Sonata No. 13 in E-flat Major, Op. 27, No. 1, "Sonata quasi una fantasia" (1802)
17. Piano Sonata No. 14 in C-sharp Minor, Op. 27, No. 2, "Moonlight" (1802)
18. Piano Sonata No. 15 in D Major, Op. 28, "Pastorale" (1802)
19. Piano Sonata No. 16 in G Major, Op. 31, No. 1 (1803)

20. Piano Sonata No. 17 in D Minor, Op. 31, No. 2, “The Tempest” (1803)
21. Piano Sonata No. 18 in E-flat Major, Op. 31, No. 3 (1803)
22. Piano Sonata No. 19 in G Minor, Op. 49, No. 1 (1797/1805)
23. Piano Sonata No. 20 in G Major, Op. 49, No. 2 (1797/1805)
24. Piano Sonata No. 21 in C Major, Op. 53, “Waldstein” (1805)
25. Piano Sonata No. 22 in F Major, Op. 54 (1806)
26. Piano Sonata No. 23 in F Minor, Op. 57, “Appassionata” (1807)
27. Piano Sonata No. 24 in F-sharp Major, Op. 78 (1801)
28. Piano Sonata No. 25 in G Major, Op. 79 (1801)
29. Piano Sonata No. 26 in E-flat, Op. 81a, “Les Adieux” (1811)
30. Piano Sonata No. 27 in E Minor, Op. 90 (1815)
31. Piano Sonata No. 28 in A Major, Op. 101 (1817)
32. Piano Sonata No. 29 in B-flat Major, Op. 106, “Hammerklavier” (1819)
33. Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109 (1821)
34. Piano Sonata No. 31 in A-flat Major, Op. 110 (1822)
35. Piano Sonata No. 32 in C Minor, Op. 111 (1823)

<https://www.britannica.com/topic/Beethoven-Piano-Sonatas>

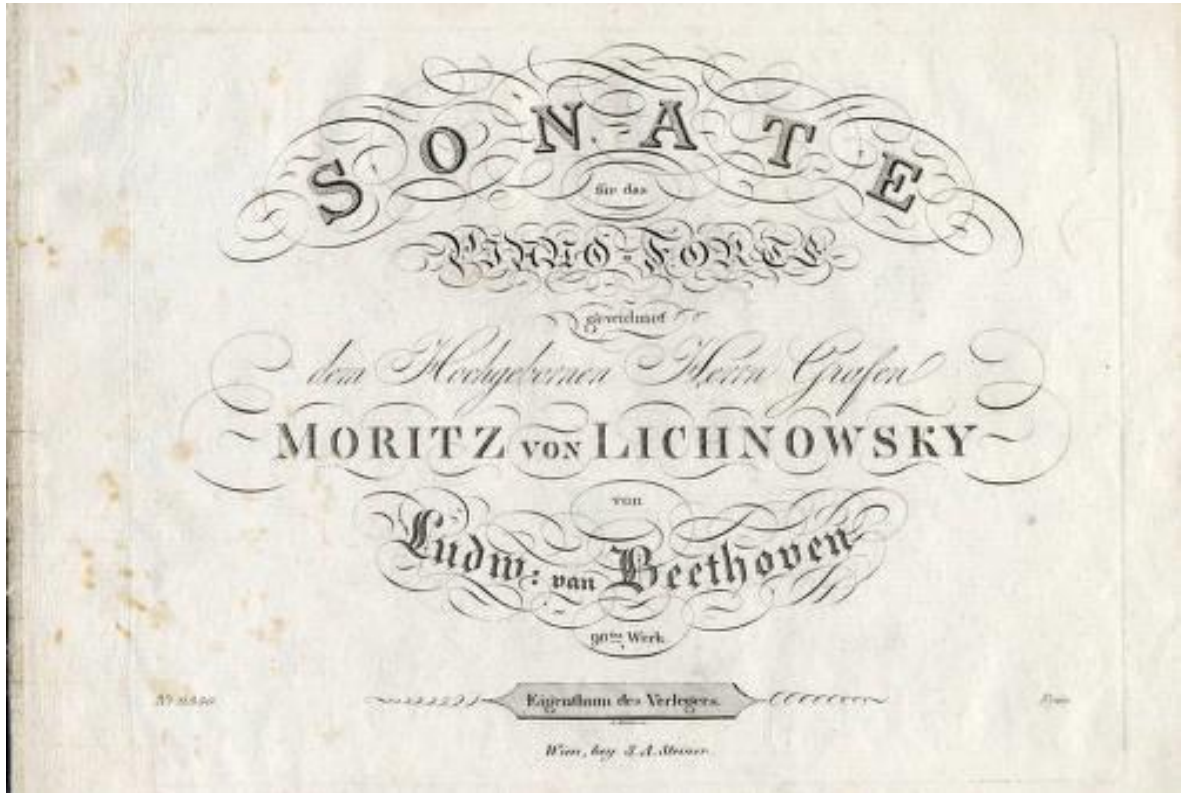
### **3.3. Op.90 Piyano Sonatı**

1812-1817 yılları Beethoven’ın yeğeni Karl’ın velayeti üzerine süren davası ve ilerleyen işitme problemiyle birlikte zor yıllarıdır. Bu dönemde yalnızca birkaç büyük eser bestelemiş olan Beethoven, bu dönemde görece daha kısa op.90, op.101 ve

tamamlanması çok uzun sürmüş olan op.106 sonatlarını bestelemiştir. (Rosen, 2002, s. 208)

Beethoven'ın op.90 piyano sonatı Fidelio Operasının son halinin tamamlanmasından kısa bir süre sonra 16 Ağustos 1814'te bestelenmiştir. Sonatın bestelendiği tarih Napolyon'un yenilgisinden kısa bir süre sonradır. Bu dönemde Beethoven'ın yaşadığı Viyana'da vatanperverlik coşkusu yaşanmaktadır. Bu sonatın tempo ve karakter bölümlerinin İtalyanca yerine Almanca olmasının bu vatansever coşkunun yansıması olması muhtemeldir. (Cooper, 2017, s.155-158)

Bir önceki piyano sonatı olan Les Adieux (No.26, Op.81a) bu sonattan yaklaşık beş sene önce bestelenmiştir. Bestelendikten bir sene sonra 1815 senesinin haziran ayında S. A. Steiner tarafından basılmıştır.



Şekil 8: Beethoven, op.90 Piyano Sonatı 1. Baskı, 1815

**Kaynak:** <http://digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/692/rec/4>

Kont Moritz Lichnowsky'e adanmıştır. Beethoven'ın Kont Lichnowsky'e gönderdiği mektubunda;

“Dün Brühl'de bir arkadaşım ile keyifli bir yürüyüş yaptım ve dostane sohbetimiz sırasında özellikle sizden bahsedildi. Döndüğümde nazik mektubunuzu buldum. Bana destek olmaya devam etmeye kararlı olduğunuzu görüyorum. Şimdiden attığım bir adımın, son zamanların iyiliğinin veya herhangi bir sebeple yönlendirildiğini varsaymayınız. Size bir sonatın ortaya çıkacağını, size adanmış olduğunu söylemeliyim. Sürpriz yapmak istemişim. Ancak dünkü mektubunuzdan sonra size açıklamak istedim.” diye açıklamıştır. Beethoven'ın yakın arkadaşı ve biyografi yazarı olan Anton Schindler'e göre bu sonat Kont Lichnowsky'nin ilk eşinin ölümünden sonra evlenmeyi düşündüğü bir kadına olan aşkını anlatmakta ve kalbin ve zihnin zıtlığı olarak tanımlanmaktadır. Schindler'in bu açıklaması ilk olarak 1842 senesinde basılan Beethoven in Paris kitabında yer almıştır. Daha sonra yapılan çalışmalar bu bilginin doğru olmadığını göstermiştir. (Kalischer, 1909, s.119)

Bu sonatın sipariş üzerine değil bir sürpriz olarak Lichnowsky'e adanmış olması, bestelendiği tarihte Kontun ilk eşinin henüz hayatta olması gibi bilgilerle Schindler'in bu hikâyeyi kurguladığı ortaya çıkmıştır. (Cooper, 2017, s.155-158)

OP. 90 Piyano sonatı Kont Morris Lichnowsky'e adanmıştır. Kont Morris Lichnowsky (1771-1837), Beethoven'ın Viyana'ya geldiği ilk yıllarda en önemli destekçisi ve patronu olan Prens Karl Lichnowsky'nin (1761-1814) küçük kardeşidir. Beethoven'ın Prens Karl Lichnowsky ile arası 1806'da Lichnowsky'lerin Graz'daki yazlık sarayında meydana gelen kavgayla bozulmuş olsa da Kont Morris'le ilişkisi uzun yıllar devam etmiştir. (Gordon, 2010, s.56)

Beethoven, 1792 Kasım'ında Viyana'ya ulaştığında yanında, Kont Waldstein'dan Viyana'nın önde gelen sanat patronlarından biri olan Prens Karl Lichnowsky'ye tavsiye mektubu vardı.

Lichnowsky'nin Alstergasse'deki görkemli dairesinin tavan arasında küçük bir apartmana taşınan Beethoven, kısa süre sonra Prince Lichnowsky tarafından salonda düzenlenen cuma günü konserlerinde sahne alarak, soylu ve nüfuz sahibi sanat severlerle tanıştı. Böylece, genç kiracılarla birlikte Prens ve Prensese Lichnowsky alındı, bir ay içinde onu tavan arasındaki daireden zemin kattaki geniş bir daireye taşıdılar. Daha sonra onu kendi evlerinde bir oda grubuna taşıdılar. Ancak Beethoven hızlıca düzgün giyinmek ve yemek için derhal ayağa kalkmaktan yoruldu ve Mayıs 1795'te taşındı. (Prince Lichnowsky (1756-1814) and Beethoven: Life in Vienna, <https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/beethovens-music-and-life-prince-karl-lichnowsky/> (13.01.2019))

Devrimci Fransa ile içinde Avusturya'nın da yer aldığı Avrupa monarşileri arasındaki savaş, Beethoven'in Viyana'ya yerleştiği yıl, yani 1792'de başlamıştı. Bu savaş, kısa kesintiler hariç, 1815 yılına kadar neredeyse aralıksız sürecektir. “Devrim Savaşları”, Napoléon'un 1799'da I. Konsül olmasıyla birlikte “Napoléon Savaşları”na dönüştü. Avusturya tüm bu süreç boyunca, Fransa karşıtı koalisyonun önde gelen üyelerinden biri oldu. İngiltere, Rusya ve Avusturya'nın oluşturduğu Fransa karşıtı “Üçüncü Koalisyon” un kuruluşu Nisan 1805'te tamamlanmıştı. Böylece, Fransa ile Avusturya tekrar savaşa başlamış oldular. 19 Ekim 1805'te Ulm'da Avusturyalıları büyük bir yenilgiye uğratan Napoléon, 13 Kasım 1805'te Viyana'ya girdi. İşgalden bir hafta sonra, 20 Kasım'da Beethoven'in ilk ve tek operası ilk kez sahnelenecektir. Beethoven'in daha sonra yaptığı değişiklik sonucu bugün daha çok “Fidelio” (Op. 72) diye bilinen “Leonore”. Leonore'un prömiyeri çok olumsuz koşullar içinde gerçekleşti. İşgal koşullarında salonda az insan vardı. Seyircilerin çoğu, eseri izlemeye gelen Fransız subaylarıydı. Beethoven'in çok az sayıda arkadaşı operayı dinleme riskine girebilmişti. Leonore 21 ve 22 Kasım günlerinde de oynandıktan sonra sahneden kaldırıldı. Beethoven'in zamanında artık sanatçının toplumsal konumu değişmişti. Gelişmekte olan kapitalist pazar ortaçağın uşak konumundaki müzisyen zanaatçısını, yurttaş sanatçıya dönüştürmüştü. Beethoven'in Mozart'ın kullanmak zorunda kaldığı koruyucu “komik” maskesine ihtiyacı yoktu. Bir özgürleşme etkeni olarak yeni kapitalist piyasa, Mozart'a veya Haydn'a destek olamayacak kadar zayıftı. Beethoven'inse soluduğu hava daha özgürdü ve dolayısıyla anlatımı da açık ve dolaysızdı. Beethoven eserlerini aristokrasinin beğenisine göre şekillendirmediği gibi, onların istediği şekilde de hareket etmedi. Beethoven'in başta gelen hamilerinden ve arkadaşlarından Prens Karl Lichnowsky (1756-1814) ise feodal ayrıcalıklarından kolay kolay vazgeçmek niyetinde değildi. Bu noktada aralarında

zaten bazı sorunlar yaşanmıştı. Son bir olay zaten incelenmiş olan ipleri kopardı. Beethoven 1806 yılının Ağustos ayı sonlarında Lichnowsky'nin Silezya'daki malikanesine gitti ve bir süre orada kaldı. Ekim ayı sonlarında Lichnowsky'nin, konuk etmekte olduğu bir grup Fransız subayı için Beethoven'ın piyano çalması konusundaki zorlayıcı ısrarı Beethoven'ı çok öfkelenirdi ve Ignaz Xaver Seyfried'in anlattığına göre Beethoven, kınadığı bu uşak hizmetini yerine getirmeyi reddetti. Bunun üzerine aralarında büyük bir tartışma başladı. Ries'in anlattığına göre Kont Oppersdorff kendini, Beethoven'ın kendini kapattığı odanın kapısını kırdırıp içeri girmiş olan Lichnowsky ile bir sandalye kapmış olup bunu Lichnowsky'nin kafasında paralamaya hazırlanan Beethoven'ın arasına attı. Beethoven öfkeyle malikaneyi terk etti, Viyana'ya döndü ve rivayete göre hamisinin büstünü yere çaldı. Gerçi Beethoven ile Lichnowsky bir yıl içinde barıştılar. Fakat aralarındaki ilişki tamamen değişmiş, yeniden yapılanmıştı. Prens, Beethoven'e bir daha bir prens gibi davranmadı. Beethoven'ın karşısında gökten yere inmek zorunda kalmıştı. (Odabaşı, 2004, s. 73-74)

Genellikle üç ve dört bölümlü olan Beethoven'ın piyano sonatları arasında iki bölümlü ender sonatlardan biridir.

I-Mit Lebhaftigkeit und Durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Canlılığı ve duyguyu sürekli ifade ederek)

II-Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen (Çok hızlanmadan, şarkı söyler gibi)

İki bölümlü sonat klasik üç bölümlü sonatlara göre birbirine kontrast yaratan bölümleriyle süit formuna dönüşü simgeler. (Drake, 1994, s.202)

Minör tonda yazılmış dokuz sonattan sadece op.10 no.1, op.13, op 111 ve op.90 gibi coşkulu bir girişle başlar. Kontrastlarla devam eden sonatın her bir motifin kendi özgün karakteri vardır. Açılış cümlesinde verilen motif, farklı biçimlerle tekrar tekrar kullanılmıştır.

### **3.3.1. I-Mit Lebhaftigkeit und Durchaus mit Empfindung und Ausdruck**

Birinci bölüm sonat allegrosu formundadır. Almanca olan bölümün adı; canlılığı ve duyguyu sürekli ifade ederek anlamına gelir.

**Tablo 1. Birinci Bölümün Form Şeması**

SERGİ				GELİŞME		YENİDEN SERGİ				
A	Köprü	B	Kapanış		Dönüş Köprüsü	A	Köprü	B	Kapanış	Kodetta
0-24	24-44	45-67	67-81	82-108	108-143	143-167	167-188	188-210	210-229	230-245
<u>mi</u> minör				<u>si</u> minör		<u>mi</u> minör			<u>mi</u> minör	

Birinci cümle mi minör tonalitesinde başlar. Beşinci ölçüden dokuzuncu ölçüye kadar, aynı ritmik kalıp üçüncü derecesinde gelerek tekrarlar. Dokuzuncu ölçüde Sol Majör tonalitesinde başlayan ikinci cümle, on yedinci ölçüde Si majör tonalitesinde son bularak birinci periyod tamamlanır. 17.-25. ölçüler arası mi minör tonalitesindedir. Bu kısımdaki kalıp, 21-25. ölçüler arasında tekrarlanmıştır.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (♩ = circa 144-152)  
 Con vivacità ma sempre con sentimento ed espressione

The musical score is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'appassionato' and a forte 'f' dynamic. The second system transitions to a piano 'P' dynamic with the instruction 'tranquillo, semplice'. The third system includes a 'ritard.' (ritardando) marking and a piano-piano 'pp' dynamic. The fourth system features a 'ritardando' marking and a piano-piano 'pp' dynamic, with a tempo change to '(b) in tempo' indicated by a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Şekil 9: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:0-24

**Kaynak:** Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte (pp.25-38), Nr.150 Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862-90]. Plate B.150. [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP51799-PMLP01484-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_16\\_No\\_150\\_Op\\_90.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP51799-PMLP01484-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_150_Op_90.pdf) (10.05.2019) s.1

Köprü 25. ölçüye eksik ölçü olarak mi minör tonalitesinde başlar. 29. ölçüde aniden gelen dominant yedili akorunun ardından gelen iniş sonrası 33. ölçüde Do Majör tonalitesine gelir. Aynı ritmik kalıp, 33. ölçünün son akorunda, bu sefer Mi Majör akorunun ardından 37. ölçüde la minör tonalitesine gelerek tekrarlar. Yine aynı ritmik kalıp, 37. ölçünün son vuruşunda si bemol notasında başlayarak, Si bemol Majör inici gamın ardından, eksilmiş aralıklarla başlayan, 41. Ölçünün sonunda altere edilmiş bir eksilmiş 7'li akoruna dönüşür. Köprü, güçlü bir crescendo ile 45. ölçüde B temasına bağlanır.

Şekil 10: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:24-46.

45. ölçüde başlayan B teması si minör tonalitesindedir. 56. ölçüde B temasının ikinci cümlesi başlar. 56-61 arasındaki melodik kalıp çeşitlenerek 62-68. ölçüler arasında tekrarlar.

The image shows a musical score for Beethoven's Op.90 I. Bölüm, mm:55-88. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system starts with 'in tempo' and 'p' (piano) dynamics. The second system continues the piece. The third system ends with 'f' (forte) dynamics. The score features a complex bass line with many triplets and a more melodic treble line with some grace notes and slurs.

Şekil 11: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:55-88.

68. ölçüde kuvvetli bir karakterle başlayan kapanış teması arka arkaya gelen *sforzando-pianolar* ve 76. ölçüde başlayan *diminuendo* ile 82. ölçüde *pianissimo* olarak son bulur.

Art arda gelen *sfp*'larla disonans akorların yarattığı gerilim rahatlatılmıştır. Üç kere art arda gelen *pianissimo* si minör akoruyla sergileme bölümü son bulur. (Rosen, 2001, s.209)



Şekil 12: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:67-81.

Gelişme, serginin kapanış temasının sonundaki üç kere tekrarlayan si notasıyla başlar ve devamında sürekli olarak A temasının ilk cümlesine referans vererek devam eder. Eksik yedili akorları tek bir nota değişimiyle ana tonalitenin ilgili majörünün dominant yedili akoruna dönüştürülmüştür.

Şekil 13: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:84-100.

Rosen'e göre 102. ölçüye kadar farklı tonlarda gelen akorlarla sürekli gerilim yaratılmıştır. (Rosen, 2001, s.209)

102-110. ölçüler arasında sağ elde kromatik bir iniş varken 105. ölçüye kadar dominant pedal kullanılarak doku tenhalaştırılmıştır. 105-110. Arasında sağ eldeki kromatik iniş devam ederken sol elde de kromatik bir çıkış vardır. Sol eldeki kuvvetsiz zamanda denk getirilen kontran ritim kullanılmıştır.



The image displays a musical score for Beethoven's Op.90 I. Bölüm, measures 113-119. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right-hand part (treble clef) is highly technical, featuring a continuous stream of sixteenth and thirty-second notes, often with fingerings indicated above the notes. The left-hand part (bass clef) provides a steady bass line with some harmonic support. The piece concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking and a final chord. The score is presented in two systems, with the first system showing measures 113-118 and the second system showing measures 119-120.

Şekil 16: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:113-119.

121. Ölçüden 130. Ölçüye kadar sağ elde on altılık notalar devam ederken sol elde bir çıkış vardır. On ölçü boyunca kuvvetsiz vuruşta gelen *sforzandolarla* yükselen *crescendo* ile bu çıkış, ana tonalitede zirve noktasına (climax) ulaşır.

Şekil 17: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:120-129.

Gelişme bölümü 143. ölçüde sona erer.

Şekil 18: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:130-143.

143. ölçünün son vuruşunda başlayan yeniden sergide A teması sergilemedeki ile bire bir aynıdır. Köprü materyali aynı olmakla birlikte transpoze edilmiştir. Burada bestecinin gayesi ana tonalitede kalmaktır. B teması ana tonda geleceği için yeniden serimin köprüsündeki farklı başlangıç, bir farklılaşma ve fonksiyonel bir tazelik sağlamaktadır.

The image displays a musical score for Beethoven's Op.90 I. Bölüm, mm:167-187. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo marking 'in tempo' and the dynamic 'pp'. The second system features a 'f' dynamic. The third system includes a 'p' dynamic. The fourth system ends with a 'cresc.' marking. The score shows intricate piano textures with various ornaments and dynamics.

Şekil 19: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:167-187.



Şekil 20: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:199-211.

Beethoven bu sonatı bestelediği yıllarda altı buçuk oktavlı piyanosunun en kalın notası fa idi. Bu nedenle 214. ölçüdeki kalın mi notası sonradan eklenmiştir. (Rosen, 2001, s.210)



Şekil 21: Beethoven Op.90 I. Bölüm, mm:214

### 3.3.2. II-Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

İkinci bölüm Mi Majör tonalitesindedir ve sonat rondosu formundadır.

Tablo 2. İkinci Bölümün Form Şeması

A	Köprü	B	Köprü	A	C Gelişme	A	Köprü	B	Köprü	A	Uzatma	Koda
0-32	32-40	40- 56	56-69	69- 101	101-139	139- 171	171-180	180- 196	196-229	229- 252	252-275	275- 290
Mi Majör	Si Majör					Mi Majör	mi minör			Mi Majör		

Bu bölüm, bir Mozart sonatın son bölümünü çağırır. İlk motifin son iki notasının zaman zaman değişerek sürekli tekrarlanması parçanın sonuna kadar süren bir tanıdıklık hissi yaratır. (Rosen, 2001, s.210)

İlk iki cümle tonikte bitmiştir. Birinci cümle tonik akorun üçlüsü ile biterken ikinci cümlenin bir oktav yukarıdan gelmesi ve birinci cümlenin aksine soprano partisinde sansibl-tonik bitmesi bir öncül soncul yapısı oluşturmaktadır. Birinci cümledeki ritmik ilerletici yapı sağ eldeyken, ikinci cümlede sol ele geçerek sağ elde melodinin sadeleşmiş ve odaklanmış bir şekli oktavlarla kuvvetlendirerek verilmektedir.

Beethoven'ın öğrencisi olan Carl Czerny'ye göre birinci cümlenin *cantabile* melodik motifin sürekli olarak tekrarlaması ifadeyi güçlendirmiştir. Yine Czerny'ye göre ikinci bölümde sürekli olarak kendini tekrarlayan ana tema farklı nüanslarla çalınmalıdır. Bu bölümde *crescendo* ve *forte* kısımlarda tempo biraz hızlanabilir. (Bettermann, 2001, s.64)

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.  
*Non troppo vivo e cantabile assai.*

The image shows a musical score for Beethoven's Op.90 II. Bölüm, mm:0-9. The score is in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems of music. The first system starts with a piano (p) and dolce marking. The second system includes a crescendo (cresc.) and piano (p) marking. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various fingerings and articulations indicated.

Şekil 22: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:0-9.

Kromatik hareketlerin kullanıldığı ikinci cümlede sekvens yöntemiyle tonal yapı yön değiştirmiştir. Daha sonra oktav kullanılarak aynı fikir güçlendirilmiştir. Köprüden önce 25. ölçüde ilk cümle materyali tekrarlar.

The image shows a musical score for Beethoven's Op.90 II, measures 8-24. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in octaves. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes markings such as 'cresc.', 'p', and 'tenera-'. Fingering numbers are provided for many notes.

Şekil 23: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:8-24.

32. ölçüde köprü başlar. 32-40. ölçüler arasında bulunan köprü 8-10. ölçüler arasına atıfta bulunur.



Şekil 24: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:32-39.

**Kaynak:** Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte (pp.25-38), Nr.150 Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862-90]. Plate B.150. [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/pdf\(10.05.2019\).s.8](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/pdf(10.05.2019).s.8)

40. ölçüde B teması başlar. 41-46. ölçüler arasındaki materyal 49-54. ölçüler arasında aynı tonalitede bu sefer çeşitlenerek tekrarlar. A temasında olduğu gibi B temasında da sol elde on altılık notalarla başlayan döngü, gerek pedal, gerek armonik

yapıya destek şeklinde devam eder. Daha sonra melodi altılı aralıklarla sağ ele verilerek temanın dinleyicinin zihninde daha kuvvetli kalması sağlanmıştır.

Şekil 25: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:40-52.

56. ölçüde dönüş köprüsü başlar. 60. ölçüde sol eldeki üçlemelerle ritim farklı ve sakin bir karaktere bürünür. 64. ölçüde sol elde yeniden on altılıklar gelir ve dramatik etki yoğunlaşır. 69. ölçüde A teması yeniden gelir.

101. ölçüde başlayan gelişme A temasının son beş notasını baz almıştır. Uzamaymış gibi başlayan gelişme bölümünde de dönüş köprüsündeki sol elde üçlemelerin geldiği tema (60. Ölçü) kullanılmıştır. Besteci stabil bir tonalite kullanmamıştır. Do Majör, do minör, Do diyez Majör ve do diyez minör tonalitelerinde sürekli tekrarlanır.

Şekil 26: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:101-114.

139-171. ölçüler arasında A teması yeniden gelir. Yine A temasının ilk cümlesinin tekrarlanmasının ardından 171-180. ölçüler arasında köprü tekrarlar la minör tonalitesinde biter. 180. ölçüde B teması başlar.

Si Majör akoruyla başlayan B teması Mi Majör tonalitesindedir. 196. ölçüde dönüş köprüsü başlar. Hemen ardından 212. ölçüde başlayan gizemli bir gelişim vardır.

229-253 arasında gelen A teması Mi Majör tonundadır. İlk beş ölçüde sol elde duyurulan tema daha sonra sağ ele geçerek devam eder. (Rosen, 2001, s.211)

On altılık notalardan oluşan ritmik ilerleyişle sürekli çeşitlenerek ilerleyen A temasının sonunda, 252-275. ölçüleri arası uzamadan sonra 276. ölçüde koda başlar.

266-276. ölçüler arasında Rosen'in gizemli konrapuantal gelişim olarak nitelendirdiği 212-222 arasına benzer kanonik bir motif vardır. Bu motifin ardından gelen kısım 282. ölçüde tam kadansa gelir. Burada başlayan uzun *ritardando* esnasında ana hat sırasıyla bas, tenor, alto ve sopranda duyurulur. 287. ölçüde *accelerando* başlar. Parçanın son iki vuruşunda *a tempo* vardır.

The image shows a musical score for Beethoven's Op.90 II. Bölüm, mm:282-291. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece is marked with 'ritard.' at the beginning, 'accelerando' in the middle, and 'a tempo' at the end. Dynamics include 'cresc.', 'p', and 'pp'. The score is written for piano and includes fingering numbers for both hands.

Şekil 27: Beethoven Op.90 II. Bölüm, mm:282-291.

Rosen'e göre Beethoven'ın uzun bir *ritardando*dan sonra gelen *accelerando* ile *crescendonun* ardından gelen *a tempo* ile birlikte gelen *piano* ve *pianissimo* ile burada bir rahatlama etkisi yaratılmıştır. Muhtemelen Beethoven dinleyicisinden son iki ölçüdeki tempo değişikliğini anlamalarını değil, parçadaki şairaneliği ve mizahı anlamalarını daha çok önemsiyordu. Tam olarak yazıldığı gibi çalınması modern seyirci için bir şok olurdu. *A tempo* yalnızca iki vuruş sürüyor ve *piano* olarak çalınmıyor. Yavaşlayacak yeteri kadar alan yok. Olsa bile ilk dinleyişte algılamak oldukça zor. Gereğinden fazla aşırı yavaş almak da öncesinde sürdürülen lirik hatta zarar vermek olur. Bu yüzden lirik gidişata zarar vermeden ince ve hümoresk bir etkiyle bitirilmelidir. (Rosen, 2001, s.212)

## 4.SONUÇ

Ludwig van Beethoven'ın Piyano Sonatlarının piyano literatüründeki önemi büyüktür. Bu önemi belirleyen faktörlerden biri de Beethoven'ın iki tarihsel dönemi birleştiren bir besteci olmasıdır. İnsan yaşadığı çağdan ve coğrafyadan bağımsız değildir. Toplumsal olan her şey bireyi etkiler. Aydınlanma Felsefesinin Fransız devrimini doğuran düşünceleriyle gelişen ve dönüşen dünyada müziğin de bu dönüşümlerden etkilenmemiş olması düşünülemez. Bu dönemde oluşan toplumsal dönüşümün klasik müzikteki izleri, klasik müzik tarihinde klasik dönem olarak adlandırılan periyodun en önemli üç bestecisinin yaşadığı yer olan Viyana temelinde incelenmiştir. İngilizce yayımlanmış değerli kaynaklardan yararlanılarak tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin yoğun olarak yaşandığı 18. yüzyılın sonu ve 19 yüzyılın başlarındaki Viyana'daki klasik müzik ortamı hakkında Türkçe' de bir kaynak oluşturulmuştur. Soyluların sarayı taklit etmesiyle gelişen ve moda haline gelerek Viyana'nın müzik tarihinin önemli bir parçası olan müzik hamiliğinin dönüşümünün bir anda gerçekleşmediği, zamanla şekil ve biçim değiştirerek devam ettiği sonucu ortaya çıkar. Müziğin saraydan çıkarak halka inmesi miti irdelenmiştir. Müzik zevkinin toplumsal sınıflar arası değişim gösterdiği ve popüler olanla nitelikli olanın arasındaki farkın o dönemde de yaşandığı bulgusuna varılmıştır.

Beethoven'ın 1814'te yazdığı 27. piyano sonatı olan op. 90 mi minör piyano sonatı incelenmiştir. Sonatın besteleniş süreci ve yaşanan periyodun Beethoven'ın hayatına ve esere etkisi hakkında bilgi verilmiştir. Bölüm isimleri Almanca uzun açıklamalar halinde verilmiş olan sonatın birinci bölümü sonat allegrosu formundadır. Klasik formuna rağmen zengin armonik ve tematik yapısı ve zıtlıklarla örülü zengin dokusuyla dramatik etkinin yoğun olduğu birinci bölümün sergileme ve gelişme bölümü örnek şekillerle incelenmiştir. Rondo formunda olan ve birinci bölümdeki dramatik etkinin yerini uzun ve kendini sürekli tekrarlayan sakin bir gidişata bırakan ikinci bölüm de örnek şekillerle incelenmiştir.

## **EKLER**

Beethovens Werke.

**SONATE**  
für das Pianoforte  
von  
**L. VAN BEETHOVEN.**  
Dem Grafen Lichnowsky gewidmet.  
Op. 90.

Serie 16. N<sup>o</sup> 130.

Composit im August 1814.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.

Sonate N<sup>o</sup> 27.

EK 1: Devam

2 (26)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by a more active line. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a dense, rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *resc.* (ritardando) and *f* (forte).

The third system shows a continuation of the rhythmic accompaniment in the lower staff. The upper staff has a melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo), *resc.* (ritardando), and *sf* (sforzando).

The fourth system begins with a *ritard.* (ritardando) marking over a series of chords in the upper staff. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The tempo then changes to *a tempo*. Dynamics include *dimin.* (diminuendo) and *p* (piano).

The fifth system continues the *a tempo* section. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

The sixth system continues the *a tempo* section. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

Il. 150.

EK 1: Devam

(27) 3

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of music. The first system shows the piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second system includes the vocal line with lyrics 'crea -' and piano markings 'dimin.' and 'pp'. The third system continues the piano accompaniment with 'crea.' and 'pp'. The fourth system features a dense piano accompaniment with 'p'. The fifth system continues the piano accompaniment with 'p'. The sixth system includes the vocal line with lyrics 'cre - crea do' and piano markings 'dimin.' and 'pp'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

B. 150.

EK 1: Devam

8 (24)

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes the instruction *crec.* (crescendo). The third system features a series of chords in the bass line. The fourth system continues with chords. The fifth system includes the instruction *più forte* and *pp.* (pianissimo). The sixth system features a *ff* (fortissimo) dynamic in the right hand and *p* in the left hand, with the instruction *sempre di - mi - nu - en - do* (always diminishing). The seventh system includes *pp* and *crec.* dynamics. The eighth system concludes with a *p* dynamic. The score is marked with various dynamics and performance instructions throughout.

R. 130.

EK 1: Devam

(29) 5

The musical score for EK 1: Devam, page 5, consists of seven systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass staff. The music is written in 2/4 time and includes various dynamics and performance instructions:

- System 1: Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic.
- System 2: Treble staff includes a *ritard.* instruction. The bass staff includes a *dimin.* instruction and a *pp* dynamic.
- System 3: Treble staff includes a *ritard.* instruction. The bass staff includes a *sp* dynamic and a *pp* dynamic.
- System 4: Treble staff includes a *a tempo.* instruction. The bass staff includes a *pp* dynamic.
- System 5: Treble staff includes a *p* dynamic.
- System 6: Treble staff includes a *cresc.* instruction.
- System 7: Treble staff includes a *dim.* instruction.

H. 130.

EK 1: Devam

♩ (30)

The musical score is written for piano and voice. It consists of seven systems of staves. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score includes various dynamics such as *pp*, *creas.*, *ff*, *dimin.*, *p*, *Sp*, and *ppp*. Tempo markings include *ritard.* and *a tempo.*. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece concludes with the instruction "B. iso." at the bottom.

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.

*p dolce*

*cresc. - - p*

*cresc.*

*cresc.*

*p* *leneramente*

*cresc.* *cresc.*

B. 150.

EK 1: Devam

8 (32)

The image displays a musical score for 'EK 1: Devam', consisting of seven systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianissimissimo), *dimin.* (diminuendo), *dolce* (dolce), *piu cresc.* (piu crescendo), and *cresc.* (crescendo). The score concludes with the number 'B. 150.' centered below the final system.

EK 1: Devam

(33) D

*dolce*

*cresc.* *p*

*cresc.*

*cresc.*

*tearramente* *p*

*cresc.* *cresc.*

*cresc.*

B. 150.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'EK 1: Devam'. The score is written for piano and voice. It consists of seven systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *dolce* (sweetly) and *tearramente* (with tears). The score is numbered (33) D in the top right corner. At the bottom of the page, there is a reference number 'B. 150.'

EK 1: Devam

10 (34)

The image shows a musical score for 'EK 1: Devam', consisting of seven systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'poco.' and the second system is marked 'dimin.' and 'pp'. The score concludes with the instruction 'ff. no.'.

*poco.*

*dimin.* *pp*

*ff. no.*



EK 1: Devam

12 (36)

*p* *pp* *dim.* *pp* *sempre pp*

R. 120.

EK 1: Devam

(37) 13

The musical score for EK 1: Devam, page 13, consists of seven systems of piano music. Each system contains a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1: Treble staff has *cresc.* and *f*. Bass staff has *f*.
- System 2: Treble staff has *dimin.* and *p*. Bass staff has *sempre più piano*.
- System 3: Treble staff has *poco ritardato tempo.* and *pp*. Bass staff has *pp*.
- System 4: Treble staff has *cresc.* and *p*. Bass staff has *cresc.*.
- System 5: Treble staff has *cresc.*. Bass staff has *cresc.*.
- System 6: Treble staff has *p*. Bass staff has *p*.
- System 7: Treble staff has *cresc.*. Bass staff has *p*.

At the bottom of the seventh system, there is a reference to "B. 116."

EK 1: Devam

14 (38)

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics 'cre - a - re - a - do' and piano accompaniment. The second system includes dynamic markings 'dimin.', 'pp', and 'cresc.'. The third system features 'p dolce' and 'f' markings. The fourth system has 'cresc.' and 'p' markings. The fifth system includes 'dimin.' and 'ri - tar -' markings. The sixth system includes 'dan - do', 'acceleranda. crescendo', 'a tempo.', 'p', and 'pp' markings. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

B.130.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- Antonicek, T. 1980. "Vienna." Pp. 713-41 in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan
- Bettermann, S. 2001. *Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses*. Verlag.
- Boran, I., K.Y. Şenürkmez. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Blanning, T. (2008). *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians and Their Art*. Harvard University Press.
- Cooper, B. (2017). *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. Routledge: New York.
- Drake, K. (1994). *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Indiana University Press.
- Gordon, S. (2010). *Piano Sonatas, Volume 4 (Nos. 25-32): Piano Collection*. Alfred.
- Hertz, D. (1995). *Haydn, Mozart and the Viennese School: 1740-1780*. W. W. Norton & Company.
- Kalischer, A. C. (1909) *Beethoven's Letters*. Dover Publications.
- Krammer, L.1993. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. University of California Press.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*. Doruk Yayınları: Ankara.
- Moore, J. 1987. *Beethoven and Musical Economics*. Ph.D. dissertation. University of Illinois, Urbana-Champaign. In press as *Beethoven in the Marketplace* (Oxford: Oxford University Press).
- Morrow, M.S.(1989). *Concert Life In Haydn's Vienna*. Pendragon Press.
- Rosen, C. (2001). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press; 1st edition (November 1, 2001)

### *Sürekli Yayınlar*

- De Nora, T. (1991). Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, Vol. 97, No. 2 (Sep., 1991), pp. 310-346.  
<https://www.jstor.org/stable/2781379>
- Komlos, K. (2008). After Mozart: The Viennese piano scene in the 1790s. *Akademiai Kiado. Studia Musicologica*, Vol. 49, No. 1/2 (Mar., 2008), pp. 35-48.  
<http://www.jstor.org/stable/25598311>
- Odabaşı, A. (2004). Ölümünün 177. Yılında Ludvig Van Beethoven- Ulusal Kurtuluşun Müziği. *Bilim ve Ütopya*, Sayı: 117 (Mart 2004), s.72-78.

## *Internet*

History | Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna From 1812 to Today.  
<https://www.musikverein.at/language/en-US/Content/Suite/Geschichte-suite>  
(18.11.2018)

Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte (pp.25-38), Nr.150 Leipzig:  
Breitkopf und Härtel, n.d.[1862-90]. Plate B.150.  
[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP51799-PMLP01484-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_16\\_No\\_150\\_Op\\_90.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP51799-PMLP01484-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_150_Op_90.pdf) (10.05.2019)

Prince Lichnowsky (1756-1814) and Beethoven: Life in Vienna.  
[https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/beethovens-music-and-life-prince-karl-lichnowsky/\(21.03.2019\)](https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/beethovens-music-and-life-prince-karl-lichnowsky/(21.03.2019))

Schwarm, B. Beethoven Piano Sonatas. <https://www.britannica.com/topic/Beethoven-Piano-Sonatas> (13.01.2019)