

Çakıcı Uzar, Aylin (2017). “Beethoven’in Son Dönem Üslubu, Son Piyano Sonatları ve ‘Op. 106, Hammerklavier’”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 18, S. 33, s. 379-399.

DOI: 10.21550/sosbilder.297017

BEETHOVEN’İN SON DÖNEM ÜSLUBU, SON PİYANO SONATLARI ve “OP. 106, HAMMERKLAVIER”

Aylin ÇAKICI UZAR*

Gönderim Tarihi: Mart 2017

Kabul Tarihi: Mart 2017

ÖZET

Beethoven’in üç evre altında incelenen ve bestecinin sanatsal yaratıcılığı ile müziğindeki üslup değişikliklerinin anlaşılmasını sağlayan süreçlere bakıldığında, literatüre “Son Dönem” olarak geçmiş olan 1812-1827 yılları, bestecinin yoğun olarak Bach’tan ilham aldığı, ancak kendine özgü müzik dilini ortaya koyduğu bir “yenilikçi üslup” a işaret etmektedir. Son piyano sonatları olarak bilinen op. 101, 106, 109, 110 ve 111, bu üslubun piyanistik eserler sınıflandırmasındaki en önemli örnekleridir. Bu çalışmada, Op. 106 Hammerklavier Sonatı, gerek bahsi geçen yenilikçi üslup, gerekse son dönem piyano sonatları arasındaki yeri bağlamında incelenecek ve Beethoven’in –çoğunlukla- bestecilik yönüne değinen kaynaklarda hissedilen eksikliğe binaen, eserin piyanistik anlamdaki değerine işaret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Beethoven, son dönem, yeni üslup, Op. 106 Hammerklavier, piyano sonatları*

* Doç., Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı, cakiciaylin@gmail.com

Beethoven's Late Style, Last Piano Sonatas and His "Op. 106 Hammerklavier"

ABSTRACT

In view of the the "three periods" paradigm for understanding lifelong alterations in Beethoven's musical style and artistic creation, the late period (1812-1827) is defined both by aspiring for a new voice of his own, and by his passion to incorporate contrapuntal styles of music from past composers, especially Bach into his works. Op. 101, 106, 109, 110 and 111 are the last piano sonatas that he produced in this period. These works include Beethoven's one of the most difficult compositions for piano, the Hammerklavier Sonata. This study examines Hammerklavier Sonata in the light of the late compositional style of the composer and the pianistic challenges of the work as well.

Key Words: *Beethoven, late period, late style, Op. 106 Hammerklavier, piano sonatas*

Giriş

Beethoven'in sanatsal yaratıcılığı üç evrede incelenmektedir: 1802'ye kadar olan *ilk dönem*; 1802-1815 yılları arasındaki *orta dönem* ve 1815-1827 yılları arasındaki *son dönem*¹. Bu evrelerden her biri Beethoven'in besteciliğinin gelişim sürecindeki köklü değişimleri yansıtan temel bir paradigma olarak anlaşılmaktadır.

Bu çalışmanın asıl konusunu oluşturan *son dönem üslubu* incelemeye geçmeden önce, birinci ve ikinci dönemlerin temel özellikleriyle anlaşılması gerekir. Beethoven'ın gençlik yıllarını kapsayan birinci dönemde bestelediği eserlerinde -klasik formlara bağlı kalması nedeniyle- Haydn ve Mozart etkisi görülmekle birlikte, kendi besteci kişiliğinin yansımalarından, yani bugün bildiğimiz anlamda *Beethoven imzasından* söz etmek de mümkündür. İlk üç piyano konçertosu, ilk yirmi piyano sonatı, ilk altı yaylı çalgılar

¹ Türkçe literatürde "olgunluk dönemi" olarak da geçmektedir. Yabancı dildeki literatürde ise, "son dönem" olarak anılmasının yanı sıra, sıklıkla "geç dönem" olarak da tanımlanmaktadır.

dörtlüsü, 1. ve 2. senfonileri bu dönemin ürünleridir. *Orta dönem* olarak adlandırılan ve kendisinin genellikle “çok verimli ve yaratıcı” olarak tanımlandığı dönemdeki eserlerindeyse, klasik form anlayışında bir esneklik göze çarpmaktadır. Bu formları özgün olarak kendisine uyarladığı ritmik dinamizm, akor yapıları, ezgileme anlayışı ile birlikte kendi üslubu/stili ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemin en belirgin özelliklerden biri de eserlerinde görülen lirik anlatım tarzıdır. Özellikle özgürlük, kahramanlık ve mücadele temaları belirgindir. Bu dönemin karakterini ortaya koyan en önemli eserleri *Fidelio* operası ile *Eroica* olarak bilinen 3 numaralı senfonisidir. *Eroica*, kahramanlık temasını gerçek anlamda işlediği ilk büyük ölçekli eseridir. Bu dönemin diğer önemli eserleri arasında 4. ve 5. piyano konçertoları, üçlü konçerto, keman konçertosu, beş yaylı dörtlü (no. 7-11), beş senfoni (no.3-7), aralarında *Waldstein* ve *Appassionata*’nın da bulunduğu yedi piyano sonatı bulunmaktadır.

Beethoven’ın üçüncü dönemine karşılık gelen *olgunluk dönemi* ise yaratıcılığını özgürce ifade ettiği, eserlerine yapısal yenilikler kattığı, yeni kuruluşlara yöneldiği bir evredir. Bu dönemde bestelediği orkestra eserleri op.123 *Missa Solemnis* ve 9. senfonisidir. Aralarında Op.106 *Hammerklavier*’ in de bulunduğu son piyano sonatları da Beethoven’ın bu yıllarda bestelediği en önemli eserleri arasındadır.

Üçüncü dönem Beethoven’ın, Bach’ın kontrpuantal besteleme tekniklerine daha önce olmadığı kadar yöneldiği ve bu teknikleri sonat formlarında kişiselleştirdiği; *füg*’ ü barok dönemdeki biçiminden çıkarıp, sonat yapısını zenginleştiren bir araç olarak kullandığı bir dönemdir. Sonat formuna kattığı bu yenilikler özellikle son sonatlarında çarpıcı olarak hissedilmektedir. Her ne kadar tüm bu sonatlar “Hammerklavier” başlıklı bir çatı altında düşünülmüş olsa da, sadece op.106 bu isimle öne çıkmaktadır. *Hammerklavier*’ in piyano literatüründeki yeri ve önemi, Beethoven’ın yeni üslubuyla olan örgüsü nedeniyle özellikle mercek altına alınmalıdır. Bu da ancak son dönem sonatları olarak adlandırılan op.101, 109, 110 ve 111 ile birlikte değerlendirildiğinde mümkün olacaktır.

Bu çalışmanın amacı, Beethoven'ın son dönem sonatlarını, özellikle *Hammerklavier*'i çalmak ya da öğretmek isteyen müzisyen ve akademisyenlere, Beethoven'ın son dönem üslubu bağlamında bir eserler anatomisi sunmaktır. Ayrıca bir piyano virtüözü olarak Beethoven'dan başka piyanistlerin icra yaklaşımlarını da kapsayarak, söz konusu eserlerin ve *Hammerklavier*'in daha geniş bir perspektif çerçevesinde değerlendirilmesine katkı sağlamaktır.

1812 Sonrası Yeni Üslup

Beethoven müziğinde bu dönemi, onun yaşamında, 1812'de yedinci ve sekizinci senfonilerle zirveye çıkan sıra dışı on yılın ardından, psikolojik sıkıntılar yaşadığı, yaratıcı enerjisinin azaldığı, kariyerinin sürekliliği içinde büyük bir kopuş olarak değerlendirmek gerekir. Fakat bu dönemde neyin son bulduğundan çok, neyin başladığına; verimliliğinde gözlenen azalmadan ziyade, tamamlayabildiği birkaç önemli eserin ilerici yönlerine odaklanmak daha doğru olur. Lockwood sanatçının bu yıllarını “kayıp ve verimsiz bir dönem olarak değil, son dönem üslubunun yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı sakin bir hazmetme dönemi” olarak görmektedir (Lockwood 2013: 343).

Bu son dönemde Beethoven'ın 1813'e kadar devam eden orta dönem kadar üretken olmadığı düşüncesi, sadece eser sayısı bakımından karşılaştırma yapıldığında geçerlidir. Niteliksel anlamda durum tam tersidir. Ünlü piyano virtüözü Brendel bu konuda şunu söylemiştir: “...son yıllarında daha az bestelemiştir; zira *Hammerklavier Sonatı*, *Diabelli Varyasyonları*, *9. Senfoni*, *Missa Solemnis* ve geç dönem yaylı kuartetlerinin ortaya çıkmasında tabii ki daha fazla zamana ve yoğunlaşmaya ihtiyacı vardı” (2001: 141-142). Ayrıca opus 90 piyano sonatı, op. 102 çello sonatları, *An die ferne Geliebte* ve op. 101 piyano sonatı da bu sürecin örneklerindedir. Lockwood “Böyle düşünülürse eğer ‘nadas’ dönemi olarak görülen bu yıllar bestecinin kendisini yeniden kurduğu, önceki yaklaşımlarını sorguladığı ve yeni yaklaşımları hazmettiği, kendi içinde yeni bir

besteci kişiliğin doğma aşamasında olduğu bir dönem olarak da görülebilir” ifadeleriyle, söz konusu tespiti pekiştirmektedir (Lockwood 2013: 358).

Beethoven’ın sonat biçimine getirdiği yeniliklerin dışında en önemli özgünlüğü, yapıtlarının temelini oluşturan *müziksel düşüncesidir*. Bestecinin eserlerindeki motifler küçücük birer hücre olmakla birlikte zengin bir armonik gelişim içinde, yoğun bir ifade kazanmaktadırlar. Beethoven küçücük bir motiften koskoca bir mimari oluşturabilecek kadar yaratıcı bir bestecidir. “Eserlerindeki motif ve temalar, farklı görünüşleri ile geliştirilerek, büyümekte, küçülmekte, çeşitlendirilmekte, bir cümleden ayrılarak eserin birçok yerinde aniden ortaya çıkabilmektedir” (Weber 2004: 25). Bu motif ve temalar sonat yapısının karakterini ve anlatımını oluşturdukları gibi, yapısal bütünlüğü de sağlamaktadır. Son piyano sonatlarına ek olarak oda müziği eserlerinde de üç ya da dört bölümlle sınırlandırılmış klasik biçime bağlı kalmayan Beethoven, çeşitleme ve füğ kullanımı ile sonat yapısına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Yıl	Sayı	Başlık	Fugal Yapının Görüldüğü Yerler
1815	Op. 102, No. 2	Re Majör Viyolonsel Sonatı	Final; <i>Allegro fugato</i> .
1816	Op. 101	La Majör Piyano Sonatı	<i>Final</i> (Gelişme bölümü)
1817	Op. 137	Re Majör Yaylı Kenteti için “Fugue”	Tümü
1818-1819	Op. 106	Si Bemol Majör Piyano Sonatı; “Hammerklavier”	1.Bölüm; <i>Allegro</i> (Gelişme ve Final bölümleri) 4. Bölüm; <i>Allegro risoluto</i>
1819-1823	Op. 120	Diabelli Varyasyonları	4 (Kanonik), 24 ve 32. Varyasyonlar
1819-1823	Op. 123	Missa Solemnis	<i>Gloria</i> ve <i>Credo</i> Bölümleri
1821	Op. 110	La Bemol Majör Piyano	<i>Final</i>

		Sonata	
1821	Op. 111	Do Minör Piyano Sonata	1. Bölüm; <i>Allegro con brio ed a appassionata</i> (Gelişme bölümü)
1822	Op.124	“Die Weihe des Hauses”	Uvertür
1821-1824	Op. 125	9. Senfoni	1. Bölüm; <i>Allegro ma non troppo, un poco maestoso</i> (Gelişme bölümü) 2.Bölüm; <i>Scherzo, moltovivace</i> (Başlangıç) 4. Bölüm; <i>Final</i> (Yükselen çifte füg)
1825	Op. 132	La Minör Yaylı Kuartet	2. Bölüm; <i>Allegro ma non troppo</i>
1825	Op. 133	Si Bemol Majör ‘Grosse Füg’	Tümü
1826	Op. 131	Do Diyez Minör Yaylı Kuartet	Birinci Bölüm

Beethoven bu sürecin bir gereği olarak güçlü, dinamik ve retorik² olana daha az yaslanır olmuştur. Kendi içindeki sesleri dinleyerek öncelikle kendisi için derinden kişisel ve içsel olana kendini bırakmıştır. Aynı zamanda kendi düşünce biçiminin melodik ve kontrpuantal yönleri ile Bach arasında bir uyuşma sağlayacak yeni bir sentez arayışına girmiştir. Eskiz defterlerinde³ eserlerinin çıkış noktasını oluşturan fikirleri, tarihsel olarak daha erken dönemlerin müziğine bir geri dönüşü işaret eder görümler de, aslında ince ince stilize ederek yarattığı kişisel üslubunda yepyeni bir biçimde kullandığı görülmektedir.

Beethoven’ın, Bach’ın *Das Wohltemperierte Klavier* kitabını erken yaşlarda (11 yaş civarında) öğrenip çalmış olması, onun doğrudan

² Retorik: Etkileyici ve ikna edici konuşma sanatı. (Burada, içerik ya da anlamdan çok etki ya da stili ön planda tutma anlamındadır.)

³ Beethoven’ın, bestelerini yaparken hayatı boyunca eskiz defterleri üzerinde notlar aldığı, taslaklar kaydettiği bilinmektedir.

Bach'ın müzikal mantık ve ifade derinliği bakımından ustalığına açılmasını sağlamıştır. Bach'ın kontrpuanı, onun için uzun yıllar boyunca etkilendiği bir kaynak olmaya devam etmiştir. Bu doğrultuda 1815 yılından itibaren bestelediği enstrümental eserlerde, özellikle finaller olmak üzere, birçok bölümün temeli olarak *füg* ve *fugato*'yu⁴ kullanmıştır. Lewis Lockwood'un da işaret ettiği bu türdeki eserler (2013: 384) yazar tarafından detaylandırılarak tablolaştırılmış; ek olarak Beethoven'ın *fügal* yapıyı kullandığı diğer eserleri de tablo sonrasında sunulmuştur.

Yukarıdaki tablo Beethoven'ın *fügal* yapıyı 1815 yılı itibarıyla hangi eserlerinde kullandığını göstermektedir. Ancak söz konusu tarihten önce de bu türde eserler verdiği bilinmektedir. Örneğin öğrencisi olan Avusturya Arşidük'ü Rudolph'a ders verebilmek adına kendisinin de yoğun kontrpuan dersleri almaya başladığı 1809 yılından hemen sonra bestelediği eserlerinde, Bach'ın *füg* yapılarını kullandığı ifade edilmektedir. 1810 yılında bestelediği op. 95 Fa Minör Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin yavaş kısmı ile 1811 yılında bestelediği *Archduke* Triosu'nun *Scherzo* başlıklı bölümü, bunlara örnek gösterilmektedir. Pek çok kaynakta *kontrpuan*, tereddüde yer bırakmadan, Beethoven'ın *geç dönem bestecilik anlayışı* olarak tanımlanmaktadır.

Beethoven 1818-1827 yılları arasında özellikle geç Rönesans ve erken Barok müziğine ilgi duymuştur. O dönemlerde sonat biçiminin dinamik, hedefe odaklı sistematik ilkelerini tamamlayacak, armoni ve kontrpuanın yapısal boyutları arasında yeni bir denge kuracak, daha geniş ölçekli eserler ortaya koymanın yollarını aramıştır. Haydn ve Mozart'a bağlı olduğu yıllardaki bestelerinin ötesine geçmesini sağlayacak modeller ararken kendisinden önce gelenlerden yararlanmış ve onları son döneminin başlıca üslup örnekleri kılmıştır. Özellikle Rönesans bestecilerinden Palestrina, Byrd, Muffat gibi bestecilerin kontrpuantal eserlerini, ayrıca Bach ve Haendel'in bestelerini de temize çektiği bilinmektedir. Son dönemdeki eserlerinde model olarak Bach'ı

⁴ Fugato: Kısmen 'Füg' kuralları ile yazılmış, tamamlanmamış *füg*.

benimseyen Beethoven, güçlü tonal kontrpuanın tüm unsurlarını yeni bir biçimde birleştirmenin en doğru yollarını bulmaya çalışmıştır. Bu eserlerindeki kontrpuan kullanma yöntemi, op. 90 Piyano Sonatı'nın ardından keskin bir biçimde öne çıkmış, *füg* ve *fugato*'yu sadece sonat biçimli bölümler için değil, bölümlerin tamamının baskın bir ilkesi olarak daha geniş bir biçimde kullanarak daha da somutlaştırmıştır. Beethoven'ın son yıllarında bestelediği sonat bölümlerinin birçoğunda *füg* ve *varyasyon*, sonat yapısını başlıca biçimsel örgütlenme aracı olarak tamamlamaktadır. Hatta sonatların ilk bölümlerindeki geleneksel sonat biçiminin belirleyici özelliklerini bile tanınmayacak biçimde değiştirmiştir. Bu durum, en açık şekilde on sekizinci yüzyılın sonuna ait modellerden ayrılması, finaller ve bazen de yavaş bölümler için *rondoyu*, hatta *sonat-rondoyu* kullanmaktan vazgeçmesinde görülmektedir.

Son Dönem Piyano Sonatları

Yukarıda bahsedilen bilgiler ışığında Beethoven'ın son piyano sonatlarına göz atmakta yarar vardır. Op. 101, 106, 109, 110 ve 111 numaralı bu sonatlar, 1816-1822 yılları arasında bestelenmiştir. Sonatların detaylı künyesi şu şekildedir:

Sonat No	Yıl	Eser No	Başlık	İthaf	İlk Basım
28	1815-1816	Op. 101	La Majör Piyano Sonatı	Dorothea von Ertmann	1817
29	1817-1818	Op. 106	“Hammerklavier” Sonatı (Große Sonate für das Hammerklavier)	Avusturya Arşidük'ü Rudolph	1819
30	1820	Op. 109	Mi Majör Piyano Sonatı	Maximiliane Brentano	1821
31	1821	Op.	La B. Majör	Beethoven bu	

	(Revizyon: 1822)	110	Piyano Sonatı	sonatı, orijinalde öğrencisi Ferdinand Ries'e adamayı düşünmüş ancak Ries'in kendinden bir eser intihali yaptığını düşünerek bundan vazgeçmiştir. Olay sonrası eseri bu kez arkadaşı Antonia Brentano'ya ithaf etmeye karar vermiş, ancak bu isim de yayımcıya ulaşamadığından, eser sonuçta ithafsız olarak basılmıştır.	
32	1821-1822	Op. 111	Do Minör Piyano Sonatı	Avusturya Arşidük'ü Rudolph	1822

Yukarıdaki listede yer alan 29 numaralı sonat, op. 106 *Hammerklavier* ismi ile bilinse de, aslında Beethoven bu ismi son piyano sonatlarının tümü için kullanmış ve İtalyanca “Pianoforte” kelimesini “Hammerklavier” olarak Almancaya çevirmiştir. Burada dikkat çeken bir nokta, kontrpuan anlamında yenilikçi fikirlerle donanan op.90 Piyano Sonatı'nı takiben, eserlerindeki bölümlerin nasıl çalınması gerektiğini İtalyanca klasik müzik terimleriyle değil, Almanca açıklamış olmasıdır. Bu onun son dönem üslubunda ortaya çıkan yeni bir özelliğidir.

Beethoven'ın son dönem üslubu tam anlamıyla sonat türünde vermiş olduğu büyük eserlerinden biri olan Op. 101'de ortaya çıkmaktadır. Bu sonat kendisinin 1812 sonrasında, stilistik olarak yön değiştirdiğinin bir göstergesidir. Besteci eserlerinde felsefi derinliği olan, tamamen özgün bir estetik anlayışa girmiştir. Bu sonatla beraber sonat yapısına ilişkin geleneksel unsurların çoğu dışarıda bırakılmış ve

son piyano sonatlarında bu biçimler genellikle ya askıya alınmış, silinmiş, ya da gizlenmiştir. Bu yöntem bestecinin son dönem sonatlarının temel bir yapı taşıdır. Bu süreçte yazdığı piyano sonatları, bestecinin içe dönük ruh halini dile getiren deneysel özellikler taşırlar. 1818 yılında tamamladığı Op.106 ‘Hammerklavier’ piyano sonatından sonra, 1820’de op.109, 1821’de op.110 ve hemen ardından op.111 sonatlarını bestelemiştir. Bu üç sonatın her ne kadar birbirinden özgün, bağımsız ve kendisine özgü kurguları olsa da, bunların bir üçleme oluşturduğu düşünülebilir. Hatta bazı mektuplarında Beethoven’ın, bu eserlerle ilgili “üç sonattan oluşan bir opus” adı verebileceği yazmaktadır.

1816 yılında bestelediği op.101 Piyano Sonatı, *Sonate für das Hammer-Klavier* (Hammer-Klavier için sonat) başlığı ile yayımlanmıştır. Bu sonatı o zamanın olağanüstü Beethoven yorumcusu olarak bilinen sadık öğrencisi F. Dorothea Ertmann’a (1871-1849) ithaf etmiştir. Son dönem sonatlarından ilki olarak bilinen op.101, geleneksel sonat yapısı ilkelerini taşınamaması yönünden, önceki sonatlarından belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Yine de birinci bölümde çok net olmayan bir sonat allegro formu hissedilmektedir. “Bu sonat, armonik, ritmik ve yazı tekniği özellikleri bakımından Beethoven’ın yeni üslubunun başladığı ilk sonatıdır” (Brendel 1987: 78). Beethoven’ın erken dönem sonatlarında genellikle yavaş olan ikinci bölümün yerini, - burada tam tersi- virtüözite gerektiren ve *Scherzo* karakterindeki *Vivace* bölümü almıştır. İkinci bölüm (yavaş) ve üçüncü bölümün (Menuet-Trio) yer değiştirmesi, Beethoven’ın son sonatlarındaki temel değişikliklerden bir tanesidir. Final bölümü olan dördüncü bölümde, polifonik olarak işlenmiş sonat birinci bölüm ile *fugatonun* bir sentezi bulunmaktadır. Bu durum, daha önceki sonatlarında görmediğimiz, ancak bundan sonraki sonatlarında da kullanacağı yeni üslubunun diğer bir özelliğidir.

Bestecinin bu son yaratıcılık dönemi, bir takım rahatsızlıklarının ve özellikle de gittikçe ilerleyen işitme kaybının ortaya çıktığı sıkıntılı bir süreç olmuştur. Beethoven’ın bestelededeki hayal gücü, onun bu üç

sonatında tam anlamıyla ortaya çıkmaktadır. Son dönemdeki işitme problemlerine rağmen, hayal gücünü kullanarak klavyede besteleyebilmesi, onun daha önceki en yenilikçi eserlerinin bile çok daha ötesine geçen biçimler ortaya çıkarmasını sağlamıştır. “Birkaç oktav boyunca kadansa benzeyen arpej pasajlar; piyanoda sol pedalın kullanılması (sesin, kısık bir şekilde efekt olarak kullanılması); melodik ve kontrpuantal çizgiler; özellikle piyanonun en tiz (ince) perdelerinde sürekli devam eden triller, Beethoven’ın hayal gücünün son sonatlarındaki yansımalarıdır” (Weber 2004: 25). Son üç piyano sonatının (op. 109, op. 110, op. 111) her birinde piyanodaki bu efektler, tek tek bölümlerin ve bir bütün olarak sonatın yapısal bileşimine yerleştirilmiştir.

Bu sonatların en çarpıcı özelliklerinden biri de, her bir bölümün yapısal olarak bir temele oturtulmuş tematik işlemler içermesidir. Burada tema ve tematik çeşitlemeler arasındaki geçişler bulanıktır ve sanki devamı açık bırakılmış gibidir; tema çeşitlemesi yön mü değiştirecek, yoksa yeni bir temaya doğru mu hareket edecek belirsizdir. Ayrıca geleneksel bir sonat bölümünü oluşturan biçimleyici unsurlar da, stilistik olarak bir kesinlik sergilemezler. Her bir bölümün birbirleriyle ve kendi içinde sürekli değişim sergilemesi ve ortaya çıkan bu biçimsel dağınıklık, aslında sonatı oluşturan unsurların kendi aralarında kenetlenmesiyle geleneksel sonat yapısını doruğa çıkarmıştır.

Son sonatlarının oluşum sürecinde gözlenen yeni-barok eğilimler, özellikle temaların çeşitlenmesinde, kontrpuantal yazı tekniğinde ve klasik form yapısındaki değişikliklerde kendisini göstermektedir. Sonat bölümlerinin yapısı bundan böyle ‘Viyana Klasikleri’ geleneğinde değildir. “Beethoven’ın önceki dönemlerinde yazdığı sonatlar geleneksel yapıda, hızlı, yavaş, *Menuet* ya da *Scherzo* ve Final olmak üzere, dört bölümlü olmasına karşın, geç sonatlarında yapısal olarak değişime uğrayarak daha serbest bir oluşum sergilemektedirler” (y.y., 1982: 34). Ancak op. 101, op. 106 ve op. 110 sonatları yine dört bölümlü olsa da, orta bölümlerin sıralaması değiştirilmiştir. Besteci, op. 109 piyano sonatını, Diabelli Varyasyonları

üzerine çalışırken yazmıştır. Bu eserin son bölümünde yer alan *sarabande* teması, varyasyonların karakteri ve kararsız tartımı, son olarak da temaya bütünlüklü dönüşler, başlı başına Bach'ın Goldberg Varyasyonları'na bir övgü olarak gösterilmektedir.

Beethoven Op. 106 *Hammerklavier* sonatını, duyma yetisini tamamen kaybettiği, 1817-1818 yıllarında yazmıştır. Sekizinci senfonisini bitirdikten sonra elinde bir senfoni projesi olmadığından *Hammerklavier* sonatının bestelenmesi, Beethoven için bir senfoni üzerinde çalışmakla eşdeğer hale gelmiştir. Bir senfoniyle eş tutulabilecek kadar büyük olan bu sonat, piyano edebiyatında bir başyapıt olarak görülmektedir. Beethoven'ın virtüözitesi, müziği ile her zaman doğrudan bağlantılıdır. Eser, büyüklüğü, ifade içeriğinin genişliği ve çalma tekniği bakımından o zamana kadar sonat türünde görülmemiş teknik zorluklar içermesiyle, besteleme tekniğinde farklı bir boyuta karşılık gelmektedir. Bu bakımdan piyano sonatı tarihinde bir dönüm noktasıdır. Beethoven, bu sonatı “en az elli yıl boyunca kimsenin çalamayacağı bir eser” olarak nitelendirmiştir ve öğrencisi Carl Czerny'nin⁵ ilk performansı dışında, yaklaşık yüz yıl boyunca çalınmamıştır. Sonatın uzunluğu, karmaşıklığı, işlenen karakterlerin çeşitliliği ve yapısındaki soyut düşünce ifadeleri, olağan yorumlama sınırlarını zorlamakta ve tüm bunlar, bu sonata Beethoven'ın tüm yaratıcı sürecinde başka eserleriyle kıyaslanamayacak bir değer yüklemektedir. Lockwood'un aktardığına göre, 1819' da 'Wiener Zeitung'da yayınlanan bir yazıda “Eser, sadece fantezi zenginliği ve büyüklüğü sebebiyle değil, sanatsal bütünlüğü ve katı üslup başlangıcının habercisi olduğu için de üstadın bütün eserleri arasında ayrı bir yerde durmaktadır” denmiştir (2013: 389).

Hammerklavier Sonatı'nın finali, doğaçsal bir pasajdan evrilerek konçertoya benzeyen bir kadansa ulaşmadan önce tempo ve donanım değişimleri arasında sürüklenmektedir. Beethoven bu doğaçsal

⁵ Carl Czerny: Avusturyalı piyanist, besteci, müzik öğretmeni; Beethoven'ın öğrencisi.

geçişleri (*improvisatory transitions*) 1820 yılı itibariyle finallerden önceki düzenli bir uygulama olarak kullanmıştır. Sonatın, Beethoven'ın geç dönemi için bile alışılmadık bir eser olduğu, diğer geç dönem eserlerinden -9. senfoni hariç- daha da fazla senfoni tarzında olduğu dile getirilmektedir. Bu bağlamda, diğer geç piyano sonatlarından da (op. 101, 109, 110, 111) ayrılmaktadır. Op. 28'den beri, *hızlı açılışlı ilk bölüm/yavaş bölüm/scherzo/final* şeklindeki *geleneksel 4 bölümlü sonat* modelindeki tek sonattır. Bu yapıyla, “Konseptte senfonik, harekette piyanistik” olarak nitelendirilmiştir.

Beethoven'ın 1790'lardan başlayarak büyük bir çeşitlilik gösteren yirmi sekiz piyano sonatı bestelediği göz önünde bulundurulursa, *Hammerklavier* için seçtiği büyük estetik modelin, bir atılım olduğu görülebilir. Sonatın en belirgin özelliği, uzunluğu ve karmaşıklığına rağmen muazzam bir bütünlük içermesidir. Bu sonat, Beethoven'ın 1817'de Londra'dan, Broadwood'un bir hediyesi olarak gönderilmesinden hemen sonra yazılmıştır. Bu piyanonun altı oktavlık ve dinamik yelpazesinin de, Viyana piyanolarına göre şüphesiz çok daha geniş olduğu bilinmektedir. Beethoven'ın bu sonata -sonraki sonatları da bu isimle tanımlamıştır- “Hammerklavier” ismini koymasının, belki de bu sonatın ve sonrakilerin, bahsi geçen yeni piyanonun teknik olanakları dâhilinde yazılmış olmasıyla bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. Beethoven “Hammerklavier” kelimesini, bir sonraki sonatı op. 109'un orijinal el yazmasında da kullanmıştır.

Hammerklavier, Beethoven'ın bütün sonatları arasında, bölümlerin başına tempo ibareleri yazılmış tek sonatıdır. Birinci bölüm için belirtilen temponun ne kadar gerçekleştirilebilir olduğu, hala günümüzde de piyanistler için soru işareti olan bir konudur. Bölümün başındaki tempo ibaresinin ($\text{♩}=138$), bölümün ortalama hızına mı, yoksa ilk açılış ölçülerine mi ilişkin olduğu, temel sorulardan biridir ve genelde yoruma açık kalmıştır. Hatırlamak gerekir ki, birinci bölüm kendi içerisinde çok sayıda –müzikal yapısı gereği- yavaşlamalar ve tempo oynamaları içerdiğinden ve eserin yorumlanmasına bütün bunlar dâhil olduğundan, Beethoven'ın, bölüm için belirtilen tempo ibaresini

kendisinin düşünmediği, 1840'lardan günümüze kadar ayrıca bir tartışma konusu olagelmıştır. Yalnızca, Beethoven'la defalarca çalışmış olan Carl Czerny, söz konusu tempo ibaresinin müzikal-teknik açıdan anlamlı ve gerçekleştirilebilir olduğunu savunmuştur.

Czerny, 1842 yılına ait '*Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen*'⁶ başlıklı kitabının '*Beethoven Bölümü*'nde, sonat için şu ifadeleri kullanmaktadır:

"...esas zorluk, bestecinin, bölümün alışılmamış hızındaki tempo içerisinde teknik ve müzikal olarak zorlukları, *titizlikle uygulanması gereken legatolar, atlamalar, zor pasajların uygulanmasındaki rafinelik, dramatik anlatım ve bütün bunların bölüm sonuna kadar olan istikrarlılığı* talep etmesidir. Bir senfoni kadar büyük görünüme sahip bu bölüm, gerekli zaman harcanarak prova edildikten ve sıkça çalındıktan sonra, bütün bu zorluklar özenle çalışılarak üstesinden gelinebilecek şeylerdir" (y.y., 2016: s.y.)

Czerny'nin yanı sıra, üzerinde belirtilmiş tempo ibaresinin, bölümün karakterinin ortaya çıkmayacağı ve ayrıca anlam ve ifadeyi zorlaştıracağından, fazla hızlı olduğu düşünülmüş, bölümün ortalama temposu Moscheles (1841) tarafından $\text{♩}=116$, Hans von Bülow (1873), Eugen d'Albert (1902) ve Alfredo Casella (1920) tarafından ise $\text{♩}=112$ olarak tercih edilmiştir. Prusya Kültür Mirası Vakfı, Ulusal Müzik Araştırmaları Enstitüsü (Berlin) tarafından hazırlatılarak kurumun web sitesinde yayımlanan *Intermediate Tempo Hammerklavier Sonata (without Ritardando and Fermatentakte)* adlı araştırmada, *Hammerklavier* sonatında metronom kullanımına dair, çeşitli sanatçıların performans kayıtları analiz edilmiştir. Buna göre Beethoven'ın eserde talep ettiği asıl tempo olan $\text{♩}=136$ 'ya en yakın tempoda seslendiren piyanistlerin A. Schnabel (1935 kaydı) $\text{♩}=131$, M. Korstick (2003 kaydı) $\text{♩}=126,9$ ve W. Giesecking (1949 kaydı) $\text{♩}=126,3$ olduğu belirlenmiştir. F. Gulda (1951 ve 1967 kayıtları) $\text{♩}=120$ ve ♩

⁹ 'Eski ve Yeni Piyano Eserlerini İleriye Taşıma Sanatı'.

=119 ile M. Leslie $\text{♩}=117,1$ nispeten daha yavaş çalanlar arasındadır. Toplam 44 piyanistin performansı değerlendirildiğinde, çoğunluğun $\text{♩}=116$ ila $\text{♩}=92$ arasında gelip gittiği; F. Weingartner'ın, eserin kendine ait 1926'daki orkestra uyarlamasında bu tempodan da (92'den) aşağıya düşerek $\text{♩}=80$ metronomu tercih ettiği, yine G. Gould ve T. Nikolaev yorumlarının da oldukça yavaş olduğu tespit edilmiştir. İdil Biret ise, 1985 tarihli kaydında $\text{♩}=103,1$ metronomu tercih etmiştir.

1840'lardan beri süregelen tempo tartışmalarına, Carl Reinecke, geniş çapta okunan ve sıklıkla kullanılan edisyonlarında yer alan 1897 tarihli notlarıyla bir anlamda açıklık getirmiştir. Reinecke'nin, Beethoven daha yavaş bir tempoyu tercih etmiş olsaydı, bölümün muhteşem karakterinin kuşkusuz daha iyi ortaya çıkacağını savunmuştur. Ayrıca notlarının sonuna, Robert Schumann'ın da aynı fikri taşıdığını ileri süren bir kişisel anektodu eklemiştir. Buna göre, eserin önde gelen icracılarından Clara Schumann da, eseri orijinal temposunda çalmayı tercih etmemekteydi. Keza, Schumann'ların editor öğrencisi Carl Friedberg de, hocalarını doğrularcasına, kendi edisyonunda eserin temposunu $\text{♩}=104$ olarak önermekteydi. Yaklaşık 1910'lardan beri, edisyonlarda $\text{♩}=138$ temposunun -eleştirisiz ve/veya yorumsuz olarak- daha sık gözükmeye başladığı ifade edilmektedir. Daha yakın tarihlere bakıldığında, Brendel'in 1976 yılındaki beyanati dikkat çekmektedir; dünyada hiçbir yorumcunun, hatta şeytanın kendisinin dahi eserin ilk bölümünü $\text{♩}=138$ metronomda tartışmaya açık olmadan çalamayacağını dile getirmiştir. Yine Charles Rosen'ın da, 1971'de klasik stil üzerine yazdığı eserinde bu konuya değindiği; eserin ilk bölümünün, *maestoso* karakteri gereğince talep ettiği hoyrathığın, eserin ritmik diriliğine dair bir doğal özellik olduğuna işaret ettiği dile getirilmektedir. Diğer yandan Rosen'ın, eserin dinleyici tarafından nasıl duyulacağı hususunu göz önüne almadığı, kendisinin *bu haliyle dinlemesi zor da olsa, eserin konsantrasyon odağının, en yüksek noktayı hedeflemiş bir ritmik enerji olduğu ve bunun da tam olarak Beethoven'ın niyetini yansıtmakta olduğunu düşündüğü* aktarılmaktadır.

Son olarak, Paul Badura-Skoda'nın, aynı yılda (1971) Beethoven'ın piyano sonatlarına ilişkin bir rehberde *Hammerklavier*'i, *Beethoven'in 9. senfonisinin piyanoya transferi* olarak nitelediği belirtilmektedir.

Beethoven, sonatın ikinci bölümü olan *Scherzo-Trio*'sunda piyanonun neredeyse tüm rejistirini⁷ kullanmıştır. Üçüncü bölüm olan *Adagio*, Beethoven'ın yazdığı en uzun *Adagio* bölümdür. Bölümün akışı içerisinde partilerinin sürekli olarak işlendiği iki tema bloğundan oluşmaktadır. Bölüm, geleneksel sonat bölümü yapısında olmamakla beraber, -klasik sonat yapısı kavramları olan -*sergi* ve *gelişme* unsurlarının işlevsel kullanımıyla bir *lied*⁸ yapısı sergilemektedir.

Doğaçlamayı andıran fantezi türündeki *Largo*'da, partiler serbest ritimli olarak yazılmış ve ölçü zamanları belirtilmemiştir. Bu, Beethoven'ın şimdiye kadar yazmış olduğu sonatlarında görülmemiş yeni bir özelliktir. Bölüm, bu özelliğiyle barok dönemde kullanılan reçitatif ve doğaçlama stiliyle benzerlik sergilemektedir. Sonrasında gelen *Allegro* girişin ardından, doğrudan üç sesli olan ve “*con alcune licenza*” (başka bir deyişle *biraz özgürlükle; katı yazımda bazı sapmalarla*) yazılmış büyük yapıdaki *Final-füg*'e bağlanır. Bu füg, Beethoven'ın o zamana kadar yazmış olduğu en büyük ve en karmaşık fügüdür. “Birkaç yıl önce yazılmış op. 102; no. 2 Re Majör Viyolonsel Sonatı'nın fügüne göre, bu füğün teması olağandışı derecede uzundur ve *Grosse Fuge* ile yarışacak kadar büyük bir yapısı vardır” (Mahnkopf 1998: 27).

Final-füg, biçimsel olarak üç bölmeye ayrılmıştır. Üçüncü bölme kendi çerçevesi içinde yedi kısma ayrılır ve her kısım, birinci ve ikinci bölmelerin ana temasından türetilme ilkesiyle oluşturulmuştur. Bu fügde, temanın büyütülmesi, *retrograde*⁹ ve *çevrilme* gibi fügü geliştiren bütün kurallar uygulanmıştır. Lockwood, Beethoven'ın bu

¹⁰ Rejistir: Ses genişliği.

¹¹ Lied: Kısa şiirler üzerine söylenen lirik şarkılar için kullanılan, Schubert'le taçlanmış ve adını Almanca'dan almış form.

⁹ Retrograde: Füg temasının sondan başa doğru yazılımı.

bölümdeki amacının Bach'ın kuvvetli yapısal mantığı ve kontrpuantal üslubu ile genişleyerek bunları tamamen kendisine ait olan, kendi deyişleyle *şiiirsel* unsurlarla doldurması olduğunu ifade ederek, bestecinin olgunluk dönemine ait birçok eserinde olduğu gibi bu sonatta da en basit figürlerden bile son zerresine kadar anlam çıkardığını ifade etmiştir (2013: 395).

Op. 109 sonatı da yine üç bölümlü bir yapı sergilemektedir “1820’de bestelediği bu sonat, karakteri ve birbirine zıt ilkeleri bakımından diğer sonatlarından içerik olarak ayrılmaktadır. Bir önceki sonat *Hammerklavier*’e göre daha içe dönük ve romantik eğilimdedir” (Brendel 1987: 81). Öyle ki, bölümün ilk teması olan *Vivace* ile ikinci teması olan *Adagio* karakterlerinin ara vermeden arka arkaya gelmesiyle, klasik sonat birinci bölüm yapısının hiçbir özelliğini taşımamaktadır. Oldukça kısa tutulmuş *Scherzo* karakterindeki ikinci bölüm, birbirini izleyen ve çok iyi düzenlenmiş varyasyon (çeşitleme) serisinden oluşan üçüncü bölüme bağlanmaktadır. Sonatın varyasyonlardan oluşan bu son bölümü, Beethoven’ın geç dönem sonatlarındaki final bölümü yapısına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Üçüncü ve dördüncü varyasyonlarda barok döneme ait *envansiyon*¹⁰ yazı tekniği, saydam bir polifoni ve süsleme tekniği karakterize edilmiştir. Devamında birbirine tamamen zıt iki varyasyondan sonra, baştaki ana temanın yeniden dönüşü ile final bölümünün bağlantısı kurulmaktadır. Beethoven’ın bu final bölümü için daha fazla varyasyon bestelediği ve bunların eskiz defterlerinde bulunduğu bilinse de, sonatın 1821’deki ilk baskısı günümüzde yorumlandığı biçimde yayımlanmıştır.

Beethoven’ın 1821 yılında tamamladığı op. 110 piyano sonatı, aynı yıllarda yazdığı *Missa Solemnis* eserinin müzikal ilkeleri ile benzerlik taşımaktadır. Öyle ki, *Recitativo*¹¹ ve *Arioso*¹² formlarının

¹⁰Envansiyon: Kontrpuantal ve taklide dayalı olarak bestelenmiş iki sesli eser.

¹¹Recitativo: Reçitatif. Belirlenmiş bir ölçü düzenine uymadan, serbestlikle söylenen veya çalınan müzik.

vokal etkisi yarattığı final bölümünde bu bağlantıları görebiliriz. Sonatın birinci bölümü klasik sonat formundaymış gibi görünse de, aslında iç yapısı bakımından bu modelden oldukça uzaktır. Sonatın asıl merkezi ve bütün ağırlığı, diğer geç dönem sonatlarında olduğu gibi yine final bölümündedir. Bu bölüm, hem enstrümental ve vokal müziğin genel sınırlarına, hem de barok ve klasik müzik dilinin sınırlarına tırmanmasıyla, bestecinin yeni üslubuna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bölümün kendine özgü yapısı, yavaş ve hızlı bölümlerdeki klasik temel kavramların değişime uğraması (*Adagio* giriş ve ardından gelen *Arioso* gibi) ile oluşturulmuştur. Serbest bir reçitatif olan *Adagio* ve *Arioso*'yu, bu bölümde vokal müziğin bir temsilcisi olarak duyarız. “18. Yüzyıl doğaçlama fantezi türü ve barok temel kavramları, özellikle *Adagio* bölümün bazı yerlerinde serbest ölçü yazımı ile, ikinci olarak da finalde *füg* formunun kullanımı ile dikkat çeker. Final bölümü iki *füg*den oluşmaktadır ve ikinci *füg*, ters çevrilmesi ve çeşitlenmesiyle birinci *fügü* temsil eder” (Mahnkopf 1998: 30).

Bestecinin, 1821-1822 yıllarında tamamladığı, beklenmedik ve alışılmışın dışında iki bölümlü yapıya sahip olan son sonatı op. 111'in ise, yayımcısı tarafından sözde “bitmemiş” olarak nitelendirilip geri çevrildiği dile getirilmektedir. Geç dönem yaratıcılığının bu son sonatı, Beethoven'ın son döneminin yeni müzik dili ve klasik sonat yapısı modelinin bir tür sentezi olarak önem taşımaktadır. Geleneksel yapıda tasarlanmış sonatın birinci bölümü, finalde tamamen yepyeni bir yazı tekniği sergileyen varyasyon yapısı ile zıtlık sergilemektedir. Birinci bölüm, doğrudan *Allegro* yerine ağır bir giriş olan *Maestoso* ile başlar ve ana temanın duyulduğu *Allegro*'ya bağlanır. Klasik sonat yapısı sergileyen bölümün akışı içerisinde, kısa süreli *fugato* ve serbest reçitatifler ile barok stilinin müzikal kavramları kullanılmıştır. Final bölümü olarak yazılmış ikinci bölümdeki varyasyon kesitleri, op. 109 sonatındaki gibi belirgin değildir. Beethoven bu bölümde yazı tekniği bakımından tamamen yeni bir varyasyon tekniği kullanmıştır. “Her bir

¹²Arioso: Dramatik ve lirik bakımdan yüksek bir anlatım gücü olan ağırbaşlı ezgi.

varyasyondaki ölçü değişimleri, alışılmışın dışında ölçü türlerine götürür. 9/16'lık, 6/16'lık, 12/32'lik gibi daha önceleri hiç kullanmadığı ölçü ibareleri, Beethoven'ın son dönem üslubunun dikkat çekici en önemli özelliklerinden biridir” (y.y., 1982:34).

Daha önce de bahsedildiği gibi, son sonatlarıyla kıyaslandığında, Beethoven'ın erken dönem sonatlarında eserin ağırlığı her zaman birinci bölümde olmuştur. Son sonatlarına bakıldığında ise bu durumun tamamen değişikliğe uğrayıp, eserin bütün ağırlığını final bölümünün oluşturduğu görülmektedir. Buna göre op. 101 ve op. 106 sonatları büyük uygulamalı füg ile op. 109 ve op. 111 sonatları ise eş görülmemiş zengin içeriği ve yazı tekniği kullanılarak büyük bir varyasyon bölümü ile sonlandırılmıştır.

Beethoven, son dönem piyano sonatlarında, müziği, yapısal çerçeveyi kırarak kadar yoğunlaştırmış; eserin biçimini son sınırına kadar esnetmiş ve genişletmiştir. Op.106 *Hammerklavier*, op. 109, op. 110 ve op. 111 sonatlarında Beethoven, *füg*'ü bir gelişme bölümü veya sonatın sonunda eserin yapısını genişleten ve eseri yükselten bir bölüm olarak kullanmıştır. Beethoven, eserlerinde *füg*'ü, barok dönemde olduğu gibi kendine özgü bir biçim olmaktan çıkarmış, sonat yapısını zenginleştiren bir araç olarak kullanılmıştır. Bu *sonat-füg*'lerinde Beethoven, *ana tema*'yı kısaltılmış olarak vermiş ve *füg* yöntemlerini aynen uygulamıştır; temalar küçültülmüş, büyütülmüş, çevrilmiş, sıkıştırılmış ve genişletilmiştir. Op. 106 *Hammerklavier* sonatında, bütün bu ilkeler aynen uygulanmıştır.

Beethoven'ın son dönem sonatlarının yorumlanma ve çalma tekniğinde de çok belirgin bir yükseliş vardır. Erken dönem sonatlarının müzikal ve stilistik özelliklerini oluşturan unsurlar, dinamikler ve tempo derecelendirmeleri, senkoplar, susların eserlerdeki ritmik etkisi vb.-, bu sonatlarla beraber şekil değiştirmeye başlamıştır. Özellikle bazı çok hızlı sonat bölümleri için belirlenmiş tempo göstergeleri, sanki çalma tekniğinin, diğer bir deyişle virtüözite zorluklarının üstesinden

gelme çabasıymış gibi görünmekte ve gerçekleştirilebilirlik sınırını zorlamaktadır.

Sonuç

Beethoven'ın üç evrede incelenen sanatsal yaratıcılığı, her bir evrenin detaylı olarak incelendiği araştırmalarla literatürdeki yerini almaktadır. Her bir evrede verilmiş eserler Beethoven'a özgü eşsiz özellikleriyle, sadece müzikoloji/müzik teorisi alanlarının çalışma konusu olmakla kalmayıp, aynı zamanda yorumcular tarafından da - yorum zorlukları ve kişisel tercihler bakımından- mercek altına alınarak teorize edilmiştir. Bu çalışmada, Beethoven'ın 1812-1827 yıllarını kapsayan son dönem üslubu ve ağırlıklı olarak söz konusu dönemin geleneksel sonat anlayışında belirgin bir kırılma yaratan Op. 106 'Hammerklavier' sonatı ile diğer geç dönem sonatları (Op. 101, 109, 110 ve 111) arasındaki farklı yeri ele alınmaktadır. Bu farklılıklar, Hammerklavier Sonatı'nın uzunluğu, karmaşıklığı, o zamana kadar görülmemiş teknik zorluklar içermesi ve söz konusu döneme özgü Barok formlarının (füg yapısı, varyasyon yapısındaki final bölümleri, bölümlerdeki reçitatif anlatımlar vb.) yoğunluklu kullanımınıdır. Ayrıca yorumcular tarafından çok değişik şekillerde ele alınıp hala tartışılan tempoları, eserin kendine has zorluklarından bir diğeri olarak gösterilmektedir. Bu çalışmada, söz konusu eser tüm bu özellikleri, literatürdeki önemi ve önemli yorumcuların yorum yaklaşımlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Böylece eserin daha iyi anlaşılması ve çalışmadan faydalanacak akademisyen/müzisyenlere, yorumculuk tercihlerine ilişkin -özellikle tempo sorunsalı - bir dizi ipucunun sunulması hedeflenmiştir.

Yorum alanına özgü olarak bir eserin -aynı yorumcu tarafından dahi olsa- seslendirilişindeki *kişisellik ve özgünlük* gerçeğinin, sadece sezgisel bir sanatçılık yoluyla değil, literatüre dökülmüş, teorize edilmiş ve düşünülmüş bir tercihe dayandırılarak sunulması, sağlıklı bir yorumun temelini teşkil edecektir.

KAYNAKLAR

- Brendel, Alfred (1987). *Nachdenken Über Musik*. München: SeriePiper.
- Lockwood, Lewis (2013). *'Beethoven' Müzik ve Hayat (The Music and the Life)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mahnkopf, Claus- Steffen (1998). *Musik&Asthetik*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Prusya Kültür Mirası Vakfı, Ulusal Müzik Araştırma Enstitüsü. (t.y.). http://www.sim.spkberlin.de/_5_autographes_tempo%3A_hammerklavierersonate_1322.html (Erişim: 5 Aralık 2016).
- Weber, Horst (2004). *Komponisten*. Stuttgart: Metzlerverlag.
- (1982). *MusikHandbuch*. Hamburg: TaschenbuchVerlag.

