

BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARINDAKİ *RETRANSİTİON* KISIMLARI ÜZERİNE (ERKEN DÖNEM: 1795-1800)

Ferhat Çaylı

Başvuru Tarihi 25.11.2016; Kabul Tarihi: 06.01.2017

Öz

Sonat-Allegro formunda, Gelişme bölmelerinin sonunda bulunan ve temel olarak Sergi 2'yi hazırlama işlevini yerine getiren kısımlara "retransition" adı verilir. Müzik teorisyenleri arasında retransition kısımlarının tam olarak nerede başladıklarına ilişkin bir takım yaklaşım farklılıkları ve görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Beethoven'ın erken dönem eserlerinden Op. 10 No. 2 ve Op. 22 numaralı piyano sonatları da literatürde bu türden anlaşmazlıklara yol açan eserlerdendir.

Bu çalışma kapsamında, Beethoven'ın Op. 22'ye kadarki bütün piyano sonatları incelenmiş ve bestecinin, retransition kısımlarını kurgularken Op. 2 No. 1'den itibaren yapısal açıdan belirli bir şema kullandığı saptanmıştır. Bestecinin yazım üslubu açısından tercihlerini saptama amacını taşıyan bu incelemenin ortaya koyduğu ipuçları üzerinden Op. 10 No. 2 ve Op. 22 numaralı piyano sonatlarına ait Gelişme bölmeleri -18. yüzyılın ikinci yarısındaki müzikal uygulamalar da göz önünde bulundurularak- yeniden yorumlanmış ve söz konusu sonatların retransition kısımlarına ilişkin yeni bir yaklaşım öne sürülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Beethoven, Sonat formu, Gelişme bölmesi, Retransition, Yalancı sergi

On the Retransitions of Beethoven's Piano Sonatas (Early Period: 1795-1800)

Abstract

In Sonata-Allegro form, the Retransition is the last part of the Development, which functions as a preparation for the Recapitulation. There are some disagreements among music theorists regarding where to label the beginning of the retransition in the compositions such as Beethoven's Op. 10 No. 2 and Op. 22 piano sonatas.

With the intent to understand composer's overall stylistic preferences, Beethoven's all Bonn and early Vienna period piano sonatas have been analyzed. A particular organization scheme has been determined which is manifested by Beethoven in his all early Viennese piano sonatas (from Op. 2 No. 1 to Op. 22). In the light of such clues -which have been acquired from analyses, and stylistic musical traditions in the second half of the eighteenth century- the retransitions of Beethoven's Op. 10 No. 2 and Op. 22 piano sonatas are reinterpreted. This study suggests a new approach on locating the retransition in this sonatas.

Keywords: Beethoven, Sonata form, Development, Retransition, False recapitulation

BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARINDAKİ *RETRANSİTİON* KISIMLARI ÜZERİNE (ERKEN DÖNEM: 1795-1800)

Sonat-Allegro formunun ne olduğuna ilişkin standart yaklaşımlarda, genellikle; *exposition*, *development* ve *recapitulation* olmak üzere¹ üç ana bölme -başka bir deyişle geniş ölçekli üç temel işlev- tanımlanarak, bu bölmeler içindeki tematik ve armonik şablonlar ortaya konulmaktadır. Formun, Klasik dönem repertuarındaki geleneksel tonal yapısına kabaca göz atılırsa, Sergi 1'in (*Exposition*) iki farklı tonal alandan oluştuğu (ilk olarak tonik armonisinin sergilendiği, sonrasında ise modülasyon yapılarak genellikle dominant armonisinin veya başka bir yakın tonun sergilendiği); Gelişme'de (*Development*) sürekli modülasyonlarla, bir önceki bölmede ortaya konan tonikten uzaklaşma olgusunun uzatıldığı; Sergi 2'de (*Recapitulation*) ise tonik armonisine geri dönülerek uzun vadede tonal döngünün tamamlandığı görülür.

Yukarıdaki tonal şablondan anlaşılacağı üzere, Klasik Dönem sonat formu geleneğinde biri ana tondan uzaklaşma, diğeri de ana tona dönüş işlevini yerine getiren iki temel modülasyon bulunmaktadır. Bunlardan ilki Sergi 1 bölmesindeki iki tonal alan arasında, diğeri ise Gelişme bölmesinin sonunda -Sergi 2'den hemen önce- ortaya çıkmaktadır. İngilizce literatürde, Sergi 1 içindeki modülasyonun gerçekleştirildiği 'köprü' kısmına "*transition*" adı verilirken; Gelişme'nin sonunda bulunan ve Sergi 2'yi (ana tona ve birinci temaya dönüşü) hazırlayan kısım da "*retransition*" adıyla anılmaktadır.²

Teorik açıdan *retransition* kısmı, ilk defa tanımlandığı 18. yüzyılın sonlarından bu yana, teorisyenler tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır³. Söz konusu kısımların temel işlevi konusunda fikir birliği olsa da, eserlerdeki *retransition* kısımlarının özellikle başlangıç noktalarına ilişkin, teorisyenler arasında bir takım yaklaşım farklılıkları ve görüş ayrılıkları mevcuttur. Bu durumun örneklerine, Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarını ele alan çalışmalarda da rastlamak mümkündür.

Beethoven'ın Sonat-Allegro formundaki eserlerinde yer alan *retransition* kısımları, çeşitli teorisyenler tarafından, farklı açılardan incelenmiştir. Örneğin Daniel Frank Bakos (1981), "*Recapitulation Preparation in Selected Sonata Form Movements by Beethoven*" başlıklı

¹ Türkçe literatürde, söz konusu bölme adlarının farklı karşılıklarına rastlanmakla beraber; bu çalışmada *Exposition* yerine "Sergi 1", *Development* yerine "Gelişme", *Recapitulation* yerine ise "Sergi 2" karşılıkları kullanılacaktır.

² İngilizcedeki *re-* öneki, eklendiği kelimeye "yeniden, tekrar" anlamlarını katmak için kullanılmaktadır. Bu durum, *retransition* teriminin teorik açıdan nasıl ele alındığı hakkında bir fikir verebilir. Benzer şekilde, Almanca literatürde söz konusu kısımlar için *Rückleitung* ('Dönüş yolu') terimi kullanılmaktadır.

³ *Retransition* kısımlarının teorik açıdan ele alınışlarındaki tarihsel farklılıklar için bkz. Shamgar, 1978, s. 1-27.

doktora tezinde, Sergi 2'yi hazırlayan söz konusu kısımları “armonik uzatma” (*prolongation*) ve “*retransition*” olmak üzere iki sınıfa ayırmış ve bu yapıların tonal/armonik özelliklerini incelemiştir. Bakos, dominant armonisinin uzatılması veya süslenmesi yoluyla oluşturulan kısımları “armonik uzatma” (*prolongation*) olarak sınıflandırmış; “*retransition*” terimini ise, armonik uzatmanın öncesinde köprü benzeri bir ilk kısma sahip olan daha büyük yapılar için kullanmıştır. Bu yolla, -bizim, bütün olarak *retransition* dediğimiz- Sergi 2'yi hazırlayan kısımlardaki tonal/armonik şablonları -Beethoven'ın sonat-allegro formundaki eserleri özelinde- ortaya koymuş ve bu şablonları, çeşitli alt şubelerden oluşan bir sınıflama yaklaşımı ile kategorize etmiştir.

Beth Friedman Shamgar (1978) ise, “*The Retransition in the Piano Sonatas of Haydn, Mozart, and Beethoven*” başlıklı doktora tezinde, *retransition* kısımlarının Gelişme ve Sergi 2 ile bağlantılarını incelemiş, ayrıca müzikal tansiyon açısından söz konusu kısımların içyapılarını mercek altına almıştır. Bunu yaparak hem Haydn, Mozart ve Beethoven arasındaki üslup farklılıklarını ortaya koymaya çalışmış hem de Klasik dönem sonat-allegro formu geleneğinde *retransition* kısımlarının geçirdiği evrimi gözler önüne sermiştir. Shamgar, *retransition* kısımlarının armonik özelliklerinden ziyade yapısal görünümünü dikkate alarak bazı sınıflamalar yapmıştır. Öncelikle, *retransition* ile Gelişme bölmesi arasındaki ilişkileri dikkate alarak, biri “Gelişme uzantısı” (*developmental extension*), diğeri de “karşıt epizot” (*contrasting episode*) olmak üzere iki farklı *retransition* tipi tanımlamıştır. Daha sonra, *retransition* kısımlarındaki iç prosedürleri mercek altına almış; söz konusu kısımların müzikal tansiyon ve beklenti yaratma özellikleri üzerinden “yoğunlaşma” (*intensification*), “seyrelme” (*detensification*) ve “denge” (*equilibrium*) olmak üzere üç farklı yöntem tanımlamıştır. Bunların yanı sıra, *retransition* kısmının başladığı ve bittiği sınırlar ile kendisinden önceki ve sonraki yapılar arasındaki ayrımın şiddetini de ayırt edici bir özellik olarak ele alıp “vurgulanmış sınırlar” (*articulated borders*), “kesişen sınırlar” (*elided borders*) ve “süregiden sınırlar” (*continuous borders*) olmak üzere üç farklı olasılıktan bahsetmiştir. *Retransition* kısmını Gelişme bölmesinden ayıran belirgin bir vurgu veya durgunun olmadığı bu son sınır tipi (*continuous borders*), *retransition* kısımlarının tam olarak nerede başladıkları konusundaki tartışmaları tetikleyen esas etkidir⁴.

⁴ Burstein (2006, s. 68-69), bu tipteki *retransition* kısımlarını “yeni/modern tip” *retransition* sınıfına sokmakta; “eski tip” *retransition* kısımlarını ise, yapısal olarak Gelişme bölmesinden ayrılan izole kısımlar olarak betimlemektedir. Eski tip *retransition* kısımlarında, Gelişme bölmesi tonik dışı bir tonda gerçekleştirilen bir kadansla sonlanır ve Gelişme'den belirgin biçimde ayrılan bir ‘köprü’ kısmının içinde dominant armonisi duyurulur. Shamgar'ın (1978, s. 237) ortaya koyduğu bulgulara göre; söz konusu “eski tip” *retransition* yapılarına Haydn'ın piyano sonatlarının yarısında (%50) rastlanırken, Beethoven'da hiç rastlanmamaktadır.

Retransition kısımlarının başlangıç noktalarına ilişkin söz konusu belirsizliklerin giderilmesi amacıyla teorisyenler tarafından çeşitli yaklaşımlar öne sürülmüştür. Örneğin; Bakos (1981, s. 44), piyano sonatlarının yanı sıra yaylı kuartetlerini ve senfonileri de dâhil ettiği çalışmasında, söz konusu *retransition* kısımlarının başlangıç noktalarını saptayabilmek için aşağıdaki kıstasları göz önüne aldığını belirtmektedir⁵:

- Kullanılan tematik malzemenin kaynağının değişmesi
- Tematik malzemenin farklı şekilde sunulmaya başlanması
- Ritmik aktivitenin farklılaşması
- Dokunun (*texture*) farklılaşması
- Tınının farklılaşması
- Yoğunluğun farklılaşması

Shamgar ise (1978, s. 34), Gelişme ile *retransition* arasındaki sınırın belirsiz olduğu durumlarda başlangıç noktasının saptanabilmesine rehberlik edecek iki ipucu öne sürmektedir: İlk olarak, eseri incelenen bestecinin stil özelliklerini etraflıca tanımanın karar vermede önemli bir ipucu olacağını söylemekte; ikinci olarak da, *retransition* kısımlarının bütün unsurlarda aynı anda başlamayabileceği uyarısını yapmaktadır.

William E. Caplin (1998, s. 157), *retransition* kısımlarının -özellikle “dominant uzatması” (*standing on dominant*) ile bağlantılı olarak ele alındığı- geleneksel tanımının hatalı olduğu görüşündedir. Caplin’e göre, dominant uzatması kısmı başladığında, zaten hâlihazırda ana tona ulaşılmış olmaktadır. Bu sebeple Caplin, *retransition* kısımlarını, Gelişme’de ana tona modülasyonun başladığı ilk noktaya taşımaktadır -bu noktalarda “gelişme” karakteri devam ediyor olsa bile. Bu durumda, Caplin’e göre *retransition* kısımlarının başlangıç noktaları, Gelişme bölmesinde ana ton dışındaki son kadansın hemen ardında yer almaktadır. Bu yaklaşım, *retransition* kısımlarının başlangıç noktası konusundaki belirsizliği ortadan kaldırmakta; fakat bu sefer de, Klasik dönem sonat-allegro formu geleneğinde müzikal tansiyonun zirvelerinden biri olan *retransition* kısımlarını (Newman, 1983, s. 150) -sadece armonik işlevi üzerinden ele alarak- basit birer ‘köprü’ vazifesine indirgemektedir.

Bilindiği üzere, müzikteki formal öğelerin ele alınış tarzları dönemden döneme, besteciden besteciye farklılık gösterebilmektedir. Hatta bir bestecinin sanatsal yaşamı boyunca bu formal öğelere yaklaşımındaki başkalaşimleri izlemek de mümkündür. *Retransition* konusunda,

⁵ Bakos, bu kıstaslardan sadece bir tanesinin varlığını bile *retransition* kısmının başlangıcını belirleyebilmek için yeterli bir koşul saymaktadır.

Beethoven'ın eserleri bu duruma güzel bir örnek teşkil eder⁶. Bu çalışmada, Beethoven'ın erken dönem⁷ piyano sonatlarının sonat-allegro formunda yazılmış olan birinci muvmanlarındaki *retransition* kısımlarını saptamak üzere yeni bir yaklaşım ortaya konmaya çalışılacaktır.

“Erken dönem piyano sonatları” ifadesi ile kastedilen sonatlar şunlardır: Op. 2 No. 1, Op. 2 No. 2, Op. 2 No. 3, Op. 7, Op. 10 No. 1, Op. 10 No. 2, Op. 10 No. 3, Op. 13, Op. 14 No. 1, Op. 14 No. 2 ve Op. 22. Ele alınan bu on bir eserin dokuzunda, *retransition* kısmının nerede başladığı konusunda teorisyenlerin hemfikir oldukları görülmektedir. Op. 10 No. 2 ve Op. 22 numaralı iki piyano sonatı üzerinde ise tartışmalar bulunmaktadır. Bu iki eser üzerinde yoğunlaşmadan önce *retransition* kısımlarının konumları üzerinde mutabık kalınan diğer dokuz sonatı incelemek, Beethoven'ın bu kısımları ele alış tarzı hakkında bir fikir verecek ve bu sayede söz konusu iki sonatı doğru yorumlayabilmek için bir dayanak noktası sağlayacaktır.

Eserlere topluca bakıldığında, öncelikle, Beethoven'ın, *retransition* kısımlarını bir pedal sesi ile başlatma eğilimi sergilediği dikkat çekmektedir. Tartışmalı sonatlar çıkarılınca geriye kalan dokuz sonattan sekizinde *retransition* kısmı dominant pedalının girişi ile başlamaktadır. Kalan bir sonatta da (Op. 7) *retransition* kısmı farklı bir tonda pedal ses kullanımı ile başlatılmakta ve armonik/tematik sekanslarla ilerleyerek en sonda dominant yedili akoruna ulaşılmaktadır.

Eserlerdeki *retransition* kısımları bir veya birden fazla kesitten oluşabilmektedir. Fakat her hâlükârda, Beethoven'ın, yapısal organizasyon açısından belirli bir tematik şema kullandığı göze çarpmaktadır. Bu şema şöyle açıklanabilir: tematik bir fikrin sergilenmesi, doğrudan ya da armonik sekanslar şeklinde bir veya birkaç defa tekrarlanması ve bu tekrarın sonuna eklenen -fragmentasyon (*fragmentation*) tekniği kullanılarak oluşturulmuş- bir uzatma kısmı.

Burada, Klasik dönem repertuarı incelendiğinde her bestecide karşılaşılabilecek bu çok yaygın tematik şemayı Beethoven'ın erken dönem piyano sonatları üzerinde özel bir konuma yükselten bir durum söz konusudur: Besteci, istisnasız olarak bütün *retransition* kısımlarını -küçük veya büyük ölçekte⁸- söz konusu şema üzerinden kurmaktadır. Bunun dışında, bestecinin bazı sonatlarında bu tematik şemanın ardından gelen ilave bir uzatma kısmına da

⁶ Bu duruma piyano repertuarı dışından verilebilecek iyi bir örnek; bestecinin 1793 yılında tamamladığı -fakat ölümünden sonra basıldığı için yüksek bir opus numarasına sahip olan- Op. 103 *Wind Octet*'i, 1795 yılında yaylılar için uyarlarken (Op. 4 *Quintet for Strings*) *retransition* kısmını büyük ölçüde yenilemesidir. (Karşılaştırma için bkz. Burstein, 2006).

⁷ Beethoven'ın sanatsal yaşamı, eserlerindeki stil özelliklerine bağlı olarak farklı aşamalar üzerinden ele alınmaktadır. Söz konusu dönemlerin kapsamı ve adlandırmaları konusunda farklı yaklaşımlar mevcuttur. Konuyla ilgili karşılaştırmalı bir değerlendirme için bkz. Çaylı ve Yüksel, 2015, s. 199-201.

⁸ Söz konusu şema, tek bir cümle için yapısal olarak şekillendirilebildiği gibi, birden fazla cümle için gruplanması aşamasında da ortaya çıkabilmektedir. “Küçük veya büyük ölçekte” ifadesiyle bu iki durum kastedilmektedir.

rastlanabilmektedir. Bu ilave uzatma kısmı, kimi zaman *Eingang*⁹ yapısında bir solo geçişten, kimi zaman Tema 1 kaynaklı motifik öğelerle oluşturulmuş gevşek¹⁰ bir yapıdan, kimi zaman da figürasyonlarla veya yalın akor yürüyüşleriyle oluşturulmuş bir köprüden ibaret kalmakta ya da bu tekniklerin kombinasyonundan oluşmaktadır.

Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarını detaylıca inceleyerek elde ettiğimiz bu genel bilgiler ışığında, Op. 22 numaralı Si bemol Majör piyano sonatındaki (bkz. Nota 1) *retransition* kısmının başlangıç noktasını literatürde öne sürülen noktalardan farklı bir yere taşımak mümkündür.

Bakos (1981, s. 51), bu sonattaki *retransition* kısmını 116. ölçüde başlatmakta; dayanak olarak da -yukarıda değinilen- “tematik malzemenin farklı şekilde sunulmaya başlanması” ve “ritmik aktivitenin farklılaşması” kıstaslarını öne sürmektedir

Shamgar (1978) ise, bu sonatta *retransition* kısmının hangi ölçüde başladığını net olarak belirtmemiştir; fakat yaklaşım tarzı üzerinden bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Shamgar'ın tezinde söz konusu esere “pedal ile başlayan *retransition*” ve “modülasyon içermeyen *retransition*” kategorilerinde yer verildiği görülmektedir. Bu durumda, *retransition* kısmının ya 113. ölçüde ya da 116. ölçüde başladığı olasılıkları ortaya çıkmaktadır.

⁹ Almanca bir terim olan *Eingang*, doğaçlama karakterinde bağlayıcı kısa bir geçişi belirtmek için kullanılmaktadır. *Eingang* kısımları, doku ve hareket tarzı açısından konçertolardaki *cadenza* kısımları ile benzeşse de, işlevi ve karakteristik özellikleri yönünden farklılaşmaktadır. Tonik 4-6 akorunun (I_4^6 “*cadential 4-6*”) ardından başlayan ve yine doğaçlama karakteri taşıyan *cadenza* ile arasındaki temel fark; *Eingang*'ın dominant (V) veya dominant yedili (V^7) akorunun ardından başlaması, nispeten çok daha kısa oluşu ve genellikle tematik olmayan yapılardan oluşmasıdır. Kendisinden sonra gelecek olan tematik yapıya kuvvetli bir yöneliş hissi uyandıran bu küçük kısımlar için İngilizce literatürde “*lead-in*”, “*entry*” gibi karşılıklar da kullanılmaktadır (Greenan, 2016).

¹⁰ Buradaki “gevşek yapı” ifadesi Caplin'in (1998, s. 84-85) “*tight-knight organization vs. loose organization*” betimlemelerine dayanmaktadır.

105 106 107

108 109 110

111 112 113

114 115 116

117 118 119

120 121 122

123 124 125 126 127

p

pp

pp

pp

cresc.

decresc.

pp

p

SERGI 2
Tema 1

Nota 1. Op. 22; Ölçü numaraları: 105-127

Bakos ve Shamgar'ın önerilerini daha iyi değerlendirebilmek için Gelişme bölmesine biraz daha geriden bakıldığında, 116. ölçüde başlayan kısmın -aslında- hem tematik hem de armonik açıdan bir uzatma olduğu anlaşılacaktır. Eserin 105. ölçüsünde Mi bemol Majör yedili

($V^7/bVII$) uzatması ile başlayan dört ölçülük bir tematik yapı sergilenmektedir. Bu yapı, önce, 109. ölçüde Do Majör dokuzlu (V^9/V) veya mi minör eksik yedili ($vii^{\circ}6/V$) olarak 5

yorumlanabilecek bir armonik uzatma¹¹ üzerinde; daha sonra da (113. ölçüde) Fa Majör dokuzlu (V^9) veya la minör eksik yedili ($vii^{\circ}2$) olarak yorumlanabilecek bir armonik uzatma üzerinde tekrarlanmaktadır. 116. ölçüde ise dominant dokuzlu (V^9) akoru dominant yediliye (V^7) dönüşmekte ve söz konusu tematik yapıya ait küçük bir malzemenin tekrarlanması (fragmentasyon) yoluyla -gerilimi artıran- bir armonik/tematik uzatma gerçekleştirilmektedir.

Bu haliyle 105. ölçüde başlayıp 122. ölçüye kadar devam eden kesit, yukarıda önerdiğimiz tematik şemaya uymaktadır. Bu kesitin ardından da, çıkıcı dizisel figürasyonun kullanıldığı ilave bir uzatma kısmı gelmektedir.

Bu bilgiler ışığında, -bestecinin önceki sonatlarında izlediği yollar da göz önünde bulundurularak¹²- *retransition* kısmının 105. ölçüde başladığını söylemek mümkündür. Pedal ses kullanımının da başlangıcı olan bu noktadan itibaren, öne sürdüğümüz tematik şemaya -'büyük ölçekte'- tamamen uyan bir yapının var olduğu görülmektedir.

Op. 10 No. 2 numaralı Fa Majör piyano sonatının (bkz. Nota 2) *retransition* kısmı hakkındaki tartışmalara bakıldığında da teorisyenler arasında uyumsuzluk olduğu göze çarpmaktadır.

Bakos (1981, s. 48), "tematik malzemenin farklı şekilde sunulmaya başlanması" kıstasını kullanarak bu eserdeki *retransition* kısmının 113. ölçüde başladığını ileri sürmektedir. Sergi 2'yi ise 117. ölçünün son vuruşunda başlatmaktadır. Fakat burada dikkat çekici bir durum söz konusudur: 117. ölçüde gelen Tema 1, ana tonda değil altıncı derecenin majöründe (VI) duyurulmakta, ana ton ise -Tema 1'in ikinci cümlesinin tekrar duyurulması yoluyla- 136.

ölçünün son vuruşunda başlamaktadır. Tema 1'in bu iki sergilenişi arasında da altı ölçülük bir bağlantı kısmı bulunmaktadır.

¹¹ Yüzeysel olarak bakıldığında mi minör eksik yedili ($vii^{\circ}5^6/V$) arpejlerinden oluştuğu görülen bu kesit, bas partisi ile birlikte arka planda Do Majör dokuzlu (V^9/V) armonisine hizmet etmektedir.

¹² *Retransition* kısmının dominant olmayan bir tonda başlaması durumuna Op. 7 numaralı sonatta da rastlanmaktadır. Söz konusu Op. 7 Mi bemol Majör piyano sonatının yirmi ölçülük *retransition* kısmında da bir tematik yapı önce la minör (#iv) armonisinde duyurulmakta, ardından re minörde (vii) tekrarlanmakta, iki ölçülük uzatma ile de dominant akoruna (Si bemol Majör yedili [V^6]) ulaşılmaktadır.

109 *f* *ff* *sf*
113 *decresc.* *p* *pp*
117 *p*
125 *pp*
131 *pp*
136 *p* *cresc.*

Nota 2. *Op. 10 No.2; Ölçü numaraları: 109-144*

Söz konusu eserdeki Sergi 2 bölümü Donald F. Tovey (1998, s. 51) ve Arnold Schoenberg'e (1967, s. 210-211) göre de 117. ölçüde Tema 1'in Re Majörde ("yanlış" tonda) duyurulmasıyla başlamaktadır. Fakat Caplin (1998, s. 159, 277) ve Charles Rosen (1997, s. 476-477) 117.

ölçüde başlayan bu kısmı "yalancı sergi" (*false recapitulation*) olarak adlandırmakta¹³, Sergi

¹³ "Yalancı Sergi" (*false recapitulation*) kavramı çeşitli teorisyenler açısından farklı şekillerde ele alınan, kimilerince de hiç kullanılmayan tartışmalı bir kavramdır. Örneğin; Bonds (1988, s. 229) bu kavramı, sadece, Gelişme'de Tema 1'in tonik

2'nin gerçek başlangıcını ise 136. ölçünün son vuruşundan başlatmaktadır. Caplin (1998, s. 159) ayrıca, “yalancı sergi” kısımlarını birer *retransition* kısmı olarak değerlendirmektedir. Shamgar'ın (1978, s. 218) da bu anlamda Caplin'le paralel bir yaklaşım izlediği ve 117. ölçüde başlayan ‘yalancı sergi’yi *retransition* olarak ele aldığı görülmektedir.

Söz konusu eserdeki *retransition* kısmının konumu ile ilgili yukarıdaki tartışmaları daha iyi değerlendirebilmek için, Beethoven'ın aynı dönemde yazmış olduğu diğer piyano sonatlarının Gelişme bölmelerini incelemek faydalı olacaktır.

Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarındaki Gelişme bölmelerinde, Tema 1'in kendi tematik bütünlüğü içinde farklı bir tonda duyurulması sıkça rastlanan bir durumdur. Üstelik Tema 1'in farklı tonda gelmesinden önce, her seferinde, söz konusu tonu hazırlayan ve bu tonun dominantında kalan bir kısım bulunmaktadır. Bu noktalarda, gidilen tonun dominantına varıldıktan sonra ya *fermata* ya da *calando* efekti ile bir durgu yaratılarak ritmik yüzeyde bir kırılma sergiledikten sonra Tema 1 duyurulmaktadır. Adeta “sahte” bir *retransition* görevi görerek Tema 1'in farklı tonda gelişini hazırlayan bu kısımlar ile gerçek *retransition* kısımları arasında yapısal açıdan da önemli bir fark bulunmaktadır: Bu “sahte *retransition*” kısımları, her zaman, Gelişme'nin merkezini teşkil eden süreğen yapıların¹⁴ uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Op. 2 No. 2, Op. 2 No. 3 ve Op. 14 No. 2 numaralı sonatlarda da karşılaştığımız bu durum, söz konusu sonatlar için herhangi bir “yalancı sergi” tartışmasına yol açmamaktadır. Bunun sebebi ise, farklı tonda getirilen Tema 1'lerin, konum açısından Gelişme'nin ortalarında kalmasıdır. Bu durum, ya Tema 1'in farklı tonda sergilenmesinin ardından “gelişme” karakterini sürdüren yapıların devam etmesi ile (örn. Op. 2 No. 2, Op. 2 No. 3), ya da farklı tondaki Tema 1'in ardından uzunca bir *retransition* kısmının gelmesiyle (örn. Op. 14 No. 2) sağlanmaktadır. Op. 10 No. 2 numaralı sonatta, -diğerlerinden farklı olarak- “yalancı sergi” önermesinin ortaya atılmasına yol açan en büyük etken farklı tondaki Tema 1'in ardından gelen bağlantı kısmının kısa olması, bundan dolayı da söz konusu yapının konum açısından Gelişme'nin sonlarına denk gelmesidir. Ayrıca bestecinin, Tema 1'i ana tonda -yeniden-

armonisinde getirildiği durumlarla sınırlarken, Rosen (1988, s. 282) subdominant armonisinde Tema 1'in geldiği durumları da bu kavrama dahil etmekte; Caplin (1998, s. 159), Gelişme'nin sonuna doğru Tema 1'in tonik-dışı herhangi bir tonda duyurulmasını “yalancı sergi” olarak adlandırmakta; Webster (2016), ve Hepokoski & Darcy (2006, s. 226) gibi teorisyenler ise “yalancı sergi” kavramına ilişkin herhangi bir armonik sınır koymamaktadır. Neuwirth (2013, s. 265), bu kavramın birbirinden farklı ve kısmen çelişkiler taşıyan kimi bilişsel, yönelimsel, teorik ve tarihsel varsayımlar üzerinden ortaya konduğunu belirtmektedir. Hoyt (1999, s. 43, 331) ise, Gelişme içinde Tema 1'in tonik armonisinde getirildiği durumları “*medial double return*” olarak adlandırmakta; bestecinin dinleyiciyi -sanki Sergi 2 başlıyormuşçasına- kandırmaya niyetlendiği varsayımı üzerine kurulmuş olan “yalancı sergi” kavramının tamamen modern bakış açısının bir ürünü olduğunu ve tarihsel dayanaktan yoksun bulunduğunu ileri sürmektedir.

¹⁴ Burada, Ratz-Caplin modeline göre “*core*” adı verilen (bkz. Caplin, 1998, s. 142-145), Hepokoski ve Darcy'nin ise “*third zone*” olarak adlandırdıkları (bkz. Hepokoski & Darcy, 2006, s. 230) kısımlar kastedilmektedir.

sergilerken ilk cümleyi atıp ikinci cümleyle başlamış olması da, muhtemelen teorisyenlerin bu noktayı Sergi 2 başlangıcı olarak kabul etmemeleri üzerinde etkili olmuştur. Fakat tarihsel açıdan bakıldığında, Sergi 2 başlangıcında Tema 1'in ilk cümlesini ihmal eden bu uygulamanın olağan bir durum olduğu ortaya çıkmaktadır: Rosen (1988, s. 157), Sergi 2'ye Tema 1'in ikinci cümlesiyle başlanması durumunun, 18. yüzyıl ortalarında -özellikle de senfonilerde- yaygın bir kullanımı olduğunu aktarmaktadır.

Op. 10 No. 2 numaralı sonatın ilgili kısmına ilişkin armonik şablon incelendiğinde de, farklı tonda Tema 1 kullanılan diğer sonatlarla benzer olduğu dikkat çekmektedir. Fa Majör tonunda yazılmış olan bu sonatın Gelişme bölmesinde re minöre (vi) ulaşıp bu tonun dominantında (V/vi) yarım kadansla bir kalış sergilendikten sonra, mod değiştirilerek Re Majör (VI) armonisinde Tema 1 duyurulmaktadır. Benzer şekilde, La Majör tonundaki Op. 2 No. 2 numaralı sonatın Gelişme bölmesinde de fa minöre (bvi) gelinip bu tonun dominantında (V/bvi) yarım kadansla bir kalış sergiledikten sonra, mod değiştirilerek Fa Majör (bVI) armonisinde Tema 1 duyurulmaktadır.

Yukarıda sıralanan tüm bu sebeplerden dolayı, Op. 10 No. 2 numaralı sonatta Sergi 2'nin 136. ölçünün son vuruşunda başladığı kabul edilmiştir. Bestecinin diğer sonatlarındaki uygulamalar da göz önünde bulundurularak, tonik-dışı bir armonide duyurulan Tema 1'in, Gelişme'ye dâhil bir yapı olduğu sonucuna varılmış; tonik-dışı Tema 1'in ardından, 130-136. ölçüler arasında gelen 6 ölçülük bağlantı kısmı ise *retransition* olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu altı ölçülük kesit, yukarıda anılan diğer sonatların *retransition* kısımları için öne sürdüğümüz tematik şablona da -'küçük ölçekte'- uygun düşmektedir.

Beethoven'ın, erken dönem piyano sonatlarını yazarken *retransition* kısımları için kullandığı bu tematik şema, bestecinin Bonn döneminde yazmış olduğu piyano sonatlarında¹⁵ mevcut değildir. Yine erken dönemde bestelenmiş olmalarına rağmen bestecinin yayımlatmak istemediği Op. 49 No. 1 ve Op. 49 No. 2 piyano sonatlarında¹⁶ da bu şemaya rastlanmamaktadır.

Bestecinin yazım üslubundaki farklılaşmaların doğal bir sonucu olarak, orta ve özellikle de geç dönem piyano sonatlarındaki *retransition* kısımlarına ilişkin iç dinamiklerin, burada erken dönem piyano sonatları için öne sürülen modellerden daha farklı kurgulanmaya başladığı dikkat çekmektedir. Formal öğelerin ele alınışına ilişkin söz konusu değişimleri -dönemin

¹⁵ Söz konusu sonatlar şunlardır: WoO. 47 No. 1, WoO. 47 No. 2, WoO. 47 No. 3 ve WoO. 57.

¹⁶ Gelişme bölmeleri oldukça kısa olan bu iki sonat, yazılmalarından uzun bir süre sonra, bestecinin rızası olmadan, kardeşi Kaspar van Beethoven tarafından yayıncıya gönderilmiştir (Tovey, 1998, s. 141). Diğerlerine oranla yüksek bir opus numarasına sahip olmalarının sebebi budur.

stilistik özelliklerini de göz önünde bulundurarak- kronolojik olarak takip etmek, bestecinin bu öğeleri ele alış tarzını doğru yorumlayabilmek için sağlam bir zemin sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Bakos, D. F. (1981). *Recapitulation Preparation in Selected Sonata Form Movements by Beethoven*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The Ohio State University. Erişim: 05.09.2016, <http://search.proquest.com/docview/303169386?accountid=11248>
- Bonds, M. E. (1988). *Haydn's False Recapitulations and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Harvard University. Erişim: 07.10.2016, <http://search.proquest.com/docview/303678041?accountid=11248>
- Burstein, L. P. (2006). Recomposition and Retransition in Beethoven's String Quintet, op. 4. *The Journal of Musicology*, 23(1), 62-96. Erişim: 20.09.2016, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2006.23.1.62>
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Çaylı, F., Yüksel, M. (2015). Beethoven'ın Erken Dönem Piyano Sonatlarında Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi. Ç. Adar (Haz.) *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 28-30 Mayıs 2015 -Kütahya: Tam Metin Kitabı* (s. 198-215). Afyonkarahisar.
- Greenan, A. N. (2016). Eingang. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Erişim: 21.09. 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08649>
- Hepokoski, J., Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hoyt, P. A. (1999). *The 'False Recapitulation' and the Conventions of Sonata Form*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Pennsylvania. Erişim: 07.10.2016, <http://search.proquest.com/docview/304537884?accountid=11248>
- Neuwirth, M. (2013). Surprise without a Cause? -'False Recapitulations' in the Classical Repertoire and the Modern Paradigm of Sonata Form. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 10(2), 259-291. Erişim: 19.10.2016, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/722.aspx>

- Newman, W. S. (1983). *The Sonata in the Classic Era*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Londra: Faber and Faber Limited.
- Shamgar, B. F. (1978). *The Retransition in the Piano Sonatas of Haydn, Mozart, and Beethoven*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). New York University. Erişim: 29.08.2016, <http://search.proquest.com/docview/302887543?accountid=11248>
- Tovey, D. F. (1998). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar-by-Bar Analysis. Vol. 7*. Londra: Associated Board of the Royal School of Music.
- Webster, J. (2016). Sonata form. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Erişim: 10.10.2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>