

**MUS243 PİYANO III**  
**Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**OP.28 “PASTORAL” PİYANO SONATI**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**

Ludwig van Beethoven 1770 yılında, bugünkü Almanya'nın Bonn şehrinde dünyaya geldi. Babası, oğlunun yeteneklerini geliştirecek tavırlardan uzak, sert ve tutarsız davranışları olan biriydi. Küçük yaştaki oğlunu zorla saatlerce çalıştırırdı. Beethoven ancak 1781 yılında, iyi bir öğretmen olan organist Christian Neefe ile çalışabilme fırsatını buldu. Uzunca bir süre de Neefe'nin yokluğunda kilisede organistlik, eşlik ve viyola sanatçılığı görevlerini üstlendi. Bu arada annesi öldü, babası alkolün pençesine düştü ve iki küçük kardeşinin bakımı da Beethoven'e kaldı. Bunlara rağmen Beethoven, aktif bestecilik yaşamını sürdürebildi. Eğitimi kesintili ve yetersizdi. 1787'de Viyana'ya giderek Mozart'la tanıştı, ancak birlikte çalışma fırsatı bulamadı. 1792'de tekrar Viyana'ya, bu defa Haydn'la çalışmak üzere gitti. Bu arada yetkin bir kontrapuntalist olan Albrechtsberger ile bir yıl çalıştı. Daha sonra bir süre de Salieri'den ders aldı. Bütün bunlara rağmen Beethoven, kendi kendini yetiştirmiş bir besteci ve piyanist sayılır. Gençlik yıllarında Viyana'da parlak bir piyanist olarak ün yaptı. Viyana'nın aristokrat çevrelerinde piyanistliğinin yanısıra, yaptığı doğaçlamaların kalitesi ile de beğeni topladı. Hayatını ders vererek sürdürüyordu. Daha sonraları, aristokratların çok da yeterli olmayan destekleri, geçimine katkıda bulundu. Beethoven, birçok piyano sonatını da bu kişilere ithaf etmiştir.

1795 yılından itibaren eserleri ilgi çekmeye başlar. Kısa sürede, her yeni eseri Viyana'lı müzikseverler tarafından sabırsızlıkla beklenen ve dönemin favori müzisyenleri arasında adı geçen bir besteci haline geldi. 1791 yılında patlak veren Fransız Devrimi, Beethoven'in de kalbini fethetti. Cumhuriyetçi fikirleri sebebi ile Napolyon'a hayran olup bazı eserlerini bu ilhamla yazmış olmasına karşın, Napolyon'un imparatorluğunu ilan etmesi ile yıkıldı. Ardından Beethoven, “ne yazık ki harp sanatını müzik kadar iyi tanımıyorum, yoksa onu da yenerdim” demiştir.

Beethoven'in gençliğinden itibaren bazı sağlık sorunları vardı. 1800 yılında kulaklarının duyma yeteneğindeki bozukluğu hissetmeye başlamıştı. 1802 yılına gelindiğinde artık Beethoven, ilerinde tamamen sağır olacağını biliyordu. Bu durum kendisinde ciddi bir depresyona neden olmuştu.

Yüreğinin gücü ile bu dönemi atlatmasına rağmen, 1820 yılında tamamen sağır oldu. Piyanistlik kariyerini 1808'e kadar sürdürebilmişti, sonrasında ise tüm uğraşı kompozisyon oldu. 1815'ten itibaren yeğeni Karl'ın vasiliğini yapmak zorunda kaldı ve bu durum hayatının geri kalan kısmında ciddi sorunlara ve sıkıntılara yol açtı.

Beethoven'in hayatındaki son 7 yıl, besteci olarak ününün artması, çalışmalarının iyice yoğunlaşması ve giderek artan bir sosyal izolasyon dönemi olarak nitelenebilir. Sağırlığı, zaten sert tavırlı olan Beethoven'in sosyal ilişkilerini olumsuz etkilemişti. Son yıllardaki mali sıkıntısı da onu çok bunaltmıştı.

1818'den itibaren bozulan sağlığı, 1826'da iyice kötüleşti ve Beethoven, 1827 Mart'ında, döneminin en büyük müzisyeni olarak öldü. O günden bu güne de, tüm zamanların en büyük ustalarından biri olarak kabul edilmiştir.

Beethoven karakter olarak dürüst ve vicdan sahibi olmasına karşılık, ruh hali dönem dönem farklılıklar gösterirdi. Birçok scherzo'sunda ortaya çıkan, iyi bir esprî anlayışı vardı. Öfkeli ve kırıcı tavırları için, sanatçılık coşkusu ve pek de mutlulukla dolu olmayan bir hayatın ağırlığı, özür sayılabilir.

Kolaylıkla doğaçlama yapabilen Beethoven'in besteleme sürecinin çok yavaş ve silintilerle dolu olması şaşırtıcıdır. Taslak defterleri ine ayrıntılı çalışmalarla doludur. O, bunca emeği, güçlü bir kişiliğin ve yüce duyguların "doğru" ifadesini bulabilmek adına vermiştir.

Beethoven'in müziği bir bakıma Haydn ve Mozart'ın devamı olarak düşünülebilirken, diğer taraftan Wagner'in ilhamı olarak da görülebilir. Bu noktadan bakıldığında Beethoven, Klasik dönem bestecilerinin sonuncusu, Romantik dönem bestecilerinin ise ilki olarak nitelenebilir.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARI

Beethoven'in özü, en arıtılmış şekli ile piyano sonatlarında yatar. Form ve içerik, en uyumlu biçimde bir aradadır. Mozart'ın sonatlarında mükemmellik daha az "insana özgü" ve daha çok belirli bir döneme bağlıdır. Beethoven'in insancılığı ise her döneme aittir. Beethoven hayatının her döneminde diğer eserleri yanında mutlaka bir piyano sonatı üzerinde de çalışıyor olmuştur. Titiz bir bestecidir ve Mozart gibi bir çırpıda eser üretmemiştir. Bu bakımdan özellikle piyano sonatları, onun hayatının fikri ve sanatsal gelişiminin, içsel dünyasının yansıması, bir otobiyografi olarak görülebilir.

Beethoven'in metodu, Mozart'ınkinin tersine, küçük bir müzik hücrelerini alıp, birçok değişik yolla onu geliştirerek son formuna getirmek olmuştur. Bu üretim biçimi ve eser son haline gelene kadar geçirilen sancılar, eserlerinde de apaçık ortaya konur.

Beethoven, çembalodan sonra yeni imkanlar sunan piyanoyu gereği gibi kullandığını daha ilk 3 sonatında göstermiştir. Bu arada Beethoven'e yol gösteren bir başka usta da, bugün sonatları gereği kadar değerlendirilmeyen M. Clementi olmuştur. Beethoven ilk sonatlarının parlaklığını, Clementi'nin piyano stili ve tekniğinden almıştır.

Beethoven ilk sonatını 26 yaşında, son sonatı Op.111'i ise ölmeden 5 yıl önce yazdı. Bu 32 sonatın her biri diğerinden farklıdır. Bu bakımdan Beethoven'in öncüsü olan Haydn, sonatlarında orijinallik, teknik mükemmellik ve güzelliğe ulaşmışsa da "aynılık" hatasına düşmüştür. Beethoven ise hiçbir şeyi tekrarlamamak konusunda sanki yeminlidir. Ağır bölümlerinin, menuet'lerinin, scherzo'larının hiçbirisi bir diğerine benzemez. Ancak, Beethoven'in sonatları her ne kadar birbirinden farklı ise de aynı kaynaktan çıktıkları bellidir.

Beethoven'in piyano sonatları dört dönemden incelenebilir: Erken dönem, orta dönem, geçiş dönemi ve geç dönem sonatları.

Erken Dönem Piyano Sonatları: Daha çok Haydn ve Mozart etkisindeki sonatlarıdır. 1,2,3,4,7, ve 11 numaralı sonatlar, o dönem çok da alışılmadık şekilde 4 bölümlüdür.

1. Op.2 No.1 fa minör (1795)
2. Op.2 No.2 La Majör (1795)

3. Op.2 No.3 Do Majör (1795)
4. Op.7 “Grand Sonata” Mi bemol Majör (1797)
5. Op.10 No.1 do minör (1798)
6. Op.10 No.2 Fa Majör (1798)
7. Op.10 No.3 Re Majör (1798)
8. Op.13 “Pathetique” do minör (1798)
9. Op.14 No.1 Mi Majör (1799)
10. Op.14 No.2 Sol Majör (1799)
11. Op.22 Si bemol Majör (1800)

Orta Dönem Piyano Sonatları: Bu dönemdeki sonatları, ilk dönem sonatlarından çok farklıdır. Çoğu Romantik dönem bestecisi sonatlarını yazarken, Beethoven’in bu dönem sonatlarından etkilenmiştir. 1804’ten itibaren Beethoven sonatlarını opus seti halinde yazmak yerine herbirine ayrı bir opus numarası vermeye başlamıştır.

12. Op.26 La bemol Majör (1801)
13. Op.27 No.1 “Quasi una Fantasia” Mi bemol Majör (1801)
14. Op.27 No.2 “Ayışığı” do diyez minör (1801)
15. Op.28 “Pastoral” Re Majör (1801)
16. Op.31 No.1 Sol Majör (1802)
17. Op.31 No.2 “Fırtına” re minör (1802)
18. Op.31 No.3 Mi bemol Majör (1802)
19. Op.49 No.1 sol minör (1795-6/1805)
20. Op.49 No.2 Sol Majör (1795-6/1805)

21. Op.53 “Waldstein” Do Majör (1803)
22. Op.54 Fa Majör (1804)
23. Op.57 “Appassionata” fa minör (1805)
24. Op.78 Fa diyez Majör (1809)
25. Op.79 Sol Majör (1809)
26. Op.81a “Les Adieux” Mi bemol Majör (1810)
27. Op.90 mi minör (1814)

Geç Dönem Piyano Sonatları: Beethoven’in geç dönem sonatları, eserleri arasında en zor olanlardır ve hatta günümüz piyano repertuvarının da en zor eserleri arasındadır. Bu 5 geç dönem sonatı, diğer iki dönem sonatlarından çok farklıdır. Sıklıkla fugal tekniği kullandığı ve geleneksel sonat formundan ayrılmaya başladığı görülmektedir. İçlerinden “Hammerklavier” sonatı, teknik olarak en zor olanıdır ve zamanında “çalınamaz” olarak nitelenmiştir. Ta ki bestelenmesinden 15 yıl sonra Franz Liszt bir konserinde çalana dek..

28. Op.101 La Majör (1816)
29. Op.106 “Hammerklavier” Si bemol Majör (1818)
30. Op.109 Mi Majör (1820)
31. Op.110 La bemol Majör (1821)
32. Op.111 do minör (1822)

## OP.28 RE MAJÖR “PASTORAL” SONAT

Bu sonat 1801’de yazılmış ve 14 Ağustos 1802’de Viyana’da basılarak Joseph Edler von Sonnenfelds’e adanmıştır. Eserin yazıldığı dönem, Beethoven’in hayatında yaratıcılık açısından olaysız, sakin bir dönemdir. Görünüşte de büyük rahatsızlıklar ve hastalıklar yoktur. Ancak bir sonraki yıl yazdığı vasiyetnamesi, onun zaman zaman dayanılmaz acılarla intiharın eşiğine gelmiş olduğunu göstermektedir. Bu acılar içinde en başta geleni, yaklaşan sağırlığı olsa gerektir.

Beethoven’in 1801 yılında yazmış olduğu 4 sonatın hiçbirinde (“Ayıışığı” sonatının son bölümü hariç) ateşli tutkular yoktur. Op.28 sonatı, bu 4 sonat içinde en sakin olanıdır. Daha sonraları bu sonata “Pastoral” başlığının verilmesinin sebebi de bu olmalıdır.

Beethoven’in, Op.27 No.2 sonatına verilen “Ayıışığı” başlığından haberi olmadı; fakat Op.28 sonatına verilen “Pastoral” başlığından haberdar olması mümkündür. Çünkü, eserin orijinal baskısından 3 yıl sonra, İngiliz Broderip&Wilkinson edisyonunda “Pastoral” başlığı kullanılmıştır. Cranz adlı Alman bir yayıncı ise bundan yaklaşık 35 yıl sonra da aynı başlığı kullanmıştı. Beethoven’in bu başlığı onaylayıp onaylamayacağı bilinmese de, diğer birçok eserine yapılmış olan yakıştırmalar arasında en uygun olanı budur. Özellikle eserin son bölümü, “Pastoral” adını en çok hak eden bölümdür.

Beethoven Op.28 sonatında kişisel anlatımdan çok, formu gözetmiştir. Eser Op.27 No.1 “Quasi una Fantasia” ve No.2 “Ayıışığı” sonatlarından sonra klasik sonat formuna bir dönüş niteliğindedir: Sonat allegrosu formunda bir ilk bölüm, şarkı formunda ve ılımlı bir tempoda ikinci bölüm, bir scherzo ve rondo formunda bir final bölümü.

Op.28, Beethoven’in dört bölümlü formu son kez kullandığı sonattır. Daha sonra üç bölümlü sonatlara dönmüş, hatta zamanla iki bölümlü sonatlara eğilim göstermiştir. Bölüm sayısının azalmasıyla oluşan sıkışmayı da, içeriğin genişletilmesi ile telafi yoluna gitmiştir.

Beethoven’in temaları hakkında bir araştırmaya yapıldığı takdirde, ilk olarak, bu temaların eser boyunca ve özellikle de gelişme (development) bölümünde nasıl kullanıldığı incelenmelidir. Müzikte strateji ustası olan Beethoven, bütün dikkatini gelişme bölümlerine vermiştir. Beethoven bu bölümlerde modülasyon, parçalara ayırma (fragmentation), bölümlerem (segmentation), tekrarlama ve birleştirme gibi teknik araçlar kullanmış ve bunlar sayesinde eserdeki gelişme ve büyüme hissini oluşturmuştur. Bu

teknik araçlar arasında en etkili olanlardan biri 'bölümleme' tekniğidir. Bu teknik, bir temanın bütünüyle sunulmaması demektir. Tema ikiye bölünür ve bir yarımın kullanılmasıyla devamlılık sağlanır. Beethoven bu tekniği birçok sonatında, en çarpıcı biçimiyle de Op.28 sonatında kullanmıştır.

Op.28 "Pastoral" sonatın en önemli özelliklerinden biri, dinleyicide uyandırdığı bütünlük duygusudur. Beethoven'in, bilerek olmasa daiçgüdüsel olarak bütünlük arayışına en iyi örnek olan bu sonatta, tüm bölümlerin ana temalarının aynı aralık dizisiyle oluştuğu gözlemlenebilir. Tüm bölümlerin ana temalarında melodik yapılar farklılık gösterse de, şu yapı aynen kalır: 1-5-4-3-2-1 (Örnek: re – la – sol – fa – mi – re)

Örnek 1: 1. bölüm, 1-10. ölçüler

Örnek 2: 2. bölüm, 1-4. ölçüler

Örnek 3: 3. bölüm, Trio, 1-4. ölçüler

Örnek 4: 4. bölüm, 1-4. ölçüler

## 1. Bölüm *Allegro*

Eserin ilk teması, Beethoven'in az sayıdaki "inici" temalarından olup, tonik üzerinde tekrarlanan dörtlük notaların oluşturduğu bir pedal sesi üzerinde yer alır. Bu tema, ilki boş olan 10 ölçüden ibarettir (Örnek 5). İkincisi bir oktav tizde olmak üzere ardarda iki kez sunulur.



Örnek 5 (1. bölüm, 1-10. ölçüler)

Tema, inici kısmı esas alınarak oldukça değiştirilmiş ve kısaltılmış şekliyle 2 kez daha gelir ve bu değiştirilmiş temanın ikinci yarısının tekrarı ile re majörde biter.

Ardından, 4 ölçülük bir cümlenin 4 kez tekrarı ile bir köprü bölümü gelir (Örnek 6).



Örnek 6 (1. bölüm, 40-43. ölçüler)

Bu 4 ölçülük cümlenin 3. ve 4. ölçüleri, yeni bir ritmik ve melodik karakter getirir. La majördeki bu cümlenin ikinci gelişi, dominantı mi majörde olur. 3. ve 4. tekrarlarında ise bu basit cümle, biraz süslenmiş şekliyle yine la majörden ve mi majörden gelir. Mi majörden gelişinin hemen arkasından bu fikrin ikinci yarısı, kalın ve ince oktavda olmak üzere, ısrarlı bir karakter yaratmak için 2 kez daha gelir.

Bu köprü karakterindeki kısmın ardından 2. tema sunulur (Örnek 7).





Örnek 7 (1. bölüm, 63-70. ölçüler)

Ancak 2. tema, umulduğu gibi la majörde (dominantta) değil, fa diyez minörde başlasa da, ilk cümle la majörde biter. İlk temanın aksine burada inici değil, çıkıcı bir karakter vardır. 2. tema, bu temanın ikinci yarısının değiştirilmesiyle oluşan bir bağlantı ile, uzun bir köprüye bağlanır.

Gelişme (develompent) kısmında tema IV'lüsüne, yani sol majöre gelir. Sunuş'ta (exposition) olduğu gibi, temanın ikinci gelişi yine bir oktav tizededir, fakat bu kez minördür. Bu da bize, gelişme kısmının ilk sinyalini verir. Bu minör gelişin son 4 ölçüsüne yeni bir kontrapunktik motif eklenir (Örnek 8).



Örnek 8 (1. bölüm, 177-186. ölçüler)

Bu 4 ölçü, soprano ve bas partilerinin yer değiştirmesiyle 3 kez tekrarlanır. Daha sonra bu 4 ölçü 2'ye düşürülür (Örnek 9)



Örnek 9 (1. bölüm, 199-200. ölçüler)

Bu 2 ölçü, partilerin yer değiştirmesiyle, 4 kez tekrarlanır. Temanın bu şekilde kısaltılarak kullanılması tekniği, Beethoven'ın bu sonatla zirveye ulaşan “bölümleme” tekniğidir. Bu tekrarlanan 2 ölçü aslında, temanın “kıvrıntı” haline gelmiş şeklidir. Daha sonra bu 2 ölçülük “kıvrıntı”, 1 ölçüye düşürülür ve bu 1 ölçülük haliyle 12 ölçü devam eder (Örnek 10)



Örnek 10 (1. bölüm, 207. ölçü)

Ardından yeni bir formül görülür. Burada sol el, aynı 1 ölçülük malzemenin inversion'unu yapar. Sonunda motif, aşağıya doğru bir hareketle fa diyez majör 5li akorları ile kaybolur. Fakat biz hala o 1 ölçülük tema kıvrıntısını uzaktan duyar gibi oluruz. Ardından, gelişme kısmından önceki uzun köprüde kullanılan fikirlerden biri, kesik kesik hatırlatılır. V. derecede kalan bu kesik fikir bizi yeniden sunuş kısmına (reexposition) bağlar

Reexposition kısmında tema tekrar re majöre gelir. Ardından, sunuş kesitinde sunulan bütün temalar, fikirler ve malzemeler, sırasıyla subdominantta gelir. Bölümün finali, temanın re majörde son kez sunulmasıyla ve tema “kıvrıntısı”nın birkaç kez ısrarlı gelişile sakin ve pianissimo bir şekilde biter.

## 2. Bölüm *Andante*

Çok ağır tempolu olmasa da, ağır bölüm olarak adlandıracağımız bu *Andante* bölüm, bir bakıma da “ da capo Aria” formundadır. İlk bakışta bölümün A B A formunda olduğu farkedilir. Sadece, C (A + B) diyebileceğimiz ve bölümün iki ana fikrinden oluşmuş bir koda ilavesi, yeni bir yaklaşım sayılabilir.

Bölüm, re münör tonunda 4 ölçülük koral karakterinde bir melodi ile açılır. Bu melodinin bas partisinde, staccato çalınan onaltılık notalar bulunur. Cümle, dominantta bir yarım kadansla biter (Örnek 11)



Örnek 11 (2. bölüm, 1-4. ölçüler)

Ardından, fa majörde başlayıp la minörde biten bir cevap cümlesi gelir. Bu kesim tekrarlanır. Daha sonra, re minörün dominantı üzerindeki yeni bir fikir, açılış cümlesinin değiştirilmiş şekli ve ikinci çeyreğinin ısrarlı tekrarları ile sonlanır. Böylece “Aria”nın ana kesiti tamamlanmış olur.

Orta kesitte, tonun re majör olarak değişmesi, önceki kesimden tamamen bağımsızdır. Her ölçüde noktalı ritimde ve scherzo karakterinde basit akorlar ile üçlemelerden oluşan, eşsiksiz ve canlı bir pasaj ardarda çalınır (Örnek 12). Ortaya çıkan etki, dört korno ve bir flütün düet yapması gibidir. Müziğin bu düzeni, tün orta kesit boyunca devam eder.



Örnek 12 (2. bölüm, 23-24. ölçüler)

Üçüncü kesit, bölümün açılış temasının aynen geri gelmesi ile başlar. Temanın, önce bütünüyle duyurulmasının ardından, ikinci gelişinde, otuzikilik nota figürasyonu kullanılarak tema çeşitlenir. Bu noktada “da capo Aria” formundan ayrıldığı söylenebilir. Çünkü eski ustalar bu formu kullanırken, bu tür çeşitlendirme ve süsleme yerine, temayı aynen tekrarlamayı tercih ederlerdir. buna karşın eski “continuo” (sürekli bas) çalgıcıları partilerini, armonik yönergelere uymak koşuluyla, özgür biçimde çalar ve “ da capo Aria”ların ilk temalarının tekrarında, sık sık bu tür süslemelere başvururlardır. Böylelikle, bu formun can sıkıcı olabilecek tekrarları, büyük ölçüde ilginç hale getirilmiş olmaktadır.

Bölümün kodaında Beethoven, açılıştaki koral tipi temanın özetini, iki ayrı armonik yapıda ve point d’orgue işareti ile bitirerek verir. Orta kesitin ritmik düzenini taşıyan 3 ölçünün sonunda, minör dominant 9lu akordan kaynaklanan dramatik gerilim ile bir kırık kadansa ulaşılır ve bu kısa kalış, mükemmel kadansa, ardından da tonik ve dominantın uyumsuz bir birleşiminden doğan re minör akoruna çözülür.

### 3. Bölüm *Allegro Vivace*

“Trio” kesimi dışında, “Scherzo”nun tamamı, açılıştaki verilen iki figür üzerine kurulmuştur. Bunların ilki tek bir sesin, her ölçüde bir nota olmak üzere, 4 ayrı oktavda çalındığı 4 ölçülük bir figürdür. İkincisi ise ilkinin cevabı niteliğinde, ölçünün ilk iki vuruşu üzerine yerleşmiş, iniçli bir kırık akordur. Burada, ölçünün üçüncü vuruşuna gelen es, önemli bir karakteristiktir (Örnek 13).



Örnek 13 (3.bölüm, 1-8. ölçüler)

İlk figürün oktav halinde inen 4 notası, bazen akor olmak kaydıyla tekrar tekrar duyulur. Bu figür, sağ eldeki vals benzeri melodiye eşlik etmek üzere kullanıldığında, son notası çıkıcı yönde çalınarak, hızlı bir modülasyon etkisi yaratır.

“Trio” tamamen farklıdır. 4 ölçülük küçük bir melodi, önce si minör tonunda çalınır, cevap niteliğindeki tekrarı ise si minörden re majöre döner. Bu 4 ölçülük melodi parçası, Trio boyunca 8 kez yinelenir. Çeşitlilik adına, sol eldeki eşlik zenginleştirilmiştir. Trio’nun ardından Scherzo’ya geri dönülür.

#### 4. Bölüm *Allegro ma non troppo*

Rondo formundaki final bölümünün ana teması bu sonata neden “Pastoral” adının verildiğini açıklar gibidir. Bas partisi timpani vuruşlarını andırır; her bir pedal sesinin (re) ardından gelen zayıf vuruşun farklı bir nota ile olması ile çeşitlilik kazanır. Sağ el, 3. ölçüde zayıf vuruşa denk gelen bir sekizlik nota ile başlayan ve sekizliklerden oluşan bir melodi çalar. Bu melodi, senkoplu başlangıcı ve iç seslerin oluşturduğu armonik yapısı ile dikkat çekicidir (Örnek 14)



Örnek 14 (4. bölüm, 1-4. ölçüler)

Daha sonra melodi, sürekli zayıf vuruşla başlayan ve hep dominant notasına (la) sıçrayan bir ölçülük cümleler halinde devam eder. Bu cümlelerin tekrarı, harekete 3 tane onaltılık notadan oluşan bir grup ilave edilerek çeşitlendirilmiştir. Bir arpej serisi, müziği ilk episoda taşır. Bu episod da pastoral karakterlidir ve tahta nefesli grubu tınısı uyandırır. (Örnek 15)



Örnek 15 (4. bölüm, 29-32. ölçüler)

Bu melodik çizgi yine onaltılık nota grupları ile çeşitlendirilerek tekrarlanır. Parlak kırık oktav pasajları ise bizi ana temanın ilk tekrarına götürür. Bu kez tema, yeni bir süsleme ile hafifçe değiştirilmiştir. Ardından başka bir uzun episod (ya da üç ayrı kısımdan oluşan bir episod grubu) gelir. İlk grup, temanın sol el girişini hatırlatan sağ el altında şakacı karakterde staccato sol el notalarından oluşmuştur. İkinci grup ise bunun tam aksine, son derece legato, üç sesli kontrapunktal bir pasajdır. Son episod grubu ise, bu defa ters yönde olmak üzere yeniden gelen geçiş oktavlarıdır. Daha önce kullanılmamış inici bir dizi ile dominantta ulaşılır ve ardından ana tema üçüncü kez duyulur. Şimdi, bu temanın süslemeleri biraz daha abartılmıştır.

Yine bir arpej pasajı ile ilk episod, bu defa esas tonda geri gelir. İzleyen kırık oktav pasajı, müziği sol majöre taşır ve koda bu tonda açılır. Ana temanın bas partisi, sağ eldeki senkoplu akorların altından ortaya çıkar (Örnek 16)



Örnek 16 (4. bölüm, 169-170. ölçüler)

Ardından bas partisi, armonik bir geçişle re majörün dominantına ulaşır ve orada kalırken, sağ el partisi ısrarla sol majörde kalmaya devam eder. Çıkıcı onaltılıklardan oluşan dominant 7li, der defasında azalan bir güçle, 4 kez tekrarlanarak pekiştirilir. Bunu izleyen “Piu Allegro quasi Presto”, bölümün kısa ve parlak bir özeti gibidir. Ana temanın bas partisinin oktava çevrilmiş düzeni, sonuna kadar korunur (Örnek 17). Melodi ise, çok hızlı bir tempoda onaltılık notalarla bezenmiştir; bir melodik çizgiymiş gibi görünmemekle beraber, yine de kulağın ana temayı fark etmesi sağlanabilecek bir şekilde girmiştir.



Örnek 17 (4. bölüm, 193-194. ölçüler)