

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BEETHOVEN 5. SENFONİ BİRİNCİ BÖLÜMÜN
KOMPOZİSYON VE ŞEFLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Mustafa Necati KARATAŞ

Danışman
Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İZMİR - 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Beethoven 5. Senfoni Birinci Bölümün Kompozisyon ve Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



30/06/2010

Mustafa Necati KARATAŞ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 05./07./...10. tarih ve 16. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mustafa Necati KARATAŞ'ın "Beethoven 5. Senfoni Birinci Bölümün Kompozisyon ve Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 19./07./...10. tarihinde, saat 11.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğu olduğu oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. E. G. CANSEY

ÜYE

Prof. Dr. Fint Kılıç

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: KARATAŞ

Adı: Mustafa Necati

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Beethoven 5. Senfoni Birinci Bölümün Kompozisyon ve Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Analysis on Beethoven 5th Symphony First Mouvement by Way of Composition and Conducting Technics

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 91

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 13

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanının

Unvanı: Yrd. Doç.

Adı: Ebru

Soyadı: GÜNER CANBEY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

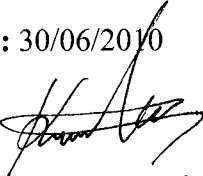
- 1- Beethoven, Ludwig van
- 2- Senfoni
- 3- Orkestra Şefi
- 4- Kompozisyon
- 5- Teknik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Beethoven, Ludwig van
- 2- Symphony
- 3- Conductor
- 4- Composition
- 5- Technic

Tarih: 30/06/2010

İmza:



Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

Bu araştırmada Beethoven'ın müzik dönemleri ve stili, eserleri, bestecilik ve orkestra şefliği yönü ayrıntılarıyla incelenmiş, 5. Senfoni Birinci Bölümün kompozisyon teknikleri açısından form ve armonik yapısı analiz edilmiştir. Orkestra şefliği açısından eserin girişinden itibaren çeşitli orkestra şeflerinin yönetme biçimleri karşılaştırmalı olarak incelenerek bu eseri yönetecek olan bir orkestra şefi için prova nerileri oluşturulmaya çalışılmıştır.

Müzik yaşamına geleneklere bağlı olarak başlayan Beethoven'ın zamanla kaydettiği aşamalar ile yeni form ve müzik anlayışı işlenmiş, '5. Senfoni' ile birlikte bu özelliklerin nasıl ortaya konulduğu incelenmiştir. Ayrıca müzik edebiyatına yaptığı katkılara ve bunun sonucunda ortaya çıkan görüş ve yansımalarına da değinilmiştir.

Bu araştırmada, yukarıda bahsettiğimiz bu müzik anlayışından yola çıkılarak 5. Senfoni'nin yazılma ve seslendirme süreci ele alınmış, birinci bölümde kullanılan materyaller ve de bir orkestra şefinin bu eserle ilgili dikkat etmesi gereken hususlara değinilmiştir. Aynı zamanda bu eseri yorumlamada başarılı olarak görülen altı şefin video kayıtları kare kare izlenip analiz edilmiştir.

ABSTRACT

In this research, Beethoven's musical periods, compositional style, works, and his identity both as a composer and conductor were examined in details; then, composition techniques used in the first movement of the Fifth Symphony were analyzed in terms of its form and harmonic structure. Conducting styles of various conductors were examined comparatively from the beginning of this work, and, by this methodology, several rehearsal suggestions for conductors were made.

During this study, as a conventional musician in the beginning of his career, Beethoven's new form and musical comprehension was examined through the musical expansion he established later on, and the way that how these compositional traits are presented in the Fifth Symphony was also examined. Moreover, his contributions to music literature and, as a result of these contributions, new ideas and musical responses were mentioned.

Departing from this kind of musical comprehension, composition and performance related procedures found in the Fifth Symphony were investigated and the materials utilized in the first movement and the issues that conductors should pay attention to were mentioned. Video recordings of six conductors; who were regarded to be competent in conducting of this work, were frame by frame analyzed as well.

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirmesinde engin bilgi ve tecrübeleri ile benden desteğini esirgemeyen değerli hocalarım olan, Yüksek Lisans Eğitimim sürecinde kendisi ile şeflik çalışabilme şansına eriştiğim, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Müzik Direktörü ve Orkestra Şefi Sayın İbrahim YAZICI'ya, Tez Danışmanım Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi Sayın Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY'e, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi Sayın Prof. Jean BAILY'e teşekkür ederim.

Mustafa Necati KARATAŞ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
TEZ/PROJE VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BEETHOVEN'IN BESTECİ VE ORKESTRA ŞEFİ OLARAK

MÜZİK DÖNEMLERİ VE STİLİ

1. 1. Üç Dönem.....	2
1. 1. 1. İlk Dönem Çalışmaları.....	3
1. 1. 2. Orta Dönem Çalışmaları.....	6
1. 1. 3. Son Dönem Çalışmaları.....	9
1. 2. Eserleri.....	13
1. 3. Besteci Olarak Beethoven.....	18
1. 4. Orkestra Şefi Olarak Beethoven.....	28

İKİNCİ BÖLÜM

BEETHOVEN 5. SENFONİ BİRİNCİ BÖLÜMÜN

KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ

2. 1. ‘5. Senfoni’nin Yazılma ve Seslendiriliş Süreci.....	35
2. 2. Form Analizi ve Kullanılan Materyaller.....	39
2. 3. Armonik Analiz.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEETHOVEN 5. SENFONİ BİRİNCİ BÖLÜMÜN ŞEFLİK TEKNİKLERİ

AÇISINDAN ANALİZİ

3.1. Şeflik Teknikleri Açısından Analiz ve Şeflerin Yönetme Teknikleri.....	59
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	90
ÖZGEÇMİŞ.....	91

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1 - ‘2. Senfoni, ikinci bölüm, 55-75. ölçüler.....	33
Örnek 2 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 1-5. ölçüler.....	39
Örnek 3 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, Ana ritmik motif.....	39
Örnek 4 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 6-21. ölçüler.....	39
Örnek 5 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 34-38. ölçüler.....	40
Örnek 6 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 44-48. ölçüler.....	40
Örnek 7 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 58-62. ölçüler.....	40
Örnek 8 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 63-66. ölçüler.....	41
Örnek 9 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 75-78. ölçüler.....	41
Örnek 10 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 94-102. ölçüler.....	42
Örnek 11 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 110-113. ölçüler.....	42
Örnek 12 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 119-122. ölçüler.....	42
Örnek 13 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 141-145. ölçüler.....	43
Örnek 14 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 182-187. ölçüler.....	44
Örnek 15 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 398-401. ölçüler.....	46
Örnek 16 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 404-408. ölçüler.....	46
Örnek 17 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 423-425. ölçüler.....	46
Örnek 18 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 453-455. ölçüler.....	47
Örnek 19 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 28-29. ölçüler.....	48

Örnek 20 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 36-44. ölçüler.....	48
Örnek 21 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 67-70. ölçüler.....	49
Örnek 22 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 125-128. ölçüler (klarinet, fagot, korno ve yaylılar).....	50
Örnek 23 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 145-150. ölçüler.....	51
Örnek 24 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 182-187. ölçüler.....	52
Örnek 25 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 254-258. ölçüler.....	53
Örnek 26 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 253-258. ölçüler (yaylılar).....	53
Örnek 27 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 268. ölçü.....	54
Örnek 28 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 278. ölçü.....	54
Örnek 29 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 303-307. ölçüler.....	55
Örnek 30 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 387-388. ölçüler.....	55
Örnek 31 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 406-409. ölçüler (kemanlar, viyolalar ve viyolonseller)	56
Örnek 32 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 456. ölçü (kemanlar ve viyolalar)	57
Örnek 33 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 461-463. ölçüler (yaylılar)	57
Örnek 34 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 483-487. ölçüler.....	58
Örnek 35 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 489-502. ölçüler.....	58
Örnek 36 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 6-13. ölçüler.....	62
Örnek 37 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 17-24. ölçüler.....	63
Örnek 38 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 25-28. ölçüler.....	65
Örnek 39 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 38-45. ölçüler.....	65
Örnek 40 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 59-64. Ölçüler.....	67

Örnek 41 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 158-170. ölçüler.....	71
Örnek 42 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 171-179. ölçüler.....	73
Örnek 43 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 179-187. ölçüler (yaylılar)	74
Örnek 44 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 196-205. ölçüler.....	75
Örnek 45 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 206-227. ölçüler.....	76
Örnek 46 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 228-240. ölçüler.....	77
Örnek 47 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 273-278. ölçüler.....	79
Örnek 48 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 338-346. ölçüler.....	81
Örnek 49 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 374-381. ölçüler.....	82
Örnek 50 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 382-386. ölçüler.....	83
Örnek 51 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 404-412. ölçüler.....	84
Örnek 52 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 423-429. ölçüler.....	85
Örnek 53 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 439-451. ölçüler.....	86
Örnek 54 - ‘5. Senfoni, birinci bölüm, 452-469. ölçüler.....	87

GİRİŞ

Beethoven müzik tarihinin önemli Alman bestecilerinden biridir. Klasik ve Romantik dönemler arasında bir köprüdür. Bestecinin en çok tercih ettiği ve en mükemmel yapıtlarını verdiği, dört bölümlü senfoni,  bölümlü konçerto, yaylı kuarteti ve piyano sonatı gibi formlar, Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn tarafından sabitlenmiş klasik dönem biçimleridir. Ancak bu formları kendi geliştirdiği dili ve müzikal anlayışıyla farklı bir boyuta taşı mıştır.

Beethoven, kurallara başkaldırışı, klasik normlara karşı gelişiyle “müziği zgr kılan adam” olarak tanımlanmış ve romantiklere ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının müzikte yaptığı bu devrim, Fransız Devrimi’nin politikaya yaptığı etki kadar önemlidir. Onun muazzam zekası ve sınırsız yaratıcılığı, günümüzdeki birçok araştırmacıya konu olacak, farklı boyutlarda incelenebileceek yapıtlar vermesine olanak vermiştir.

Beethoven’ın eserlerindeki armoni, melodi ve ritim yapısı ve geliştirdiği müzik anlayışı müziğinin temelini oluşturmaktadır. Hem enstrüman, hem orkestra, hem de oda müziği repertuarında önemli eserleri bulunan Beethoven yazmış olduğu ‘5. Senfoni’ ile orkestra müziğinde önemli bir yer tutar. ‘5. Senfoni’nin form, armoni ve şeflik teknikleri açısından incelenmesi bu eserin yorum ve icracı bakımından daha iyi alınmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca orkestra şefinin bu eseri orkestra ile buluşmadan önce ve sonrasında yapılması öngörülen çalışma aşamasına kılavuzluk yaratacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BEETHOVEN'IN BESTECİ VE ORKESTRA ŞEFİ OLARAK

MÜZİK DÖNEMLERİ VE STİLİ

1. 1. Üç Dönem

Beethoven'ın yaşamı ve çalışmalarının üç dönemde incelenmesi fikri, 1828 başlarında Schlosser tarafından önerilmiş, 1837'de Fetis tarafından çalışmalar ileri letilmiş ve daha sonra 1852'de Lenz tarafından tekrar gözden geçirilerek sunulmuştur. Bu kişilerin her biri Beethoven'ın çalışmalarını farklı gruplamasına rağmen bu üç dönemlik taslak tutulmuş ve bir ortak görüş sağlanmıştır: ilk dönem 1802 yılı civarında sona erer, ikinci dönem 1812 yılına kadar devam eder ve üçüncü dönem ise 1813'ten 1827'ye kadar olan süreyi kapsamaktadır. Bu taslak, fikir olarak hem Beethoven'ın çalışmalarında gözlemlenecek en açık stil farklılıklarını ortaya koymaktadır hem de dönemler arasındaki aralar Beethoven'ın biyografisindeki temel dönüş noktaları ile uyumaktadır. Diğer besteciler hiç göz önüne alınmadığında, Beethoven'ın kendi yaratıcı enerjisi ile duygusal yaşamı arasında çok yakın ilişkiler olduğu konusunda hiçbir şüpheye yer yoktur. (Kerman, Tyson, Burham, 2001)

Bu üç dönem de kendi içinde alt dönemlere ayrılır; 1782–5, 1786–9, 1790–92, 1793–9, 1800–2, 1803–8, 1809–12, 1813–18, 1820–1826. Bu alt dönemlerin özelliklerinin ve birbirleri ile olan ilişkilerinin büyük ölçüde farklılık gösterdiğini anlamak gereklidir. İlk alt-dönem (1782–5) sanatçının gençlik yıllarına ait olan bir dönemi içermektedir. Daha sonra bu noktada bir duraklama görülmektedir; 1786–9 yılları Beethoven için çok daha olaylı yıllar olarak bilinmektedir, fakat bu dönemde bestelediği eserlerin çok azı bilinmektedir. 1790–92 döneminde daha olgun çalışmalar ortaya koymuştur.

Beethoven Viyana'daki ilk yıllarında, Viyana stili üzerinde çalıştı (1793–9). Daha sonra 1800'den 1802'ye kadar, orta döneme geçiş sürecinde, hızlı bir şekilde ve artan sayıda deneme olarak eserler üretti. Tarz ve yatkınlığın etkilerinin özellikle

net hale geldiği alt-dönem budur. 1798 ve 1799'da piyano sonatları akıcı ve şeffaftır, fakat ilk kuartetler kısmen zordur.

Orta dönem, epik tarzda ünlü bir dizi beste ile başlar (1803–8): 'Eroica Senfonisi', 'Leonore' (Fidelio) vb. 1809–12 arası eserleri aynı genel stilistik güdüyü (impetus) takip eder, fakat daha az radikal ve fırtınalı hale gelir, çünkü içinde teknik olarak çok daha az çaba vardır. Beethoven'ın orkestra müziği de orta dönemde başlar.

Son dönem her yönden daha karmaşıktır. 1813–18 yılları duygusal olaylarla anılmaktadır, Beethoven'ın eserleri belirgin bir şekilde düşüşe geçmiştir. Bu dönemde dikkatinin çoğunluğu birkaç besteye yönelmiştir, bunlar daha içsel ve hatta "özel" eserlerdir; yeni bir stilin ipuçlarını taşımaktadırlar. Stil değişimi oldukça yavaş ve büyük zorluklarla sürmektedir. 1818'teki 'Hammerklavier Sonatı' bir tür buluşu temsil etmiştir, fakat Beethoven'ın yeğeninin mahkeme tarafından vasiliğinin kendisine verilmesinden sonra beste yapma enerjisi düşmüştür.

1. 1. 1. İlk Dönem Çalışmaları

İlk bestelerinden en temel olanlar üç piyano sonatı ile üç piyanolu kuartettir. Kendisi üzerinde en çok etkisi görülen kişiler, ilk olarak Neefe ve Sterkel ile daha sonra Mozart'tır. Piyanolu kuartetlerinin her biri Mozart'ın 1781 yılında yayınlanan keman sonatlarına dayanan özel bir çalışma ile şekillenmiştir. Beethoven, Viyana'daki ilk on yılında sürekli bir şekilde Mozart ile ilgilenmiştir.

Beethoven bu dönemde ilgi çekici yaklaşık bir düzine lied yazmıştır. Bunların bazılarını daha sonra Op. 52'de yayınlamıştır (1805). 1790 yılında, İmparator II. Joseph'in ölmesi ve II. Leopold'un tahta çıkması üzerine resmi kantatlar hazırlamak Beethoven'ın gençlik projelerinin en tutkulu çalışması haline gelmiştir. Bu kantatlarla birlikte beş büyük aryaya ek olarak, üç tamamlanmış konser aryası bestelemiştir: 'Prüfung des Küssens', 'Mit Madeln sich vertragen' ve 'Primo Amore'.

Beethoven Viyana'daki ilk yılında göze çarpacak şekilde az eser yazmıştır. Zamanının bir kısmını Bonn'da yazdığı eserleri gözden geçirerek ya da yeniden biçimlendirerek harcamıştır.

'Op. 2 No. 1 Fa minor Piyano Sonatı'nın birinci bölümü Beethoven konsantrasyonu ve yoğunluğunun göze çarpan öncüsüdür. Beethoven yıllar boyunca, sonatlarını Haydn ve Mozart gibi üç bölüm olarak değil, dört bölüm yazmıştır. Scherzolardan bahsetmek gerekirse de Beethoven'ın ilk Sherzo'ları birçok Haydn Menüetlerinden daha hızlı değildir, fakat daha uzun sürer ve daha simetrik olarak yapılmışlardır. Sonatları çok sayıda müzikal malzeme ve modülasyonlar içerir. Buna örnek olarak 'Op. 2 No. 2 La Majör Sonat'ın ilk bölümündeki ton geçişleri ve 'Op. 1 No. 2 Sol Majör Trio'nun birinci bölümündeki genişletilmiş Yeniden Sergi kısmı verilebilir.

Beethoven doğaçlama yapan bir piyanist ve piyano bestecisi olarak isim yapmıştır. Doğaçlama stiline ait örnekler fantazilerinde (Op. 77 ve Op. 80) ve piyano konçertolarında bulunan kadanslarda bulunmaktadır.

Beethoven doğal olarak, enstrüman tekniklerinin belirgin bir şekilde ilerleme kaydettiği bir zamanda, diğer piyanistlerin etkisine açıktı. 1790'larda, itibarı düşen "style galant", eserlerinde çok az görülüyordu. Piyano virtüözlüğünü hiçbir zaman kendisi için değil, müzikal bir fikrin hizmetinde kullanıyordu. Bu besteler bazen şatafatlı ya da kaba görünebiliyordu, fakat belirli bir entelektüel ve yaratıcı kaliteden yoksun değillerdi.

Bu yıllarda Do minör uzun eserlerinde kullandığı tek minör tondur. (Re minör sadece Op. 10 No. 3 ve Op. 18 No. 1'in ağır bölümleri ile 'Op. 31 No. 2 Tempest Sonatı' için kullanılmasına rağmen). Beethoven'ın Do minör tonundaki ilk başarılı örnekleri hiç şüphesiz 'Op. 13 Pathetique Sonatı' (1797-8) ve '3. Piyano Konçertosu'dur (1800-03). Sonra gelenler ise '32 Varyasyon', 'Corolian Uvertürü', '5. Senfoni' ve 'Op. 111 Do minör Piyano Sonatı'dır.

'Do minör Trio' ve 'Fa minör Piyano Sonatı'nın ilk bölümleri Yeniden Sergi kısmına gelindiğinde fortissimo'ya döner; bu karakteristik Beethoven özelliğidir. Sonat stili her zaman dramatiktir ve özel olarak Tovey tarafından açıklanmış ve

sergilenmiştir. Tovey, ayrıca Haydn ve Mozart'ın da üst düzey komediyi ve komedinin müzikal dengesini ortaya koymak için bu tarzı kullandığını vurgulamıştır. Beethoven bunu trajedi, melodram ya da kendi özel tiyatro anlayışına ilham verecek fikirlerinde kullanmak için yollar aramıştır (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

Sonat formuna bu radikal yaklaşım diğer piyano sonatlarında da görülür (Op. 7, Op. 10 No. 1 ve 3, Op. 13). Geniş anlamda “klasik tarz” olarak bilinen konuya eğildiğimizde, bu önemlilik karşımıza çıkar. Bu Klasik tarz, Viyanalı aristokratik çevreler tarafından çok yeni ve etkileyici bulunmaktadır, Haydn tarafından “Grand Mogul” olarak da adlandırılmaktadır.

Bir yandan da üretken bir şekilde Viyana müzik yaşamına katkıda bulunuyordu: piyano varyasyonları, bir düzine kadar balo dansları, vatanseverlik teması içeren lied'ler ile mandolin ve piyano için sonatlar. Ayrıca virtüöz çalışması açısından ilginç olan ‘Op. 12 Üç Keman Sonatı’ ve ‘Op. 5 İki Viyolonsel Sonatı’ ile ‘Op. 9 Üç Yaylı Trio’yu tamamladıktan sonra, ‘Op. 18 Altı Yaylı Kuartet’i işleme koydu.

Op. 18'in son iki kuarteti (1800 yılı civarında) geleneksel dört bölümlü formun yeni bir anlayışını ortaya koyar. İlk bölümler büyük boyutta ve kararlı değildir, fakat bunun yerine hızlı, yumuşak ve simetrik; böylece sonraki diğer tüm bölümler daha ağır ve yakalayıcı (kapsayıcı) gözükmetedir. Op. 18 No. 6'nın final bölümü en görsel olan çalışmasıdır ki burada “La malinconia” olarak adlandırılan yavaş, tuhaf tınlayan kromatik bir labirentin Viyana balo salonlarını çağrıştıran duru, yavaş danslarla yer değiştirmesi vardır (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

1800-1802 yıllarında bestelenen yaklaşık bir düzine piyano sonatı serisi içinde, bölümlerin ağırlık, karakter ve dengesi ile farklı deneyler yapılmıştır; bu da Beethoven'ın gelişen “senfonik anlayış” fikrinin işaretleridir. Sanatının genişleyen esnekliğinde önemli rol oynamışlardır ve 1812'den sonra bunlar daha büyük güç ve bilinç ile özetlenmişlerdir.

‘Ayışığı Sonatı’nın açılışı şaşırtıcı bir fıkirdir. Sonat açılışları geçmişteki örnekler göz önüne alınmadığında yarı yarıya doğaçlama bir yapı ve özellikle kendine ait bir ruh haline sahiptir. Op. 31 No. 2 açılışı, göze çarpıcı ve duygusal,

fakat daha entelektüel bir deneydir; ilk tema radikal olarak farklı karakterlerin ifadelerini içermektedir: bu fikirlerin her ikisi de sonatın daha sonraki bölümlerinde duyulabilir. Beethoven'ın gelişen müzikal düşüncesinin içsel baskısı, onu hiç şüphesiz daha fazla yeniliğe yönlendirdi; artistik gösteriş ölçüsünü ise bunlarla karıştırarak geliştirdi (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

1799–1801 döneminin diğer önemli çalışmaları, Beethoven'ın Viyana basamağına girişi olan 'Die Geschöpfe des Prometheus Balesi', 'Septet' ve eleştirilenlerin senfonik anlayışın geleceğine dair ipuçları için inceledikleri '1. Senfoni'dir.

Orta dönemde, 1803–12 arasında, orkestra için önemli çalışmalar yazmıştır, bunların arasından yeni bir "senfonik anlayış" ortaya çıkmıştır ve bu çalışmalar onun orkestral olmayan müziğine de ilham vermiştir.

1. 1. 2. Orta Dönem Çalışmaları

Beethoven, '3. Senfoni' (Eroica) ile modern müzik tarihinde dönüş noktası denebilecek otantik bir çalışma yaratmıştır. Nottetbohm'un 'Eroica' taslakları üzerindeki monografi sayesinde bu çalışma hakkında Beethoven'ın diğer çalışmalarında olduğundan daha çok şey bilinmektedir. Beethoven'ın 1803'e kadar gelişen stilini çalışan biri, belirli bir görüş açısı hazırlayamaz; bu senfonide şaşırtıcı orijinallik ve sürekli teknik kesinlik ortaya konmaktadır.

'3. Senfoni' ve dönemin diğer çalışmaları üzerindeki önemli bir etki de devrim sonrası Fransız müziğidir. Beethoven ile birlikte, sadece müzikal teknik değil, kararlı bir değişim de vardır. Politika senfoniye kişiselleştirmiştir. 'Eroica' sadece devrim fikrine bir övgü olarak değil, ayrıca bir kahramana (Napolyon) da bir övgü olarak algılanmıştır.

'3. Senfoni'den sonra, '5. Senfoni' ortaya çıkmıştır. '5. Senfoni' diğer müzik eserlerinden farklı olarak tematik birleşimi ya da tematik yapıyı simgelemeye başlamıştır; böylece Beethoven bu yıllarda bunu daha da geliştirmiştir. İlk bölümün hemen hemen her bölümünde duyulan ünlü açılış motifi, diğer bölümlerde de birçok

varyasyona uğrar. Zamanın birçok çalışmasında olduğu gibi, son iki bölüm bir kesinti olmaksızın birlikte yürümektedir; bu da süreklilik ve yineleme duygusuna görünür bir şekilde katkıda bulunmaktadır. Fakat bundan da öte; bölümler arasındaki uzun geçiş pasajları ve dördüncü bölüme geçmeden önce üçüncü bölümdeki bir temaya geri dönülmesi bir bölümün diğeri tarafından başarılı bir şekilde takip edildiği duygusunu vermektedir; bu aynı zamanda vurgulu bir şekilde son bölüm Kodasında da görülür.

Bu tip Kodalar artık çok yaygın olmuştur. İlk temadaki bazı melodik, armonik ya da ritmik dengesizlikleri son aşamada çözme işlevini üstlenme eğilimindedirler. Sonat formunun Kodaya doğru bu yeni ağırlığı, bir başka eğilim ile birleşmekte ve bazen de işbirliği içerisinde yürümektedir, böylece Yeniden Sergi kısmında tam bir ritmik hatta armonik çözülme oluşmaktadır. Böylece Robert Simpson'ın da gözlemlemiş olduğuna göre, 4. Senfoninin ilk bölümünde ikinci temanın ortaya çıkmasına kadar bütün dominant-tonik çözülme Yeniden Sergi'de beklemektedir. Tovey'e göre 4. Senfoni, Beethoven'ın eser bölümlerindeki uzmanlığını ilk ortaya koyduğu çalışmadır (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

'6. Senfoni'de ise (Pastoral, 1808) ilk bölüm oldukça sakindir ama bir öfke pasajı için fırtınayı zorlamak adına senfonide trombonlar ve pikololar kullanılmaktadır. Beş bölümün her biri de programa dayalı bir tanımlama taşımaktadır ve bunların bir tanesi doğada geçen resimsel bir çalışmadır. Diğer taraftan 'Gefühle' (duygu) kelimesini vurgulamıştır ve böylece eserdeki referansının doğanın ortaya çıkardığı duygulara daha fazla dayandığını, fakat müzikal "Malerei" (resim) ile daha az ilgili olduğunu vurgulamıştır. Bu tip duygular dinleyiciye rehberlik yapmaktadır.

"Senfonik anlayış" 1803-1808 yılları arasında yazılan senfonik olmayan parçaların da çoğuna ilham vermiştir. 1803 başlarında 'Eroica'dan hemen önce bestelenen 'Kreutzer Sonatı' için de bu görüş geçerlidir. 'Eroica'dan hemen sonra bestelenen 'Waldstein Sonatı', 'Op. 31 No. 1 Sol Majör Piyano Sonatı'ndan alınan açılış kısmı için bir temel oluşturmaktadır. Fakat ruh halinde tamamen farklılık bulunmaktadır. 'Appassionata Sonatı' ise (1804-1805) yaratıcı bir çalışmadır; fortissimo akoru ilk sayfanın üzerinde dolaşan o sessizliği parçalamıştır.

1806'da 'Op. 59 Yaylı Kuartetler' çalanların ve dinleyicilerin büyük baskısıyla karşılaşmıştır. 'Eroica' Senfonisi'nden ruh hali olarak çok farklı olmasına rağmen, 'Fa Majör Kuartet'in ilk bölümü daha önce örneği görülmemiş bir şekilde ve şaşırtıcı olarak teknik özellikler açısından kendisine benzemektedir. İkinci bölüm Beethoven'ın ilginç Scherzando'larından biridir. Tam bir Scherzo değildir; Op. 31 No. 3 ve Op. 54 sonatlarının geleneğindedir fakat daha serbest bir biçimde yazılmıştır. Bu üç kuartetin yavaş bölümleri, çağrıştırmalı unsurlar içerir ve buna son iki kuartetin finali de dahildir, fakat kavramsal olarak hepsi orkestral yapıdadır.

Her kuartet, Viyana'daki Rus elçisi Kont Rasumovsky'e adanmak üzere bir Rus melodisi içermektedir. Burada ilk olarak Beethoven'ın daha sonraki yıllarda da artacak olan folklorik şarkılara olan ilgisi görülebilir. Folklorik şarkılar ilk iki kuartete pek yardımcı olmamıştır, fakat 'La minör Andante'yi yazmış olduğu üçüncü bölümde muhteşem bir ürüne dönüşmüştür (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

1808 yılı civarında, Beethoven müziğinin heyecanı ve yüksek cesareti gittikçe artan teknik virtüozite ile kıvama gelmeye başlamaktadır. Bu dönemin ilk atılımcı çalışması 'Egmont Uvertürü'dür (1809–1810). 'Leonore'de içe dönük duygular 'Egmont'ta dışa dönmüştür. 'Leonore No. 2 ve No. 3 Uvertürleri' karışık olmasına rağmen 'Egmont Uvertürü' sağlam ve berrak bir çalışmadır.

'Op. 59 Kuartetler' ve 'Op. 74 Harp Kuarteti' (1809) arasındaki değişim çok nettir. Op. 74'ün ilk bölümün doruk noktası teknik canlılığa ait doruk noktasıdır, çünkü Kodada Beethoven en sonunda bir kuartetteki "orkestral renklere benzetme" problemini çözmüş gibi görünmektedir. İkinci bölüm sakindir ve üçüncü bölüm (Do minör) biraz daha hızlıdır fakat '5. Senfoni'nin üçüncü bölümünün yumuşatılmış bir versiyonudur. Final 2/4'lüktür ve bir dizi varyasyonlardan oluşur. Bu tip bir final 'Op. 96 Keman Sonatı'nda (1812) tekrar ortaya çıkmaktadır.

Bu tarihe kadar daha küçük ölçekli ('Op. 81a Lebewohl' [1809–1810] dışında) senfonik sonat yoktur. Beethoven'ın sonat ve oda müziği eserlerinin ilk bölümlerinde yeni ilgi alanı lirizmdir; bu da kendisine 'Op. 78 Fa Majör Piyano Sonatı' (1809), 'Archduke Trio' (1810-1811) ve 'Op. 96 Keman Sonatı' gibi farklı özellikleri olan çalışmalar için ilham vermiştir. 'Emperor' (İmparator) olarak

adlandırılan çalışma, konçertolarının en senfonik olanı ve kendisine göre en güçlü çalışmalarından biridir (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

1. 1. 3. Son Dönem Çalışmaları

1812'den sonraki dönemde Beethoven'ın çalışmalarının üretimi çarpıcı şekilde düşmüştü. Bu yıllar onun için zordu, derin duygusal bir karışıklık ve sonu gelmeyen dikkat dağınılımları ile baş başaydı. Ayrıca bir önceki dönemin yoğun çalışmalarından sonra büyük bir yorgunluktan dolayı sıkıntı çekiyordu. '3. Senfoni'den '8. Senfoni'ye kadar geçen on yıldan bahsedecek olursak, 30 temel eser bestelemiştir. Uzun veya kısa, muhteşem ya da önemsiz olsun tüm çalışmalar, yayıncılarla görüşmeleri, baskıcıların düzeltmelerini ve tekrar tekrar okumayı gerektiriyordu; maalesef tüm bunlar Beethoven'ın hiçbir zaman tam olarak uzmanlaşmadığı işlerdi (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

Fakat daha genel olarak bahsetmek gerekirse, bunlar Beethoven'ın neslindeki besteciler için de zor yıllardı. Bazen, yüzeye çıkan güçlü müzikal akımlara tepki veriyordu; Weber ve Schubert'in son çalışmaları ve 1820'ler boyunca ortaya çıkan Berlioz, Chopin ve Bellini'nin ilk çalışmaları vb. Josquin, Monteverdi ve Schoenberg gibi derin bir stilistik değişim yaşayan diğer büyük besteciler gibi, Beethoven da entelektüel anlamda, büyük bir değişim ile yüzleşiyordu. 1803–12 yıllarına ait senfonik çalışmalarında sonat prensibini tekrar açıklamasıyla bir tür meydan okuma görülür. Artık sonat tarzının temeli bir kenara atılmıştır.

Beethoven'ın lirizme olan ilgisi sonraki dönemde daha da derinleşmiştir. Bazen yersiz melodist olarak eleştirilmiştir. Halen bazı ilk dönem Bonn lied'leri, etkili lirik ifadeler taşımaktadır. Bu, daha sonraki dönemde devam etmiş, yoğunlaşmış ve daha da iyileştirilmiştir; 'Leonore'nin "Komm, Hoffnung" melodik çizgisi 'Op. 127 Kuartet'in ikinci bölümünde tekrar ortaya çıkmaktadır (1824-5). Yeni bir özellik ise 'Op. 96 Sol Majör Keman Sonatı'nda (1812), 'Op. 90 Mi minör Piyano Sonatı'nda (1814), 'Op. 101 La Majör Piyano Sonatı' (1816) ve 'Op. 102 No. 1 Do Majör Viyolonsel Sonatı'nda halen var olan içsellik ve duyarlılıktır.

Beethoven ‘Venni Amore’ setlerinden (1790–91) ‘Do minör Varyasyonlar’a kadar (1806) birçok parlak piyano eseri yazmıştır. Yazdığı varyasyonların çoğu orta dönemde ortaya çıkmaktadır. Genellikle, varyasyonlar sonraki yıllarda da devam eden (Op. 111, Op. 125) dekoratif bir türdür (Op. 57, 61, 67, 74, 97). Fakat Diabelli setinde olduğu gibi, ‘Op. 109 Mi Majör Sonat’ta ve sonraki kuartetlerde Beethoven, orijinal temanın çok daha bireysel ve derin bir yorum gerektiren yeni bir varyasyon türü geliştirdi. Tema şekil değiştirmiştir ya da özünü arayan bir anlayışadır. Tüm bunlar müzikal anlayışın değişen yüzünü gösterir, bu da bir gelişim olarak kabul görmektedir.

Varyasyon formununun genel anlamda ‘Hammerklavier Sonatı’ ve ‘Grosse Fuge’deki büyük finale ilham verdiği söylenebilir. Beethoven’ın daha önceki çok az çalışmasında ortaya çıkan fagotlar, daha sonraki yıllarda kontrpuanla ilgili çalışmaları için bir hazırlıktır. Haydn ve Mozart’tan aldığı stilden çok değişik bir müzik stili arayışı içindedir.

Beethoven 1800’lerde Cherubini hakkında iyi konuşmasına rağmen, bu yıllarda ilgisi Palestrina, Bach ve özellikle Handel üzerinde yoğunlaşmıştır- B-A-C-H notaları üzerine bir uvertür taslağı oluşturmuştur. ‘Op.124 Die Weihe des Hauses Uvertürü’ (1822) üzerinde Handel’in etkisi şaşırtıcıdır.

Beethoven’ın varyasyon ve lirizmde fuge olan ilgisi bu öğelere şekil vermek içindi, böylece sonat stilini evrensel ilgi alanlarına bir bütün olarak yerleştirilebileceklerdi. Müzikal materyalin iyi kontrol edilmiş tonal bir alan içerisinde sunumu ve geliştirilmesi sanatsal çabanın merkezi olarak kalmıştır. Op. 127 ve Op. 135 varyasyon hareketleri güçlü tonal bir dinamiğe sahiptir. ‘Diabelli Varyasyonları’ da aynı şekildedir; burada final varyasyonundan önce gelen başka bir fuge de bulunur.

1814 ve 1816 yılları arasında bitirilen birkaç eser (Op. 90, Op. 102 No. 1 ve 2 ile Op. 101) diğer Beethoven eserlerinden daha çok, 1830’ların Romantik müziğine yakın durmaktadır. Lirik bir etki alanı içerisinde, özgün bir piyano sonatı olan Op. 101’in açılış bölümü, ilerleme içerisinde olmasına rağmen, baskındır: hemen hemen

Schumann etkisi. Bu sonatta ve Op. 102 No. 1'deki ilk bölüm temalarının dönüşleri, Beethoven'ın 'Yeniden Sergi'lerinin özelliklerini yansıtır.

“Hammerklavier” olarak adlandırılan sonatı (Op. 106), Beethoven'ı 1817'nin sonundan 1818'e kadar meşgul etmiştir; beş yıldaki ilk büyük projesidir. 'Eroica' gibi ürünleri içinde çok önemli bir yer tutar, fakat iki çalışma arasındaki farklar çarpıcıdır. Her biri farklı yollarda Beethoven için bir buluşu temsil etmektedir, biri büyük bir dalga yaratırken diğeri bir engelin yıkılması gibidir ve her iki çalışma da devrimsel açıdan bir yeniliktir. Hammerklavier'da ayrıca geleneksel dört bölümlü yapıya dönmüştür. 'Cancrizans' bölümü ile 'Hammerklavier' füzü, şaşırtıcı bir dikkat ve titizlik ile eser ile bütünleştirilmiştir. Finale doğaçlama bir giriş, ya da füzü için bir yoklama vardır (diğeri son dönem eserlerindeki finallerde olan türden: Op. 110, 125, 133, 135). Daha sonra temanın şekli ve modülasyon planı, daha önceki bölümlerde oluşturulan bir yapıyı takip etmektedir.

Beethoven hiçbir zaman tek bir müzikal fikre dayanan çalışma yazmamıştır. Eseri icra eden kişiden istenenler, 'Eroica'daki kahramanlık fikirlerinde olduğu gibi, eserdeki karakterin bir parçasıdır.

Tüm çalışmaları içerisinde 'Op. 109 Mi Majör Sonat' hem form hem bütünlük hem de ilk bölüm açısından özgündür. İlk bölüm, Op. 101'in ilk bölümü gibi lirik bir alan içerisinde başka bir sonat formudur. Çarpıcı bir Prestissimo olan bölümde, sonat formu ile Scherzo'nun işlevlerini birleştirmektedir. Bunu yavaş bir tema ve varyasyonları takip etmektedir.

'Op. 110 Piyano Sonatı'nın finaldeki füzü, lirik büyüü altında kontrpuanda uyumlu ve olumlu bir şekilde yumuşaktır. 'Op. 111 Do minör Piyano Sonatı'nda, ilk bölüm ilk Viyana yıllarının “Do minör” jestlerini hatırlatır. İkinci (ve son) bölümün varyasyonları müzikte daha önce hiç bilinmeyen görsel bir aura yaratmaktadır. Bu ruh hali Diabelli varyasyonlarının sonunda yeniden ele alınmaktadır.

Beethoven Ekim 1822 ve Şubat 1824 arasında 'Hammerklavier Sonatı' kadar önemli olan üç çalışmasını daha tamamlamıştır: 'Diabelli Varyasyonları', 'Re Majör Missa' ve '9. Senfoni'. 'Missa' ve '9. Senfoni' arasında müzikal jest ve dil açısından birçok paralellik bulunmaktadır.

Son dönemde Beethoven'ın sonat formunu ele alışı daha zekice ve daha anlamlı bir hal almaya başlamıştır. Örneğin; gelişme bölümünü kısaltma ve ardından majör ton kullanma eğilimindedir; fakat Yeniden Sergi'de değil. (Op. 106, 130, 132)

Beethoven 1824'ün başında '9. Senfoni'yi tamamladıktan sonra iki buçuk yılını rahat bir şekilde yazarak geçirdi. Son beş yaylı kuartet Beethoven'ın müziğinin tüm önemli özelliklerini göstermektedir. Farklı tempolarda temalar içeren lirik bir sonat formu hakimdir (Op. 109'da olduğu gibi).

'Op. 130 Si bemol Majör Yaylı Kuartet'te farklı tempolardaki temalarla karşılaşma, dinleyiciye farklı duygular vermektedir. Heyecanlı küçük Presto'yu, Poco Scherzando, Alla danza tedesca, Cavatina ve daha sonra 'Grosse Fuge' olarak adlandırılan bölümler takip etmektedir. Stravinsky'e göre, 'Grosse Fuge' sonsuza dek çağdaşlığını koruyacak bir müzik parçası olarak kalacaktır. Önceleri Beethoven, bölümlerin tümünü bir parça içine almak için sonat tarzının önemli prensiplerini kullanmaya başlamıştı. Sonraki yıllarında ise en büyük bölümlerin "alt bölümlere" kendi bütünlükleri içerisinde parçalara bölündüklerini gördü (Kerman, Tyson, Burham, 2001).

'Op. 131 Do minör Kuartet'te yedi bölüm sürekli olarak birbirinin içindedir ve Beethoven'ın müziğinde ilk olarak ilk bölüm ile son bölüm arasında tematik bağlantı vardır; bu bir hatırlatma değil, tüm çalışmayı birbirine bağlamaya yardımcı olan işlevsel bir paraleldir. Bu kuartetin sonunda derin bir çalışma karşımıza çıkar; finaldeki yoğun Re Majör ölçüleri Do minördeki açılış füğü ile Re Majördeki Allegro arasında oluşturulan Napoliten ilişkisi çağrıştırmaktadır.

Son Kuartet (Fa Majör, Op. 135), '8. Senfoni' gibi bestecinin sanatsal yolculuğunda yaşanmış bir döneme vedası gibi görünmektedir. Beethoven'ın son kuartetlerinde üç ya da daha fazlasının melodik materyal paylaştığına dair farklı eleştirmenler tarafından yapılan gözlemler vurgulanmaktadır. Bu olmadan bile bazı stilistik özellikleri paylaşmaktadırlar; hatta tüm bunlarla birlikte bile bireysel çalışmaların, üç parçalı (triptych) ya da döngü (cycle) türünde görülmediği sürece, estetik olarak tamamlanmamış olduğuna dair ifadeleri kabul etmek zordur.

1. 2. Eserleri

- Op. 1** - Üç Piyanolu Trio (Mi bemol Majör, Sol Majör, Do minör)
- Op. 2** - Üç Piyano Sonatı No. 1-3 (Fa minör, La Majör, Do Majör)
- Op. 3** - Yaylı Trio (Mi bemol Majör)
- Op. 4** - Yaylı Kentet (Mi bemol Majör)
- Op. 5** – Piyano ve Viyolonsel için İki Sonat (Fa Majör, Sol minör)
- Op. 6** – Piyano Sonatı (4 El, Re Majör)
- Op. 7** - Piyano Sonatı No. 4 (Mi bemol Majör)
- Op. 8** - Yaylı Trio için Serenade (Re Majör)
- Op. 9** - Üç Yaylı Trio (Sol Majör, Re Majör, Do minör)
- Op. 10** - Üç Piyano Sonatı No. 5-7 (Re minör, Fa Majör, Re Majör)
- Op. 11** - Klarinet Trio (Si bemol Majör)
- Op. 12** - 3 Keman Sonatı No. 1-3 (Re Majör, La Majör, Mi bemol Majör)
- Op. 13** - Piyano Sonatı No. 8 (Do minör) ('Pathetique')
- Op. 14** - İki Piyano Sonatı No. 9-10 (Mi Majör, Sol Majör)
- Op. 15** - Piyano Konçerto No. 1 (Do Majör)
- Op. 16** – Piyano ve Tahta Üflemeliler için Kentet (Mi bemol Majör)
- Op. 17** - Korno Sonatı (Fa Majör)
- Op. 18** - Altı Yaylı Kuartet (Fa Majör, Sol Majör, Re Majör, Do minör. La Majör, Si bemol Majör)
- Op. 19** - Piyano Konçerto No. 2 (Si bemol Majör)
- Op. 20** - Septet (Mi bemol Majör)
- Op. 21** - Senfoni No. 1 (Do Majör)
- Op. 22** - Piyano Sonatı No. 11 (Si bemol Majör)
- Op. 23** - Keman Sonatı No. 4 (La minör)
- Op. 24** - Keman Sonatı No. 5 (Fa Majör) ('Spring')
- Op. 25** - Flüt, Keman ve Viyola için Serenade (Re Majör)
- Op. 26** - Piyano Sonatı No. 12 (La bemol Majör)
- Op. 27** - İki Piyano Sonatı No. 13 (Mi bemol Majör) ('Sonata quasî una fantasia')
- Op. 28** - Piyano Sonatı No. 15 (Re Majör) ('Pastoral')
- Op. 29** - Yaylı Kentet (Do Majör)

- Op. 30** - Üç Keman Sonatı No. 6-8 (La Majör, Do minör, Sol Majör)
- Op. 31** - Üç Piyano Sonatı No. 16-18 (Sol Majör, Re minör, Mi bemol Majör)
- Op. 32** – Lied (‘An die Hoffnung’)
- Op. 33** – Piyano için Yedi Bagatel (Mi bemol Majör, Do Majör, Fa Majör, La Majör, Do Majör, Re Majör, La bemol Majör)
- Op. 34** – Piyano için Varyasyonlar (Fa Majör)
- Op. 35** – Piyano için Varyasyonlar (Mi bemol Majör) (‘Eroica’)
- Op. 36** - Senfoni No. 2 (Re Majör)
- Op. 37** - Piyano Konçerto No. 3 (Do minör)
- Op. 38** - Piyanolu Trio (Op. 20’nin düzenlemesi) (Mi bemol Majör)
- Op. 39** – Piyano için İki Prelüd (Do Majör, Do Majör)
- Op. 40** - Keman ve Orkestra için Romans (Sol Majör)
- Op. 41** - Flüt ve Piyano için Serenade (Op. 25’in düzenlemesi) (Re Majör)
- Op. 42** - Piyano ve Viyola için Notturmo (Op. 8’in düzenlemesi) (Re Majör)
- Op. 43** - Bale (‘The Creatures of Prometheus’)
- Op. 44** – Piyanolu Trio için Varyasyonlar (Mi bemol Majör)
- Op. 45** – Piyano için Üç Marş, (4 El, Do Majör, Mi bemol Majör, Re Majör)
- Op. 46** – Lied (‘Adelaide’)
- Op. 47** - Keman Sonatı No. 9 (‘Kreutzer’, La minör)
- Op. 48** - Altı Lied
- Op. 49** - İki Piyano Sonatı No. 19-20 (Sol minör, Sol Majör)
- Op. 50** - Keman ve Orkestra için Romans (Fa Majör)
- Op. 51** – Piyano için İki Rondo (Do Majör, Re Majör)
- Op. 52** – Sekiz Lied
- Op. 53** - Piyano Sonatı No. 21 (‘Waldstein’, Do Majör)
- Op. 54** - Piyano Sonatı No. 22 (Fa Majör)
- Op. 55** - Senfoni No. 3 (‘Eroica’, Mi bemol Majör)
- Op. 56** - Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü Konçerto (Do Majör)
- Op. 57** - Piyano Sonatı No. 23 (‘Appassionata’, Fa minör)
- Op. 58** - Piyano Konçerto No. 4 (Sol Majör)
- Op. 59** - Üç Yaylı Kuartet (‘Razumovsky’, Fa Majör, Mi minör, Do Majör)
- Op. 60** - Senfoni No. 4 (Si bemol Majör)

- Op. 61** - Keman Konçertosu (Re Majör)
- Op. 62** - Coriolan Uvertürü (Do minör)
- Op. 63** - Piyanolu Trio (Op. 4'ün düzenlemesi) (Mi bemol Majör)
- Op. 64** - Piyano ve Viyolonsel için Sonat (Op. 3'ün düzenlemesi) (Mi bemol Majör)
- Op. 65** - Arya ('Ah! Perfido')
- Op. 66** - Piyano ve Viyolonsel için Varyasyonlar (Fa Majör) (Mozart'ın 'Sihirli Flüt'ünden 'Ein Madchen oder Weibchen' üzerine)
- Op. 67** - Senfoni No. 5 (Do minör)
- Op. 68** - Senfoni No. 6 ('Pastoral', Fa Majör)
- Op. 69** - Piyano ve Viyolonsel için Sonat (La Majör)
- Op. 70** - İki Piyanolu Trio ('Geistertrio'; Re Majör, Mi bemol Majör)
- Op. 71** - Tahta Üflemeliler için Sekstet (Mi bemol Majör)
- Op. 72** - Fidelio
- Op. 73** - Piyano Konçerto No. 5 ('Emperor', Mi bemol Majör)
- Op. 74** - Yaylı Kuartet ('Harp', Mi bemol Majör)
- Op. 75** – Altı Lied
- Op. 76** - Piyano için Varyasyonlar (Re Majör)
- Op. 77** - Piyano için Fantezi (Sol minör)
- Op. 78** - Piyano Sonatı No. 24 (Fa diyez Majör)
- Op. 79** - Piyano Sonatı No. 25 (Sol Majör)
- Op. 80** - Koral Fantezi
- Op. 81a** - Piyano Sonatı No. 26 ('Les Adieux', Mi bemol Majör)
- Op. 81b** - Korno ve Yaylılar için Sekstet (Mi bemol Majör)
- Op. 82** - Dört Arietta ve Bir Düet
- Op. 83** - Üç Lied
- Op. 84** - Egmont Uvertürü
- Op. 85** - Oratoryo ('The Mount of Olives')
- Op. 86** - Missa (Do Majör)
- Op. 87** - İki Obua ve İngiliz Kornosu için Trio (Do Majör)
- Op. 88** - Lied ('Das Glück der Freundschaft')
- Op. 89** – Piyano için Polonez (Do Majör)
- Op. 90** - Piyano Sonatı No. 27 (Mi minör)

- Op. 91** - Savaş Senfonisi
- Op. 92** - Senfoni No. 7 (La Majör)
- Op. 93** - Senfoni No. 8 (Fa Majör)
- Op. 94** - Lied ('An die Hoffnung')
- Op. 95** - Yaylı Kuartet ('Serioso', Fa minör)
- Op. 96** - Keman Sonatı No. 10 (Sol Majör)
- Op. 97** - Piyanolu Trio ('Archduke', Si bemol Majör)
- Op. 98** - Lied'ler ('An die ferne Geliebte')
- Op. 99** - Lied ('Der Mann von Wort')
- Op. 100** - Lied ('Merkenstein')
- Op. 101** - Piyano Sonatı No. 28 (La Majör)
- Op. 102** - Piyano ve Viyolonsel için İki Sonat (Do Majör, Re Majör)
- Op. 103** - Tahta Üflemeliler için Oktet (Mi bemol Majör)
- Op. 104** - Yaylı Kentet (Op. 1 No. 3'ün düzenlemesi) (Do minör)
- Op. 105** - Flüt ve Piyano için Altı Varyasyon
- Op. 106** - Piyano Sonatı No. 29 ('Hammerklavier', Si bemol Majör)
- Op. 107** - Flüt ve Piyano için On Varyasyon
- Op. 108** - Yirmibeş İskoç Halk Şarkısı (Düzenleme)
- Op. 109** - Piyano Sonatı No. 30 (Mi Majör)
- Op. 110** - Piyano Sonatı No. 31 (La bemol Majör)
- Op. 111** - Piyano Sonatı No. 32 (Do minör)
- Op. 112** - Koro ve Orkestra için 'Meeresstille und glückliche Fahrt'
- Op. 113** - Uvertür ve Serbest Müzik ('Die Ruinen von Athen')
- Op. 114** - Koro için 'Die Ruinen von Athen'
- Op. 115** - Uvertür ('Natnensfeier')
- Op. 116** - Terzet ('Tremata, empi, tremate')
- Op. 117** - Uvertür ('König Stephan')
- Op. 118** - Yaylı Kuartet ve Vokal için 'Elegischer Gesang'
- Op. 119** - Piyano için Onbir Bagatel
- Op. 120** - Piyano için Diabelli Varyasyonları
- Op. 121a** - Piyanolu Trio için Varyasyonlar (Sol Majör)
- Op. 121b** - Soprano, Koro ve Orkestra için 'Opferlied'

- Op. 122** - Vokal, Koro ve Tahta Üflemeliler için ‘Bundeslied’
- Op. 123** - Missa Solemnis (Re Majör)
- Op. 124** - Uvertür (‘Die Weihe des Hauses’, Do Majör)
- Op. 125** - Senfoni No. 9 (Re minör)
- Op. 126** - Piyano için Altı Bagatel
- Op. 127** - Yaylı Kuartet (Mi bemol Majör)
- Op. 128** - Lied (‘Der Kuss’)
- Op. 129** - Piyano için ‘Rondo a capriccio’ (Sol Majör)
- Op. 130** - Yaylı Kuartet (Si bemol Majör)
- Op. 131** - Yaylı Kuartet (Do diyez minör)
- Op. 132** - Yaylı Kuartet (La minör)
- Op. 133** - Yaylı Kuartet için ‘Grosse Fuge’ (Si bemol Majör)
- Op. 134** - Piyano için ‘Grosse Fuge’, (4 El, Op. 133’ün düzenlemesi)
- Op. 135** - Yaylı Kuartet (Fa Majör)
- Op. 136** - Kantat (‘Der glorreiche Augenblick’)
- Op. 137** - Yaylı Kentet için Füg (Re Majör)
- Op. 138** - Leonore (Do Majör)

1. 3. Besteci Olarak Beethoven

Beethoven ile kendisinden önceki müzisyenler arasındaki fark, Beethoven kendisini bir sanatçı olarak görüyor ve bir sanatçı olarak haklarını savunuyordu. Mozart aristokratik bir çevreye girerken tedirgin oluyor ve hiçbir zaman tam anlamıyla bu çevreye dahil olamıyordu ancak Beethoven daha 15 yaşında korkusuzca davranıyor, hücum ediyor ve kendi eviymiş gibi hissediyordu. O bir sanatçı ve yaratıcıydı; soylular ve krallar arasında daha çok tutuluyordu. Beethoven, toplum için yararlı devrimsel düşüncelere, müzik için ise romantik anlayışa sahipti. Öğrencisi Carl Czerny'e *"Kalbimden ne geçiyorsa onu yazıyorum"* diyordu. Ne Mozart, ne Bach, ne de Haydn asla böyle birşey söylemedi. "Sanatçı" kelimesi Mozart'ın dağarcığında yoktu. Mozart ve ondan önceki besteciler sanatlarını icra ettiler, ürettirler ama "gelecek kuşaklar için sanat veya edebiyat düşünceleri"ne girmediler. Ancak Beethoven'ın mektupları ve gözlem defterleri hep "sanat", "sanatçı", "sanatsal" kelimeleriyle doluydu. Bu onun özel tabiriydi; buna inanıyordu. Onunla iletişim kuran herkesin saygı duyduğu güçlü bir kişiliğe sahipti. Goethe *"Böyle ruhsal konsantrasyona ve ruhsal yoğunluğa sahip bir sanatçıyla tanışmamıştım. Kendi yoluna ve dünyaya adapte olmayı bulmak zorunda olduğunun ne kadar zor olduğunu iyi anlayabiliyorum."* demiştir. Beethoven'ı anlayabilen biraz da olsa Goethe'ydı. Beethoven için kendi yoluna ve dünyaya adapte olmak mesele değildi. Wagner'e göre ise onu dünyaya adapte etmek problemli. Beethoven trajik sağırlığı dışında hemen hemen her konuda kendi kavramlarını hayatına zorla kabul ettiriyordu. (Schonberg, 1997, s. 111).

Beethoven'ın çağdaşları şair Hölderlin ve filozof Hegel'dir; açık bir deyişle Beethoven "diyalektik idealizm" çağının insanıdır. Dolayısıyla Beethoven'ın müziği yalnızca klasisizmin ölçütlerine göre değil, derin bir "içsel anlam"a göre değerlendirilmelidir. Onun müziği, 19. yüzyılı olduğu kadar, günümüzü de etkiler. Yaşadığı dönem içinse alışılmışın ötesinde bir bestecidir. Kendine özgü tutarlı, güçlü sanatsal karakteri ve derin duyarlılığı, müziğinin ayırt edici özelliğidir. İlk gençlik yıllarında, Bonn'da iyi bir besteci ve orgcu olan Neefe'den ders aldığı dönemde Beethoven, Bach'ın eserlerini incelemiş (das Wohltemperierte Klavier), Haydn'ın birkaç sonatını tanımıştı. Bu ilk öğretmeninden kontrpuan ve armoniye ilişkin temel

bilgileri öğrenmişti. Beethoven üzerine araştırma yapan müzik tarihçileri, senfonilerini “Haydn geleneği” temelinden geliştirdiğini ve bestecinin “daha az Mozart, daha çok Haydn” etkilerinden yola çıktığını belirtirler (Say, 1994, s. 317).

Haydn ve Mozart (belki) gibi zamanının önemli bestecileriyle dersler yaptı fakat bu büyük besteciler onu memnun etmedi ve bu derslerden pek birşey öğrenemedi. Beethoven kolayca öğrenebilen bir öğrenci değildi. Kendi dehasına çok fazla güveniyordu. Kendi fikirleriyle birşeyler yaptığında haklı olduğunu düşünürdü. Armoni kurallarına her zaman şüpheyle bakıyordu ve arkadaşlarından biri bir keresinde onun bir eserinde ardarda gelen paralel beşlilere dikkat çekmişti. Beethoven kızdı. Paralel beşlileri kimin yasakladığını bilmek istiyordu. Birkaç ustadan bahsedildi: Fux, Albrechtsberger, vb. Beethoven bu isimleri duyunca ellerini sallayarak yok saydı ve “*Onlara izin veriyorum*” dedi. Bu kurallardan birinin yanlış olduğunu göstermek için elinde defalarca çözülmüş armoni egzersizi olan bir defter vardı. Kuralların yanlış olduğunu göstermek onu memnun ediyordu ve kuralları yazan kişilere kızılıyordu (Schonberg, 1997, s. 113).

Önce piyanist olarak ünlendi. 1791’de Carl Ludwig Junker isimli bir eleştirmen Beethoven’ın çalışını dinledi ve birkaç önemli söz söyledi: “*Enstrümanı ele alış tarzı daha önce dinlediklerimden çok farklıydı ki bu da onun kendi keşfettiği yolda yürümeye sadık bir mükemmeliyete ulaştığını gösteriyordu.*” Beethoven 1792’de Viyana’ya gittiğinde çalış tarzı çok büyük bir etki yarattı. Viyanalılar Hummel’in ya da Mozart’ın yumuşak ve akıcı tarzına alışkındılar. Genç Beethoven geldi, elleri yukarıda, piyanoyu parçalayan, telleri koparan, tuşe üzerinde şimdiye kadar cesaret edilmemiş bir orkestral sonorite arayan izlenim verdi. Daha fazla güç isteyen Beethoven, piyano yapımcılarından hafif tuşeli ve arp gibi sesi olan Viyana piyanolarından daha iyisini yapmalarını istedi. Beethoven zamanının en güçlü piyanistlerinden biriydi ve belki de yaşayan en büyük doğaçlamacıydı. O dönemlerde Viyana’da olan ya da oradan geçen bu yeteneğe sahip sadece bir grup piyanist vardı; Hummel, Abbé Gelinek, Joseph Wölfl, Daniel Steibelt, Ignaz Moscheles. Ama bu isimler onun gibi olamadı, takdiri hakeden Wölfl’e rağmen, hiçbiri onun karşısında duramadı. Beethoven ilk modern piyano virtüozuydu. Ondan önceki piyanistler

zerafet ve incelikle seyirciyi elde etmeye çalışırken, Beethoven oturdukları koltukların altından bombalar patlatıyordu (Schonberg, 1997, s. 113).

Beethoven'ın müziği kendinden önceki bestecilerin hepsinden daha fazla olarak, kişiliğin dolaysız bir dışavurumu özelliğindedir. Kendini bilinçle salt müziği araştırma çilesine sokması, en güzele ulaşma çabasının tükenmez işçiliğini sergiler; bu da onun tam olana ulaşma, en iyisine ulaşma çabasıdır. Mükemmellik Beethoven için özellikle sadelik ve gereklilik demektir. “Hep daha sade olmayı amaçla” yönergesiyle kendisini her zaman uyarmıştır. Bir başka nokta da, sanatçının sadelik uğruna tinsel içerikten fedakârlık yapmamış olmasıdır. Tam tersine, Beethoven sadeleştiği oranda, yapıtına kazandırdığı ruh daha da yoğunlaşır ve zenginleşir (Say, 1994, s. 319).

Eski bazı müzik tarihçilerinin yaptığı gibi Beethoven'ın kendi yolunu kendi çizdiğini söylemek biraz fazla basite indirgemek olur. Elbette o bunu yapabiliyordu fakat 1801'e kadar Prens Lichnowsky'nin ona maddi destek sağlayarak kendi himayesinde tuttuğunu da unutmamak gerekir. Daha sonra Beethoven'a Westphlian sarayında bir görev teklif edildiğinde Archduke Rudlof, Prens Lobkowitz ve Prens Kinsky biraraya geldiler ve onu Viyana'da tutmak için 4000 gulden (Hollanda para birimi) verdiler; bu da 1808 yılına denk geliyordu. Ancak 1811'deki devalüasyon yüzünden para geçerliliğini kaybetmiş oldu. Sonrasında Kinsky bir kazada öldürüldü ve Lobkowitz iflas etti. Yine de bu iki soylu ve Kinsky'nin de mirası sayesinde Beethoven 1815'ten ölümüne kadar yıllık 3.400 florin aldı. Parayı alırken de sıkılmıyordu, oldukça huysuzdu. Aslında Kinsky'nin mirasını onaylatmak için mahkemeye bile gitti. Ancak para istemedi, sadece “talep etti”. Kendi hakkı olduğunu düşündü. (Schonberg, 1997, s. 114).

Beethoven'ın Viyadaki ilk yıllarında herşey yolunda gidiyordu. Başarılıydı, onurlandırılıyordu, takdir ediliyordu. Daha piyanistliği gündemde değilken bile yazdığı eserleriyle kendi markasını yaratmaya başlamıştı. Kendi öğrencileriyle Viyana'daki en ünlü isimlerin bazılarına övünüyordu.

Maddi olarak iyi işler yaptı. 1801’de Bonn’dan eski bir dostu olan Franz Wegeler’e şunları yazdı:

“Yazdığım eserler bana iyi anlaşmalar sağladı ve şunu söyleyebilirim ki tahmin edebileceğimden daha fazla komisyon teklif edildi. Üstelik eğer istersem her eserim için en az 6 ya da 7 yayımcı bulabilirim; hatta daha fazla. İnsanlar artık uzlaşmaya gelmiyorlar. Ben sadece ücretimi söylüyorum, onlar da ödüyorlar.” (Schonberg, 1997, s. 115).

Fakat bazı kötü şeyler olmaya başladı. Beethoven’ın sağırılığı gittikçe artıyordu. Yine Wegeler’e şunları yazdı;

“Kulaklarım bütün gün, bütün gece çınlıyor. Berbat bir hayat yaşadığımı söyleyebilirim çünkü insanlara “Sağırım” diyeceğim. Bu tuhaf sağırlığım yüzünden salonda oyuncular daha iyi anlayabilmem için orkestraya daha yakında durmak zorundayım. Biraz uzaklaştığımda tiz sesleri hiç duyamaz hale geliyorum. Alçak sesleri duyabilsem de insanlar bağırana kadar kelimeleri anlayamıyorum; bu çekilmez bir durum.” (Schonberg, 1997, s. 115).

Beethoven’ın sağırılığıyla savaşı kahramanca ve destansıydı. Piyano çalmaya devam etti ve vahşi hareketlerine rağmen eserlerini yönetmeyi sürdürdü. Orkestrada çalanlar onu görmezden gelerek birinci kemancıya bakmayı öğrendi. Bununla beraber Beethoven müzisyenliği sayesinde görerek duymaya çalıştı. Bir yaylı kuartet topluluğunun lideri olan Joseph Böhm, bize Beethoven’ın çalışmalarda yaptığı şeylerle ilgili şunları söyledi ve bu da yürek parçalayıcıydı (‘Op. 127 Mi bemol Majör Kuartet’ çalışmaları, 1825):

“Çok sıkı çalıştık ve provalar sık sık Beethoven’ın gözleri önünde oldu. Gözlerine bile bile bakarak “Kendi yazdığı eserin bu muhteşem tınısını duyamayacak kadar sağır mutsuz bir adam” dedim. Onun karşısında prova yapmak kolay değildi. Büyük bir dikkatle gözleri arşelerimizi takip etti. Bununla beraber tempodaki veya ritmdeki en ufak bir kusuru bile yargılayabiliyordu ve derhal düzelttiriyordu.” (Schonberg, 1997, s. 116).

Beethoven absöölüt düzeydeydi. Her türlü nota ya da akoru duyabiliyor ve anında isimlerini söyleyebiliyordu; ya da diğör taraftan piyanodan yapay bir destekle veya diyapozonla yardım almadan doğru bir şekilde şarkı söyleyebiliyordu. Beethoven bir keresinde öğrencisi Cipriani Potter’a piyano olan bir odada asla eser yazmamasını ve bir enstrümanın cazibesine kapılmamasını söylemişti (Schonberg, 1997, s. 116).

Depresyonunun ağırlığıyla Beethoven 1805'te ilk seslendirmesinin yapılacağı '3. Senfonisi' üzerinde çalışıyordu. Eroica müzik tarihindeki dönüm noktalarından biriydi. Bu zamana kadar 18. yüzyılda önemli bir besteci olacağını göstermişti. Onun müziği Haydn ve Mozart'ın müziğinden daha kabaydı. Op.18 altı kuartet hissedilir bir şiddet barındırıyordu fakat yalnızca hissediliyordu. İlk iki senfonisi, klasik senfoni anlayışına yeni bir boyut kazandırdı; hem süre açısından hem de sonorite düşüncesi açısından. İlk piyano sonatları, özellikle 'Pathétique', 'Ayışığı' (Beethoven tarafından böyle isimlendirilmemiştir) ve 'Re minör sonat', Haydn ve Mozart'ın kuvvetli sonoriteye sahip piyano müziklerini de ileri bir noktaya taşıdı. Fakat yine de, bütün olarak, 'Eroica'dan önceki bu eserler Beethoven'ın bu büyük dilinin işaretlerini veriyordu. (Schonberg, 1997, s. 116).

Haydn klasisizmini geliştiren Beethoven için romantizme temel hazırladığı söylenmiştir. Bu değerlendirme, bir yönüyle doğru olabilir: Beethoven'ın duyguyu vurgulayan zengin anlatımı ilk bakışta romantizme yakınlık göstermektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, romantizm genel çizgileriyle sanatçının kendisini duygularına bırakması, duyguların belirlediği esin yollarını izlemesi demektir. Aslında gelmiş geçmiş tüm bestecilerin romantik yönleri olduğu söylenebilir. Müziğin şarkıyla başladığı ilkel dönemden başlayarak, ortaçağ dinsel müziğinin, Rönesans müziğinin, Gesualdo ve Monteverdi'nin, Bach'ın ve özellikle Pergolesi'nin, çocuk saflığıyla Mozart'ın, düşünebileceğimiz tüm sanatçı ve müzikçilerin romantik tarafı vardır. Duygusallığın renkleri, şu ya da bu biçimde romantik öğeler olarak yaratıcılıkla kaynaşmıştır. Duygusal anlatıma bütünüyle sırtını çevirmiş bir sanatçı düşünülemez. Beethoven da bu yönüyle görkemli bir tablo sunar. Oysa bu tablo, Romantizmin temeli olan "melodi"nin egemen renkleriyle yapılmamıştır. Beethoven'ın müzik kavrayışının özü, yapısal öğelerin (en küçük bir ayrıntının bile) özenle yerleştirildiği, ölçülüp biçildiği, yeniden ele alınıp biçimlendiği bütünsel yapıya ulaşma çabasıdır. Beethoven'da form, ezgisel akışa yön veren bir şema değildir. Dikkatle yapılandırılması gereken bir bütündür. Kuralları da 'klasik sonat formu' ile belirlenir. Sonat formu, klasik müzikte başlıca amaçlardandır. Oysa 19. yüzyılın romantizminde böyle bir form kaygısı yoktur ve esas olan melodidir. Bu bakımdan Beethoven'ın iç yapısı kadar, biçimi de klasiktir (Say, 1994, s. 320).

1805'te 'Eroica' geldi ve müzik bir daha eskisi gibi olmadı. Kırılma anı yaşandı ve müzik 19. yüzyıla giriş yaptı. Beethoven 1803'te bu eseri Napolyon'a adamak için çalışmaya başladı. Napolyon kendi imparatorluğunu ilan edince, sayfanın başında yazan adama yazısını sildi. Mayıs 1804'te eser bitti ve Viyana'da 7 Nisan 1805'te ilk seslendirilmesi yapıldı. Eleştiriler endişe vericiydi. *Allegemeine Musikalische Zeitung*'taki bir eleştiride şunlar deniliyordu:

"Bu uzun eseri icra etmek aşırı zor, çok fazla uzatılmış, g z pek e ve vahşi bir fantezi. şaşırtıcı ve güzel pasajlardan yoksun ki enerjik ve yetenekli bir besteci bunun farkında olmalı; kendini sık sık kontrolsüz bir şekilde kaybediyor. Bu eleştiriler Beethoven'ın en içten hayranından geliyor fakat bu eserde besteci bütünü görebilmemizi engelleyen tuhaf ve göze batan şeyler olduğunu itiraf etmeli. Bütünlük hissi hemen hemen yokolmuş durumda." (Schonberg, 1997, s. 117).

Viyanalılar 'Eroica' yüzünden bölündüler. Kimileri Beethoven'ın başyapıtı olduğunu söyledi. Kimileri de bu eseri elle tutulur birşey olmayan, taklitsel bir çaba olarak nitelendirdi. Tüm bu eleştiriler ışığında, Beethoven'ın bu şekilde devam etmemesi ancak 'Septet' ve ilk iki senfonisi gibi yine eski yazı tarzına dönmesi gerektiği anlaşılıyordu. İkincisi gibi düşünenler 'Eroica' hayranlarından sayıca fazlaydı. İlk konserde seyirciler Beethoven'ın istediği gibi bir tepki vermediler ancak o tek bir nota bile değiştirmeyi reddetti. *"Eğer bir saat uzunlukta bir senfoni yazıyorsam, yeterince kısa bulunmalı"* demişti. ('Eroica' yaklaşık 50 dakika sürer ve eğer tekrarlar yapılırsa daha da uzayabilir) Tek değişiklik yaptığı şey, seyirciler yorgun düşmeden bu eserin konser programının başına konması  nerisi oldu (Schonberg, 1997, s. 117).

Daha sonraki 7 veya 8 yıl boyunca birbiri ardına başyapıtlar gelmeye başladı: 1805'te "Fidelio"nun ilk versiyonu (1814'teki revizyonuna kadar başarı sağlayamadı), '   Razumovsky Kuartet', 'Keman Konçertosu', '4 ve 5. Piyano Kon ertoları', '4, 5, 6, 7 ve 8. Senfoniler', 'Waldstein' ve 'Appassionata'yı içeren piyano sonatları. Ancak 1811 yılı civarında Beethoven'ın üretiminde düşüş oldu. Birkaç olay meydana geldi. Sağırlığı daha da kötüleşti, gittikçe kendi iç dünyasına kapanmaya başladı. Bu da 'Missa Solemnis'in, muhteşem, gizemli, mistik yaratıcılık  rneği gösterdiği son kuartetleri ve piyano sonatlarının ilk ortaya çıktığı zamanlara denk gelir. Aklında birşey olmasa bile düşünce ve kavrayışının değiştiğinin

farkındaydı. “*Her zaman kurallarımın biri olmuştur: Nulla dies sine linea (Çizgisiz gün, gün değildir)*” diyordu Wegeler’e, “...ve Muse’nin (Zeus’un perileri) uyumasına izin veriyorsam, uyandığında daha güçlü olması içindir.” Ayrıca, sağlığı iyi değildi. Karaciğer ve bağırsak rahatsızlığı vardı. Ancak hayatında önemli bir faktör vardı ki zamanını da alıyordu; yeğeni Karl ile olan ilişkisi (Schonberg, 1997, s. 117-118).

1815-1820 yılları müzik açısından çok verimsiz geçti; altı yılda sadece altı önemli eser yazabildi. Bunların içinde son iki viyolonsel sonatı, ‘An die ferne Geliebte’ lied’leri ve ‘Op. 101 La Majör, Op. 106 Si bemol Majör, Op. 109 Mi Majör Piyano Sonatları’ vardı. Si bemol Majör olan ‘Hammerklavier’ son bölümündeki fügüyle şimdiye kadarki en uzun, en büyük ve en zor olan sonattı. Bu denli öldürücü (teknik olarak) bir bölüm yazmak sağır biri için nasıl mümkün olabilir? 1818’de ‘Missa Solemnis’ ve ‘9. Senfoni’ye başladı; ilkinin 1823’te, ‘9. Senfoni’yi de ertesi yıl bitirdi. ‘9. Senfoni’nin sadece iki provayla 7 Mayıs 1824 yılında ilk seslendirilmesi yapıldı. Bu bir felaket olmalıydı. Koro söylerken sorunlar yaşadı ve besteciden tiz notaları biraz daha aşağıya almasını istendi, Kontralto solist Coraline Unger de değiştirmesi için yalvardı. Beethoven reddetti. Konserde, tiz notalara çıkamayanlar çıkamadıkları notaları söylemediler. Scherzo bölümü büyük bir etki bıraktı, bununla beraber, Unger seyircilerin alkışlarını duyamayan Beethoven’ı seyircilere döndürdü. ‘Eroica’nın 19. yüzyılın mihenk taşı olması gibi, ‘9. Senfoni’ de son romantiklerin hayallerine egemen olmuştur (Schonberg, 1997, s. 117-118).

Sekiz yılda tamamlanan ‘9. Senfoni’, Schiller’in ‘Ode an die Freude’ (Sevince Övgü) şiiri üzerine bestecinin aslında 30 yıldan beri kurduğu, düşünüp tasarladığı bir projedir. Beethoven, senfonide insan sesinin yer alamayacağına inanmış gözükrken ‘9. Senfoni’nin en yüksek noktasını kurmak için, senfoninin sonunda insan sesine başvurmadan geri kalmamıştır. Müziği gerçek anlamı içinde dinleyebilen dinleyici, bu yapıtta da motiflerin nasıl hazırlandığını, geliştiğini, yükseldiğini ve ileriye doğru atıldığını izleyecektir. Ayrıca, en sade bir müzik hammaddesinden en yüksek düzeyde bir sanat yapıtının nasıl oluştuğunu sezecektir. Schumann’ın dediği gibi, “*Beethoven sokaktaki bir ezgiyi bulur ve onu evrensel nitelikteki bir özdeyişe yükseltir.*” (Say, 1994, s. 325).

Romantikler için ‘9. Senfoni’ yol gösterici olmuştur. Onlara Beethoven’ın özü olarak düşündükleri her şeyi verir; form anlayışına karşı duruş, kardeşliğe çağrı, muazzam bir patlama, ruhsal bir deneyim. ‘9. Senfoni’, Berlioz’u ve Wagner’i en çok etkileyen eserdir. Brahms, Bruckner ve Mahler için ulaşılması güç, başarılamayacak bir mükemmelliktir. Debussy bu eserin ‘evrensel kabus’a dönüştüğünü söylemiştir (Schonberg, 1997, s. 123).

Dokuzu da birer dev yapıt olan senfonilerinde Beethoven, Haydn’in enstrüman müziğine yüklediği güçlü anlamı sonat formunu koruyarak geliştirilmiş ve yoğunlaştırmıştır. Bilindiği gibi, Haydn, senfonilerinde üçüncü bölüm olarak Avusturya halk danslarına eğilim gösteren Menuet kullanıyordu. Beethoven, bu ‘saray dansı’ kökenli bölümü kaldırarak yerine Scherzo’yu koymuştur. Böylece Menuet’nin üç vuruşunu saklı tutmuş ve üçüncü bölümü kimi zaman neşeli, kimi zaman coşkun bir parça haline getirmiştir. ‘1 ve 2. Senfoniler’ Haydn etkisindedir. (Say, 1994, s. 323).

Müzik tarihçileri ‘Si bemol Majör 4. Senfoni’ üzerinde pek durmazlar. Genel eğilim, bu yapıtı “büyük, salt müzik, fantazi ve güzelliklerle dolu” gibi nitelemelerle tanımlamaktır. ‘4. Senfoni’, Haydn’a bir gönderme yapar gibi, Adagio ile giriş yapar ve 38 ölçü sürer. Ana tema biraz da Mozart’ın taze, naiv, sekizli staccato’larla yürüyen deyişini anımsatır. İkinci bölüm, Beethoven’ın tüm yapıtları içinde müzikal aşkın en güzel örneklerindendir. Bu niteleme özellikle klarinet teması için geçerlidir. Üçüncü bölüm, doğal olarak Beethoven’ın getirdiği formu yansıtır: Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo. Final bölümünde ise onaltılık motifler egemendir. Ama bir karşı tema olarak ‘Allegro ma non troppo’ kendini gösterdiği zaman, her şey bir anda alt üst olur. Beethoven burada ‘senfoninin babaları’ olan Haydn ve Mozart’a içtenlikli bir selam yollamaktadır (Say, 1994, s. 323-324).

Beethoven’ın Klasik ve Romantik dönem arasında bir köprü olduğu kabul edilir fakat bu sadece bir sınıflandırmadır ve kesin değildir. Gerçekten de onun müziğinde sürpriz bir şekilde biraz Romantizm vardır; Weber ve Schubert’in eserlerinden daha azdır (bu iki besteci onun zamanında yaşamıştır; Weber 1826’da, Schubert 1828’de ölmüştür). Hatta bu isimler kadar ünlü olmayan Ludwig Spohr ve Jan Ladislav Dussek’in eserlerinde de az Romantizm vardır. Ancak bazı istisnalardan

bahsedilebilir. Örneğin ‘Op. 109 Mi Majör Piyano Sonatı’nın ağır bölümü, hemen hemen Chopin’i andıran melodisiyle biraz Romantizm taşır. Fakat Beethoven açıkça Romantik dilden konuşmaz. Klasik geleneklere bağlı bir besteci olarak başlamıştır ve kendini güçlendiren bir dil kullanmıştır.

Başlangıçta dönemin müzikal anlayışında eserler verdi. İlk yirmi çalışması bu anlayışı geliştirdi ve daha sonra gelecek olan patlama gücünün işaretlerini gösterdi. ‘1. Senfoni’nin Menuet’i, daha sonradan yazacağı güçlü Scherzo’ları işaret ediyordu. ‘Op. 10 No.3 Re Majör Piyano Sonatı’nın ağır bölümü, minyatür tarzda bir şiirdir. Müzikte yeni sayılabilecek yarı Romantik melodi tarzı vardı. ‘Pathétique Sonat’ın ilk bölümüyle, aynı derecede önemli ve etkili Mozart’ın ‘K.475 Do minör Fantezisi’ arasındaki fark, 18. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasındaki fark kadardır. Beethoven’ın müziğinde, genel kavram, insanlığın ve sanatın kaderini etkileyen Fransız ve Endüstri Devrimlerinin hareketiyle şekillenir. Beethoven’ın müziği Mozart’ınkinden çok daha kişisel kaliteye sahiptir. Daha içsel bir durumdan ve kendini ifade isteğinden bahsedilebilir (Schonberg, 1997, s. 120-121).

‘Eroica’ ile beraber ikinci dönem başlamış oldu. Beethoven üretken zihniyle ve kendi kurallarını koyan kişiliğiyle, bir form ustası olarak kendinden emindi. Onun kalemi sayesinde, sonat formu başkalaşım geçirdi. Sonat formunu Mozart ve Haydn’dan aldı ve en iyi eserlerinin çoğu (senfoniler, konçertolar, kuartetler, piyano ve keman sonatları, triolar ve diğer oda müziği eserleri) “onun sonat formu”yla yazıldı. Sadece yapıyı oluşturmak için sonat formunu tercih eden dönemin bazı bestecileri, standart mimari malzemeler kullandılar ve sonuç da daha fazla bireyseldi: A Teması, B Teması, rutin ve mekanik bir gelişme bölümü (kurallara ve geleneksel armoniye bağlı) ve Yeniden Sergi. Fakat Beethoven, sonat formunu kendisine göre ve materyalleriyle bükte, çevirdi. Bu buluşu ve kaynağı asla canlılığını yitirmedi. ‘5. Senfoni’de tüm yapıyı sadece dört nota üzerinde kurmayı başardı (bir temadan daha çok motif). ‘Appassionata Sonatı’nda tüm klasik kuralları yıkan ve klavye üzerinde vahşice patlayan bir eser oluşturabildi: Mozart’ın o süper rafine armonik duyusundan uzak, müziğe çok daha farklı anlamlar getirdi; ritmin itici gücü, tüm müzikal yapılarda daha çok genişlik, tüm kullandığı malzemelerin suyunu çıkartan bir Gelişme bölümü anlayışı, farklı vurgu zamanları, katıksız bağımsızlık, kolay

olmayan ve beklenmedik motifler. Beethoven'ın müziği nazik değildir (Schonberg, 1997, s. 121). Besteci olarak ya da olmayarak sundukları drama, zıtlık ve kararlılık duygusu barındırıyordu (bu zıtlık tamamen müzikal terimlerle dile getirilir). Beethoven bunu yalnızca seste ve müzikal mimaride düşündü. Programlı müziğe alaycı yaklaştı. '6. Senfoni'yi yazarken problem hakkında düşündü ve bazı gözlemlerde bulundu:

“Enstrümantal müzikte bütün tablo, eğer uzağa itilirse kaybolur. Kır hayatı düşleyen herhangi biri, başlıklar konmadan da bestecinin ne anlatmak istediğini anlayabilir. Aynı zamanda bütüne bakıldığında sesin tablosundan çok hissettirdiklerinin farkına varılacaktır.” (Schonberg, 1997, s. 121).

Eserlerinde görülen duyusal durum ne olursa olsun, bu, tamamıyla müzikal mantık, bestecinin gelişim fikirleri, kontrast, tematik bağlantılar ve ritm ile birlikte ele alınabilir. Bazen müzik 'Do Majör Kuartet'in son bölümü ya da '7. Senfoni'de görüldüğü gibi coşkulu bir bağrıışmaya sahne olabilir; ya da garip 'Fa diyez Majör Piyano Sonatı'ndaki gibi buğulu ve kapalı olabilir; ya da '5. Piyano Konçertosu'ndaki gibi heyecanlı ve güç isteyen bir virtüozite isteyebilir; ya da 'Sol Majör 4. Piyano Konçertosu'nda olduğu gibi başından sonuna kadar büyüleyici bir atmosfere sahip olabilir. Ne olursa olsun, bu müzik, büyük teknisyenlik ve büyük müzikal düşünce isteyen yılmaz bir mantıkla yapılabilir (Schonberg, 1997, s. 121).

Daha sonra, son beş kuarteti ve piyano sonatlarıyla, 'Diabelli varyasyonları'yla, 'Missa Solemnis' ve '9. Senfoni'yle son dönem müziği şekillenmiş oldu. Bu dönemde müziğinin doruklarındaydı. Hiçbir şey şimdiye kadar bestelenen ya da yapılabilen bir şeye benzemiyordu. Kariyerinin bu aşamasında, Beethoven notalardaki sembollerle ve kavramlarla ilgileniyor gibi görünüyordu. Temalar 'Si bemol Majör Kuartet'te olduğu gibi kısa ve beklenmedik gelebilirdi; hatta "suslar" müziğin bir parçasıydı. Triller aniden tehditkâr bir şekilde gelebiliyordu. Beethoven'ın son dönem müziği uzun, saldırgan, ekstra değer taşıyan trillerle doludur. Form artık profesörlerin ya da kuralların getirdiği gibi değil, müzik ne isterse öyle oluşuyordu. 'Op. 111 Do minör Piyano Sonatı' sadece iki bölümden oluşur; bir seri varyasyonlarla biten son bölümde, sürekli devam eden, gizemli tril zinciri hakimdir. 'Do diyez minör Kuartet' ara vermeden çalınan yedi bölümden

oluşur. ‘9. Senfoni’nin son bölümünde koro ve vokal solistler vardır. Tüm bunlar son derece öznelidir (Schonberg, 1997, s. 122).

Son kuartetler içinde özellikle ‘kutsal üçlü’ olarak bilinen Op. 130 (Si bemol Majör), Op. 131 (Do diyez minör) ve Op. 132 (La minör) önemlidir. Bu üç kuartete “Süperkuartet” de denilir. Aynı ortak temalarla, aynı dili ve duyguları paylaşırlar, aynı doku ve armoni ilişkisine sahiptirler. Bu kuartetler hem uzun hem de türüne karşı koyan bir anlayışadrlar (aksine son üç piyano sonatı oldukça kısadır). Müzik kadar düşüncede de mistik bir hava vardır: gelişme bölümleri, ‘Grosse Fuge’ün sarsıcılığı, ‘La minör Kuartet’in yavaş bölümündeki “Lydian”ın ortaya çıkışı, ‘Do diyez minör Kuartet’in fugal giriş kısmı. Tüm bunlar müziği daha da yükseklerle taşır (Schonberg, 1997, s. 122).

Konçerto ve oda müziği türleri (özellikle yaylı kuartetler), Haydn ve Mozart’tan sonra Beethoven’da anlamını derinleştirmiştir. Eskiden icracının parmak ustalığını fazla yoğunluk göstermeden ortaya dökmesi demek olan Konçerto, Beethoven ile solo kemanlı, solo piyanolu senfoniler olmuş, orkestra bu enstrümanlara salt eşlik etme durumundan çıkmış, solo enstrüman orkestrayla kaynaşmış, tıpkı tek kişilik topluluk içindeki davranışına uygun bir davranış kazanmıştır. Oda müziği de eskinin konuk odası eğlencesi olmaktan çıkıp, giderek anlam kazanmış, derinleşmiş ve en yüksek noktasına son üç yaylı kuartetle, çağdaşlarının anlayışının çok ötesinde (1825-1826) doruğa varmıştır (Say, 1994, s. 325).

1. 4. Orkestra Şefi Olarak Beethoven

Beethoven’ın yönetirken iki elini kullandığı ifade edilir. Ancak aynı zamanda tarihin en kötü şeflerinden biri olduğu da söylenmektedir.

İnatçı, cüretkâr, sağırlığını reddeden ve eserlerinin ilk performanslarını yönetmek için ısrar eden biriydi. Elbette sonuç kaçınılmaz olarak trajikomikti. Sağırlığından önce bile insanlarla geçinmiyordu ve kendi kurduğu orkestrayı kendine düşman ediyordu. Hatta orkestradakiler, provalar sırasında, 5 ve 6.

senfonilerin 1808'deki ilk seslendirilmesinde onun yönetiminde çalmayı reddettikleri zaman kıyametleri kopardı. Dinleyiciler arasında olan Johann Friedrich Reichardt “*Konser sırasındaki birçok başarısız hareket sabrımızı yüksek derecede zorladı*” demişti. Bu başarısızlıklardan biri de ‘Koral Fantezi’ temsilinde, daha önce orkestraya yapmaları gerektiğini söylediği bazı tekrarları unutulmasıydı. Geri döndü, orkestra devam etti. Yanlış birşeyler olduğunu anlayınca “*Durun! Durun! Yanlış! Öyle olmayacak! Tekrar baştan! Baştan!*” diye bağırdı. Bazı müzisyenler aşağılandı ve orayı terketmek istediler. Viyana’da orkestrada çalan müzisyenler Beethoven’ın kendilerinden uzak durması için dua ediyorlardı. Eğer gelirse, hiç olmazsa kendilerine katılmamasını ve sadece seyretmesini istiyorlardı. Ferdinand Ries ‘Do minör Piyano Konçertosu’nu çaldığında Beethoven yönetti, fakat herkes çok rahattı, çünkü Beethoven sadece sayfaları çevirdi (Schonberg 1967, s. 57).

Yine de, Beethoven bir şef olarak etkileyici bir figürdü: güvenilir, zalimlikle liderliği birbirinden ayırmasını iyi bilen, koreografik, çok gecikmeyen bir şef. Hayatı boyunca baton kullandı (ancak sürekli kullandığı bir baton ile ilgili bulgu yoktur). 1824’te ‘9. Senfoni’nin ilk seslendirmesinde birkaç şef ona kendilerinin de yönetebileceğini söylemesine rağmen her zaman yaptığı gibi reddederek kendisi yönetmek istedi. Viyana’ya geldiğinde de kendi gücünü hissettirmek istedi. Viyana’daki ilk başarılı konseri 2 Nisan 1800 tarihliydi ve programda bir Mozart Senfoni, Haydn’in ‘Yaratılış Oratoryosu’ndan bir aria ve bir düet, Beethoven’dan bir doğaçlama, solist olarak çıktığı kendi konçertosu, bir Septeti ve son olarak da ‘Do Majör Senfonisi’ vardı. *Allgemeine Musikalische Zeitung*’da bu konuyla ilgili birkaç eleştiri de çıktı. Kendi konçertosunu kendisi yönetti. İyi bir başlangıç için sakın olmak gerekiyordu ancak herhangi biri bir gürültüyle başlayabileceğini tahmin edebilirdi; çünkü Beethoven’ın saçlarıyla başlatma huyu vardı. Müzisyenler de ister istemez sinirleniyorlardı. İcracılar soliste hiç dikkat harcamadılar. Sonuç olarak eşlik edenlere ve solistin müzikal hislerine karşı hiç bir cevap ve duyarlılık yoktu. Senfoninin ikinci bölümünde ise şefin tüm çabalarına rağmen çok ilgisizlerdi (Schonberg, 1967, s. 58-59).

Müzik Beethoven’ın üzerinde bir uyuşturucuymuş gibi etki ediyordu. Sesler onu ele geçiriyormuş gibi kontrolünü kaybetmesine neden oluyordu. Müzik

ilerledikçe işinin gereklerini unutabiliyordu. Heyecanlandırıyor, hareket sağlıyor, cesaretlendiriyordu ancak anlamsız ses ve işaretler yapıyor, her müzisyen onun bu hareketlerini konuşuyordu. Önemli bir kemancı-besteci-şef olan Ludwig Spohr, Beethoven ‘Wellington’s Victory’ ve ‘7. Senfoni’nin ilk seslendirilmesinde yönettiği sırada orkestrada çaldı. Spohr bestecinin bu sıradışı hareketlerini tartıştı. Ne zaman bir sforzando olsa göğsüne çapraz olarak koyduğu kollarını sert bir şekilde fırlatarak ayırırdı. Hafif bir pasaj geldiğinde ise yere eğilir ve daha da hafif olmasını isterse iyice eğilirdi. Spohr “*Aksi oldu, müzik daha da kuvvetlendi*” diyor ve ekliyordu “*Forte yaptırabilmek için bazen daha fazlasını yapıyordu, farkında olmadan orkestraya bağıırıyordu*”. Ignaz von Seyfried Beethoven’ın şefliği hakkında şunları söyledi:

“Orkestra her zaman onu dikkatle izlemesi gerekiyordu; yalnızca kendi eserleriyle ilgiliydi ve istediklerini sürekli el ve kollarıyla göstermeye çalışmakla meşguldü. Bir aksan geldiği zaman sık sık yanlış yerde vuruş yapıyordu. Bir diminuendo geldiğinde ise sürekli yere eğiliyordu ve bir pianissimo olduğunda neredeyse yerlerde sürünüyor gibiydi. Sesin şiddeti büyüdüğünde sanki sahneden fırlayacakmış gibi büyüyordu; orkestranın kuvvetli bir giriş yapacağı zamanda neredeyse bir dev gibi olup ayak parmaklarının üzerinde duruyor ve kollarını sanki göklere doğru uçuyormuş gibi dalgalandırıyor. Yaptığı hareketler çok fazlaydı ancak dünyada hiçbir orkestranın memnun etmediği kaprisli besteciler gibi değildi. Aynı zamanda herkese karşı çok saygılıydı ve provalarda kötü giden bir pasajı tekrar ettirmediği bile oluyordu. “Bir dahaki sefere daha iyi olacak” diyebiliyordu. İstekleri konusunda ayrıntılara çok dikkat ediyordu, nüanslar konusunda hassastı, ışık ile gölgeyi rubato tempoda bile dengeli dağıtıyordu ve kızgınlığını göstermeden icracılarla bireysel olarak tartışıyordu. Çalanlar Beethoven’ı izlerken o da onlara dikkatle bakıyor ve onlarla beraber çalarak heveslerini artırıyordu; iyi çaldıklarında yüzünün şekli neşeye değişiyordu ve zevkle gülümsüyordu, dudaklarında hoş bir gülümseme beliriyordu ve “Bravi, tutti!” şeklinde bağırarak başarılarını ödüllendiriyordu.” (Schonberg, 1967, s. 60)

Diğer yandan öfkeli, yıkıcı ve sert huya sahipti. Beethoven’ın arkadaşları onun bu aşırı hareketlerine üzüliyor ve bu aşırılıklarının nedenini de sağırlığına veriyorlardı. “*Yine de duyusu mükemmeldi*” diyordu Schindler, “*Provalarda yönetirken orkestrayla nadiren sohbet ediyordu*”. Beethoven’ın senfonileri büyüdükçe şeflik problemleri de gitgide büyüyordu ve sağırlığıyla beraber daha da karışıklıklara sebep oluyor, tarih her defasında daha korkunç bir olaya tanıklık ediyordu. Müzisyenler O’nun bir konserde katılımcı olacağını duymaktan korkuyorlardı. Beethoven’ın hafızasına güvenmiyorlardı; aşırı derecede dalgındı. Seyfried Spohr’a Beethoven’ın konçerto çalarken kendisinin solist olduğunu unuttuğu bir günü anlatmıştı. Ayağa fırlayarak kalktı, her zamanki gibi yönetmeye

başladı ve ilk kuvvetli akorda kollarını vahşice fırlatarak piyanodaki ışıkları devirdi. Spohr 1814'teki 7. Senfoninin ilk seslendirmesi ile ilgili şunları yazdı:

“Beethoven'ın kararsız ve gülünç yönetimine rağmen temsil yine de mükemmeldi. Kesin olan bir şey vardı ki o da bu şanssız, sağır üstat artık kendi müziğindeki hafif pasajları duyamıyordu. Özellikle de provalarda ilk bölümün ikinci kısmındaki pianissimo gelen pasajda (299 ve 300. ölçülerde) bu kolayca fark edilebiliyordu. Orkestra ikinci akoru tutmadan önce, (300. ölçüdeki) vuruş vereceği zaman göz ardı ediyordu. Böylece, farkında olmadan hafif pasajlar geldiğinde orkestranın ilerisinde olabiliyordu. Piano gelen bir pasajı göstermek için eğilerek yerlerde sürünüyor, crescendo geldiğinde ise dikkat çekici bir şekilde gittikçe yukarıya doğru yükseliyor ve tam o anda havaya doğru sıçrayarak duruma göre kendi forteline ulaşmaya çalışıyordu. İsteddiği forte olmadığı zaman, etrafına şaşırmış gibi dik dik bakıyordu. Forteye ve duyabildiği bazı şeylere vücuduyla ulaşmaya çalışıyordu.” (Schonberg, 1967, s. 61)

Beethoven artık provalarda telafi edilemez kötü durumlara düşüyordu ve kimse de ona bu konudan bahsetmeye cesaret edemiyordu. Fakat sonunda bazı şeyler oldu ve Schindler Beethoven'a bir not bıraktı: *“Lütfen devam etmeyin ve evinizde çalışın”*. Beethoven da durumu anlayınca salonu terk etti (Schonberg, 1967, s. 61).

2 yıl sonra, ‘9. Senfoni’nin ilk temsilinde, nispeten işe karıştı. Yani sadece bir sembol olarak yönetiyordu; orkestrada çalanların gözleri başkemancının ya da piyanoda Conradin Kreutzer’in üzerindeydi (Ignaz Umlauf; orkestradakilere Beethoven’a hiç dikkat etmemelerini söylemişti). Senfonide piyano partisi yoktu ancak ilk konserlerde kullanıldı. Kreutzer orkestranın ya da koronun bazı bölümlerine birtakım şeyler kontrolden çıktığı zaman piyanoyla vuruş zamanlarını veriyordu. (1840'lara kadar İngiliz basını şefleri piyano başında yönetenler olarak tanımlıyordu ve bazı Avrupa orkestralarında piyano 1870'lere kadar orkestrada bu iş için yer alıyordu).

‘9. Senfoni’ eşi görülmemiş problemlere neden oldu. Tahmin edileceği gibi Umlauf tüm eseri arşesiyle yönetiyordu; şef yardımcısıydı. Kreutzer piyanodaydı, Ignaz Schuppanzigh ise kemanlara rehberlik ediyordu. Senfoni el yazması notalarla sadece iki prova sonrasında çalındı. Nasıl bir temsil olacağı ve bununla beraber seyircinin nasıl bir reaksiyon göstereceği konusunda endişeler vardı. Bazı söylentilere göre Scherzo’dan sonra, bazı söylentilere göre ise Final’den sonra, Kontralto solist Caroline Unger Beethoven’ın kolundan çekerek dikkatini seyircilerin alkışına vermesini sağladı. Bölüm bitmişti ancak Beethoven hâlâ sabit bir şekilde

notalara bakarak ve yönetmeye devam ederek kendi dünyasında kaybolmuştu. Muhtemelen 1843'te Otto Nicolai yeni kurulmuş olan Viyana Filarmoniyle 13 prova sonra yönettiği temsile kadar Viyana bu senfoninin iyi bir icrasına tanıklık edemedi.

Beethoven ritim ve temalarda fazla özgürlük istiyordu; buna rubato etkisi de dahil edilebilirdi. Eğer Anton Schindler'in ifadesi doğruysa, Beethoven'ın orkestradan istediği tempodaki bu tip iniş çıkışlar günümüzde kabul edilemez (20. yüzyılın başına kadar bu tip bir özgürlükle temsil edilen tüm müzikler günümüzün titiz insanlarını dehşete düşürebilirdi). Schindler orkestra müziğinin diğer tarzlardaki müzikler gibi sık sık tempo değişikliklerini kaldıramayacağına dikkat çekiyordu: *“Fakat şu da iyi bilinir ki orkestra konserlerinde en iyi, en beklenmedik etkiler bu tarz tempo değişiklikleriyle ortaya çıkıyordu.”* Şeflik yapmış herhangi biri Schindler'in ne demek istediğini kolayca anlayabilir; aynı şekilde Beethoven'ın bir şef olarak duruşunu hayal edebilir (Schonberg, 1967, s. 62).

Schindler'in bu söylediklerine güvenirsek (birçok araştırmacı böyle bir noktaya değinmeye gerek duymasa da), sözleri günümüz şeflerine şaşırtıcı gelebilir. Örneğin '5. Senfoni'de Beethoven'ın, 22. ölçüden 24. ölçüye kadarki kısmın hızının senfoninin ilk iki ölçüsündeki hızından daha yavaş olmasını istediğini iddia etmiştir: *“Kader kapıyı tekrar çalıyor, daha yavaş bir şekilde.”* Daha sonrasında kader motifi tekrar geldiğinde aynı yavaşlamayı tekrar talep eder. Beethoven Schindler'e özellikle bunu vurgulamasını söylemiştir. Muhtemelen senfoninin kalan bölümü temposunda devam eder. En azından Schindler *“Beethoven'dan diğer üç bölümle ilgili tempo değişikliği konusunda herhangi bir bilgi almadım”* demiştir. (Schonberg, 1967, s. 63-64).

Schindler aynı zamanda, ‘2. Senfoni’nin ikinci bölümündeki 7 adet tempo değişikliğine dikkat çekiyordu. Beethoven aşağıdaki gibi hızlanmalar ve crescendo’lar istiyordu;

Ör. 1 (55-75. ölçüler arası)



Beethoven, müziğinin metronomik bir biçimde icra edilmesini istemiyordu. O kesinlikle bozulmuş ya da bükülmüş bir müzikal anlayışa sahip değildi ancak esere eklenen bu tip hileleri de hoş karşılıyordu. Kararlı bir şekilde istediği ifadeyi arardı ve sağırlığına aldırmandan piyanoda elde ettiği başarılar gibi şef olarak da sahnede aynı başarılarla ulaşmak istiyordu. Tüm bu orkestrayla mücadelesi, bu acayip fakat

anlamalı fiziksel hareketleri sayesinde yeni bir şeflik anlayışının ilk adımları görülüyordu; sese şekil vermek isteyen, kişisel, romantik, içsel görüşünü yansıtan bir anlayış. Hiçbir zaman hedefine ulaşamadı; engelleri çoktu. Ancak bir şef olarak Beethoven birçok anlamda öncüydü ve figür haline geldi (Schonberg, 1967, s. 63-64).

İKİNCİ BÖLÜM

BEETHOVEN 5. SENFONİ BİRİNCİ BÖLÜMÜN

KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ

2. 1. ‘5. Senfoni’nin Yazılma ve Seslendiriliş Süreci

‘5. Senfoni’ bestecilik tarihine adını yazdırmıştır. Malzemeleri çok dağıtılmış ve parça parçadır; büyük bir kısmı yazıldığında bile uzun bir süre tamamlanmadan kalmıştır. Fakat eserin en önemli kısmı 1807’de tamamlanmıştır. Do minör bir senfoni yazma fikri 1780’li yıllara kadar dayanır. Bilindiği gibi ‘3. Senfoni’nin tamamlanmasından kısa bir süre sonra, 1804’ün Şubat ayına kadar ‘5. Senfoni’ye başlamamıştı. Bu bağlamda, birinci ve üçüncü bölüm hakkındaki fikirleri son şeklini aldığı zamankinden çok farklı değildi ama diğer iki bölüm ile ilgili herhangi bir işaret yoktu. Aynı yılın yaz aylarında ilk bölüm üzerine taslakları ve ikinci bölümün ana temasının versiyonları ortaya çıktı. Bu tema 3/4’lük ölçüde gösterildi, 71. ve 87. ölçülerde “quasi Trio”yu takip eden “quasi Menuetto” kullanıldı. 80. ölçünün son vuruşunda başlayan Do Majör kısmı ve La bemol Majör kadans için bunun yeniden modüle edilmesi eserin son şeklini almasına kadar çok farklıydı. Tüm bu taslakların arasında bir final vardı fakat Do minörde ve 6/8’lik zamandaydı. Do Majörde Marş benzeri bir kısım ekleme fikri sonradan geldi.

Sonraki iki yıl boyunca Beethoven senfoni üzerinde biraz daha çalıştı; ‘Leonore’ ve ‘Razumovsky Kuartetleri’yle kafası meşguldü. 1806 yazında, yeni bir senfoni yazması için Kont Franz von Oppersdorff tarafından teklif alındığında, daha yeni başladığı ‘Do minör Senfoni’yi geliştirmek yerine, ‘Si bemol Majör 4. Senfoni’yi yazdı. Bundan kısa bir süre sonra da ‘5. Senfoni’ye tekrar döndü. Aynı zamanda 1806 yılının sonlarında tamamlayacağı ‘Keman Konçertosu’nu da yazıyordu. Do Majör final temasını da tasarladı (bir önceki bölümün sonundan doğrudan geçiş yapar). İlk bölümü de geliştirmeye devam etti, hatta tamamlamaya yakın hale getirdi ancak eseri tekrar bir kenara bıraktı. Fazlasıyla uzun bu hazırlanış süreci, neredeyse bütün Do Majör veya Do minör eserlerinin hazırlanış evresi kadar

uzun sürdü. (Bu eserler arasında ‘Razumovsky Kuartetler’, ‘Do minör Piyano için Varyasyonlar’ (WoO 80), ‘Leonore No.1’ ile ‘Coriolan Uvertürleri’ ve ‘Do Majör Missa’ da vardır.)

Sonunda senfoniye bitirme baskısı Kont Oppersdorff’tan geldi. 500 florin verdiği ‘4. Senfoni’nin memnuniyetiyle, Haziran 1807’de ‘5. Senfoni’ için ayrıca 200 florin daha verdi. Beethoven da aynı anda ‘Do Majör Missa’ ile ilgileniyordu; eser tamamlandı ve Eylül ayında icra edildi. Daha sonra senfoniye tekrar dönerek üzerinde önemli değişiklikler yaptı, son üç bölümün bilinen ana hatlarını tamamladı; bu da 1808’in başlarına tarihlenir. Oberglogau’da bulunan Oppersdorff’a “*Senfoniniz uzun zamandır hazır bekliyor fakat size bir sonraki postayla göndereceğim*” şeklinde yazmış (Anderson, 1961) ve şu şekilde devam etmişti: “*Eğer elinize geçerse, mümkün olduğunca kısa sürede bana anlaştığımız gibi 300 florin gönderin.*” Böylelikle toplam ücret yeniden ‘4. Senfoni’ gibi 500 florin olmuştu. El yazması notaydı ve Kont’un hala geri çevirme hakkı elinde bulunuyordu. Beethoven aynı zamanda 3 trombon ve final bölümünde de piccolo kullanılmasını belirtti; bu da senfonik müzikte ilk defa görülüyordu. Ek olarak “*3 timpani olmamasına rağmen, 6 timpaniden daha çok ses çıkacak ve gerçekten daha iyi tınlayacak*” demişti.

Bazı sebeplerden dolayı Beethoven eseri elinde tutmaya karar verdi (belki hala yeniden gözden geçiriyordu) ve 29 Mart’ta Kont ücretin yalnızca yarısını ödedi; 150 florin. Breitkopf & Härtel’in yayımcısı Gottfried Härtel, Beethoven’ın, içinde ‘5. Senfoni’nin de bulunduğu beş büyük eserinin satın alımını gerçekleştirmek için Viyana’yı ziyareti sırasında, Eylül ayı olmasına rağmen Oppersdorff hâlâ notayı alamamıştı (Anlaşma 14 Eylül’de yapıldı). Härtel Leipzig’e dönmeden önce, Beethoven’ın, eserinin bir kopyasını daha çıkarmak için zamanı yoktu. Beethoven Oppersdorff yerine, 6. Senfoni ile birlikte notayı Härtel’e vermek zorunda kaldı. Daha sonra bu durumu, Oppersdorff’a 1 Kasım tarihli bir özür mektubuyla açıklama gereği duydu: “*Beni kötü biri olarak görebilirsiniz fakat sizin için yazdığım bu senfoniye mecbur kaldığım için başka birine vermek zorundaydım ve emin olabilirsiniz ki en kısa zamanda geri alacaksınız*” (Anderson, 1961). Her şekilde, 5 ve 6. Senfonileri ile diğer birkaç eserini de seslendireceği 22 Aralık konserini

yönetebilmek için notaların yeni bir kopyasına ihtiyacı vardı. Yeni kopyası 1809'un başlarında, geri kalan 150 florin karşılığı Oppersdorff'a verildi.

Beethoven 1809'un Mart ayında Breitkopf & Härtel'e bazı ufak düzeltmeler gönderdi ve bunlar üçüncü edisyonun ikinci basımında düzeltildi. Aynı zamanda 5. ve 6. Senfonilerin Kont Razumovsky ve Prens Lobkowitz'e adanması, opus numaralarının 60 ve 61 olması ile ilgili bilginin de eserlere eklenmesini istedi. Ancak Op. 62'ye kadar numaraların kullanıldığı belirtildi; ayrıca 63-66 arasının da ayrıldığı söylendi. Böylelikle '5. Senfoni'nin opus numarası 67 olarak belirlendi (63-66 arası eserleri daha önceden yazılmıştı).

Senfoninin açılışındaki motif, belki de tüm eserleri arasındaki en meşhurdur (ilk taslakları arasında da yer alıyordu). Bu motifin büyük gücüne rağmen, tonal ve ritmik belirsizlikler içerir. 1 ve 2. ölçüdeki kararsızlık bölüm boyunca hissedilir. Beethoven bu motifi tüm eser boyunca işler ve geliştirir. Bu motif yer yer yoğunlaşır ve hatta ardarda birçok ölçüde gelir (örneğin 25-66. ölçüler arası); senfoninin diğer bölümlerinde de sık sık duyulur. En dikkat çekici kısım üçüncü bölümdeki korno temasıdır (19-26. ölçüler arası; aynı şekilde 1804'teki ilk taslakları arasında bu da vardı). Daha az olsa da ikinci bölümde yine ortaya çıkar ve önemini korur (14-15. ölçülerde flütün ritmi hızlandırdığı yerde obua, klarinet ve fagotlarda görülür). Son bölümde, aynı ritm ilk kez geldiğinde (43-46. ölçüler arası) özellikle göze çarpar, ancak kısa sürede yoğunlaşarak gelişir ve vurgulu bir şekilde (48-50. ölçülerde bakırlarda ve üflemelilerde görülebilir) kendini tekrar dinleyiciye hissettirir. Bu arada ritmin diğer şekli de (ikinci nota daha vurgulu) geliştirilir (Dördüncü bölüm 35-38. ölçüler arası baslar ve 58-59. ölçülerde tahta üflemeliler); bunun yanı sıra ikinci notanın aksan olduğu ölçüler de (22-25. ölçüler arası) önemlidir.

Tonal olarak açılış motifi belirsizdir, majör ve minör arasında kararsızdır. Do minör ve Do Majör arasındaki savaş, eserin başlıca özelliğidir. Do Majör gittikçe baskın hale gelir. İlk bölümde ilk ortaya çıkışı Yeniden Sergi kısmındadır (303-375. ölçüler arası). İkinci bölümde Do Majör kısa süreli gelse de (30-38, 79-87, 147-158. ölçüler arası) son derece güçlüdür; trompet ve timpani ile desteklenir (Timpani bölümün ana tonu yerine Do'ya akortlanır). Üçüncü bölümde, tüm Trio kesitine, Do Majör hakimdir, böylelikle final bölümünün de Do Majör olarak gelmesi, önceki

savaşın doğal bir sonucudur. Finalde, üçüncü bölümdeki Do minör anlayışının şaşırtıcı bir şekilde tekrar ortaya çıkması (153-206. ölçüler arası), bu iki tonun savaş hissinin yükselmesinden ileri gelir (Bu savaş aynı zamanda senfoninin olağanüstü duygusal gücünü gösterir). Arka planda, ustaca yapılmış motifsel işlemler tüm senfoni boyunca kolayca gözden kaçabilir ancak tüm final bölümüne nüfuz eden bu coşkun şenlik havasını kimse kaçıramaz (Cooper, 2001, s. V).

Eserde kullanılan enstrümanlar; piccolo flüt (sadece dördüncü bölümde), 2 flüt, 2 obua, 2 klarinet (Si bemol ve Do), 2 fagot, 1 kontrafagot (sadece dördüncü bölümde), 2 korno (Mi bemol ve Do), 2 trompet, 3 trombon (sadece dördüncü bölüm; alto, tenor, bas), timpani (Sol-Do) ve yaylılar.

2. 2. Form Analizi ve Kullanılan Materyaller

SERĞİ

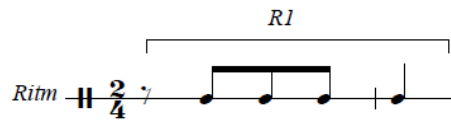
1-128

Giriş (Introduction) (i1, i2; Tonalite belirsiz; R1) ----- 1-5

Ör. 2 (1-5. ölçüler)



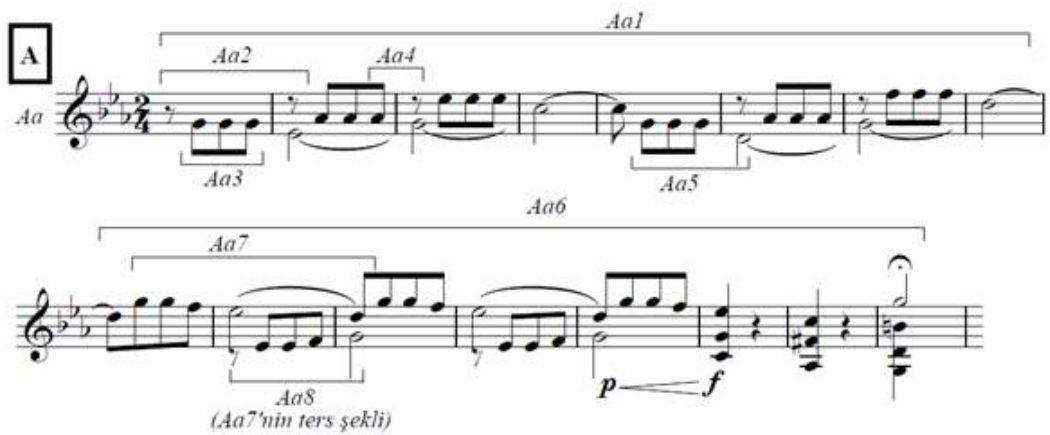
Ör. 3 (Ana ritmik motif)



1.Dönüm (Büyük A) ----- 6-58

1.Periyod; Aa > Do Minör ----- 7-21

Ör. 4 (6-21. ölçüler)



2.Periyod; **Ab** (i2, Ab1, Ab2 ve Gelişim, R1) > Do minör ----- 22-43

Ör. 5 (34-38. ölçüler)



3.Periyod; **Ac** (Aa5, Aa2, Ac1, R1)

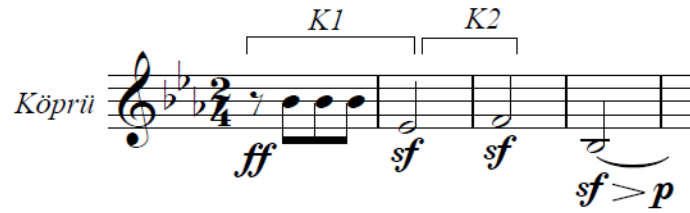
> Mi bemol Majörün dominantına geçiş ----- 44-58

Ör. 6 (44-48. ölçüler)



Köprü (K; Mi bemol Majörün dominantı) ----- 59-62

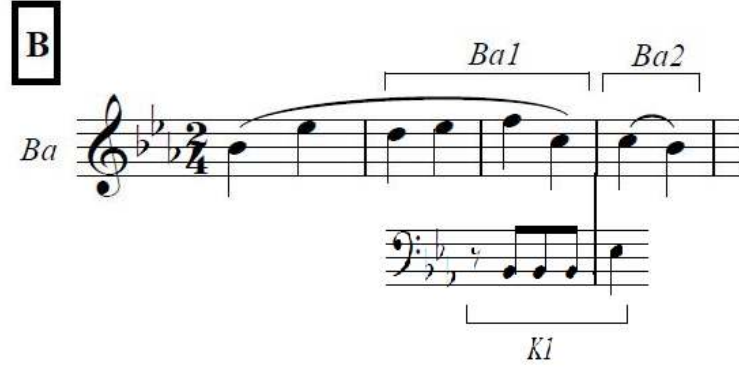
Ör. 7 (58-62. ölçüler)



2.Dönüm (Büyük B) ----- 63-93

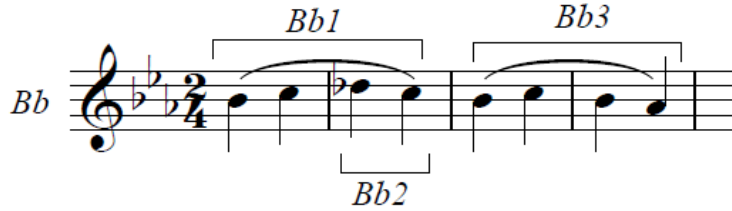
1.Periyod; **Ba** (K1, R1, Ba1, Ba2) > Mi bemol Majör ----- 63-74

Ör. 8 (63-66. ölçüler)



2.Periyod; **Bb** (K1, Bb1, Bb2, Bb3) > La bemol Majöre geçiş ----- 75-82

Ör. 9 (75-78. ölçüler)

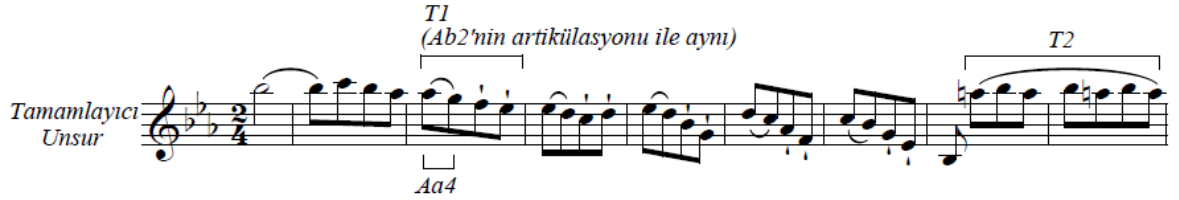


Gelişme; (Bb1'in gelişimi, R1) > Mi bemol Majör ----- 83-93

Tamamlayıcı Unsur ----- 94-109

(Ab2'nin artikülasyonu ile T1) (T2 ile Gc'nin hazırlanışı) > Mi bemol Maör

Ör.10 (94-102. ölçüler)



Sergi Sonu (Sona Ek; Ac'nin varyasyonu, Aa4, K1) > Mi bemol Majör ----- 110-118

Ör. 11 (110-113. ölçüler)



Kodetta (R1) > Mi bemol Majör ----- 119-124

Ör. 12 (119-122. ölçüler)



Giriş'in Varyasyonu (i1 ve i2'nin kanonik varyasyonu) > Fa minöre geçiş - 125-128

GELİŞME

129-247

1.Kısım -----

- **Ga**, Aa1, Aa6'nın varyasyonu, Aa7'nin gelişimi,

> Do minöre geçiş ----- 129-144

- Son 8 ölçüde tersten Aa6'nın varyasyonu, Ga2 (Kemanlarla)

> Sol minöre geçiş (5. derece) ----- 145-152

- Aa7, Aa8 > Sol minör ----- 153-157

Ör. 13 (141-145. ölçüler)

GELİŞME

The musical score for Example 13 (measures 141-145) is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano (Ga) and a violin (Ga2). The piano part starts with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The violin part starts with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The piano part has a 'cresc.' marking and a 'p' marking. The violin part has a 'Ga1' marking. The score is labeled 'GELİŞME' in a box.

2.Kısım -----

- Aa8'in gelişimi ile Ga1 ve R1, Ab1'in ritmik motifiyle baslar

> Sol minör ----- 158-167

3.Kısım -----

- R1'in gelişimi, 177'den itibaren Ac1'in ritmik malzemesi

> Sol Majöre geçiş ----- 168-178

4.Kısım -----

- K'nin gelişimi ile **Gb** > Sol minör ----- 179-186
- Do Majörde aynı kalıp ----- 187-194

Ör. 14 (182-187. ölçüler)



5.Kısım -----

- K1, K2 > Fa minör; Re bemolün Do diyeze anarmonik değişimiyle
birlikte Sol Majörün dominantına geçiş ----- 195-227
- K'nin varyasyonu (Sol Majör), Ardından Do minörün 7. derecesi
ile Eksik 7'li akoru üzerinde K2 ----- 228-239

6.Kısım -----

- Gelişmenin tamamlanması, Yeniden Sergi'ye hazırlık, Aa2, i2,
ünison ile geçiş ----- 240-247

YENİDEN SERGİ 248-373

Tüm orkestranın *ff* girdiği **Giriş bölümü** > Do minör ----- 248-252

1.Dönüm – 1.Periyoda ek olarak 254. ölçüde obua solo ve fagota oktav

ekleniyor, 268. ölçüde i2 yerine obua solo > Do minör ----- 253-268

- 2.Periyod; birkaç farklılık görülür (özellikle 273. ölçüdeki

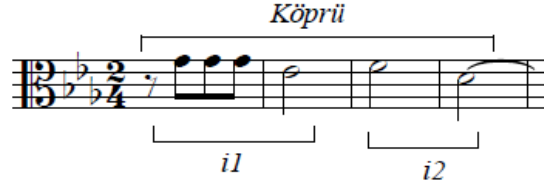
crescendo ve 278-281. ölçülerde R1’de armonik değişim -----	269-287
- 3.Periyod; 296. ölçüden itibaren akor yerine ünison kullanılır	
ve dominantta kalır -----	288-302
- Köprü; bu sefer korno yerine fagot kullanılır -----	303-306
2.Dönüm – Birçok değişiklik sunulur; Ba teması tahta üflemeliler ve	
yaylılarla iki kez tekrarlanır, (Timpani ile K1) > Do Majör -----	307-322
- 2.Periyod; Bb1 ve tahta üflemelilerle Bb3 -----	323-330
- Gelişme; (4 ölçülük Majör eklentiyle) -----	331-345
Tamamlayıcı Unsur – Dikkate değer değişiklik olmadan > Do Majör -----	346-361
Sergi Sonu ve Codetta – Aynı anlayışta -----	362-373

SON GELİŞME

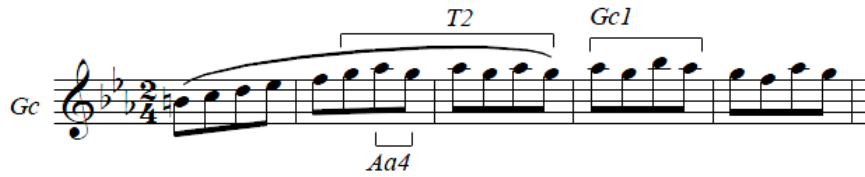
1.Kısım -----	
- Aa2, 375-376. ölçülerde tema baslarda, 379.380. ölçülerde tema	
viyolalarda; Ab1’in ritmi ve R1 > Fa minör -----	374-381
2.Kısım -----	
- R1’in gelişimi, Do minörde Napoliten Altılı ve Aa2’nin tersi -----	382-389
- Aynı kalıbın Do minörün dominantında gelişimi -----	390-397
3.Kısım > (Do minör) -----	

- i1 ve i2 ile Köprü, **Gc** (Aa4, T2, Gc1) ----- 398-406

Ör. 15 (398-401. ölçüler)



Ör. 16 (404-408. ölçüler)



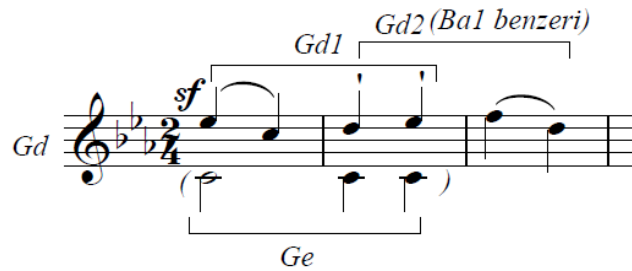
- Gc1'in gelişimi ----- 407-422

4.Kısım -----

- **Gd, Ge**; Gd2'nin Ba1'i andırması dikkat çeker, Ab2'nin

genişlemiş şekli olarak Gd1 ----- 423-438

Ör. 17 (423-425. ölçüler)



- Aynı kalıbın tekrarlarla gelmesi ----- 439-452

5.Kısım -----

- **Gf**; (legato ile) Aa4, Bb2 > Do minör ----- 453-468

Ör.18 (453-455. ölçüler)



6.Kısım -----

- Son kez giriş motifine hazırlama (R1, tahta üflemelilerde Ba1 ve K1),

i1, i2 > Do minör ----- 469-482

KODA (Do minör)	483-502
------------------------	----------------

1. Aa1'in melodik biçiminin değişimi, Aa4 (obua) ----- 483-490

2. Kodettanın son gelişi ----- 491-494

3. R1 sonrasında akorlarla sonlanış ----- 495-502

2. 3. Armonik Analiz

‘5. Senfoni’ yaklaşık 30 dakika sürmektedir ve dört bölümden oluşur; Allegro con brio, Andante con moto, Scherzo: Allegro, Final: Allegro. Ana ritmik motifle başlar ve klarinetler yaylılarla beraber kullanılır. Kuvvetli bir giriş yapan bu pasaj puandorg ile sonlanır (Bkz. Ör. 2 ve Ör. 3).

Beethoven bu motifi genişleterek Aa temasını yaratır. Melodi, Do minörde belli bir ritmik düzen içerisinde akar. Nüans piano’dur ve temanın sonuna doğru crescendo ile forte’ye ulaşarak dominantta (Sol Majör) kalır (Bkz. Ör. 4).

Ardından tekrar giriş motifi duyulur (sadece i2 ile gelir) ve Ab teması sunulur. Tekrar yaylılarla piano başlayan pasajda baslarda görülen motif (28-29. ölçüler), tüm bölüm boyunca sık sık karşımıza çıkacaktır. 32. ölçüde bu motife obua, klarinet ve korno da destek verir (Bkz. Ör. 5).

Ör. 19 (28-29. ölçüler)



34. ölçüden itibaren baslarda ısrarlı bir şekilde Do pedalı görülür. Birinci kemanlar melodiyi taşıırken üflemeliler bu Do pedalı üzerinde akor değişimini sürdürür.

Ör. 20 (36-44. ölçüler)



Crescendo ile beraber geliştirilerek Ac bölümüne geçilir. Ac teması, ana tonalitenin ilgili majöründe (Mi bemol Majör) gelecek olan Büyük B'ye hazırlık için Mi bemol Majörün dominantındadır (Si bemol Majör). Do minörde forte başlayan kısım, 8 ölçü sonra fortissimo'ya ulaşır. Üflemeliler akor tutarken, 47. ölçüde trompet ve timpani Ac1 motifini duyurur (Bkz. Ör. 6).

52. ölçüden sonra Eksik 7'li akoru ile (La natürel üzeri) Si bemol Majör'e geçiş yapılır, buradaki akor 1. çevrimdir.

Kornlarla fortissimo ile köprü kurulur ve Ba temasına bağlanılır (Mi bemol Majörün dominantı). Uzun notalar sforzando ile vurgulanır (Bkz. Ör. 7).

Köprünün ardından Büyük B'ye geçilir. Bu kısımda ana tonalitenin ilgili majörü olan Mi bemol Majör hakimdir. Büyük A'nın dramatizminin aksine bu sefer sakinlik ve lirizm başı çeker. Uzun sesler ve melodide legato unsuru görülür; tutti yerine küçük enstrüman soloları esere yön verir (Bkz. Ör. 8).

Yukarıdaki örnekte aynı zamanda baslarda daha önceki kısımlarda da gördüğümüz ritmik motif kendini duyurmaya devam eder. Bu motif tüm bölüm boyunca belli aralıklarla varlığını hissettirecektir. Bunun dışında dörder ölçülük farklı bir motif fagotlarda dikkat çeker. Bu motifin benzeri aynı zamanda ikinci keman ve viyolalarda da görülür.

Ör. 21 (67-70. ölçüler)



Bb ile birlikte, bir önceki pasajda kullanılan materyaller geliştirilirken Kodettaya kadar A'da kullanılan motifler tekrar ortaya çıkar. Aynı zamanda Gelişme kısmında kullanılacak olan malzemeler de duyurulmaya başlanır. Bb'de La bemol Majöre geçiş yapıldıktan sonraki kısımda tonalite Mi bemol Majörde kalır (Bkz. Ör. 9, 10 ve 11).

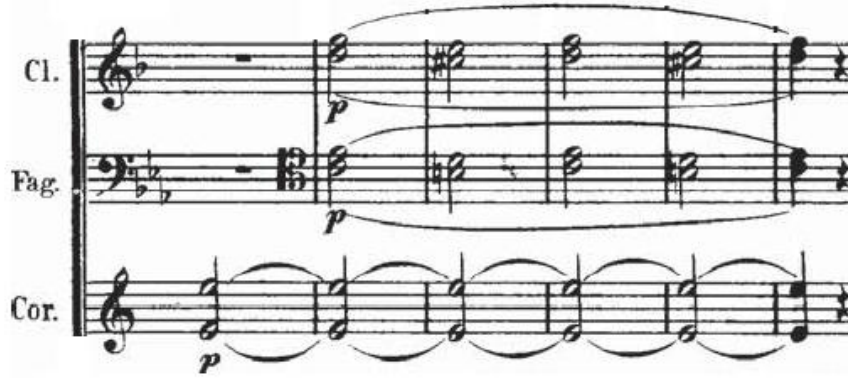
Gelişme kısmına geçilmeden önce yeniden açılış motifi duyurulur (i1, i2); bölümün başındaki açılışın kanonik bir versiyonudur (önce klarinet ve kornlar, ardından yaylılar) ve Fa minörün dominantı ile puandorg yapılıır. Ayrıca enstrümantasyonda da farklılıklar görülür (Enstrümantasyon farklılıkları şeflik analizinde ele alınacaktır).

[illegible]

50

Sonrasında Do minörde kalan bu kalıp farklı enstrümanlarla tekrarlanıp Sol minöre geçiş yapar. Aynı zamanda üflemeliler de akorlarla desteklerini sürdürmektedirler.

Ör. 23 (145-150. ölçüler)



Bundan sonraki aşamada yaylılar ve üflemeliler motifsel alışveriş yaparlar ve 167. ölçüde Do üzeri Eksik 7'li akorda buluşurlar. Bu noktaya kadar viyola ve viyolonsellerde Ga'nın genişletilmiş bir versiyonuyla karşılaşırız.

168. ölçüden itibaren on ölçülük üçüncü bir evre ortaya çıkar. Do üzeri Eksik 7'li akorundan sonra aynı kurulum Do diyez üzerine yapılır. Böylelikle Sol minöre geçiş hedeflenir. 177. ölçüde ise Ac3 ritmik kalıbı görülür.

A ile B'yi bağlayan köprüde kullanılan motif bu sefer kemanlarda sergilenir. Ardından da viyola, viyolonsel ve baslarda önce Sol minörde, daha sonra Do Majörde yeni bir kalıp ortaya çıkar (Gb) (Bkz. Ör. 14).

Bu kalıbın arka planında ise üflemeliler Ac3 ritmik motifini sırayla duyururlar.

Ör. 24 (182-187. ölçüler)



Aynı anlayış bu sefer de Do Majörde tekrarlanır ve beşinci kısma geçiş yapılır. Bu kısımda yaylılar ve üflemeliler, uzun notalarla birbirlerini takip ederler. Fa minör merkezli başlayan bu kısımda üflemeliler I ve IV derecelerdeyken, yaylılar V ve I derecelerdedir. Modülasyon sonrasında tekrar eden Re bemol notasının Do diyeze anarmonik geçişiyle birlikte Sol Majörün dominantına (Re Majör) geçiş sağlanır. Pianissimo olan bu pasajın sessizliğini 228. ölçüde aniden fortissimo gelen motif bozar. Sonrasında da tekrar pianissimo hakim olur. Ancak bu sefer sadece ikilik notalarla devam edilir; bir önceki pasajın kısaltılmış versiyonudur.

Altıncı ve son kısımda 240. ölçüden başlayarak ünisonla Gelişme sonlanır. Yeniden Sergi'ye eserin ana tonuyla fortissimo'da geçiş yapılır.

Yeniden Sergi’de, Sergi’ye kıyasla, ilk anda orkestrasyonda ve motiflerde farklılıklar göze çarpar. 254. ölçüde obua solo eklenmiştir. Ayrıca daha önce ünison olan fagotlar bu sefer oktav olarak kullanılmıştır.

Ör. 25 (254-258. ölçüler)



Diğer bir değişiklik ise viyola, viyolonsel ve baslardadır. Sergi’de melodinin parçasıyken Yeniden Sergi’de pizzicato yaparlar. Tonalite Do minördür.

Ör. 26 (253-258. ölçüler, yaylılar)



268. ölçüde ise i2 yerine obua solo kullanılır.

Ör. 27 (268. ölçü)



270. ölçüde obular eklenir. 273. ölçüde ünison ile birlikte crescendo yapılır.

278. ölçüde, daha önce basların yaptığı ritmik motif bu sefer korno ve fagotlarda gelir.

Ör. 28 (278. ölçü)



296. ölçüden itibaren akor yerine ünison kullanılır ve pasaj ana tonun dominantında kalır. Son akor yine 1. çevrim akorudur.

Ardından gelen köprüde korno yerine fagot kullanılır. O dönem enstrümanlarında kornolarda çalınamayan bu notalar için fagot kullanılması düşünülmüştür. Eser içerisinde korno rengine en yakın enstrüman fagottur.

Ör. 29 (303-307. ölçüler)



307. ölçü ile birlikte 2. Dönüm başlar. Yine birçok farklılık göze çarpmaktadır. Ton Do Majördür. Ba teması tahta üflemeliler ve yaylılarla iki kez tekrarlanır. Timpani ve kontrabas R1 motifini duyurmaya devam ederler. 325. ölçüde flüt ve klarinet melodiye desteklerler. 2. Periyodla beraber gelişim evresine dört ölçülük bir Majör eklenti daha eklenerek Tamamlayıcı Unsur ile Yeniden Sergi Do Majörde tamamlanır. 365. ölçüde, daha önce tahta üflemelileri destekleyen kornolar bu sefer yaylıları destekler.

Ara verilmeden Son Gelişme kısmına geçilir. R1 motifi üflemeliler ve yaylılar arasında peş peşe duyulur. Do Majör – Fa minör geçişleri yapılarak 482. ölçüde Re bemol Majörde kalınır. Buradaki Re bemol Majör aslında Do minörün Napoliten altıslısıdır. 387. ölçüde korno, fagot ve klarinetler Aa2'nin tersi motifle ve piano nüansı ile kontrastlık yaratırlar. Bu sürpriz gelişimi bir ölçülük sus daha da dikkat çekici hale getirir.

Ör. 30 (387-388. ölçüler)



Tüm orkestra 390. ölçüde sürprizi yeniden fortissimo'yla bozarak Fa diyez üzeri Eksik 7'li akorunu duyururlar. Bu da bizi bir sonraki pasajda Sol eksenine götürmektedir. Sonrasında 382-388. ölçülerdeki kalıbın aynısı kullanılır.

398. ölçüden sonra yeni motifler ve motif birleşimleri görürüz. Örneğin fagot, viyola ve viyolonsellerde köprü motifi ile eserin giriş bölümü motifleri sentezlenmiştir (Bkz. Ör. 15). Kemanlarda ise yeni bir pasajla karşılaşırız (Bkz. Ör. 16).

Bu kısımda kullanılan malzemeler 407. ölçüyle beraber geliştirilirler.

Ör. 31 (406-409. ölçüler, kemanlar, viyolalar ve viyolonseller)



423. ölçüde yeni bir motifle daha karşılaşırız. Keman ve viyolalarda görülen bu motifin üstünde diğer enstrümanlar her iki ölçüde bir akor desteği yaparlar (Bkz. Ör. 17).

Do minör eksenli bu bölümde sırasıyla I, IV, I, IV, V, I, VI, IV, II, V ve I derecelere geçiş yapılır. 439'dan itibaren ise aynı kalıp bu sefer önce üflemelilerde, ardından da yaylılarda karşılıklı tekrarlanır.

453. ölçüde tahta üflemelilerde yeni bir anlayış ortaya çıkar (Bkz. Ör. 18).

Ardından 456. ölçüde yaylılarda, 457. ölçüde üflemelilerde Aa4 motifi sforzando ile duyurulmaktadır.

Ör. 32 (456. ölçü, kemanlar ve viyolalar)



Do minör tonu etkinliğini sürdürmeye devam eder. 461. ölçüde yine aynı kalıp kullanılır ama melodi bu sefer önce yaylılarda gelir.

Ör. 33 (461-463. ölçüler, yaylılar)



489. ölçüde yaylılar giriş motifini tekrar hatırlatırlar, ardından üflemeliler bir önceki pasajın motifinde ısrar ederler. 475. ölçüde kemanlar tekrar öne çıkar ve giriş motifi yinelenir (i1, i2).

483. ölçüyle beraber Kodaya geçilir. Aa temasının melodik biçimi değişir, Aa4 motifini obua tekrarlar. Dikkat çekici başka bir yenilik ise bu temanın eserde ilk defa pianissimo olarak gelmesidir.

Ör. 34 (483-487. ölçüler)



Bundan sonraki dört ölçü öncekinin tekrarıdır. Pianissimoyu aniden gelen fortissimo takip eder ve Sergi Kodasının motifiyle (Do minör) eser otantik kadansla sonlanır.

Ör. 35 (489-502. ölçüler)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEETHOVEN 5. SENFONİ BİRİNCİ BÖLÜMÜN

ŞEFLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ

3.1. Şeflik Teknikleri Açısından Analiz ve Şeflerin Yönetme Teknikleri

Beethoven eseri tamamladığında ilk bölümün temposunu “Allegro con brio” olarak belirlemişti. Ancak 1817 yılında metronom değerini de ekledi (ölçü başına 108). Bu tempo 2/4'lük yazılan bu bölüm için ölçü başına bir vurulması anlamına gelmektedir. Dörtlüğe bir vurulması şefler için hem çok zor, hem çok hareket ve efor sarf edilmesinin yanı sıra, orkestra üyelerinin ritm ve işaretleri anlayabilmesini de imkansızlaştırmaktadır. Dolayısıyla ölçü başına bir vurulması ve eserin motifsel yapısının getirdiği gereklilik sebebiyle her dört ölçüde bir döngünün tamamlanması, hem şef için hem de orkestra için en doğru seçim olacaktır.

Giriş bölümü eserin en kritik yeridir. Tüm yaylılar, klarinetlerle birlikte ünison ve fortissimo olarak eserin ana motifiyle giriş yaparlar. Bu kalabalık grubun aynı anda ve kazaya uğramadan fortissimo girebilmeleri için iyi bir nefes ve teknikle giriş verilmelidir. Birçok şef adayı için bu kısım korkutucu olabilir ancak aksine son derece kararlı olunmalıdır. Orkestrada çalanlarla beraber çalışmış hissi kaybedilmemelidir. Bunun için iyi bir göz kontağı kurmak da gereklidir.

Giriş kısmını zor hale getiren başka bir unsur ise 2 ve 5. ölçülerdeki puandorg'lardır. Bu puandorg'larda orkestra hem yeterince tutulmalı (ne fazla uzun ne fazla kısa) hem de aynı anda kesilip devamına beraber girilmesi sağlanmalıdır. Dolayısıyla burada önem taşıyan unsur 2. ölçüde yaylıların arşeleridir. Şefler bu ölçüde arşelere mutlaka bakmalı, gerektiğinde düzeltmelidirler. Tutulan bu ses için arşe çekilip itilecek süreye sahip olmalı ve ses şiddetinin düşmemesi, karakterini kaybetmemesi için çok uzun tutulmamalı, orkestrayla birlikte arşenin sonuna gelinmesiyle tutulan sesin kesilip devamına işaret verilebilmesi için yeterince süreyi şeflerin iyi hesaplamaları gerekmektedir. Bu kısımda süre gerçekten en önemli unsurlardan biridir.

Giriş kısmının diğer bir kritik noktası ise motifin başındaki sekizlik “es”tir. Şefin birliktelik sağlayabilmesinin püf noktasıdır. Eğer bu esi doğru ve anlaşılır bir şekilde verebilirse orkestrada çalanlar da rahat bir işaret almış olur. Bunu çözmek şefin işini yarı yarıya kolaylaştıracaktır (Bkz. Ör. 3).

Diğer önemli nokta ise verilecek olan tempo vuruşudur. Bu da bu kısmı zorlaştıran diğer bir unsurdur. İlk defa orkestra karşına çıkıp provalara başlayacak olan bir şefin vereceği tempoyu kimse bilemez. Dolayısıyla verilecek temponun işaretinin veya hareketinin çok iyi çalışılması lazımdır.

Bu aşamadan sonra şefin orkestrayı götürmesi gerektiği sesi, yani Mi bemolü düşünmesi önem teşkil eder. Böylelikle kaza riskini daha da azaltmış olacaktır. Motifin 3. ölçüyle beraber yeniden gelişine de, ilk iki ölçü kadar dikkat edilmelidir. Fakat bu ikinci geliş fazladan bir ölçü daha eklenmiştir. Bazı şefler bu iki ölçüye ayrı ayrı vururlarken bazıları buna ihtiyaç duymamaktadırlar (Bkz. Ör. 2).

Her şefin esere başlamadan önce kendine göre uyguladığı teknikleri vardır. Bu eser için inceleme yapacak olursak, Leonard Bernstein Viyana Filarmoni Orkestrası’yla gerçekleştirdiği konserin başlangıcında sol elini yumruk yapmaktadır. Ayrıca gözlerini de sıkarak kapatmaktadır. Duruşu sağlam, baget de dik konumdadır. Bu şekilde orkestraya giriş vermek çok zordur. Hiçbir icracı hangi tempo olduğunu anlayamaz. Dolayısıyla ufak bir işaret verilmelidir. Bernstein ise tam bu noktada baget ucunu indirerek tempoyu bagetin ucuyla hafifçe vermektedir. İlk ölçüde vuruşunu verir fakat 2. ölçüde tekrar vuruş yapmaz; iki elini de aşağıdan yukarıya puandorg’u bitirene kadar kaldırır, 3. ölçüde tekrar vuruş yapar.

Herbert von Karajan ise Berlin Filarmoni Orkestrası’yla yaptığı kayıta esere, başı vücuduyla beraber hafif öne eğik, kolları önde aynı hizada, sol eli Bernstein’in aksine açık, baget ucu önde başlamaktadır. Tempoyu çok ufak bir hareketle belirttikten sonra ilk vuruşla giriş vermektedir. Ancak ilk vuruşu verdikten sonra kolları vuruşu verdiği yerde sabit kalır ve puandorg’u bitirmek için ise kollarını kaldırıp 3. ölçünün vuruşunu vermektedir. Yani puandorg’u kesip yeniden vuruş vermek yerine ikisini birleştirmektedir.

Carlos Kleiber Viyana Filarmoni Orkestrası ile yaptığı konserde hem ilk hem de ikinci ölçüleri ayrı ayrı vurmaktadır. 2. ölçüde vurduktan sonra iki eli de aynı hızda sabit durmaktadır. Bernstein gibi onun da sol eli yumruk şeklindedir. Duruşu ise Karajan'a benzemektedir.

Arturo Toscanini 22 Mart 1952'de New York Carnegie Hall'de NBC Senfoni Orkestrası ile gerçekleştirdiği konserde esere başlamadan önce aynı Bernstein'ın pozisyonunu kullanmaktadır. Tek fark sol elin açık olmasıdır. Tempo için aynı şekilde ufak bir hareket yapar ve ilk vuruşu verir. İkinci vuruşu da verdikten sonra sağ eli sabit, sol eli içeride durmaktadır. Puandorg'u kesmek için sol elini kullanır ve aynı anda sağ elini kaldırarak 3. ölçüye hazırlar. Üçüncü vuruşu verdikten sonra sağ el yine sabit kalır, sol el yine 5. ölçünün sonunda puandorg'u keser.

Claudio Abbado'nun Berlin Filarmoni Orkestrası ile 2001'de yaptığı konserde ise her iki kolunu dirseklerden kaldırarak sol eli açık olarak ilk vuruşu vermektedir. Aynı Karajan gibi o da puandorg'u kesmeden bir sonraki ölçünün vuruşuyla birleştirmektedir. Fakat 5. ölçüdeki puandorg'u sol eliyle keser.

Leopold Stokowski 8 Eylül 1969'da Fairfield Hall'de (Croydon) Londra Filarmoni Orkestrası'yla verdiği konserde baget kullanmaz. Her iki elini de yumruk yaparak büyük olmayan ama kuvvetli bir giriş verir. 2. ölçüye de vurarak puandorg'u sağ eliyle keser.

6. ölçüyle başlayan Aa teması, giriş kısmının aksine piano nüansıyla geldiğinden dolayı puandorg kesildikten sonra küçük ama anlaşılır bir harekete gereksinim duyar. Sağ el kullanılması yeterlidir; sol el kullanılacaksa sadece nüansı göstermesi daha sağlıklı olacaktır. Bu bölümde dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ise enstrümanlara giriş verilmesi ve birbirleriyle olan uyumlarıdır. Çünkü tempo hızlıdır, her vuruşta yeni bir enstrüman grubu giriş yapar. Dolayısıyla önce ikinci kemanlar, ardından fagotlar, viyolalar ve viyolonseller ve daha sonra da birinci kemanlar ile göz kontağı kurulmalı ve iyi bir nefes verilmelidir. Ancak hepsiyle ayrı ayrı göz kontağı kurmak böylesi bir tempo için güç olduğundan bu dengenin şef tarafından iyi ayarlanması gerekmektedir.

Hepsinden öte bu pasajın zorluğu enstrümanlar arası uyum sağlama ihtiyacından kaynaklanır. Çünkü melodi üç enstrüman grubuna paylaştırılmıştır (birinci ve ikinci kemanlar ile viyolalar). Bu gruplar arası denge iyi olmalıdır. Hem denge açısından hem de teknik ve ritmik açıdan karakterinin uyumu için şefin bu kısma dikkat etmesi önemlidir.

Ör. 36 (6-13. ölçüler)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

18. ölçüde tüm orkestra crescendo ile forte'ye geçiş yapar. İstenilen etkinin yaratılabilmesi için iki el kuvvetli bir şekilde kullanılabilir. 19-20-21. ölçülerde akor uzunlukları önemlidir. Hem uzunlukları hem de karakterleri uyumlu olmalıdır. Yaylılar ile üflemelilerin farklı tekniklerinden ve yapılarından dolayı sorun yaşanabilir. Bunun için provalarda bu uyuma özen gösterilmeli, melodi birinci keman ve flütlerde olduğundan bu enstrümanlar birinci planda yer almalıdır.

21. ölçüde ise sadece birinci kemanlar Sol sesini tutmaktadırlar. Bu nedenle arşelere bakılmalı ve zamanlama iyi ayarlanmalıdır.

Ör. 37 (17-24. ölçüler)



Stokowski Aa temasına girerken sağ eliyle puandorg'u kestikten sonra ufak hareketlerle yine sadece sağ eliyle ölçüye bir vurmaktadır. Vuruşları keskin ancak kolları da gergindir. Crescendo'nun geldiği ölçüde her iki elini birden kullanarak girişi verir ve kemanların Sol sesini tuttuğu ölçüde sağ elini yukarıda tutar. Puandorg'u kesmek için elini geri çekip devamında gelen i2 için tekrar iki eliyle orkestraya doğru vuruşunu gerçekleştirerek 24. ölçüdeki puandorg'u da yine sağ eliyle kesmektedir.

Abbado Aa temasından önceki puandorg'u sol eliyle kestikten sonra her iki elini de kullanarak vuruşlar vermeye başlar ve crescendo gelen ölçüde hareketlerini büyötmektedir.

Toscanini sağ eliyle Aa temasına başlayıp 1. kemanların girdiği yerde sol elini de devreye koymaktadır. 21. ölçüde ise diğer şeflerin aksine iki kolunu da aşağıda tutarak puandorg'u tekrar sol eliyle keser, ardından da her iki eliyle 22. ölçüye giriş verir.

Kleiber ise kesmeden ve fazladan herhangi bir hareket yapmadan Aa temasına iki eliyle paralel bir şekilde girer. Ölçü başlarına dik değil yuvarlayarak

vurmaktadır. Birinci kemanlarda 13 ve 15. ölçülerdeki uzun notaları baget ucuyla vurgular. Crescendo geldiğinde sağ eliyle hareketini büyüterek 19-20-21. ölçülerdeki akorları sadece sağ eliyle yönetmektedir. 21. ölçüde tutulan Sol notasını da sol eliyle tutup kestikten sonra 22. ölçüye tekrar sağ eliyle girmektedir.

Karajan 5. ölçüdeki puandorg'u her iki eliyle de yuvarlayarak kesip yine iki eliyle birlikte Aa temasına başlamaktadır. Crescendo'lu ölçüde hareketini büyüterek akorlarda yuvarlamak yerine aşağıdan yukarıya doğru vuruş yapar. Tutulan Sol notasında sol elini kemanlara dönerek avuçları açık bir şekilde uzatmaktadır. Ancak puandorg'u yine kesmeden doğrudan bir sonraki ölçüye iki eliyle giriş verir.

Bernstein ise puandorg'u keserek devam eden şefler arasında yer alır. Aa temasında her iki elini de aşağıdan yukarı sektirerek vuruşlarını gerçekleştirmektedir. Crescendo'lu ölçüden itibaren hareketlerini oldukça büyüterek 21. ölçüdeki Sol notasını sol eliyle tutar. Fakat devamında bu sefer puandorg'u kesmeden Karajan tarzında bir sonraki ölçüye vuruş verir.

25. ölçüde Aa teması benzeri olan ancak bu sefer birinci kemanlarla başlayan Ab teması girer. Tema yaylılara sırayla dağıtılmıştır. Küçük hareketlerle ve doğru nefes vererek sırasıyla birinci kemanlar, ikinci kemanlar, viyolalar ile viyolonsel ve baslara giriş verilir. Eser dörder ölçülük kalıp anlayışına devam ettiğinden şef de vuruşlarını dörde ayrılabilir. 32. ölçüde obua, klarinet ve kornolara giriş verildikten sonra tema gelişimi crescendo ile başlar. Tema on ölçü sonra (44. ölçü) zirveye ulaşacağından dolayı hareketleri büyütürken acele edilmemelidir. 38. ölçüden itibaren 44. ölçüye kadar her ölçü başında bütün enstrümanlarda sforzando gelmektedir. Şefin bunları daha keskin vuruşlarla crescendo'yu da hesaba katarak yönetmesi gerekir. Akor uzunluklarıyla, özellikle kemanlardaki bağlar ve staccatto'lara dikkat edilmeli, bütünlük sağlanmalıdır. 43. ölçüde korno, trompet ve timpaniye giriş verildikten sonra forte'ye ulaşılır. 44. ölçüden itibaren tutulan seslerin çoğunluğu nedeniyle ve yalnızca birinci kemanların temayı çalmasından dolayı hareketlerin büyük olmamasına ve orkestranın dikkatinin dağıtılmamasına, ayrıca orkestradakilerin rahatsız olmaması için hareketlerin küçük tutulmasına özen gösterilmelidir. 47. ve 51. ölçüde trompet ve timpaniye işaret verilmesi önemlidir. 52. ölçüyle beraber fortissimo olan pasajda tekrar hareketler büyütülebilir. Çünkü

Eksik 7'li akoru bir Beethoven eseri için dramatiktir. 56 ve 58. ölçülerdeki akorlar ise yuvarlanarak yönetilebilir.

Ör. 38 (25-28. ölçüler)



Ör. 39 (38-45. ölçüler)



Bernstein 24. ölçüdeki puandorg'u kestikten sonra bir ölçü boş vurarak Aa temasında olduğu gibi yönetmektedir. Her enstrüman grubuna teker teker giriş verir ve 32. ölçüde obua ile göz kontağı kurar. Crescendo'nun başladığı 34. ölçüden itibaren hareketlerini büyütür kemanlara döner. Sforzando'ların başladığı yerden sonra vuruşlarını keskinleştirmektedir. 47. ve 51. ölçülerde korno ve timpaniye giriş verdikten sonra 56. ve 58. ölçülerdeki akorlarda yuvarlama yapar.

Karajan puandorg'u sağ eliyle yuvarlayarak keserek, tekrar sağ eliyle hafif şekilde vurmaya devam etmektedir. Ardından sol elini de paralel olarak tutarak crescendo'da hareketlerini büyütür. Sforzando'larda önce yuvarlamakta, ardından dik

hareketler yerine sağ ve sola vuruş yapmaktadır. 44. ölçüden sonraki kısımda dört vurmaya başlar. Fortissimo geldiğinde ise her iki koluyla da hareketini büyüterek 56. ve 58. ölçülerdeki akorları keskin bir şekilde kollarını aşağıya indirerek tutmaktadır.

Kleiber puandorg'u kesmeden Ab temasına girdikten sonra yine iki kolunu paralel olarak kullanarak enstrümanlara ayrı ayrı girişler vermektedir. Sforzando'lar geldiğinde ise sadece sol eliyle yukarıdan aşağıya keskin vuruşlarla forte'ye ulaştıktan sonra hareketlerini minimuma indirmektedir. 47. ölçüde korno ve timpani için ufak bir işaret verse de 51. ölçüde iki koluyla büyük hareketle fortissimo'ya hazırlar. Fakat ardından hareketlerini tekrar küçültüp 56. ölçüdeki akor için 55. ölçüden sonra tekrar büyüterek 56 ve 58. ölçüdeki akorları sert ve yuvarlak şekilde yönetmektedir.

Toscanini 24. ölçüde fazladan hiçbir hareket yapmadan puandorg'u sol eliyle yuvarlayarak keser. Akabinde sadece sağ elle önce bir ölçü boş vurarak yönetmeye devam edip, 32. ölçüde sol elini de açık bir şekilde devreye katarak paralel şekilde hareketlerini büyütür, 44. ölçüden itibaren de yuvarlayarak vurmaya başlar. 56 ve 58. ölçülerdeki akorlarda Karajan gibi iki kolunu da indirmektedir.

Abbado da puandorg'u yuvarlayarak kesip bir ölçü boş vurarak giriş verir. 32. ölçüye kadar kollarını paralel kullanarak daha sonrasında hareketlerini büyötmektedir. 34 ve 36. ölçülerde kemanlardaki uzun notaları sol eliyle destekleyerek daha sonrasında gelen sforzando'ları da yine sol eliyle yuvarlayarak 43. ölçüde sağ eliyle korno, trompet ve timpaniye işaret vermektedir. 56 ve 58. ölçülerdeki akorları ise diğer şeflerden farklı olarak sol eliyle soldan sağa doğru bir hareketle yönetir. Bu şekilde yönetmesi orkestranın akorları keskin çalmasına engel olarak daha tenuto bir ses çıkmasını sağlar.

Stokowski 24. ölçüdeki puandorg'u her iki eliyle küçük ama keskin bir hareketle kesmektedir. Fakat boş ölçü vurmada küçük hareketlerle devam eder. Crescendo ve sforzando'larda hareketlerini çok büyötmaz ancak keskinleştirir.

B'ye 59-62. ölçüler arası Köprüyle geçiş yapılır. Kornolar forte ve sforzando'ların ardından B'ye geçildiğinde piano'ya düşerler. Bu kısımda sadece iki

korno olduğu için iki elin de kullanılmasına gerek yoktur. Hem şef için enerji kaybı olur hem de çalanlar için kararsızlık, aşırı kuvvet ya da denge sorunları doğurabilir (Bkz. Ör. 7).

63. ölçüden itibaren başlayan Ba teması A'ya göre hem teknik hem armonik hem de karakteristik farklılıklar gösterir. Kuvvetli gelen köprünün ardından süpriz piano'yla, ana tonalitenin ilgili Majör tonunda birinci kemanlarda Ba teması sunulur. Bu kısımda uzun sesler ve bağlar hakimdir. İlk 4 ölçü birinci kemanlar, ardından klarinet, sonrasında da tekrar birinci kemanlarla birlikte flüt temayı devralırlar. Orkestra şefinin artık keskin, dikey ve sert vuruşlar yerine daha geniş, bağlı ve yatay vuruşları tercih etmesi yerinde olacaktır.

Enstrümanlara sağlıklı, anlaşılır ve rahat girişler verebilmek için 63. ölçü yerine 64. ölçüden itibaren dört vurulması tercih edilebilir. Böylelikle 63. ölçü son vuruşa denk gelecektir. Aynı şekilde 67 ve 71. ölçüler de son vuruşta yer alır. 63. ölçüde yaylıların iyi bir giriş yapabilmesi önemlidir. Büyük hareketler kullanmadan iyi bir nefes verilmelidir.

Ör. 40 (59-64. ölçüler)

Bu kısımda göze çarpan başka bir husus da 65. ve 69. ölçülerde viyolonsel ve kontrabaslarda gelen K1 motifidir. Sağ el ile ufak, keskin bir vuruşla ya da bir bilek hareketiyle buralarda giriş verilebilir. Bu motif tüm bölüm boyunca ara ara kendini göstermektedir. 67. ölçüdeki fagot partisi de isteğe göre sol elin yardımıyla bağlı bir şekilde yönetilebilir. Burada da iyi nefes verilmelidir. Ayrıca 66. ölçüde birinci kemanlarda, 70. ölçüde klarinette ve 74. ölçüde flütteki cümle sonlarına aşırı vurulmamalıdır. 71. ölçüde flüt ve kemanlar beraber temayı çaldıklarından dolayı şefin bu iki enstrümanın birlikteliğine ve sonoritesine dikkat etmesi gerekmektedir (Bkz. Ör. 19 ve 21).

75. ölçüde Bb temasına geçilir. 83. ölçüde korno ve klarinetler armonik destek sağlarken ikinci kemanlar ve viyolonseller temaya ortak olurlar. 84. ölçüde obua da katılır, kontrabas ve viyolalar ritmik motifi duyurmaya devam ederler ve crescendo'yla birlikte gerilimi artırmaya başlarlar. Üflemeliler dengeli bir crescendo yapmalıdırlar. 75. ölçüden itibaren iki el kullanılmalı, 84. ölçüde gelen crescendo'yla birlikte hareketler büyütülmelidir. Hızlı tempodan dolayı hareketleri çok büyütme sakıncalıdır. Bunu yerine kuvvetlendirilebilir ya da keskinleştirilebilir. 94. ölçüdeki fortissimo'ya ulaşmak için duruş sağlam, hareketler dengeli ve içi dolu olmalıdır.

Stokowski 63. ölçüde kemanlara sol eliyle hafifçe giriş verip sağ eliyle yönetmeye başlamaktadır. Daha yatay ve bağlı, daha küçük hareketler kullanır. 75. ölçüde birinci kemanlara sol eliyle giriş verdikten sonra vuruşlarını keser. 79. ölçüde tekrar sol eliyle kemanlara giriş verir ve vurmaya yeniden keser. 83. ölçüde crescendo başlamadan önce iki elini de avuçları açık bir şekilde aşağıda tutarak hafif başlanması gerektiği işaretini verir; orkestra da buna gözle görülür bir tepki vermektedir. 85. ölçüde viyola ve kontrabaslardaki ritmik motifi göstermek amacıyla ve de crescendo'nun getirdiği gerilimle beraber orkestrayı büyütme için vuruşlarını yeniden keskinleştirir.

Abbado Köprüde sadece sağ elini kullanmaktadır. 63. ölçüden sonra da vuruşlarını yumuşatarak sol eliyle birinci kemanlara giriş verir. 65. ölçüde viyolonsel ve kontrabaslardaki ritmik motif için hareketini keskinleştirir.

Toscanini de aynı şekilde Köprü kısmını sağ eliyle sforzando'ları da kuvvetlendirerek ve vuruşlarını yumuşatarak bağlı bir şekilde birinci kemanlara giriş vermektedir. Bu kısımda sadece sağ elini kullanır ve fazladan bir hareket yapmaz. Crescendo'da ise hareketlerini gittikçe büyütür.

Kleber ise müzikal dalgalanmalara daha fazla özen göstererek ve belli ederek yönetmeyi tercih etmektedir. Yine sadece sağ eliyle Köprüyü yönettikten sonra vuruşlarını yumuşatarak birinci kemanlara giriş verir. Hareketlerini, temanın iniş çıkışlarına göre şekillendirir, crescendo öncesi minimuma indirir ve ardından büyütür keskinleştirir.

Karajan kornlardaki sforzando'ları keskin vurmanın tam aksine bağlı ve geniş yönetmektedir. Ardından da hemen kemanlara dönerek giriş verir. Daha yuvarlayarak ve bağlayarak, Kleber gibi müzikal iniş çıkışları göstererek yönetmeyi tercih etmektedir. 84. ölçüde ise viyola ve kontrabaslardaki ritmik motif için sağ eliyle keskin vuruşlara geri dönüp, hareketlerini büyütür.

Bernstein da kornları sağ eliyle yönettikten sonra kemanlara iki eliyle paralel olarak giriş verir. Fakat keskin vurmaya ve ritmik motifin her gelişinde işaret vermeye devam eder. 91. ölçüden itibaren fortissimoya kadar zıplayarak crescendo'yu yükseltmeye çalışmaktadır.

94. ölçüyle Tamamlayıcı Unsur başlar. Bu bölümde yeniden, A'daki materyallerin kullanıldığı görülür. Sergi sonuna kadar da fortissimo hakimdir. 94-109. ölçüler arası özellikle kemanlardaki arşe tekniklerine ve ritmik-melodik karaktere; üflemeliler, timpani, viyola, viyolonsel ve kontrabaslardaki akor uzunluklarına ve aralarındaki uyum-denge ilişkisine dikkat edilmelidir. 110. ölçüde üflemeliler için, 113. ölçüde yaylılar için kuvvetli bir giriş verilmesi yerinde olacaktır. Ayrıca 110-112. ile 114-116. ölçüler arası yaylılardaki uzun seslerin enerji kaybetmemesi önemlidir. Kodetta kısmındaki sekizliklerin ve dörtlüklerin uzunlukları iyi hesaba katılmalıdır (Bkz. Ör. 10, 11, ve 12).

94. ölçüden itibaren Bernstein iki elini paralel olarak kullanarak aşağıdan yukarıya doğru yönetir. Ölçülerin ikinci zamanlarında da vuruşlar yaptığından dolayı orkestranın biraz yavaşlamasına sebep olmaktadır. 101. ölçüde gelen bağlar

nedeniyle aşığı-yukarı vuruşlarını sağı ve sola doğru değıştirir. Buna rağmen iki vurmaya devam eder. 109. ölçüde üflemelilere giriş verip ölçüye bir vurmaya geri döner. 113 ve 117. ölçülerde yaylılara işaret verdikten sonra Kodettayı keskin vuruşlarla son akoru iki elini de yanlara açarak bitirmektedir.

Karajan 94. ölçüden sonra büyük hareketler yapmadan, yuvarlayarak ve dört vurarak yönetmektedir. 109. ölçüde giriş verdikten sonra yine dört vurmaya ve sağı eliyle yönetmeye devam eder. 113 ve 117. ölçülerde iki elini de kullanarak yaylılara giriş verip, Kodettayı, sonundaki akoru ellerini havada tutarak bitirir.

Toscanini 94-125. ölçüler arası tek elle yönetmektedir. Fakat ölçüye bir vurmasına rağmen fazladan hareketler yapar; her ne kadar ölçünün başlarına büyük vursa da küçük vuruşları da sayarsak ölçüye 3-4 vurduğu zamanlar görölmektedir. Kodettanın sonunda ise bitiş hareketi yapmaz.

Abbado 94. ölçüden sonra sadece sağı eliyle yönetmektedir. Sol elini 101. ölçüdeki kemanların legato'sunu göstermek için kullanır. 109. ölçüde giriş verdikten sonra Abbado da Toscanini gibi fazladan hareketler yapmaya başlar ve sonunu yine onun gibi bitiş hareketi yapmadan bitirir.

Stokowski ise 94-125. ölçüler arası hiç fazladan hareket yapmadan sadece sol elini küçük ve keskin kullanarak yönetir. Ritmik motifin geldiğı yerlerde nefes vermek için ise sağı elini kullanıp geri çekmektedir.

125. ölçüde tekrar giriş motifi kanonik olarak önce klarinetler ve kornolarla, ardından yaylılarda duyulur. Puandorg'dan sonra 129. ölçüde büyük gelişme bölümüne geçilir (Bkz. Ör. 22).

Gelişme bölümü Aa temasına oldukça benzer bir şekilde başlar. Bu sefer viyolaların yerini klarinetler alır. 142. ölçüde viyola ve viyolonsellerde crescendo'yla birlikte yeni bir kalıp ortaya çıkar. 145. ölçüde de subito piano'ya döner. Burada şefin vücudunu değil, yalnızca ellerini kullanması önemlidir. Çünkü bu kalıp iki ölçülük bir crescendo'nun ardından subito piano'ya geçer. 143. ölçüdeki korno girişini de hesaba katarak viyola ve viyolonseller, çok büyük hareketler olmadan legato bir şekilde yönetilmelidir (Bkz. Ör. 13).

145. ölçüde tema enstrümanlarda tersine döner; kemanların pasajını viyola ve viyolonsellerde, viyola ve viyolonselin pasajını da kemanlarda görürüz. Ek olarak kontrabaslar pizzicato ile armonik destek sağlarlar; bunun için ufak bir vuruşla sağ elde işaret verilebilir. 150-153. ölçüler arası tekrar “crescendo-subito piano” kalıbı gelir. 151. ölçüde fagotlar, viyola ve viyolonsellere katılırlar. Aralarındaki uyuma özen gösterilmelidir. 153. ölçüden itibaren 167. ölçüye kadar motifler ardarda üflemeliler ve yaylılarla tekrarlanır. 158. ölçüden sonra trompet, korno, timpani ve kontrabasların gerilimi artırıcı etkisi vardır. Kornolar kemanları destekler ve kontrabaslar armonik değişim sağlarlar.

Bu kısmın hızı ve yapısından dolayı birlikteliğe çok dikkat edilmelidir. Olabildiğince keskin, anlaşılır ve küçük hareketlerle yönetilmesi gerekir. 166. ölçüde başlayan crescendo sadece iki ölçüyü kapsadığı için âni bir yükseliş meydana gelecektir. Bu iki ölçüde hareketler de büyümeli ve orkestrayı forteye taşıyacak niteliğe sahip olmalıdır.

Ör. 41 (158-170. ölçüler)

Toscanini Gelişme bölümünde 142-145. ve 150-153. ölçüler arası gelen “crescendo-subito piano” pasajlarını sağ eliyle yönetmektedir. Crescendo’yla hareketlerini yuvarlayarak büyüttükten sonra subito piano geldiğinde kolunu sabit bir noktada tutarak çok hafif bir vuruş yapmaktadır; bu da orkestradan beklenen etkiyi yeterince verir. 158-168. ölçülerde ise son derece küçük ama keskin vuruşlarla sağ eliyle yönetir. 166 ve 167. ölçülerdeki crescendo’da ise hareketlerini aniden büyütür.

Kleiber “crescendo-subito piano” pasajlarını küçük hareketlerle yönetmeyi tercih etmektedir; bu da onun bu pasajda fazla bir crescendo istemediği anlamını taşır. Ancak 166-167. ölçülerdeki crescendo için iki kolunu birden oldukça büyük alanda kullanmaya başlar.

Karajan ise bu pasajları neredeyse vurmada legato olarak yönetmektedir. Crescendo etkisi vermek için iki kolunu yanlara açarak subito piano’da tekrar önceki pozisyonuna döner. 158-168. ölçülerde yeniden dört vurarak crescendo geldiğinde diğer şefler gibi o da hareketlerini oldukça büyütmektedir.

Bernstein da aynı Toscanini gibi hareketlerini büyütürken subito piano’da kollarını sabit tutmaktadır. Ancak 158-168. ölçüler arası crescendo’yu son iki ölçü yerine çok daha erken başlatır. Bu kısımda özellikle flütleri yönetirken yaptığı hareketlerin etkili olduğu göze çarpar. Yönetme şekliyle flütlerden çıkan seslerin benzerliği birbirine çok benzemektedir; bu da en ufak hareketlerin bile orkestra üzerindeki etkisini gözler önüne serer.

168. ölçüden itibaren odaklanılması gereken akorlar 168, 170, 172, 174, 176. ölçülerdeki akorlar olmalıdır. Kuvvetler buralarda toplanır. Bunlar dışında hareketler keskin olsa da büyük tutulmamalıdır. Yalnızca 171, 175 ve 177. ölçülerde iyi ve kuvvetli bir giriş verilmesi önemlidir.

170, 174 ve 176. ölçülerde ise akorlar iyi kesilmeli, karakterleri aynı olmalıdır.

Ör. 42 (171-179. ölçüler)

The image displays a musical score for a full orchestra, labeled as Example 42, covering measures 171 through 179. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tp.), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score shows a complex arrangement of chords and melodic lines. Dynamics include piano (p), piano-forte (pü), forte (f), and fortissimo (ff). The score is written in a single system with multiple staves.

179. ölçüde Köprü teması bu sefer kemanlarda gelir; sforzando'larda dolgunluk istenebilir. Bunun için arşe tekniklerine dikkat edilmelidir. 182. ölçüdeki viyola, viyolonsel ve kontrabasların motifine güçlü, keskin ve anlaşılır bir nefes verilmesi gerekir.

Bağlar ve staccato'lar ile enstrümanlar arasındaki uyum ve birliktelik önemlidir.

Ör. 43 (179-187. ölçüler, yaylılar)



Yine 182. ölçüden itibaren her ölçüde sırayla timpani, fagot, klarinet, obua ve flütlerin girişleri vardır. Bu her iki plan ayrı ayrı düşünülmeli ve vuruşlar keskin olmalıdır. Aynı ölçülerde kemanların tuttuğu seslerin dengesi de göz önünde bulundurulmalıdır. 187-194. ölçüler arası aynı kalıp farklı tonda tekrar gelir (Bkz. Ör. 24).

Bernstein 168. ölçüden sonra dört vurmaya başlamaktadır. İlk ölçüye kuvvetli vurarak diğer ölçülerde sadece vuruş yönlerini gösterir. 171, 175 ve 177. ölçülerde ise kuvvetli bir nefes verir. Kemanların sforzando'larında da aynı sert yönetimi sürmektedir. Sonrasında timpani ve üflemelilerde ritmik motiflerin ve yaylılarda da yeni bir pasajın geldiği 182-187. ölçüler arası aynı şekilde yönetse de tek tek timpani ve üflemelilere girişler verir.

Karajan da 171, 175 ve 177. ölçülerde kuvvetli girişler verir ve ardından 180. ölçüde kemanlardaki sforzando'larda vuruşlarını daha geniş arşe ister gibi genişletir. 182. ölçüde ise, Bernstein'ın aksine viyola, viyolonsel ve kontrabassları düşünmektedir.

Toscanini bu kısımda yine sadece tek elini kullanmaktadır. 182. ölçüde viyola viyolonsel ve kontrabasslara giriş verirken, aynı pasajın tekrarında, 190. ölçüde bu

sefer üflemelileri düşünmektedir. Stokowski ise hemen hemen Toscanini'ye benzer bir yönetimi tercih eder. Tek farkı 182. ölçüdeki pasajda önce yaylılara hemen ardından üflemelilere giriş vermesidir.

195. ölçüden itibaren Yeniden Sergi'ye kadar esere yeni bir anlayış hakim olur. Üflemeliler ile yaylılar arası alışveriş başlar; ikilik kalıplar ardarda gelirler. Şefin yine dikkat etmesi gereken, enstrümanlar arası uyumdur. Üflemelilerin ve yaylıların farklı karakterinden dolayı aradaki dengenin iyi prova edilmesi gerekir. Yaylıların burada geniş arşe kullanmaları yerinde olur. Şef ise bu denge için üflemelileri ve yaylıları farklı şekilde yönetmelidir. Çünkü yönetim biçimini aynı tutmak her iki grup için farklı algılanıp hissedildiği için karakter problemleri gündeme gelebilir. Örneğin yaylıları üflemelilere göre daha geniş ve yatay yönetmek yerinde olacaktır. Ancak temponun da kaybedilmemesine özen gösterilmelidir.

Ör. 44 (196-205. ölçüler)

The image shows a musical score for a full orchestra, specifically measures 196-205. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), and Tp. (Trombone). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many rests and dynamic markings. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

210. ölçüye kadar ikişer ölçülük kalıplarla gelen bu motif, 210. ölçüden sonra teke düşer. Bu kısımda isteğe göre iki ya da dört vurulabilir fakat 228. ölçünün son vuruşa denk gelmesi daha iyi olacaktır; vuruşlar buna göre hesaplanmalıdır. 210-221. ölçüler arası diminuendo nedeniyle vuruşlar küçültülmelidir.

Ör. 45 (206-227. ölçüler)

228. ölçüdeki fortissimo sürprizi için keskin ve âni bir vuruş verilmesi iyi olur ancak teknik kazalara da fırsat vermemek için aşırıya kaçılmamalıdır. Çünkü orkestra ağır olduğu kadar da oldukça hassastır. En ufak harekete karşı duyarlı olduğu gibi aşırı hareketlerde de kontrolden çıkabilir. 223. ölçüdeki pianissimo için de aynı şekilde dikkat çekici ama kafa karışıklığına sebep olmayacak bir işaret yerinde olacaktır. Genelde bu tip yerlerde sorunlar çıkabilir. Bu nedenle şefin doğru yerde, doğru zamanda ve doğru şekilde yönetmesi zorunludur.

240. ölçüde yeniden fortissimo sürpriziyle gelişme bölümü sona yaklaşır. Üflemeli ve yaylıların motif alışverişleri devam ettiği için keskin vuruşlar da devam etmelidir. 248-252. ölçüler arası tekrar giriş motifiyle 253. ölçüde Yeniden Sergi'ye geçilir.

Ör. 46. (228-240. ölçüler)

The musical score for Example 46, measures 228-240, is presented in two systems. The first system (measures 228-239) features a full orchestral ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Violin (Vcl.), and Bass (Basso.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score shows a complex arrangement of notes and rests across multiple staves. Dynamics include fortissimo (ff) and pianissimo (pp). The second system (measures 240-249) continues the orchestral texture, with similar dynamics and notation. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 228-239 and the second system covering measures 240-249. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Stokowski 196. ölçüden sonra üflemeliler için sağ elini, yaylılar için ise sol elini kullanmaktadır; sol el diğerine göre daha geniş ve yataydır. 210. ölçüde gelen diminuendo'dan sonra vuruşlarını gittikçe küçülterek sadece sol elini kullanmaya başlar. Artık keskin vuruşları 228. ölçüdeki sürpriz fortissimo'ya kadar tamamen bırakır. 228. ölçüde büyük ve kuvvetli bir giriş verdikten sonra 233. ölçüdeki pianissimo'da tekrar hafif ve geniş vuruşlara dönmektedir. 240. ölçüde yeniden keskin bir giriş vererek 245. ölçüden sonra kornonun partisini takip ederip ölçüye iki vurmaya başlar. Ancak 250. ölçüde giriş motifi tekrar geldiğinde bu sefer her notaya, yani sekizliğe bir vurmaktadır.

Toscanini 196. ölçüden sonra enstrümanlar arası farkı hesaba almadan aynı vuruş tarzıyla yönetmektedir. Diminuendo geldiğinde ise vuruşlarını küçülterek kollarını aşağıya indirip, 228. ölçüdeki sürpriz fortissimo'ya kadar da aşağı pozisyonda küçük ve geniş vuruşlar vermektedir. 228. ölçüde tekrar kuvvetli vurmaya başlar ve 233. ölçüde gelen pianissimo'da bu sefer kollarını daha yukarı ve öne doğru bir pozisyona getirerek yönettikten sonra 240. ölçüde bir önceki tarzına geri döner.

Kleber 196. ölçüden sonra üflemelileri ve yaylıları oldukça farklı anlayışta yönetmektedir. Üflemeliler için keskin ve öne doğru vuruşlar tercih ederken, yaylılar için geniş, yerden ve soldan sağa doğru vuruşlar kullanır. Pianissimo pasajlarda ise kolları orta pozisyonda tutarak iki eliyle küçük ve legato yönetmektedir.

Karajan ise Stokowski'nin tersine yaylıları sağ eliyle ve vurgulu olarak, üflemelileri sol eliyle parmakları açık ve kolları öne doğru tutarak keskin bir şekilde yönetmektedir. Pianissimo pasajlarda iki elini de göğüs hizasına getirerek küçük bir alanda çok küçük hareketler kullanır. Fortissimo'nun tekrar geldiği son kısımda da eski tarzına dönmektedir.

Bernstein yaylıları iki elini yanlara doğru açarak, üflemelileri ise kollarını önde tutarak yönetmektedir. Fakat bu pasajda eseri oldukça yavaşlatır.

253. ölçüyle Yeniden Sergi başlar. Orkestrasyonda ve motiflerde farklılıklar göze çarpar. 254. ölçüde obua solo eklenmiştir. Ayrıca daha önce ünison olan fagotlar bu sefer oktav olarak kullanılmıştır ve bir melodi çizgisi sunarlar. Önemli bir

değişiklik ise viyola, viyolonsel ve baslardadır; Sergi’de melodinin parçasıyken Yeniden Sergi’de pizzicato yaparlar. Pizzicato’lar için yine sağ el ufak ama keskin vuruş verebilir, sol el de üflemlileri yönetebilir. Melodi sadece kemanlara paylaştırılmıştır (Bkz. Ör. 25 ve 26).

266. ölçüde crescendo ile birlikte akorlar yuvarlanarak yönetilebilir ve 268. ölçüde vuruştan sonra kapatılabilir. Obua solunun yönetilmesine gerek yoktur. Ancak son notasında orkestra tekrar hazırlanmalıdır. Ardından aynı Ab temasına başlarken olduğu gibi küçük bir işaret yeterli olacaktır (Bkz. Ör. 27).

273. ölçüde bu sefer yaylılar crescendo ile birlikte ünison gelirler. Burada kontrolün iyi sağlanması şarttır. Hem 274. ölçüde fagot ve kornlara, ardından 275. ölçüde obua ve klarinetlere giriş verilmeli, hem de yaylılarda ritmik ve karakteristik birliktelik sağlanmalıdır. Ünison ve crescendo gelen pasajlar beraberinde çeşitli sorunlar getirebilir. Temponun da hızlı olduğu hesaba katılırsa şefin vuruşlarının önemi bir kere daha ortaya çıkar. Karmaşık ve büyük vuruşlardan kaçınılmalı, keskin ve dikkat dağıtmayacak vuruşlar tercih edilmelidir. Ancak bu keskinlik fazla olmamalı ve gerekirse yuvarlanmalıdır. 282. ölçüde başlayan sforzando’lar aynı Sergi’deki anlayışla yönetilebilir. 302. ölçüye kadar olan pasaj ise önceki şeklinin aynısıdır.

Ör. 47 (273-278. ölçüler)



Bernstein Yeniden Sergi'nin başına aynı ilk gelişindeki gibi girer ancak bu sefer fagotların melodi çizgisini takip ederek yalnızca onları yönetmektedir. Ünison gelen 273. ölçüde crescendo'yu da hesaba katarak vuruşlarını keskinleştirip büyötmektedir.

Karajan da küçük vuruşlarla fagot çizgisini çıkartır. 266-268. ölçülerdeki crescendo ve fortissimo'ları göstermeden sadece obuaya giriş vererek 269. ölçüden sonra, unison'lu pasaj da dahil olmak üzere küçük hareketler kullanmaktadır.

Kleiber de Bernstein ve Karajan gibi fagot çizgisini yönetmektedir ancak 266-268. ölçülerdeki crescendo ve fortissimo'yu büyük hareketlerle yönettikten sonra obuaya giriş verir.

303. ölçüde yeniden Köprü gelir ancak bu sefer korno yerine fagot kullanılır. Bu parti fagot için tiz ve fortissimo olduğundan dolayı entonasyona dikkat edilmelidir. Burada yine tek el kullanılması yeterlidir (Bkz. Ör. 29).

306. ölçüde ise Köprüye hem kornolar ortak olurlar hem de diminuendo yerine forte-piano gelir. Forte-pianolar için elle ufak bir silkeleme yapılması istenilen etkiyi verecektir. 307. ölçüyle de B'ye geçilmiş olur. Yine temayı önce kemanlar alır. Daha sonrasında klarinetler yerine bu sefer flütler gelir. Buraya kadarki pasaj aynen tekrarlanarak 323. ölçüde tema gelişimine başlanır. Ritmik motif 309 ve 317. ölçülerde kontrabaslarda, 313 ve 321. ölçülerde timpanide gelmektedir. Bu enstrümanlara giriş vermek için bilek kullanılabilir.

323. ölçüden sonraki kısımda gelen yenilik yalnızca 325 ve 329. ölçülerde temaya ortak olan flüt ve klarinetlerdir. Aynı şekilde 336. ve 338. ölçülerde de ortak olurlar. Bu pasaj Sergide önceki gelişinin aynısıdır fakat fazladan 4 ölçü daha eklenmiştir.

Ör. 48 (338-346. ölçüler)

The musical score for Example 48 (measures 338-346) is presented for a full orchestra. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'cresc.' (crescendo). The score shows a complex arrangement of notes and rests, with a final measure marked 'ff' (fortissimo). The Flute and Clarinet parts are particularly prominent, with the Flute playing a melodic line and the Clarinet providing harmonic support. The Bassoon and Horn parts also contribute to the overall texture. The Trumpet and Trombone parts are more active in the lower register. The score is written in a standard musical notation with a common time signature (C) and a key signature of two flats.

346. ölçüde başlayan Tamamlayıcı Unsurda, önceki gelişine göre kayda değer tek fark 353. ölçüde klarinet yerine flüt kullanılmasıdır. Bu ve bundan sonraki kısımlar önceki gelişleriyle aynı anlayışadrlar.

Stokowski 306. ölçüden sonra yaylıları sol eliyle, üflemelileri de sağ eliyle yönetmektedir. Bu sefer müzikal iniş çıkışları daha belirgin gösterir.

Toscanini 306. ölçüde vuruşlarını daha legato ve yatay hale getirmektedir. Müzikal iniş çıkışları küçük de olsa göstererek 346. ölçüden sonraki dörtlük akorları yuvalayarak yönetir. Bu kısımda en dikkat çekici şey 365. ölçüde bakır üflemelilerin, timpaninin ve yaylıların girdiği ritmik motifi geldiği kısımdaki hareketidir. Gereğinden fazla yaptığı büyük hareketi nedeniyle orkestra hem girmekte ufak bir gecikme yaşamakta, hem de temponun çekilmesine sebep olmaktadır.

374. ölçü Son Gelişme kısmının başladığı yerdir. Yine önceki bölümlerde kullanılan materyaller karşımıza çıkar, üflemeliler-yaylılar arası motif alışverişleri gerçekleşir. 374, 376, 378, 380. ölçülerdeki sforzando'larda vuruşları biraz daha keskinleştirmek ve silkelemek tercih edilebilir; elbette fazla olmaması önemlidir. Çünkü çalanlar zaten yapacakları için aşırıya kaçılması kötü ses çıkmasına neden olabilir.

Ör. 49 (374-381. ölçüler)



382. ölçüde fortissimo gelen pasajda sadece ilk ölçüye vurgu yapılması ve sonrasında gelen 3 ölçüye tekrardan büyük-sert vuruş verilmemesi iyi olacaktır ancak 386. ölçüde akoru kısa kesmek için tekrar belirgin vurulması gerekir. İstenirse yuvarlama da yapılabilir.

Ör. 50 (382-386. ölçüler)



387. ölçüde klarinet, fagot ve kornlarda ritmik motif, sürpriz bir şekilde fortissimoya zıtlık oluşturacak şekilde piano ile karşımıza çıkar. Tam bu noktada 386. ölçüdeki vuruşu büyük yapmamak gerekir. Büyük yapılan hareket, vakit kaybettirmesinin yanında 387. ölçüdeki pasaja doğru nefes ve işaret verilmesine engel teşkil edecektir. Hareket küçük tutulup 387. ölçüde de bilek hareketiyle ufak bir giriş verilmesi sorun yaşanmasını engeller (Bkz. Ör. 30).

Bernstein 387. ölçüde gelen sürpriz piano kısmında büyük hareketlerle getirdiği vuruşları bir anda göğüs hizasında iki eliyle küçültmektedir. Ardından tekrar büyük vuruşlara döner.

374. ölçüde Karajan sforzando'ları da düşünerek iki ölçüye bir vurmaktadır. Burada her sekizlikte kollarını orta seviyede tutarak titretir. Sürpriz piano'nun geldiği kısımda yine ellerini orta seviyede tutar ama sadece sağ eliyle hafifçe vurarak giriş verir. Ardından tekrar büyük hareketlerle bu sefer bagetin ucunu yere tutarak okrestradan daha dolgun bir ses çıkmasını sağlar.

Kleiber 382. ölçüdeki pasajın sadece ilk vuruşunu kuvvetli verip 390. ölçüye kadar iki elini öne doğru tutarak ve başını öne eğip kollarının arasına alarak küçük vuruşlarla yönetmektedir. 390. ölçüde de tekrar aynı pozisyona döner.

Toscanini 374. ölçüden sonra sforzando'larda daha fazla vurgu yapmaktadır. Sürpriz piano pasajında ise sağ eliyle vuruşlarını ufaltırken sol eliyle de sus işareti gösterir.

Stokowski 374. ölçüden sonra özellikle trompet ve kornları yönetmektedir. 382. ölçüden sonra ise asıl vurguyu 386. ölçüdeki bitiş akorunda yapar.

390. ölçüde tekrar tüm orkestra fortissimo'yla bir önceki pasajın tekrarını farklı bir tondan tekrar yapar. 398. ölçüden sonra yaylılarda yeni pasajlar karşımıza çıkar. Fagot, viyola ve viyolonsellerde köprü motifi ile eserin giriş bölümü motifi sentezlenmiştir. Ardından kemanlarda da yükselen legato pasaj nedeniyle bu kısım daha yatay ve kuvvetli yönetilebilir. Ancak ritmik motifin girdiği 398, 402 ve 406. ölçülerde bilek hareketi yapılması sağlıklı olur (Bkz. Ör. 15 ve 16).

407. ölçüden itibaren ise vuruşlar yuvarlanabilir. 409. ölçüde flüt ve klarinetlere, 411. ölçüde obua ve kontrabaslara, 415. ölçüde trompet ve timpaniye giriş verilmesi unutulmamalıdır.

Ör. 51 (404-412. ölçüler)



Toscanini 398. ölçüden sonra iki elini de kullanarak önce dıştan içe doğru ardından da içten dışa doğru yuvarlayarak yönetmektedir. 407. ölçüden sonra da sadece sağ elini keskin vuruşlarla kullanmaya devam eder. Bernstein ise 407. ölçüden sonra tüm vücudunu kullanarak ölçüye iki vurmaktadır.

423. ölçüden sonra ise yeni bir kalıpla ve iki planlı bir yapıyla karşılaşırız. Keman ve viyolalar bir ölçü bağlı bir ölçü staccato'lu bir motif duyururken, diğer enstrümanlar uzun seslerle armonik destek sağlarlar. 438. ölçüye kadar süren bu pasajda, legato'lu ölçülerde aşağı doğru ve daha geniş, staccato'lu ölçülerde ise sektirilerek ve keskin vurulabilir.

Ör. 52 (423-429. ölçüler)

439. ölçüden sonra ise üflemeli-yaylı alışverişi aynı kalıpla yeniden başlar. Burada dikkat edilmesi gereken şey yaylıları daha geniş yönetmektir. Yani üflemeliler ve yaylılar farklı düşünülmelidir.

Ör. 53 (439-451. ölçüler)

453. ölçüde üflemelileri daha bağlı hareketlerle yönetmek, 456 ve 457. ölçülerde de sforzando'larda keskin ama yuvarlak vurmak doğru olacaktır. 459 ve 460. ölçülerdeki akorların uyumu önemlidir. Yanlış hareketler karışıklığa sebep

olabilir; şefin bu dengeyi iyi ayarlaması ve vuruşlarını doğru oranda anlaşılır ve keskin vermesi gerekir. Ayrıca akor uzunlukları da prova edilmeli ve akor sesleri de armonik açıdan iyi çıkarılmalıdır. 461. ölçüden sonra önceki pasajın aynısı tam tersi enstrümanlarda gelir. Yine üflemleri-yaylı farkı göz önünde bulundurulmalıdır.

Ör. 54 (452-469. ölçüler)



469. ölçüde Son Gelişme kısmının son evresine girilir ve ritmik motifler yeniden duyurulur. 478. ölçüde giriş temasıyla Kodaya geçiş yapılır.

Bernstein 423. ölçüden sonra ritmik motifin karakterini daha çok ön plana çıkarmak için bağlı notalarda sforzandonun da etkisiyle aşağı yönlü ölçüye bir vururken staccato'lu notalarda yukarı yönlü sektirerek ölçüye iki vurmaktadır. 453. ölçüden sonra ise daha legato ve yuvarlayarak yönetmektedir. Aa4 motifinin geldiği 456 ve 457. ölçülerdeki sforzando'lu notalarda aşağı yönlü keskin vuruşlar yerine

yukarı yönlü taşıyıcı vuruşları tercih eder. Giriş motifinin geldiği 477. ölçüde ise eseri yavaşlatır.

Karajan 459 ve 460. ölçülerde keskin ve yuvarlak vuruşların aksine geniş, legato ve yatay vuruşları kullanmaktadır. Aynı tarzını 461. ölçüdeki yaylıların girdiği legato pasajında da devam ettirir. Bu yatay ve legato vuruşlarına rağmen her ölçü için ayrı ayrı vuruşları da ihmal etmemektedir.

Toscanini 453. ölçüye kadar keskin bir şekilde aynı vuruş tarzını devam ettirmektedir. 453. ölçüde gelen legato pasajla birlikte vuruşları legato ve daha yuvarlak hale gelir.

Stokowski ise sağ eliyle üflemelileri, sol eliyle de yaylıları yönetme tarzına devam eder. Kodadan önceki giriş motifini de oldukça yavaşlatmaktadır.

483. ölçüde Kodaya girilir. Yeniden Aa benzeri bir giriş görülür ancak bu pasaj ilk defa pianissimo olarak gelir. Tema kemanlardadır; flüt ve klarinetler de destek vermektedir. Ayrıca obuada Aa4 motifi görülür. Flüt, obua ve klarinet ölçülerin ikinci zamanlarında girdikleri için anlaşılır giriş verilmesine özen gösterilmelidir. 491. ölçüde tekrar subito fortissimo ile büyük ve keskin vuruşlara geçilebilir (Bkz. Ör. 34)

SONUÇ

Bu tezde Klasik dönemin ünlü Alman bestecisi olan Beethoven'ın müzik dönemleri ve stili, besteci ve orkestra şefliği yönü ile '5. Senfoni' analizleri, elde edilen bulgularla yorumlanmıştır.

Beethoven yazdığı eserlerinde hem Klasik hem de Romantik dönemin müzik özelliklerinden yararlanmıştır. İlk döneminde sonat formunu kendi dehasının getirdiği ivme ile doruğa ulaştırmakla beraber, sonat formunun yapılanmasında kişisel temel kurallarını yerleştirmiştir. Orta döneminde ise eserlerine dramatik ve öznel öğeleri ekleyerek, romantizmin kapısını aralamıştır. Bestecinin orta dönemde keşfetmeye ve kullanmaya başladığı yeni yapılanmalar son dönem çalışmalarının şekillenmesini sağlamıştır. Kendi form ilkelerini de esneten sanatçı bu son dönem başyapıtlarıyla, birçok besteciye bilgi ve ilham kaynağı olmuştur.

Tüm bu başyapıtları arasında önemli bir yeri olan '5. Senfoni', yeni bir müzik anlayışının ortaya konduğu bir eser konumundadır. Diğer eserlerinden farklı olarak tematik birleşimi ya da tematik yapıyı simgelemeye başlamıştır. Ayrıca motifsel çalışmalarının en başarılı örneklerinden biridir. Beethoven'ın bu özelliği aynı zamanda değişik enstrümanlar için yazdığı eserlerinde de açıkça görülmektedir ve yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Şeflik teknikleri açısından baktığımızda ise '5. Senfoni', getirdiği birçok zorlukla beraber şefler için hem eğitim aşamasında öğrenilecek birçok materyali barındırır hem de bir şefin kendisini gösterebilecek en iyi eserler arasında çok önemli bir yer tutar. Bu zorluklar yalnızca eseri yönetme esnasında değil, eseri tanıma, anlama, hazırlanma evresinde başlayıp uygulama ve sonuçlandırmaya kadar her aşamada karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak Beethoven'ı, müziğini anlamak ve daha iyi icra edebilmek için yaşadığı devir özelliklerini ve stilini iyi incelemek gerekmektedir. Bu sayede bu eserlerin icrasında gerek karakter, gerekse yorum ve teknik açıdan karşılaşılabilecek zorluklar çözümlenebilmektedir.

KAYNAKÇA

ABBADO, Claudio, *Beethoven Symphonies 2 & 5*, Euroarts, Berliner Philharmoniker, Berlin, 2001 (DVD)

ANDERSON Emily, *Beethoven'in Mektupları*, 1961

BERNSTEIN, Leonard, *Beethoven Symphonies Nos. 3, 4 & 5*, Deutsche Grammophon, Wiener Philharmoniker, Viyana, 1991 (DVD)

COOPER, Barry, *Beethoven Symphony No.5*, İkinci Basım, Urtext, Kassel, 2001

Edition Encyclopédique des Neuf Symphonies; Cinquième Symphonie Do mineur Op. 67, Édition Van de Velde, Paris, 1987, 45 s.

KARAJAN, Herbert von, *Schumann Symphony No. 4 & Beethoven Symphony No. 5*, Euroarts, Wiener Symphoniker, Viyana, 1966 (DVD)

KLEIBER, Carlos, *Beethoven Symphony No.5*, Deutsche Grammophon, Wiener Philharmoniker, Meksika, 1982 (DVD)

SADIE, Stanly (Ed.), Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott G. Burham, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Beethoven, Online Basım, 29 Cilt, Oxford University Press, New York, 2001

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994, 565 s.

SCHONBERG, Harold C., *The Great Conductors*, Simon & Schuster, Inc., New York, 1967, 384 s.

SCHONBERG, Harold C., *The Lives of the Great Composers*, Üçüncü Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1997, 652 s.

STOKOWSKI, Leopold, *Beethoven Symphony No. 5 & Schubert Symphony No. 8*, EMI Classics, London Philharmonic Orchestra, Croydon, 1969 (DVD)

TOSCANINI, Arturo, *The Television Concerts, 1948-52, Vol. 1*, Testament UK, NBC Symphony Orchestra, New York, 1952 (DVD)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mustafa Necati KARATAŞ

Doğum yeri ve yılı: Ankara, 1986

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca

Eğitim:

Lisans: 2008, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı

Lise: 2004, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı

İş tecrübesi: -

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -

Alınan Burs ve Ödüller: -

Yayımları: -