



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.72 NO:3 LEONORE UVERTÜRÜ'NÜN
FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Engin İNCE

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.72 NO:3 LEONORE UVERTÜRÜ'NÜN FORM
VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Engin İNCE

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.72 NO:3 LEONORE UVERTÜRÜ'NÜN FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof, Burak TÜZÜN

Yazar: Engin İNCE

ÖZ

Bu çalışmada Beethoven'ın Fidelio Operası uvertürlerinden biri olan Op.72 No:3 Leonore Uvertürü form ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmiş, konser repertuvarlarında sıklıkla yer alan bu eserin icrasında ortaya çıkabilecek güçlükler ve problemler tespit edilerek, elde edilen bulgulardan hareketle öneriler sunulmuştur.

Bu amaçtan hareketle ilk olarak bestecinin yaşamına dair bilgilere yer verilmiş, eserin bestelendiği Beethoven'ın ikinci yaratı dönemi olarak kabul edilen süreç (1803-1812) detaylı olarak ele alınmıştır. Eserin içinde yer aldığı Klasik dönemin genel özellikleri çerçevesinde dönemde gelişen form yapıları incelenmiş, araştırma konusu özelinde uvertür formu ele alınmıştır. Ayrıca eserin tarihsel analizi kapsamında Klasik dönem operalarının genel yapısı ve çalışmanın ana konusunu oluşturan Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün parçası olduğu Fidelio Operasına dair genel bilgiler aktarılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde eserin armonik, formal ve şeflik teknikleri analizlerine yer verilmiştir. Eserin tarihsel altyapısı ve yapılan analizler sonucu elde edilen veriler ışığında öznel değerlendirme, tespit ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Ludwig van Beethoven, Leonore Uvertürü, Fidelio Operası, Form analizi, Orkestral analiz, Orkestra şefliği.

**ANALYSIS OF LEONORE OUVERTURE OF LUDWIG VAN BEETHOVEN
OP.72 NO:3 IN TERMS OF THE FORM AND THE ORCHESTRAL
CONDUCTING TECHNIQUE**

Supervisor: Professor, Burak TÜZÜN

Author: Engin İNCE

ABSTRACT

In this study, Op.72 No:3 Leonore Overture, one of Beethoven's Fidelio Opera overtures is analyzed in terms of form and conducting techniques, and the difficulties and problems that may arise during the performance of this overture, which is frequently included in the repertoires, are determined and suggestions are presented based on the findings obtained.

Based on this purpose, first, the information about the composer's life is provided; afterwards, the time period (1803-1812) when the work was composed and is accepted as the second artistic period of his life, is discussed in detail. Within the framework of the general characteristics of the Classical period in which the work was composed, the form structures that developed in the period were explored, and the overture form was also discussed in the context of the research topic. In addition, as part of the historical analysis of the work, general information about structure of the classical period operas and the Fidelio Opera, of which Op.72 No:3 Leonore Overture was a part, the main subject of this study, are presented.

In the last section of the study, analyses of harmonic, formal and conducting techniques are given. In the light of the historical background and the data obtained as a result of the analyses, certain subjective assessments, conclusions and suggestions are provided.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Leonore Overture, Fidelio Opera, Form analysis, Orchestral analysis, Orchestral conducting.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iii
TABLolar DİZİNİ	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KAPSAMI VE YÖNTEMİ	3
1.1. Problem	3
1.1.1. Alt Problemler	3
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	4
1.4. Araştırmanın Kapsamı	4
1.4. Araştırmanın Sayıltıları.....	4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	5
1.6.1. Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	5
1.6.2. Evren ve Örneklem	5
2. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM	6
2.1. Klasik Dönem ve Müzikal Özellikleri	6
2.2. Klasik Dönemde Müzik Formları.....	9
2.3. Uvertür Formu	11
2.4. Klasik Dönemde Opera	12
2.5. Fidelio Operası	14
3. BÖLÜM: LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	17
3.1. Beethoven'ın Hayatı	17

3.2. Beethoven'ın İkinci Yaratı Dönemi ve Çalışmaları	20
4. BÖLÜM: OP.72 NO:3 LEONORE UVERTÜRÜ	29
4.1. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü ve Ortaya Çıkışı	29
4.2. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Form ve Armonik Açıdan İncelenmesi	31
4.2.1. Giriş Bölmesi.....	32
4.2.2. Sergi Bölmesi	34
4.2.3. Gelişme Bölmesi.....	37
4.2.4. Yeniden Sergi Bölmesi	40
4.2.5. Koda.....	41
4.3. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi.....	42
SONUÇ	53
KAYNAKLAR	55
EK.....	58
Etik Beyanı	73
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu	74
Master's Thesis Originality Report.....	75
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	76

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Form ve Armonik Analiz Tablosu.....	31
---	----

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. [1-11. ölçüler arası] Giriş Bölümü Kesit I.....	33
Görsel 2. [17-24. ölçüler arası] Giriş Bölümü Kesit II.....	33
Görsel 3. [28-36. ölçüler arası] Giriş Bölümü Kesit III	34
Görsel 4. [37-50. ölçüler arası] Sergi Bölümü A Teması Kesit I	35
Görsel 5. [92-101. ölçüler arası] Sergi Bölümü A Teması Kesit II	35
Görsel 6. [121-132. ölçüler arası] Sergi Bölümü B Teması Kesit I.....	36
Görsel 7. [152-164. ölçüler arası] Sergi Bölümü B Teması Kesit II.....	36
Görsel 8. [176-199. ölçüler arası] Geçiş Köprüsü ve Gelişme Bölümü Kesit I	37
Görsel 9. [271-292. ölçüler arası] Gelişme Bölümü Kesit II.....	38
Görsel 10. [330-348. ölçüler arası] Gelişme Bölümü Kesit III.....	39
Görsel 11. [349-375. ölçüler arası] Dönüş Köprüsü	39
Görsel 12. [452-489. ölçüler arası] Yeniden Sergi B Teması Kesit II Uzaması ve Geçiş Köprüsü	40
Görsel 13. [529-546. ölçüler arası] Koda Kesit II.....	41
Görsel 14. [1-9. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler ve Do Korno partiyon kesiti	43
Görsel 15. [20-24. ölçüler arası] partiyon kesiti.....	44
Görsel 16. [25-27. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler partiyon kesiti	45
Görsel 17. [25-27. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti	45
Görsel 18. [28-33. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler ve Yaylı Grubu partiyon kesiti	46
Görsel 19. [49-57. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti	48
Görsel 20. [166-175. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti.....	49
Görsel 21. [270-279. ölçüler arası] Solo Trompet ve Yaylı Grubu partiyon kesiti.....	50
Görsel 22. [514-520. ölçüler arası] Koda başlangıcı – Keman I partisi	51
Görsel 23. [530-538. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti.....	52

TEŞEKKÜR

Bu alıőmada Lisans ve Yüksek Lisans eğitim hayatım boyunca orkestra Şefliği alanında bilgi birikimleri ve tecrübeleri ile bana yol gösteren, yaőadığım zorlu süreçlerde her daim destekleri ile yanımda duran danıőmanım ve hocam Sayın Burak TZN'e, üzerimde büyük emekleri olan armoni ve kompozisyon hocam Sayın Burhan ÖNDER'e, çalışma esnasında yardımlarını esirgemeyip bana inanan ve yreklendiren kıymetli dostlarıma, hastalıkta sağlıkta her zaman, her Őartta yanımda olan canım aileme ve biricik kardeőim Elif İNCE'ye sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Engin İNCE
Ankara, Ocak, 2022

GİRİŞ

Bir sanat eseri, onu yaratan sanatçının hayata olan bakış açısının somut bir yansıması, duygu ve düşünce dünyasının doğrudan veya dolaylı bir ifadesi olarak kabul edilebilir. Sanatçı herhangi bir konu, hissiyat veya kavram üzerine fikirlerini sanatıyla, nesnel bir şekilde doğrudan ifade edebilir veya bu olgulara, tamamen öznel bir bakış açısıyla yaklaşarak bambaşka anlamlar kazandırabilir. Tarih boyunca sanatçılar benzer fikir, düşünce veya konseptler ile yola çıkmış, aynı akımlardan etkilenmiş olsalar dahi yapıtlarındaki ifadesel farklılıklar veya içerdikleri anlamlar ile birbirlerinden ayrılmışlardır. Tarih boyunca sanatı güzel ve bu denli ilgi çekici hale getiren etmenlerin biri de aslında sanatçıların bakış açılarındaki bu farklılık, olguları anlamlama ve yorumlamalarındaki çeşitlilik kabul edilebilir. Bu bağlamda sanatta yorum kavramını, insan faktörünü ön plana çıkaran en önemli unsurlardan biri olarak değerlendirmek mümkündür. Müzik sanatındaki yaratıların, aslında bestecinin duygu ve düşünce dünyasının bir izdüşümü olduğu söylenebilir. Bir eser ele alınırken, bestecinin o esere yüklediği anlamın göz önünde bulundurulması eseri doğru anlama adına fayda sağlayacaktır. Bu nedenle eserin icrası esnasında, ortaya çıkmasına ön ayak olan fikirler ve duygulara ters düşecek yaklaşımlardan kaçınılmasının bu noktada önemli olduğu düşünülmektedir (Bozkurt, 1992, s. 16).

Müzik sanatının doğası gereği bir müzik eserini ortaya koyabilmek için icracı gerekmektedir. Haliyle her icraya ve her icracıya göre, eserler üzerinde farklı yaklaşımlar ortaya çıkabilmektedir. Bu farklılara; eserin icra edildiği fiziki ortam ve koşullar, icra edenlerin müzikal birikimleri, yeterlilikleri ve hatta icracının kişisel karakteri yani yaradılışsal olarak gelen doğası gibi pek çok faktör doğrudan etki edebilmektedir. Say (2009), müzikte yorum kavramını “Seslendiricinin öznel bireysel katkısıyla ulaşılan üst düzey müzikal anlatım değerleri” (s. 587) şeklinde tanımlar. Bu tanımdan yola çıkılarak her eserin yorumlanmasında yorumcunun müzikal birikimleri, görüş ve anlayışına göre yorumun şekillenebileceği söylenebilir. Mimaroğlu (1970) ise yorumcuyu şu şekilde açıklamıştır: “...bir musiki eserini icra eden, ya da ettiren kişidir ; çalgıcı, şarkıcı, ya da orkestra yöneticisi...”(s. 271).

Şeflerin yorumlayacakları eseri doğru anlayabilmeleri adına; eserin yazıldığı dönemin sanat akımlarını, toplumsal ve siyasi yönelimlerini incelemelerinin bu anlamda fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Rudolf (1950) ise, şeflere öncelikle eserin formal, armonik ve orkestrasyon analizlerini yapmalarını daha sonra eser özel bir notasyon çeşiti, çalma tekniği veya kompozisyon anlamında yeni bir stilistik öge barındırıyorsa bu başlıkları tek tek etüt ederek değerlendirmelerini tavsiye etmiştir (s. 1). Buradan hareketle; Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün doğru anlaşılması adına bu çalışmada eserin müzikal açıdan yorumlanması üzerine çeşitli tavsiyelerinde bulunulmuş; formal, armonik ve şeflik tekniği analizleri detaylı şekilde incelenmiştir.

Türkçe literatür taramasında Beethoven'ın diğer uvertürlerinin de şeflik teknikleri açısından incelendiği çalışmaların bulunduğu görülmüştür. Fakat Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nü inceleyen Türkçe bir çalışmaya rastlanmamıştır. İngilizce literatür taramasında araştırmanın konusuyla ilgili oldukları düşünülen, Fidelio Operası ile Fidelio ve Leonore Uvertürlerinin teknik ve tarihsel açıdan incelendiği çalışmaların olduğu saptanmıştır.

1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1. Problem

Klasik müzik tarihinin en büyük ve kendine özgü bestecilerinden biri olan eserleriyle Klasik dönemin zirvesi hatta ilk romantik kabul edilen kabul edilen Ludwig van Beethoven'ın tek operası "Fidelio" için kaleme aldığı uvertürlerden biri olan Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün ideal icrasına yönelik teknik ve tarihsel altyapısının kavranması amacıyla eserin tüm yönleriyle analiz edilmesinin orkestra şefleri, besteciler, müzikologların ve yorumcuların bu konudaki çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülerek problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur: "Op.72 No:3 Leonore Uvertürü form ve orkestra şefliği açısından hangi özellikleri barındırır?"

1.1.1. Alt Problemler

1. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü müzikal karakter açısından taşıdığı özellikler nelerdir?
2. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü müzikal form açısından taşıdığı özellikler nelerdir?
3. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü orkestra şefliği vuruş teknikleri açısından taşıdığı özellikler nelerdir?
4. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün müzikal ve formal özelliklerinin, orkestra şefliği yorumuna olan etkileri ne tür özellikler taşır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Klasik dönem bestecilerinden olan Ludwig van Beethoven'ın yaşamı ve sanatsal bakış açısını ele alarak; Fidelio Operası uvertürlerinden biri olan Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nü armonik, formal ve orkestra şefliği teknikleri açısından inceleyip nitelikli ve doğru şekilde yorumlanmasına katkı sağlamaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Beethoven Op.72 No:3 Leonore Uvertürü bestecinin tek operasına ait olan dört farklı uvertürden birisidir. Bununla birlikte konser programlarında bu eser, diğer üç uvertüre nazaran daha çok tercih edilmektedir. Yapılan Türkçe literatür taramasında bu konuda herhangi bir çalışma bulunmadığı görülmüştür. İngilizce literatür taramasında ise bu eserin tarihi ve kompozisyonel analizi ile ilgili çalışmaların olmasıyla birlikte, şeflik teknikleri ve eserin müzikal analizi konularında başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda eserin ayrıntılı analizlerinin yapılması ve detaylıca incelenmesi önem arz etmektedir.

1.4. Araştırmanın Kapsamı

Bu çalışma kapsamında, eserin bestelendiği yani Beethoven'ın ikinci yaratı dönemi olarak kabul edilen (1803-1812) yılları yapıtlarını ve müzikal kimliğini inceliş, eserin yapısal yönden doğru anlaşılması adına armonik, formal, şeflik açısından analizlerinin yapılmış ve bu analizler sonucu elde edilen verilerden yola çıkılarak esere dair genel müzikal kanılara ve bulgulara varılmıştır. Çalışma bestecinin hayatı ve sanatıyla ilgili tarihsel bilgiler ile analiz boyutunda; armonik, formal ve şeflik analizleri ile sınırlandırılmıştır.

1.4. Araştırmanın Sayıtları

Bu çalışma için belirlenen yöntem ve araştırma modelinin araştırmaya uygun olduğu; eserin doğru anlaşılması adına yapılan analizlerin yeterli olduğu, bestecinin yaşamını ve müzikal bakış açısını anlama adına yazılı kaynaklardan edinilen verilerin güvenilir ve yeterli olduğu varsayılmıştır.

1.5.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Op.72 No.3 Leonore Uvertürü'nün form, orkestra şefliği teknikleri ve çalışma kapsamına giren Türkçe ve İngilizce yazılı ve sözlü kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, Beethoven'ın yaşamı, ikinci yaratı dönemi müzikal yolculuğuna dair detayların ve Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün müzikal analiz teknikleri kullanılarak derinlemesine incelendiği betimsel bir araştırmadır.

1.6.1. Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada ilk olarak literatür taramasından elde edilen tüm bulgular betimsel olarak yorumlanmış, ardından eserle ilgili kaynak niteliğinde değerlendirilen partiyonlar, ses kayıtları, kitaplar, tezler, makaleler doküman analizi modeli ile incelenmiştir. Doküman analiz kriterleri olarak müzikal analiz yöntemlerinden formal, armonik ve şeflik analizleri belirlenmiştir. Elde edilen verilerin ışığında Beethoven'ın eser hakkında düşünceleri ve sanat anlayışı doğrultusunda eseri çalışma yöntemleri, yönetme esasları ile ideal şekilde icrasına dair teknik önerilerde bulunulmuştur.

1.6.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Beethoven'ın tüm eserleri, örneklemini ise Op.72 No:3 Leonore Uvertürü oluşturmaktadır.

2. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM

2.1. Klasik Dönem ve Müzikal Özellikleri

18. yüzyılın ortalarında müzikte Barok stilini zirveye taşıyan ve yapıtlarında neredeyse her türün en üst seviye örneklerini sunan Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölümü ile başladığı kabul edilen ve Ludwig van Beethoven ile 19. yüzyıl başlarına kadar süren dönem, müzikte Klasik dönem olarak adlandırılır (İlyasoğlu, 2009, s. 69).

Dönemin sanat anlayışını etkileyen Klasisizm akımı, özellikle görsel sanatlar, müzik ve mimaride izlenen estetik üslubun değişmesine neden olmuştur. Dönemin sanatçıları yapıtlarına temel olarak sadelik ve denge unsurlarını ön plana almışlardır. Selanik (1996), Klasisizm'in müziğe etkilerini şu çerçevede açıklar: Müzik sanatında karmaşık, uzun ve süslü müzik cümleleri yerini yalın bir armoni ile desteklenmiş basit, kolay anlaşılır parlak melodilere bırakmıştır. Yine bu dönemde form kavramı besteciler tarafından iyiden iyiye benimsenmeye ve standartlaşmaya başlamış, çalgı kullanımları ve orkestrasyon teknikleri anlamında birçok yeni gelişmeler yaşanmıştır. Kontrpuantal tekniğe yönelim giderek azalmış, onun yerine dikey armoniye dayalı çokseslilik tercih edilir hale gelmiştir (s.130).

Klasik dönem müzik anlayışı zaman içerisinde popülerliğini korumuş ve bu doğrultuda sonraki kuşak bazı bestecilerin eserlerinin de temelini oluşturmuştur. Bu konuya İlyasoğlu (2009) "Belki müzikte Klasik dönem yerine bir Klasik stil'den söz etmek daha doğru olacaktır. Çünkü günümüze dek hiç güncelliğini yitirmeyen bu biçemi her dönemde işleyen besteciler olmuştur. " (s. 69) sözleri ile dikkat çekmiştir.

Dönemin sanat akımları olan Rokoko veya müzikteki karşılığıyla Galant Stili ve Almanya'da doğan Fırtına ve Gerilim akımlarının etkileri ile besteciler, kompozisyonel anlamda yeni arayışlara girmiştir. Bununla beraber müzikte Barok etkilerinin giderek azaldığı görülmüştür. 18. yüzyıl başlarında Rokoko stili, neşeli ve canlı karakteriyle kıvrak motifleri ve anlatım olarak berrak yapısıyla Paris'te popüler olmuş, özellikle Saray ve soylu çevrelerince oldukça sevilmiştir. Barok stilinde görülen karmaşık ve uzun cümlelerin aksine

cümle yapıları daha nükteli ve kısa pasajlardan meydana gelir. Bu iki stil arasında göze çarpan en bariz fark ise Barok stilde sıkça kullanılan yoğun süslemeli motiflerin yerine daha yalın armoniyle desteklenmiş anlaşılması kolay motiflerin tercih edilmesi olmuştur (İlyasoğlu, 2009, s. 69-70).

Ayrıca dönemde yaşanan en büyük gelişmelerden biri olarak orkestra yapılarının revize edilmesi gösterilebilir. Almanya'nın Mannheim Sarayı o dönemde Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden gelen yetenekli sanatçıları barındırmaktadır (Sachs, 1965, s. 184). Bu sanatçılar dönemde kendi çalgılarındaki üstün kabiliyetlerinin yanı sıra kompozisyon çalışmalarıyla da adlarından söz ettirmişlerdir. Bu yetenek topluluğuna bu dönemde aynı zamanda parlak bir keman virtüözü olan Johann Stamitz (1717-1757) önderlik etmiştir (İlyasoğlu, 2009, s.70). Rokoko akımına kıyasla daha ağırbaşlı bir yapıda kabul edilen ve sezgilerin ve duyguların müzikal anlatımda ön planda tutulduğu Fırtına ve Gerilim akımının etkisiyle Stamitz, müzikla ifadeyi güçlendirme amaçlı elindeki bu topluluk ile orkestrasyon ve çalgı kullanımları açısından yeni arayışlara girmiştir. Pamir (1998), Mannheim orkestrasının dönem müziğine getirdiği yeniliklere, "Çalgı sanatının gelişimi, orkestrasyon, ses çizgilerinin güçlenip hafiflemesi, dinamizm, ünlü Mannheim crescendo'lan, bu okulun önemli katkılarıydı." (s. 23) şeklinde dikkat çekmiştir. Stamitz'in geliştirdiği orkestrada yaylı ve üflemeli çalgıların ilk kez bir araya gelmesi, karakteristik pasajlarda farklı renk çalgılarının birbirleriyle kullanımı ile yeni ve farklı tını arayışları, nüanslarda görülen ani ve güçlü değişimler, ritmik kontrastlık, çalgıların ses sınırlarını zorlayıcı melodiler gibi yeni yaklaşımlar, kendi ülkesinde beklenen etkiyi göstermese de özellikle Fransa ve İngiltere'deki müzik çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır. Hatta özel davet ile Fransa'ya gitmiş orada yapıtlarını sergileme imkânı da bulmuştur. Ayrıca piyano ile ilk eser örneklerinin bu dönemde verilmesi dönemdeki en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilebilir (Say, 1997, s. 279; Selanik, 1996, s. 118-119).

18 yüzyıl Avrupa'sına hâkim olan Aydınlanma felsefesinin temelini; siyasi ve dini otoritelerin dogma, kural ve baskılarına karşı toplumda gelişen özgür düşünce ve toplumsal eşitlik hareketi oluşturur. İngiltere'de John Locke (1632-1734) ve David Hume (1711-1776), Fransa'da Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Montesquieu (1689-1755) ve Voltaire (1694-1778) bu akımın öncüleri olmuşlardır. Birey kavramı bu felsefenin odağını oluşturur.

Bu doğrultuda Aydınlanma felsefesi sanatın, bilimin ve hatta din olgusunun; sadece kurumlar veya saygın çevreler için değil, toplumun her ferdini kapsayıcı ve kucaklayıcı bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini savunur. Bu dönemde müzik; saray ve soylu ekseninden çıkıp, halkın hizmetine sunulmuş, gösterişli ve şatafatlı saraylar yerine geniş konser salonları tercih edilerek büyük halk konserleri düzenlenmiştir. Bu konserlerde usta müzisyenlerin yanı sıra amatör müzisyen ve icracılara da yer verilmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 71).

18. yüzyıl sonundaki kuramcılara göre müzik, uyumlu seslerle duyguları kamçılayan ve herhangi bir kalıbı örnek almaksızın, kendi doğal akışı içinde güzel olan bir sanat dalıdır. Hiçbir zaman aşırı süsleme ya da şaşırtmaca yoluyla değil, duygularına doğrudan seslenerek dinleyiciyi coşturmalıdır. Aydınlanma felsefesi, Klasik dönem'in büyük bestecileri Haydn ve Mozart'ı hazırlamıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 71).

Besteciler eserlerinde; Barok stillerinin ayrıntılı ve süslemeli yapılarına karşı yalınlık ve sadeliği ana plana almış, eserlerinde kontrpuantik yapılardan uzak daha duru, anlaşılır ve armonik zenginlik taşıyan melodileri tercih etmişlerdir (Kaygısız, 2009. s. 164).

Say (1997), halk için başlayan müzik hareketini veya başka bir deyişle burjuva sanatından sıyrılışı, bestecilerin toplumsal rollerinde bir başkalaşıma neden olduğunu belirtmiş buradan hareketle halkın içinden bir figür olmayı tercih ettikleri şeklinde değerlendirir (s. 265). Besteciler; önceki dönemlerde bir davet, organizasyon veya ad günü için özel olarak tek seferlik icra edilen ısmarlama eserler yazmak yerine, kendi duygularından hareketle herhangi bir konsepte hizmet etmeyen ve tamamen halkın beğenisi adına yazılmış, defalarca çalınacak ölümsüz eserler oluşturma adına çabalamışlardır. Dinleyicilerin ilgi ve talepleri üzerine rağbet gören konserler pek çok kez düzenlenmiştir ve bu sayede müzik sanatı pazarlanabilir, ticareti yapılabilir bir yapıya bürünmüştür. Zamanla bu organizasyonlar bestecilerin ana gelir kaynakları oluşturmuş, maddi ihtiyaçları adına soylulara muhtaç kalmaktan kurtulmuşlardır (Say, 1997, s. 265).

2.2. Klasik Dönemde Müzik Formları

Avrupa’da ortaya çıkan Rokoko ve Fırtına ve Gerilim gibi akımların etkisiyle besteciler melodileme ve armonizasyon açısından yeni soluklara yöneldiler de formal anlamda gelişmeler sonat formunun yükselişine kadar görece daha sınırlı kalmıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 72).

Klasik dönemin başlangıcında sanatın hamiliğini yapan yerler genellikle soylu çevreler veya yerel kiliselerdir. Bu nedenle dönem bestecilerinin elinde bulunan kısıtlı imkanlar dahilinde daha ufak çaplı ve nispeten zahmetsiz kabul edilebilecek oda müziği yapıtlarına yöneldikleri söylenebilir. Aydınlanma çağı etkileri ile ortaya çıkan bireysel hak ve özgürlükçü düşünce gibi kavramlar, müzik sanatında da köklü değişimlerin başlangıcına ön ayak olmuştur. Bu dönemde kullanılan müzikal formlar aynı kalmış olsa da bu kez yeni versiyonlarıyla karşımıza çıkmıştır. Örneğin Barok dönemde kullanılan üçlü yaylı sonata formu bu dönemde yerini yaylı dörtlülere bırakmıştır. Üç bölüm olan sonat formu ise senfoninin babası olarak anılan Joseph Haydn (1732-1809) ile dört bölüm olarak standartlık kazanmış, Klasik Sonat yapısı bu yeni hali ile oda müziği, konçerto ve senfonilerde kullanılarak döneminin temel müzik formu haline gelmiştir (Say, 1997, s. 287). Curt Sachs, sonatın yapısından şöyle bahseder:

Genel olarak, birbirinden, iç yapı, tempo ve ton bakımından ayrılan dört bölümden kuruluyordu yeni sonat: Hızlı bir birinci bölüm, çoğunluğu ağır bir girişle birlikte (bunu Fransız uvertüründen almıştı); alt güçlü tonunda ağır bir bölüm (koşut minör tonda da olabilir); atadan kalma eski dans süitlerinden gelme bir menuet (daha içten, bir trio’dan sonra bu menuet tekrarlanır); hızlı bir son bölüm, çoğunluğu rondo biçiminde (Sachs, 1965, s. 196).

Ayrıca divertimento, serenat ve noktürn gibi formlar açık hava konserlerinde veya festivallerde yaygın olarak çalınan oda müziği yapıtları olmuşlardır (Selanik, 1996 s. 138; İlyasoğlu, 2009, s. 72).

Klasik dönem ile bestecilerin eserlerinde formal anlamda genel geçer bir anlayış oturtmaya çalıştıkları yani bir anlamda standart arayışlarına girdikleri görülür. Ahmet Say, bu konuya şu cümleleriyle değinmiştir:

Klasik Çağ'ın başlıca göstergelerinden biri, müziğin sadece kendi diliyle ifade edilen çalgı müziğine getirdiği yeni yerleşik biçimlerdir (formlardır). Müziksel ifadeye belirgin ve yerleşik bir çerçevenin kazandırılması, onun klasikleşmesini sağlamıştır. Klasisizm bu açıdan, formların klasikleşmesidir (Say, 1997, s. 275).

Çalgı müziğinin vokal müziğe eşliğin ötesinde bağımsız bir kimlik kazanması yine Klasisizm ile gerçekleşmiştir. Say (1997) Klasisizmi, “Klasisizmin yalın, doğal ve kişisel duyarlıkları içeren stili, ilk bakışta pek "dolgun" gözükmez ama daha akıcıdır ve düş dünyasını daha özgür biçimde izleme olanağını yaratır.” (s. 276) şeklinde yorumlamıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Senfoni'nin yeni bir kimlik kazanmasının, dönem müziğinin bazı dinamiklerinde reformsal değişiklikler yaşanmasına neden olduğu görülmüştür. İtalya'da Sinfonia, operaların ve bazı sahne sanatlarının girişinde açılış müziği olarak kullanılıyorken, 18. yüzyılda Alman besteciler bu türü sonat formu ile harmanlayıp gelişmesine ön ayak olmuş, yarattıkları bu senfonik hareket ile oldukça popülerleşen Senfoni türüne döneminin salt müzik adına yazılmış en özgün yapıtlarını kazandırmışlardır (Say, 1997, s. 276).

Salt müziğin özellikle Almanya'da bu denli popüler olmasının altında yatan bir başka sebep ise dönemin değişen siyasi ve sosyo-ekonomik şartları gösterilebilir. 18. yüzyıl Almanya'sı için içinde barındırdığı irili ufaklı birçok krallık nedeniyle siyasi açıdan bir bütünlükten bahsetmek mümkün değildir. Bu krallıkların çoğu o dönemde opera gibi hazırlıkları ve maddi külfeti fazla olan yapımları karşılayacak imkanlara sahip değillerdir. Bu nedenle dönem Almanya'sında saray orkestraları tarafından kolayca organize edilebilen ve operaya göre daha zahmetsiz olan çalgı müzik-ği tercih edilmeye başlanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 151).

Klasik dönemde geliştirilen başka bir form ise konçertodur. Barok dönemde Bach, Vivaldi gibi besteciler ile zirveye ulaşan Konçerto Grosso'nun yerini Klasik Konçerto almıştır. Konçerto Grosso'ya nazaran daha kalabalık bir orkestraya karşı çalan Klasik Konçertoda bireysel bir solistin becerisini vurgulanır. Halk konserlerinde oldukça ilgi gören bu stil, besteciler tarafından zamanla daha geniş ve renkli bir çalgı yelpazesi ile kullanılmıştır (Kaygısız, 2009, s. 161-162).

2.3. Uvertür Formu

Amacı opera, operet, bale, tiyatro, süit, oratoryo ve kantatların öncesinde dinleyiciyi sahnelenecek olan eserin atmosferine hazırlamak ve hakkında fikirler vermek olan açılış müziklerine verilen isimdir. Bu isim köken olarak Fransızca olan "Ouverture" kelimesinden doğrudan alıntı yapılarak dilimize girmiştir. Kelimenin Türkçe karşılığı olarak dilimizde "Açılımlık" kelimesi mevcut olmakla beraber, günümüzde yaygın olarak kullanılmamaktadır (Say, 2009, s. 553).

16. yüzyıl sonlarından itibaren sahne müziklerinin açılışında orkestra ile seslendirilen ve kullanım amacı Uvertür ile benzeşen Tocata, Sonata ve Canzona gibi türlerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Ancak Uvertür kavramının ilk örneklerinin ortaya çıkışının, 1600 yılında Jacopo Peri'nin (1561-1633) Euridice Operası'nın açılışında icra edilen Ritornello'su ve 1607 yılına Claudio Monteverdi'nin (1567-1643) Orfeo Operası'nın açılışı için bestelediği Toccata'sı ile birlikte olduğu kabul edilir (Hodeir, 1992. s. 121; Aktüze, 2010, s. 667).

Tarihsel süreçte Uvertür'ün yapısı ve kullanım amacına bakıldığında kendi içerisinde evrildiğini ve geliştiğini hatta başlı başına orkestra bir yapıtı olarak karşımıza çıktığını görürüz. 17 yüzyıl 'da Fransa Saray müzisyeni olan Jean Baptiste Lully'nin (1632-1687) bale yapıtlarının açılışı için kullandığı Uvertür başlıklı iki bölmeli form yapısında olan eserler, Fransız Uvertürü stiline temelini oluşturan ilk örnekler kabul edilir. Daha sonra bu stile Henry Purcell (1659-1695) ile İngiliz operalarında, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel (1685-1759) ve Georg Phillipp Telemann'ın (1681-1756) orkestral Süit ve Cantatalarının açılış kısmında rastlamak mümkündür. Ancak 18 yüzyıla doğru zamanla bu

stil gözden düşmüş ve bir daha kullanılmamıştır. İtalya’da Napoli Okulu tarafından 17 yüzyıl ikinci yarısında geliştirilen ve 18 yüzyılın sonlarına kadar revaçta kalan, 3 bölmeli (çabuk-ağır-çabuk) şekilde icra edilen Sinfonia türü, Allessandra Scarlatti’nin (1660-1725) çalışmalarıyla özgün bir yapıya ulaşmış ve İtalyan Uvertürü stili olarak kimlik kazanmıştır. Daha sonraları bu yapıyı sonat formuyla harmanlayan Mozart, Klasik Uvertür kavramının temellerini oluşturmuştur. Beethoven Fidelio ve Leonore Uvertürleriyle Klasik Uvertür stiline farklı bir boyut kazandırarak; bu stili, bir operanın açılış için yazılan hazırlık müziğinden daha öte, neredeyse kendine başına bir eser şeklinde kullanmıştır (Say, 2009, s. 553; Aktüze, 2010, s. 667; Hodeir, 1992, s. 122).

Romantik dönemde konulu uvertür olarak nitelendirilen yapı; operanın karakteristik öğelerini vurgulayarak daha detaylı bir ön müzik oluşturmanın yanı sıra, kendine has bir programı olan ve herhangi bir öncü esere bağlı olmadan kahramanlık hikayeleri, tarihsel figürlerin tasviri, pastoral betimlemeler ve benzeri konuların işlendiği Konser Uvertürü türüne öncülük etmiştir. Ayrıca 19. yüzyılda komik operaların ve operetlerin bazı aryalarından ve eserin özgün temalarının derlenerek oluşturulan eserler ise Potpuri Uvertür olarak adlandırılmaktadır (Usmanbaş, 1974, s. 134-135).

2.4. Klasik Dönemde Opera

18. yüzyılda sanatın başkenti olarak kabul gören ve dönemin sanatçıları için bir cazibe merkezi haline gelen Viyana, bir dönem bünyesinde Viyana Klasikleri olarak anılacak Haydn, Mozart ve Beethoven’ı barındırmıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 91). Mannheim’ın salt müziği ön plana çıkarma adına attığı adımlar, bu üç büyük besteci ellerinde zirveye ulaşmıştır. Dönemde yapıtların vokal müzikten bağımsız tamamen enstrümantal çerçevede müziğin anlatımda ön planda olması fikri, hızlıca gelişerek benimsenmiştir. Aydınlanma çağı etkisiyle ortaya çıkan yeni yönelimler ve benimsenen yeni anlayışlar neticesinde müzikte çalgı kullanımı eşlik görevinin ötesinde ana unsur olarak yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu gelişmeler ile yeni enstrümantal üsluba uygun bir opera stili ihtiyacı doğmuştur. Viyana’da gelişen bu yeni müzik hareketi ile o döneme kadar Avrupa saraylarında İtalyan bestecilerin tekelinde bulunan opera sanatı, Klasik Opera olarak yeniden

kimlik kazanmıştır. Yapısal olarak İtalyan üslubunu takip eden bu yeni Klasik Opera stiline barındırdığı vokal zenginlik, anlatımsal olarak saf bir çalgı müziği karakteri ile de desteklenmiştir (Sachs, 1965, s. 189; Altar, 2010, s. 161).

Bu değişimin öncülüğünü yapan isim Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) kabul edilir. Gluck, İtalyan Ciddi Opera türünde yer alan uzun, süslemeli ve tekrarlara dayanan aryaları yalınlaştırarak eser içerisinde bu aryalara müzik karakterine uygun ve akışı destekleyici bir şekilde kullanmıştır. Evin İlyasoğlu, Gluck'ın opera stili için şu ifadeleri kullanır:

Klasik İtalyan operasında mutlaka bir reform gerektiğini savunur. 1762-1770 yılları arasında yazdığı üç başyapıtla reformcu amaçlarını kanıtlar: Orfeo ve Euridice; Al- ceste; Paris ve Heiena. Bu operalarında İtalyan melodi güzelliğini, Alman ciddiyetini ve Fransız lirik trajedisinin görkemini kendi reformcu anlayışıyla birleştirir (İlyasoğlu, 2009, s. 74).

Operalarının uvertürlerini seyirciyi konuya hazırlayıcı ve eserin bir nevi müzikal bir özeti şeklinde ele almış ve formal olarak Sinfonia yapısını kullanmıştır. Gluck'un operada yaptığı bu değişiklikler kendisinden sonra gelen besteciler tarafından benimsenmiş ve bu reformlar ile Klasik Opera çatısı oluşturulmuştur (Say, 1997, s.276).

İtalyan Opera stilini Gluck prensipleriyle ele alarak dönemin en ünlü ve başarılı eserlerini ortaya çıkaran kişi ise Mozart olmuştur. Şarkılı dramlar, dini konulu oratoryolar, serenatlar, komik ve ciddi tarzda operaları ile vokal müzik ve operanın her türüne dair eserler meydana getiren Mozart, bu yapıya klasik bir biçim ve karakter kazanmıştır. Sachs'a (1965) göre; Mozart operalarında müzik sadece oyuna hizmet amaçlı kullanılmamıştır, orkestra çalgıları bir nevi insan sesinin ruhunu ve soluğunu yansıtır. Günlük hayatın içinden seçilmiş konular ve tipler, görece reçitatiflere daha az yer vermesi, kıvrak ve melodik aryalara, sadece orkestraya özel olan pasajlar, koro kullanımı, bale ve dansa çokça yer vermesi onun stilinde öne çıkan unsurlar olmuşlardır (s. 201).

2.5. Fidelio Operası

Konusunu Fransız Jean Nicolas Bouilly'nin (1763-1842) "Leonore; ou l'amour Conjugal" (Leonore veya Evlilikte Aşk) adlı kitabından alan operanın librettosu, Joseph Sonnleithner (1766-1835) ve Georg Friedrich Treitschke (1776-1842) tarafından kaleme alınmıştır. Ölümle cezalandırılan suçsuz bir mahkumun kurtuluş hikayesi konu alan opera, işlediği özgürlük ve mücadele temasıyla 18. yüzyılın sosyal ve fikrîsel ruhunu yansıtan bir ayna olarak nitelendirilebilir (Altar, 2010, s. 151).

1803'ün sonunda Beethoven, librettosu Emanuel Schikaneder'e ait olan "Vestas Feuer" adlı bir operanın ilk sahnelerini yazarken daha ilgi çekici bulduğu başka bir libretto o dönem karşısına çıkmıştır. Bu Jean Nicholas Bouilly'nin "Léonore" isimli eserinden uyarlanmış, siyasi bir mahkûmun karısı tarafından erkek kılığına girilerek İspanyol Bastille hapisanesinden kurtarılması anlatan bir hikayedir. Bu hikâyenin Fransız Devrimi'ndeki yaşanmış gerçek bir olaya dayandığı da söylenmektedir. Beethoven aynı zamanda hayranı olduğu İtalyan Liugi Cherubini'ninde (1760-1842) operalarında sıklıkla temel aldığı kurtarma temalı bir opera yazma fırsatı böylece bulmuş olur. Eser üzerinde çalışmaya başladığını ilk olarak 1804 yılında müzik eleştirmeni Johann Frederich Rochlitz'e bildirmiştir (Lockwood, 2006, s. 478).

Beethoven'ın bu operayı mevcut olan başka bir işi yarım bırakacak kadar istemesinin altında yatan bir başka nedenin ise; sağırlığı nedeniyle toplumdan ve sosyal çevresinden uzaklaşan ve bu hastalığı çaresizce kabullenmek zorunda olan kendisini, eserde yer alan sırf siyasi düşüncelerinden dolayı hapis edilen ve herhangi bir kurtulma umudu bulunmayan Florestan karakterleriyle özdeşleştirmiş olabileceği, dolayısıyla operada bir nevi sağırlığı ile beraberinde gelen derin üzüntüyü ve umut arayışını aktarmak istemesi olduğu düşünülmektedir.

1804 yılının şubat ayında operanın sahnelenmesi üzerine yapılan sözleşme "Theater an der Wien" in mülkiyetindeki değişiklik nedeniyle geçersiz kalmıştır. Bu durumla beraber Beethoven, operasının sahnelenmesi için yeri bir yer bakmak zorunda kalmıştır (Sommer,

Morris, Thomson, Thomas ve Sadie, 1981). O dönemde yakın arkadaşı ve aynı zamanda operasının librettistlerinden biri olan Stephan von Breuning (1774-1827) ile arasının bozulması üzerine Viyana'yı bir süre terk etmiş operanın çalışmalarına da ara vermiştir. Bu konuyla ilgili Burning'in Beethoven ile ortak dostları olan Doktor Wergeler'e gönderdiği mektuptaki şu ifadeler göze çarpar: "Tarif edilemez olanı anlayamazsınız da diyebilirim ki, işitme yetisini kademeli olarak kaybetmesinin onu ne kadar etkilediğini tahmin edemezsin." (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 80).

Operanın ilk hali 1805 yılının yaz aylarında tamamlanmış fakat ilk sahnelenişi aynı yıl Kasım'ın 20'sinde gerçekleşmiştir. Buna karşın bazı talihsiz gelişmeler de yine bu zamana denk gelmiştir. Eserin sahnelenişinden birkaç hafta önce Fransız ordularının bölgedeki fetihleri Viyana'ya kadar ilerlemiştir. 9 Kasım 1805'te İmparatoriçe Viyana'dan kaçmış ve bundan dört gün sonra Napolyon'un orduları şehre giriş yapmıştır (Yener, 1992, s. 44). Bu durumlardan ötürü Fidelio Operasının ilk temsilinde seyirciler, alışlagelindiği üzere Avusturyalı soylular veya zengin sınıftan insanlar olmamıştır çünkü o dönemde bu kitlenin büyük çoğunluğu Başkentten kaçmıştır. Konseri izleyen kitleyi, sadece Beethoven'ın doğal destekçileri ve şehirde bulunan Fransız subaylarından bir heyet oluşturmuştur (Altar, 2010, s. 150).

Operanın prömiyeri, sanılanın aksine hiç de coşkulu geçmemiştir. Fransız ordularının baskısı, şehirdeki iç huzursuzluk ve bilinmezlik gibi nedenlerden ötürü opera, üçüncü temsilinden sonra gözden düşmüştür. Zaman içinde şartların normal hale dönmesiyle Beethoven'ın nüfuzlu arkadaşları Viyana'ya tekrar dönmüş ve bu kişiler Beethoven'ın bu talihsizliklerle dolu, pek ilgi görmeyen operasını yeniden canlandırmak için sanat çevrelerine baskı yapmışlardır. Opera ile ilgili o dönem, bazı sahnelerinin aşırı uzunluğundan ve ilk sahnelerdeki bazı bölümlerin yavaşlığından ötürü otoritelerde genel bir olumsuz kanı hakimdir. Beethoven bu sahneleri değiştirmeye zamanla ikna edilmiştir. Beethoven ayrıca operanın bu yeni versiyonu için mevcut olan Leonore No:2 Uvertürünü, Leonore No:3 ile güncellemiştir. Opera bu yeni versiyonu ile 29 Mart ve 10 Nisan 1806 tarihlerinde yeniden sahnelenmiştir (Istel, 2018, s. 234).

Eser ilk versiyonuna nispeten daha ilgi görür hale gelmeye başlasa da Beethoven, eserin temsilinin gerçekleştiği tiyatrunun direktörü olan Baron Peter van Braun (1758-1819) ile kavga etmesi sonucu operasının temsilini durdurmuştur. Bu olayın ardından opera, müteakip sekiz yıl hiçbir yerde sahnelenmemiştir. Son olarak bestecinin 1814 yılında yaptığı son düzenlemelerle operanın adı “Fidelio” olarak değiştirilmiştir. Beethoven’ın isteği operanın adının “Leonore” olması yönünde olsa da hem operaya yeni bir soluk hem de dinleyiciye heyecan katma amaçlı tanıtım “Fidelio” ismiyle yapılmıştır. “Leonore” ismi 1805 ve 1806 yıllarındaki versiyonları, 1814 versiyonundan ayırt edebilmek adına günümüzde kullanılmaktadır (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 82).

Operasının başına gelen talihsizlikler, Kont Deym’in karısı ve aynı zamanda öğrencisi olan Josephine Brunsvik’e olan imkansız aşkı ve belki de sağırlığının hayatında artık ciddi bir gerçek haline gelmesi gibi nedenlerin 1804-1806 yılları arasında bestecinin kompozisyon anlamında verimsiz bir dönem geçirmesine neden olduğu düşünülmektedir. Ancak bu yılların aksine 1806 yılının ilkbaharından 1808’in sonuna kadar olan dönem, bestecinin büyük ölçekli eserlerini tamamladığı, muazzam üretken bir dönem olarak kayda geçmiştir. Daha sonra Mart 1807 tarihinde Prag’da Prens Lobkowitz’in hamiliğinde gerçekleşen 4. Senfonisi ve 4. Pişano Konçertosu’nun prömiyerleri prensin sarayında yapılmıştır. Yine bu zaman zarfında Prag Operasında sahnelenecek Fidelio Operası için bir uvertür daha yazmıştır. Ancak bu konserin ardından uvertürün yayımı yapılmamıştır. Beethoven’ın ölümünden sonra ortaya çıkan bu uvertür, Op.138 numarasıyla Leonore No:1 Uvertürü olarak kayıtlara geçmiştir (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 82).

Fidelio Operası Türkiye’de ilk kez 13 Şubat 1942 de Ankara Halkevi salonunda rejisör Prof. Carl Ebert’in (1887-1980) yönetiminde sahnelenmiştir. Ayrıca eserin orijinal Almanca metni, Necil Kazım Akses (1908-1999) ve Cemal Reşit Rey’in (1904-1985) çalışmalarıyla prozodik işleniş olarak büyük bir başarıyla Türkçe’ye kazandırılmıştır (Altar, 2010, s. 159; Yener, 1992, s. 43).

3. BÖLÜM: LUDWIG VAN BEETHOVEN

3.1. Beethoven'ın Hayatı

1733 yılında Bonn'a yerleşen dedesi Ludwig 1733 yılında Prenslik Kilisesi'nde müzik yönetmenliği görevini üstlenmiştir. Daha sonraları babası Johann van Beethoven'da (1740-1792) yine aynı kilisenin korosunda tenorluk yapmıştır. Müzisyen bir aileden gelen Ludwig van Beethoven, Almanya'nın Bonn şehrinde 16 Aralık günü, Flaman kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Say, 1997, s. 315).

Alkolik bir babanın oğlu olan Beethoven zor bir çocukluk geçirmiştir. Çocuğunun üstün yeteneğini fark eden babası ondan yeni bir Mozart yaratmaya çalışmış ve dört yaşındayken onu bir odaya kapatarak saatlerce klavsen ve keman çalışmaya zorlamıştır. Daha 8 yaşındayken halk önünde ilk konserini vermiştir (Say, 1997: 315). 10 yaşına geldiğinde babası oğlunun daha ciddi bir eğitim alması gerektiğinin düşünerek dönemin saray orgcusu Christian Gott lieb Neefe (1748-1798)'den dersler aldirmiştir. Neefe ile teori ve kompozisyon çalışan Beethoven, yine onun yardımları ile opera orkestrasında viyola, saray orkestrasında klavsencilik yapmıştır. 17 yaşında Viyana'ya giden Beethoven orada Mozart ile tanışmıştır. Ancak annesinin ölüm döşeğinde olması, babasının alkol problemi ve kardeşlerinin bakım ihtiyaçlarını karşılama adına yeniden Bonn'a dönmek zorunda kalan Beethoven onunla çalışma fırsatı yakalamamıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 91).

Yine aynı dönemde gerçekleşen ve tüm Avrupa'yı etkisi altına alacak Fransız İhtilali Beethoven'ı sanatsal anlayışını ve düşünsel yapısını doğrudan etkilemiştir. Bu durum ile ilgili Ahmet Say, şu ifadeleri kullanılmıştır:

Bu yıllarda Bonn Üniversitesi, bir çeşit yeni düşünceler odağı konumundaydı. Beethoven 14 Mayıs 1789'da üniversiteye öğrenci olarak girmiş ve Euloge Schneider'in Alman edebiyatı derslerini izlemiştir. Schneider, demokratik devrimin ateşli bir taraftarıydı ve şiirleriyle Beethoven üzerinde izler bırakıyordu (Say, 2010, s. 170).

Beethoven 1792 yılının Kasım ayında bu kez kalıcı olarak Viyana'ya yerleşmiştir. Viyana'ya gittiği ilk yıllarda Kont Waldstein ile Prens Max Franz'dan aldığı referanslar ile sanat çevrelerinde adını duyurmaya başlamıştır (Cooper, 2008 s. 27).

İkinci Viyana macerasında bu kez dönemin ünlü müzisyenleri ile çalışma fırsatı yakalamıştır. Georg Albrechtsberger (1736-1809) ile kontrpuan, Johann Schenk (1753-1836) ile kompozisyon ve İtalyan opera bestecisi Antonio Salieri (1750-1825) vokal müzik besteleme teknikleri dersleri almıştır. 1792 yılında Joseph Haydn ile yaklaşık iki yıl boyunca çalışmıştır. Babasının ölümüyle bakımlarını üstlendiği kardeşleri de bu dönemde Viyana yerleşmiştir. Buradaki ilk yıllarda geçimini sağladığı Bonn'dan aldığı maaşı, 1794 yılında Fransa'nın Ren bölgesinin kontrolünü eline geçirmesi ile kesilmiştir. O dönemde; piyano dersleri vererek ve eserlerinin basılı notasyonlarını satarak geçimini sağlamıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 91).

Delikanlılık yılları bir yana bırakılırsa, o zamana değin yetenekli müzikçileri kendilerine çekip onlara günü gününe işe yarayan ve sonradan unutulup giden yapıtlar ismarlayan saraylarla kiliselerde çalışmadı. Önceki bestecilerin hepsinden çok, içsel etkiyle yazdı, esinle yazdı (Sachs, 1965 s. 204).

Sanat çevreleri ve soylularca döneminin parlak bir piyanisti olarak adından söz ettirmeye başlamıştır. Bu dönemde Viyana'daki sanatsever oldukları bilinen Prens Lichnowski ve Prens Lobkowitz'in de desteklerini kazanır. Tanınırlığı gün geçtikçe artan bu genç piyanist ve besteci 1795 yılında ilk kez kendine ait bir piyano konçertosunu Viyana Burgtheater'da halka açık olarak icra etmiştir. Konserlerinde kendi piyano konçertosunun yanı sıra Mozart'ın eserlerini de repertuarına alan besteci; yakaladığı başarının ardından Prens Lichnowski'nin de yardımları ile 1796 yılında Prag, Berlin ve Nünberg'de bir dizi konserler turnesine çıkmıştır. Berlin'deki konserine Prusya Kralı II.Friedrich Wilhelm de katılmıştır. Bu konserlerinde icra ettiği Op.13 No. 8 Piyano Sonatı'nı (Pathetique) Prens Lichnowski'ye adar (İlyasoğlu, 2009, s. 91). Döneminin popüler çalgısı olan piyanonun teknik imkanlarını ve ses kalitesi ortaya çıkaracak üç piyano triosu ve üç piyano sonatı kaleme alır. Karmaşık iç dünyasını ve dizginleyemediği duygularını bu çalgı ile sergileme fırsatı bulur (Say, 1997, s. 315).

1975 yılından itibaren işitme problemleri yaşamıştır. Duyma kabiliyetini yitirdikçe, sosyal yaşamdan kendini soyutlamış, eserlerinin icrasında üstlendiği şeflik veya piyanistlik gibi görevleri genellikle başkalarına devretmiştir. 19. yüzyılın ilk yıllarında geçirdiği bir rahatsızlık kulaklarında kalıcı olarak hasar bırakmış ve o yıllarda sağırılık problemleri baş göstermiştir. Duyamamanın getirdiği hüznün ve zorluklar nedeniyle müzikal çalışmalarının sekteye uğraması ayrıca parlak bir piyanistlik kariyerinin son bulması onu derin psikolojik bunalımlara sürüklemiş hatta bu buhranlı dönemde intihar etmeyi düşünüp bir vasiyetname bile yazmıştır (Michels ve Vogel, 1990, s. 433).

1800-1801 yıllarında geçirdiği kötü bir sayrılık kulaklarının giderek sağırlaşmasına yol açtı. Beethoven, sanatını doğrudan doğruya ilgilendiren bu durum üzerine bunalım geçirdi, huyu değişti. Kendi canına kıymayı tasarlayarak vasiyetnamesini bile yazdı. Sağırlığının da etkisiyle içine kapanan bağdar, büyük bir şevkle yaratı üzerine yaratı yazmaya koyuldu, 3. senfonisinden 8. senfonisine dek 6 senfoni, Fidelio Oparasını, Egmont için sahne müziğini, Coriolan uvertürünü, 4. ve 5. piyano konçertolarını, Keman Konçertosunu, Rasumovski Dördülleri'ni, aralarında Ay ışığı, Pastoral, Waldslein, Appassionato da bulunan 14 piyano Sonatını yazdı (Oransay, 1977, s.155; akt. Say, 1997, s.316).

Yaşamındaki ikinci büyük buhran ise adı kesin olarak tahmin edilemeyen ancak bir soylunun karısı olduğu düşünülen sevgilisinden ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Beethoven hayatı boyunca hep imkansız aşklara ilgi duymuş gerçekleşmeyen hayalleri hayatının ve müzikal yaşantısının akışını olumsuz yönde etkilemiştir. 1812'de yazıldığı düşünülen ve sevgilisine "Ölümsüz Aşkım" diye hitap ettiği mektuplar bu duruma kanıt niteliğindedir. Beethoven'ın imkansız aşkı kovalaması ve bu çerçevede gelişen müzik dili romantik sanatçı bakış açısı ile paralellik göstermektedir (İlyasoğlu, 2009, s.91-92).

1824 yılında tamamen duyma kabiliyetini kaybetmiştir. Bu dönemde yanonda küçük not defterleri taşıyarak yazılı olarak iletişimini sağlamaya çalışmıştır. 7 Mayıs 1824'de 9. Senfonisi'nin prömiyerinde bulunmasına rağmen tamamen sağır olduğundan dolayı eserin başarısını dinleyici tepkileri ve eser sonundaki coşkulu alkışları görerek anlamıştır. Sağırlığı nedeniyle sosyal hayatı zedelenmiş ve bu durum gitgide daha içine kapanık bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. İletişim problemleri ile birlikte gelen yalnızlık hissiyatı nedeniyle kendi iç dünyasında giderek derinleşmiş ve tüm bunların sonucunda eserleri daha idealist ve tutkulu bir hale dönüşmüştür. Barış, özgürlük ve sevgi gibi temalar hayatının son döneminde eserlerine ilham kaynağı olmuştur (Sachs, 1965, s. 204).

Kardeşi Carl'ın 1825 yılında vefatından yeğeni Karl'ın vesayetini üzerine almıştır. 1826 yılında Karl'ın intihara kalkışması Beethoven'ı derinden yaralamıştır. Daha sonra yeğeniyle küçük kardeşi olan Johann'ın yanında bir müddet kalmıştır. Bu seyahatin ardından Beethoven evine hasta şekilde dönmüş ve 26 Mart 1827 günü ölmüştür. Cenaze töreni Viyana'da on binleri bulan bir kalabalıkla gerçekleşmiştir. Mezarı Viyana Central Friedhof'da yer alır (İlyasoğlu, 2009, s. 92).

3.2. Beethoven'ın İkinci Yaratı Dönemi ve Çalışmaları

Beethoven'ın hayatının ve eserlerinin üç döneme ayrılması fikri ilk olarak 1828 yılında Viyanalı keman sanatçısı ve besteci Louis Schlosser (1800-1886) tarafından önerilmiş, ardından bu fikir, 1837'de Belçikalı müzikolog ve besteci François-Joseph Fétis (1784-1871) tarafından “Biographie Universelle Des Musiciens” kitabında kullanılmıştır. Bu ele alınış şekliyle Beethoven'ın hayatına dair en detaylı çalışma ise Rus yazar Wilhelm von Lenz Lenz'in (1809-1883) 1852 yılında kaleme aldığı “Beethoven Et Ses Trois” kitabı ile yapılmıştır. Daha sonraları da Beethoven'ın üzerine yapılan çalışmaların neredeyse tümünde bu üç dönemlik format izlendiği görülmüştür. Müzikal yaşamı; 1803 yılında biten erken dönem, 1812'ye kadar süren orta dönem ve 1813'ten 1827'ye kadar son dönem olarak adlandırılır. Bestecinin önemli eserlerinin ortaya çıktığı ikinci yaratı dönemi (1800-1813) aynı zamanda sağırılığının ilerlemeye başladığı ve beraberinde gelen psikolojik problemlerin hayatında baş gösterdiği bir dönemdir.

Beethoven bazı ifadelerinde sağırılığının ilk belirtilerini 1796 yılında hissettiğini fakat bu durumun geçici olacağını düşündüğü için aldırış etmediğini belirtmiştir. Ancak hastalığı ciddiye alma süresi boyunca sağırılığı giderek ilerlemiş ve tedavi edilemez bir hale dönüşmüştür. Sağırılığı yaygın bir yanlış olarak bilinen nadir görülen bir rahatsızlıktan dolayı değil, onun belirttiği semptomlarının tariflerinden yola çıkılarak modern tıptaki tabiriyle “karma” tipteki otosklerozdan yani işitme sinirlerinin dejenerasyonundan kaynaklandığı konusunda genel bir fikir birliği vardır (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 80).

Viyana'daki çevresinden bu dönemde sır gibi sakladığı ancak hayatında iyiden iyiye varlığını hissettiren bu rahatsızlık, Beethoven'ın 19 Haziran 1801 tarihli bir mektupta Bonn'da tıp eğitimi almış eski dostu Franz Gehard Wegeler'e ve Karl Amenda'ya bu konuyu danışmasıyla ilk defa gün yüzüne çıkmıştır. O ana kadar duyma yetisini geri kazanacağı ümidini taşıyan Beethoven, bu durumdan dolayı hem sosyal hayatı hem de iş hayatında başa çıkılamaz problemler ile karşılaşabileceği kaygısını Doktor Wegeler'e yazdığı mektupta şöyle bahsetmiştir: *“Sefil bir hayat yaşadığımı itiraf etmeliyim. Neredeyse iki yıldır herhangi bir sosyal etkinliğe katılmayı bıraktım, çünkü insanlara şunu söylemeyi imkânsız buluyorum: Sağırım. Başka bir mesleğim olsaydı daha kolay olurdu ama mesleğimde bu korkunç bir engel. Sahip olduğum düşmanlarıma gelince, onlar ne derler?”* (Sommer ve diğerleri, 1981; s. 80). Karl Amenda'ya yine benzer ifadelerle şu cümleleri yazmıştır: *“Beethoven'ınız çok mutsuz bir hayat sürüyor ve Doğa ve Yaraticısı ile çelişiyor.”* Ancak yine aynı mektubunda belirttiği üzere sağırlığının onu beste yaparken veya piyano çalarken değil, şeflik veya piyano ile bir esere eşlik sırasında etkilediğini söylemiştir (Morris, 2s005, s. 89). Bu bahsi geçen mektupların ilginç bir özellikleri de aslında, sağırlığının beraberinde getirdiği çaresizlik ve umutsuzluğun dramatik birer kanıtları olmasının yanı sıra o dönemde kazandığı mesleki başarılarından ve mali durumuna ilişkin bilgiler içeriyor olmasıdır.

O dönemde Prens Lichnowsky Beethoven'a Viyana'daki ilk yıllarında zorluk çekmemesi adına yıllık maaş bağlamıştır. Ayrıca her yeni eserinin hakları ve çoğaltılması adına yaklaşık altı-yedi yayımcı birbirleri ile rekabet etmiştir. Aralarındaki bu rekabet Beethoven'ın daha fazla gelir elde etmesine olanak sağlamıştır (Mai, 2007, s. 40). Ayrıca bu dönemde piyano virtüözitesi daha keskin bir hal almış, parlak icrası dönemin sanat çevrelerinde adından söz ettirir hale gelmiştir. İlk mektuptan yaklaşık dört buçuk ay sonra Beethoven tekrar Doktor Wegeler'e uzun uzadıya yazmış, doktorların işitme duyusunun düzelmesi için ona yardımcı olamadıklarını ama buna rağmen biraz daha eskine göre daha keyifli olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir: *“Son iki yıldır ne kadar boş ve hüzünlü bir hayat yaşadığıma inanamazsınız. Zayıf işitmem beni her yerde hayalet gibi takip etti ve toplumundan kaçındım. İnsanlar onlardan ürktüğümü veya nefret ettiğimi düşündüler ama artık öyle bir insan olmaktan çok uzağım. Bu değişimi, beni seven ve sevdiğim sevgili çekici bir kız gerçekleştirdi... ve ilk defa evliliğin bana mutluluk getirebileceğini hissediyorum.”*

“Kaderi boğazından yakalayacağım; kesinlikle beni tamamen ezemeyecek- Ah, binlerce hayat yaşamak ne güzel olurdu.” Benzer mektuplarındaki bu tarz ifadeler, sahip olduğu benzersiz yeteneği ve mükemmel ilerleyen kariyere karşın, oldukça beklenmedik bir anda karşı karşıya kaldığı kalıcı sağırlık olasılığı ile tepetaklak olan ruh halinin birer yansımaları niteliğindedir. Bu tür asi duygulara hâkim olmaya çalıştığı anlarda Tanrı’ya ve dine yönelmesi, ilahi amacıyla yazılan ve sözlerinde Gellert’in kutsal şiirlerinin yer aldığı Op.48 Altı Lied’i bestelemesine ön ayak olmuştur (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 80).

Beethoven’ın 1801’de Op.27 No:2 “Ay Işığı Sonatı”nı adadığı kişi Kontes Giulietta Guicciardi’dir. Beethoven ile bir soylu olan Kontes’in aralarında birlikteliklerine engel teşkil eden bir sınıf farkı vardır. Bunun neticesinde Kontes 1803 yılında başka bir soylu ile evlenir. Bu dönemde Tanrı’ya olan bağlılığı ve Kontes’e olan aşkı, içinde bulunduğu zor zamanları aşması adına Beethoven’a bir umut ışığı olmuştur (Mai, 2007, s. 43).

1801’in sonunda, Bonn’daki Beethoven ailesiyle arkadaş olan ve Viyana’da yaşayan Franz Anton Ries’in oğlu Ferdinand Ries’i piyano öğrencisi olarak kabul etmiştir. 17 yaşında Beethoven ile tanışan Ries, 1805 sonbaharında askerlik hizmeti için Bonn’a dönmek zorunda kalana kadar Beethoven ile aynı evi paylaşmıştır. Beethoven ile geçirdiği dört yıl boyunca onu işinde, kırsalda, kardeşleri ve arkadaşlarıyla birlikte yürürken ya da aristokrasinin sosyal etkinliklerinde iken gözlemleme şansına sahip olmuş 1830’larda Doktor Wegeler’in de yardımıyla bir Beethoven biyografisi yazmıştır. Bu biyografi, Beethoven’a dair günümüze ulaşan önemli kaynaklardan bir tanesi olmuştur (Solomon, 2003, s. 139).

1802 yazını Viyana’nın hemen dışında yer alan Heiligenstadt köyünde geçiren Beethoven, burada kariyeri adına verimli günler geçirmiştir. Beethoven burada Op.36 İkinci Senfonisi’nin yanı sıra ayrıca; Op.30 Üç adet Keman Sonatı, Op.33 Bagateller ve Op.31 Piyano Sonatları’nın ilkinini tamamlamıştır (Stanley, 2008, s. 9).

Ölümünden sonra evinde kağıtları arasında bulunan ve “Heiligenstadt Vasiyeti” olarak bilinen 6 Ekim 1802 tarihli belgede, kaldığı Heiligenstadt’ta duyma yetisine dair hiçbir gelişme olmadığına ve artık hastalığının kalıcı olduğunu kabullendiğine dair detaylar göze

çarpar. Ayrıca intihar fikrinin aklında olmamasına rağmen ölüme de her zaman hazırlıklı olduğunu bu vasiyette bildirmiştir. Her şeye rağmen Beethoven sağırlığının onu mesleki olarak engellemesi fikrini kesin bir şekilde reddetmiş büyük yapıtları bu seneden itibaren art arda ortaya çıkarmıştır (Cooper, 2008, s. 124).

Beethoven o dönemlerde çalgı müziği alanında büyük bir üne sahip olsa da vokal müzik alanında herhangi bir çalışması yoktur. O sıralarda Viyana'da Paris'ten gelen Luigi Cherubini (1760-1842) ve Nicolas Méhul (1763-1817) gibi bestecilerin yapıtları oldukça ilgi görmüştür. Devrim Fransa'sından gelen bu bestecilerin eserlerinde kullandıkları politik gerçekçilik ve epik üslup Beethoven'ın dikkatini bir hayli çekmiştir. 1803 yılında, Schikaneder'in tiyatrosu için bir oratoryo yazması teklifini kabul etmiştir. 14 gün içerisinde librettosu Franz Xaver Huber'e ait olan Op.85 İsa Zeytin Dağında Oratoryosu'nu tamamlamış ve 5 Nisan 1803 yılında Beethoven'ın solistliğinde olduğu Op.37 Üçüncü Piyano Konçertosu, Op.21 Birinci Senfonisi ve Op.36 İkinci Senfonisi ile eserin ilk sahnelenışı gerçekleştirilmiştir (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 81). İsa Zeytin Dağında Oratoryosu Beethoven'ın halkın beğenisine sunduğu ilk vokal içerikli eseri olmasına karşın kısa zamanda adından çokça söz ettirmiş ve Beethoven'ın vokal müzikte de kendini ispatlamasına imkân sağlamıştır. Yine aynı yıl içerisinde Op.47 Kreutzer Keman Sonatı'nı tamamlamış ve 24 Mayıs tarihinde ünlü kemancı George Polegreen Bridgetower (1778-1860) ile eserin prömiyerini gerçekleştirilmiştir (Stanley, 2008, s. 169-170).

Ruhsal ve fiziksel güçlülere rağmen hayata karşı azimli duruşu ile Beethoven'ın büyük bir irade insanı olduğu düşünülmektedir. Yaşadığı güçlükler hayata karşı bakış açısını birçok kez değiştirmiş, sanatı da aynı yönde şekillenmiştir. Beethoven'ın hayata yeniden tutunma çabaları 1803 yılında Oberdöbling'de geçirdiği yazın sonunda en büyük meyvesini vermiş Op.65 Üçüncü Senfonisi ortaya çıkmıştır. Senfoni, tam olarak Beethoven'ın ile aynı yaşta olan Fransa'nın genç ve devrimci kahramanına övgü olarak, başlangıçta "Bonaparte" olarak adlandırılmıştır (Stanley, 2008, s. 9). Ancak Napolyon'un Beethoven'daki kahraman lider ideali, Mayıs 1804'te kendini İmparator ilan ettiğinde yerini hayal kırıklığına bırakmıştır. Bu olayın haberi Viyana'ya ulaştığında Beethoven'ın öfkesinden bitirmiş olduğu "Bonaparte" senfonisinin bulunduğu masaya gittiği, kapak sayfasını koparıp yırttığı söylenir. Daha sonra eser 1806'da bugünkü adıyla Eroica yani 'Kahramanlık Senfonisi olarak, "büyük bir adamın

anısını kutlamak için bestelendi” notuyla tanıtılmıştır. Bahis geçen “Büyük Adam” ibaresinin, Prens Lobkowitz’in saygın bir arkadaşı olan ve 1806’da ölen Prusya Prensi Louis Ferdinand olduğu düşünülmektedir (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 82). Eroica Senfonisi, Beethoven’ın o yıllarda eserlerinde epeyce görülen kahramanlık temalı yapıtlarından sadece bir tanesidir. Eroica’dan sonra yine 1803 yılının son aylarında tamamladığı Op.53 Waldstein Sonatı ve ertesi sene yayımlanan Op.57 Appassionata Sonatı ve iki yıl sonra yayımlanan Kont Rasumowsky’e ithaf edilen Op.59 Yaylı Dörtlüleri yine aynı perspektifin ürünleri kabul edilir (Kinderman, 2009, s. 83).

Viyana’ya tekrar dönmesiyle 1804 yılının yaz aylarında Eroica’nın ilk performansı gerçekleşmiştir. Büyük takdir toplayan ve çok beğenilen bu senfoni bile Beethoven’ı yeterince mutlu etmeyi başaramamıştır. Hatta Viyana’yı kalıcı olarak terk etmeyi bile bu dönemde düşünmüştür. Ancak yıl sonunda operasının “Theater an der Wien” ile sözleşmesini yenilemiş ve Viyana’yı terk etme fikrini bir kenara koyarak yeniden çalışmaya koyulmuştur (Sommer ve diğerleri, 1981,s. 82). Beethoven’ın Viyana’da kalmasının başka bir nedeni de o sıralarda Josephine von Brunsvik ile olan yakınlıklarıdır. Ocak 1804’te kocası Kont Deym’in ölümünden sonra dört çocukla ile dul kalan Josephine Brunsvik, Beethoven’dan piyano dersleri almaya başlamıştır. O dönem bu vesile ile sıklıkla görüşür ve vakit geçirir olmuşlardır. 1804 yılından 1807 yılına kadar Josephine’ye yazdığı 13 mektuptan anlaşılacağı üzere Beethoven’ın ona karşı tutkulu bir sevgi beslediği düşünülmektedir. Ancak Beethoven’ın sanatına ve kendisine adanmışlığına büyük saygı duyan Josephine, yakın bir dostluktan öte bir ilişkiyi reddetmiştir. Josephine’nin kardeşi Therese’nin olaylardan yıllar sonra açıkladığı ifadelerine göre; bu ilişkinin aralarında bulunan sosyal sınıf farkı, Josephine’nin çocukları ve Kont’un akrabalarının tepkileri üzerine gerçekleşmediğini bildirmiştir. Josephine 1807 yılında Viyana’yı terk etmiş ve 1810’da Baron von Stackelberg ile evlenmiştir. İkinci evliliği de ilki gibi mutlu olmamış ve 1821’de ölmüştür (Cooper, 2008, s. 86).

1807’de kaleme aldığı Op.59 Rasumovsky Yaylı Dörtlüsü Viyanalı izleyicileri memnun etmiş ve Beethoven’ın Avrupa çapında ününü güçlendirmiştir. Bunun en büyük kanıtı. Nisan 1807’de, Londra’nın önde gelen müzik yayımcısı ve piyano yapımcılarından oluşan bir firmanın başkanı olan besteci Muzio Clementi’nin (1752-1832), Beethoven ile görüşmesi ve

bestelerinden bazılarının haklarının İngiliz kanunlarınca güvence altına alınmış olması gösterilebilir (Cooper, 2008, s.179). Bu dönemde ayrıca Haydn'ın son işvereni olan Prens Nicolaus Esterházy II'den, Eylül 1807'de eşinin isim gününü kutlamak için bir Missa siparişi almıştır. Beethoven için biri adına özel olarak eser yazma o zamana kadar pek fazla tecrübeli olduğu bir kompozisyon türü değildir. Öte yandan organizasyon 1802 yılına kadar Haydn tarafından mükemmellekle yürütülmüş ve bu organizasyon adına altı adet Missa bestelemiştir. Beethoven'ın kaleme aldığı Op.86 Do Majör Missa'sının 1807 yılının 13 Eylül'ünde icrası gerçekleşmiştir. Beethoven bu Missa için titizlikle çalışmasına rağmen, Haydn'ın Missalarıyla kıyaslamalara engel olamamıştır, daha sonraları ise bu eseri pek de ilgi görmemiştir (Sommer ve diğerleri, 1981s. 83).

Çalışmalarını yürütmek adına Heiligenstadt'a geçmiş ve 1808 yılında Op.67 Beşinci Senfoni ve Op.69 La Majör Çello Sonatı'nı tamamlamıştır. Beşinci Senfonisi'nin taslaklarını ilk olarak 1804'ün ilk aylarında oluşturulmuş olsa da tam anlamıyla esere başlaması 1807 yılının son aylarını bulmuştur. 1808 yılında da kompozisyon hızında herhangi bir düşüş olmamıştır. O yılın yaz aylarını da yine Heiligenstadt'ta geçirmiş yine en büyük ve en karakteristik eserlerinden biri olan Op.68 Pastoral Senfonisi'ni yazımını burada tamamlamıştır. Bu eseri doğrudan iki adet Op.70 Piyano Üçlüsü takip etmiştir (Cooper, 2008, s. 185; Stanley, 2008, s. 11).

Gayet üretken geçen bu yıllara rağmen Beethoven'ın hayatında çözüm bulamadığı problemlerden biri de düzenli veya güvenilir bir gelir kaynağına sahip olmayışıdır. Kendisine hayranlık duymaya devam eden aristokrat çevrelerin cömertliğine, özel siparişler üzerine ödenen ücretlere ve eserlerinin yayımcılara satışına olan güveni bu noktada çok da değildir. Bu nedenle Viyana'da bazı opera ve konser salonları ile düzenli eser üretmek koşuluyla sabit ücret üzerinden anlaşmalar yapmaya çalışmış hatta bazılarında aksi takdirde Viyana'yı terk etmek zorunda kalabileceğini bile belirtmiş olmasına rağmen bunlardan olumlu dönüş alamamıştır. Konser düzenlemek adına yoğun çabalarını sürdüren Beethoven'a birkaç ertelemeyen sonra "Theater an der Wien" 22 Aralık 1808 gecesi büyük bir hayır konseri düzenlenmesi için emrine verilmiştir (Crowest, 1911, s. 158). Bu konserde Beethoven'ın henüz yeni olan birçok karakteristik eseri seslendirilmiştir. Programda; Op.67 Beşinci ve Op.68 Altıncı Senfonileri'nin prömiyerleri, Op.58 Dördüncü Piyano

Konçertosu'nun Viyana'daki ilk seslendirilişi (Beethoven solist olarak), Op.86 Do Majör Missası'nın bazı bölümleri, 12 yıl önce Prag'da yazmış olduğu sahne aryası Op.65 Ah! Perfido yer almıştır. Ayrıca Beethoven konser sonunda piyanoda doğaçlama bir performans sergilemiştir (Stanley, 2008, s. 10-11). Bu gecenin görkemli bir finale ihtiyacı olduğunu düşünerek konserde halihazırda koro mevcut olduğu için, Op.80 Koro Fantezi olarak bilinen eseri de bu süreçte hızla tamamlamıştır. Beethoven'ın düzenleyebilmek adına uzun zamandır emek verdiği ve üzerine titrediği bu konser etkinliği de pek istediği gibi gitmemiştir. Konserde programa son anlarda eklenen Koro Fantezi'nin yeteri kadar prova edilememesinden dolayı eser konser esnasında kesilip tekrar başlatılmıştır. Ayrıca Ah! Perfido aryasının provalarını yürüttüğü solist ile tartışması nedeniyle son dakika yapılan solist değişikliği, tiyatro salonun çok soğuk oluşu gibi yaşanan talihsizlikler Beethoven'ın etkinlikten beklediği başarıyı elde edememesiyle sonuçlanmıştır (Sommer ve diğerleri 1981, s. 84).

Beethoven 1809 yılında düzenli bir pozisyon teklifini almıştır. Napolyon'un en küçük erkek kardeşi Jerome Bonaparte, "Vestfalya Kralı" olarak atanmış ve Beethoven'a saray müzisyeni olması için yıllık 3400 florin teklif etmiştir. Bu teklifin Viyana çevrelerince duyulması Beethoven adına oldukça büyük bir prestij kaynağı olmuştur. (Cooper, 2008, s. 195). Bu gelişme üzerine Beethoven Viyana'da kalması koşuluyla dönemin soyluları Arşidük Rudolph'dan 1500 florin, Princes Lobkowitz'den 700 florin ve Kinsky'den 1800 florin olacak şekilde anlaşma imzalamıştır. Ayrıca yapılan bu anlaşma bir sağlık sigortası ve emekli maaşı da içermektedir. Beethoven tercihini Viyana'dan yana kullanmıştır. Bu anlaşma ile Beethoven finansal kaygılarından hayatının sonuna kadar kurtulmuştur (Mai, 2007, s. 71).

1809 yılında Fransız orduları Viyana'yı yeniden işgal etmiştir. Şehir, 11 Mayıs gecesi ve ertesi sabah Fransız obüsleri tarafından bombalandığında Beethoven'ın Caspar Carl'ın evinin mahzenine sığınmıştır. 1809 yazı Beethoven için kötü bir yaz olmuş, neredeyse tüm arkadaşları, kraliyet ailesi ve Kral Franz'ın kardeşi olan Arşidük Rudolph şehri terk etmek zorunda kalmıştır (Cooper, 2008, s. 200). Arşidük Rudolph hakkındaki düşüncelerini, Op.81a 'Lebewohl' veya 'Les adieux' olarak bilinen Piyano Sonatı'nda dokunaklı bir şekilde ifade etmiştir. Bu eser, piyano sonatları arasında tek program içerendir. 1809-1810 yılları

arasında yazmış olduğu eser Arşidük Rudolph'un Viyana'dan ayrılışı ve dönüşü anısına ithaf edilmiştir. Yine 1810'un başlarında, yine Rudolph'a ithaf edilen Op.73 Beşinci Piyano Konçertosu'nu tamamlamıştır (Morris, 2005, s. 141-142).

Yılın ikinci yarısında ise Arp Dörtlüsü olarak da bilinen Op.74 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op.78 Fa Majör Piyano Sonatı Op.79 Piyano Sonatı ve Op.77 Piyano Fantezi gibi önemli eserleri ortaya çıkarmıştır (Mai, 2007, s. 11). Beethoven dostlarının yanında olmadığı ve böylesine siyasal kargaşaların yaşandığı bir dönemde bile görüldüğü üzere üretkenliğinden bir şey kaybetmemiştir. 1810'un ortalarında Beethoven'ın yoluna oldukça onu oldukça sevindiren bir tiyatro çıkmıştır; söz konusu oyun, o zamanlar hayran olduğu Goethe'ye ait Egmont'tur. Goethe'nin Egmont'una ani bir şekilde uvertür yazılmasına karar verilmiş ve Beethoven bunu tedarik etmesi için davet edilmiştir. Op.84 Egmont Uvertür'ü 1810 Haziranına kadar tamamlanmış ve hemen sahnelenmiştir. Ayrıca 1810 yılında sözleri Goethe'nin şiirlerinden olan Op.83 Gesänge başlıklı üç adet şarkı da bestelemiştir (Stanley, 2008, s. 11).

Beethoven 1810 yılının sonuna doğru doktoru olan Johann Malfatti'nin yeğeni Therese Malfatti ile tanışmıştır. Therese'den oldukça etkilenen Beethoven o dönemler eski kıyafetlerinden kurtulup kendine yeni kıyafetler almış ve dikkatini kişisel görünümüne çevirmiştir. Ciddi şekilde evliliği düşünen Beethoven hatta o dönem Doktor Wegeler'den vaftiz belgesinin bir kopyasını, tam yaşının gerekli kanıtı için istemiştir. Daha sonraları bir evlilik teklifinde bulunmuş ve ancak bu teklif Therese ve ailesi tarafından uygun bulunmamıştır. Henüz 20 yaşında dahi olmayan Therese'nin ailesi, o zamanlar 40'lı yaşlarında olan Beethoven'ı uygun görmemişlerdir. Ayrıca Therese'nin Beethoven ile olan mektuplarında kullandığı yarı resmi anlatım dilinden hareketle Beethoven'a karşı herhangi bir yakınlık hissetmediği düşünülmektedir. Beethoven yaşadığı bu hayal kırıklığının ardından iki aylığına Baden'e taşınmıştır (Cooper, 2008, s. 209).

O yaz üzerinde çalıştığı eserler Op.95 Fa Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve Op.97 "Arşidük" Piyano Üçlüsü'dür. Partisyonlarda yazan yayım tarihi sırasıyla Ekim 1810 ve Mart 1811 tarihlerini taşısa da her iki eserin de daha geç tamamlanmış olması da müzik çevrelerince

yaygın bir görüştür. Beethoven'ın 1811 yazında sağlığında bozulmalar yaşamış, doktoru Malfatti'nin tavsiyesi ile tedavi amaçlı Bohemya'da bulunan Teplitz kaplıcasına gitmiştir (Sommer ve diğerleri, 1981,s. 85). Yine o dönemde Macaristan'ın Pest kentinde açılan yeni tiyatro binasının onuruna düzenlenecek konserde, açılış ve final eseri olarak, Op.117 Kral Stephan Uvertürü ve Op.113 Atina Harabeleri adlı iki sahne müziğini kaleme almıştır. 1812 yılında buradan toparlanmış şekilde yeniden Viyana'ya dönmüş ve bahar aylarında tamamladığı Op.92 Yedinci Senfonisi'nin ardından Sekizinci Senfonisi'nin çalışmalarına hızla başlamıştır (Morris, 2005, s. 147).

Ertesi yıl için Beethoven, Prag üzerinden seyahat edip 5 Temmuz'da Teplitz'i yeniden ziyaret etmeye karar vermiştir. O sıralarda Napolyon'un Rusya işgaline başlamasıyla tarafsız bölge olan Teplitz, birçok imparatorluk şahsiyetinin ve diplomatın buluşma yeri haline gelmiştir. Beethoven için daha da ilginç olan şey o dönem Goethe'nin orada bulunmuş olmasıdır ve aralarında uzun zamandır beklenen buluşma sonunda gerçekteşmiştir. Bu görüşmeyle ilgili Goethe arkadaşı Zelter'e şunları söylemiştir; *“Yeteneği beni şaşırttı; ne yazık ki o, dünyayı tiksindirici bulma konusunda tamamen haksız olmayan, ancak tavırlarıyla onu ne kendisi için ne de başkaları için daha eğlenceli hale getirmeye çalışmayan, tamamen evcilleşmemiş bir kişiliktir. Öte yandan, işitme duyusu onu terk ederken, müzikal hayatından daha çok sosyal hayatının etkilenmesi ve ondan kaynaklı agresif yapısı, kolayca mazur görülebilir ve onun adına acınası bir durumdur.”* (Sommer ve diğerleri, 1981, s. 85).

Sağlık nedenlerinden dolayı yine bir doktorun tavsiyesi üzerine Teplitz'den bu kez Karlsbad'a gitmiştir. Orada bir süre kaldıktan sonra Baden'de meydana gelen savaşın yaralarını sarmak adına düzenlenen bir yardım konserine için Franzensbrunn'a geçmiştir. Daha sonra Karlsbad'ı tekrar ziyaret etmiş ve sonunda bir kez daha sağlık nedenleriyle Teplitz'e dönmüştür. 1808'in Ekim ayının başında, Sekizinci Senfoni çalışmaları sürerken Linz'de bir eczacı dükkânı satın alan kardeşi Johann'ın yanına uğramıştır. Beethoven'ın onaylamadığı bir kadınla evlenmesi üzerine kardeşi Johann ile araları bozulmuş ve ani bir karar ile Fransız kemancı Pierre Rode ile 29 Aralık'ta vereceği konser hazırlıkları bahanesi ile yeniden Viyana'ya dönmüştür (Crowest, 1911, s. 306).

4. BÖLÜM: OP.72 NO:3 LEONORE UVERTÜRÜ

4.1. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü ve Ortaya Çıkışı

Berlin'deki Kraliyet Kütüphanesinde araştırmalar yapan Otto Jahn (1813-1869) buradan Leonore No.2 Uvertürü'nün el yazması bir kopyası olduğunu düşündüğü bir partiyonu 1870 yılında edinmiştir. Bu partiyon bugün Batı Berlin'deki Prusya Kültür Mirası Devlet Kütüphanesi 'de “Mus. ms. autogr. Beethoven 66” ismiyle kataloglanmıştır. Çalışmanın devamında bu el yazması pastisyondan bahsedilirken El yazması 66 ifadesi kullanılacaktır. El yazması 66 aslında tümü ile Beethoven'a ait orijinal bir el yazması olmamasına rağmen yine de son derece değerli bir el yazmasıdır. Çünkü bu el yazması aslında Fidelio Operası için yazılmış Leonore uvertürlerinden biri olan No:3'ün tam metinli orijinal versiyonunun günümüze dek korunmuş tek kaynağıdır.

El yazması 66'nın, 1852 yılında Otto Jahn tarafından Viyana'daki Artaria Koleksiyonunda keşfedilinceye kadar varlığı bilinmemekteydi. El yazması 66'nın keşfine kadar Leonore No:3 adı altında bilinen uvertür, partiyonundaki eksik sayfalar ve yayımcıların yaptığı hatalar nedeniyle o döneme kadar kayıp olan iki pasajdan yoksun bir şekilde sahnelenmiştir. Bu eksik ve hatalı olan partiyon bugün Bonn'daki Beethovenhaus'ta muhafaza edilmektedir (Op.72a). El yazması 66'nın Leonore No:3 Uvertüründe eksik olan pasajların yanı sıra ayrıca Beethoven'ın kendisi tarafından yapılan bir dizi düzenleme ve eklentiye de içerdiği tespit edilmiştir. Bahsi geçen bölümler derinlemesine incelendiğinde, esere sonradan yapılan bu girdilerin bir yayımcının yapabileceği düzeltmelerin veya hataların çok ötesinde olduğu, aslında uvertürü revize etme amacıyla esere sonradan Beethoven tarafından dâhil edildiği anlaşılmıştır. Bu bulgular ile El yazması 66, Op. 72 No:3 Leonore olarak yeniden kataloglanmıştır (Tyson, 1977, s.192).

Besteci yaşamı boyunca tüm yapıtları gibi Fidelio Operasının çalışmalarını da titizlikle yürütmüş ve bir hayli emek harcamıştır. Ancak bunlara rağmen eser döneminde bir türlü beklenen ilgiyi görmemiştir. Üstün yaratı kabiliyeti ve üretkenliğine rağmen besteci operasının başına gelen talihsizlikler ve yaşadığı kötü tecrübeler neticesinde başka bir opera

bestelememiştir. Böylesine büyük bir bestecinin yazdığı yegâne opera için bestelenen dört uvertürden biri olan ve bu çalışmanın konusunu oluşturan Op.72 No:3 Leonore Uvertürü, günümüzde operadan bağımsız halde konser programlarında kendine sıklıkla yer bulmaktadır.

Her ne kadar Fidelio Operası başarısız kabul edilse de Beethoven'ın bu opera için yazmış olduğu uvertürlerin müzik tarihinde anlamı çok büyüktür. Özellikle Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün, Erken Romantik Dönem bestecileri ile ortaya çıkan Senfonik Şiir türüne ön ayak olduğu söylenir (Altar, 2010, s. 152). Ayrıca bu uvertürlerin önemi hakkında Richard Wagner (1813-1883) şu sözleri söylemiştir:

... Beethoven'ın herhangi bir senfonisinde geniş ve zengince işlenmiş bulunan formlar, Fidelio Operasında geçen bölümlerle kıyaslanınca, bu eserde son derece dar ve sınırlı bir imkan içinde sıkışıp kalmış olduğunu sezen sanatçının, gücünün yettiği en son noktaya ulaşamamış olduğu ve kendi varlığını her şeye rağmen, bütün dolgunluğu ile gösterebilmek için de, aynı üzüntüden gelen bir hamleye dayanarak uvertür sanatına yöneldiği, böylelikle o zamana kadar bilinmeyen genişlik ve nitelikte bir müzik eseri meydana getirmiş olduğu görülür (Altar, 2010, s 152).

4.2.Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Form ve Armonik Açıdan İncelenmesi

BÖLME	TEMA	KESİT	ÖLÇÜ ARALIĞI	TON	KALIŞ
GİRİŞ		I	1-19	Do Majör, Lab Majör, Mib Majör, Mi Minör	V
		II	20-28	Si Majör, Lab Majör,	I
		III	28-36	Lab Majör Do Majör	V7
SERGİ	A	I	37-91	Do Majör	V6
		II	92-120	Do Majör Si Majör Mi Majör	I6/4
	B	I	121-154	Mi Majör Fa Majör Sol Minör Mi Majör	V7
		II	154-175	Mi Majör	I6
		Geçiş Köprüsü	176-191	Fa Majör	vii
GELİŞME		I	192-271	Fa Majör Re Majör Si Minör Do Minör Sib Majör	vii
		II	272-329	Sib Majör Solb Majör Sol Majör	V7
		III	330-351	Sol Majör	vii/IV
		Dönüş Köprüsü	352-377	Do Majör	V
YENİDEN SERGİ	A	I	378-405	Do Majör	V
	B	I	405-438	Do Majör Reb Majör Do Majör	V7
		II	438-477	Do Majör	V
		Geçiş Köprüsü	478-513	Do Majör	V
KODA		I	514-533	Do Majör	I
		II	534-644	Do Majör	I

Tablo 1. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Form ve Armonik Analiz Tablosu

Eser Beethoven'ın Fidelio Operasının uvertürlerinden biri olup Sonat Allegrosu formunda kaleme alınmıştır. Üç bölmeli Sonat Allegrosu yapısına ek olarak eser içerisinde 36 ölçümlük bir Giriş bölümü ve 130 ölçümlük bir Koda barındırır. Eserin bu anlamda Klasik dönemde standartlaşmış uvertür formundan farklı olduğu gözlemlenmiştir. Eser sırasıyla Giriş bölümü, Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Koda bölümlerinden oluşmaktadır. Esere hâkim olan ve ekseninde ilerlediği ton "Do Majör"dür. Bu çalışmada; eserde belirlenen Giriş, bölme temalarını ve Koda'yı oluşturan, kendi içerlerinde birbirini tamamlayıcı nitelikte, belirgin müzikal cümle yapılarından uzak olarak değerlendirilen her bir epizodik yapı, daha açık ve anlaşılır şekilde ifade edebilmeleri adına İlhan Usmanbaş'ın Müzikte Biçimler (Usmanbaş, 1974) kitabı temel alınarak, Kesit olarak değerlendirmeye alınmıştır. Eserde; orkestra şefliği teknikleri analizi yapılırken Breitkopf und Härtel, n.d.[1862]. Plate B.21. Leipzig: (Beethoven, 1862) orkestra partisiyonu, armonik ve form analizi yapılırken Ludwig van Beethovens Werke, Serie 3. Ouverturen für Orchester, Nr.21 (Beethoven, 1906) piyano indirilmesi kaynak notasyon olarak temel alınmıştır.

4.2.1. Giriş Bölmesi

Bölmenin temelleri birbirini takip eden ve kendi içinde armonik renk ve tonal modülasyonun bolca bulunduğu üç kesit üzerine inşa edilmiştir. Giriş bölümünün ilk 19 ölçüsünde gelen Kesit I, Tahta Üflemeliler ve Yaylı Grubunda yer alan ana ton Do Majörün dominant derecesi olan Sol Majör tonunda ünison inisi bir dizi ile başlar. Sırasıyla Lab Majör, Mib Majöre geçer ve Mi Minörün dominant derecesi Si Majörde kalış yapar. Giriş bölümü açılışı aşağıdaki görseldeki gibidir.

Leonore.

Overture No 3. (Composed 1806.)

GİRİŞ
Kesit I
Adagio.

C: V VII7/V

iii/V V 7 9 7 Ab: I V7 I IV6 I vii₃/V vii₂/iii vii₅/vi V

Ab: VII7

Görsel 1. [1-11. ölçüler arası] Giriş Bölmesi Kesit I

20. ölçüde başlayan Giriş bölümü Kesit II'de müzikal doku gözle görülür şekilde sadeleşir ve kesit içerisinde 27. ölçüye kadar sırasıyla Si Majöre ve Lab Majör tonalitelerine kendilerini duyurur. Keman ve Flüt partilerinin karşılıklı atışmaları ile başlayan bu kesit, zamanla bu ikiliye eklenen farklı çalgı grupları ile pasajlar arası bağımsız tonal geçişlerin görüldüğü bir yapıda karşımıza çıkar. Kesit II, 28. ölçüde Lab Majör tonunda kararlı bir şekilde son bulur.

i vii₅/V i V6/V V B:I

I iv6

18108 iv 6b 7b 4 5b 2 3

Görsel 2. [17-24. ölçüler arası] Giriş Bölmesi Kesit II

28. ölçüde Lab Majör tonalitede başlayan Giriş bölümü Kesit III, iki ölçü sonra ana ton olan Do Majöre dönüş yapar. Sergi bölümü A Teması 35 ve 36. ölçülerde kadans yürüyüşünü tamamlar. Bu ölçülerde daha önce Kesit II 20 ölçüde karşımıza çıkan “onaltılık üçleme” gruplarının, armonik yoğunluğu destekleyici nitelikte yeniden kullanımı dikkat çekmektedir.

Görsel 3. [28-36. ölçüler arası] Giriş Bölmesi Kesit III

4.2.2. Sergi Bölmesi

Giriş bölümünün yoğun atmosferin karşın A Teması Kesit I, 37. ölçüde oldukça açık ve parlak şekilde karşımıza çıkar ve kesitin sonu olan 91. ölçüye kadar ana ton olan Do Majör üzerinde seyrini sürdürür.

SERĞİ A Teması

Kesit I V9 7 16 kad. (I₄) V7

Allegro.

pp

ped.

cresc. poco a poco

18108

VII 7

Görsel 4. [37-50. ölçüler arası] Sergi Bölmesi A Teması Kesit I

92. ölçüde başlayan A Teması Kesit II, 106. ölçüde Si Majöre geçer. 102. ölçüde dikkat çekici senkoplu motif yapıları, A Teması Kesit I'in 45. ölçüsündeki kullanım ile paralellik gösterir. Senkoplu motifselsel yapının *seksenleri* ile devam eden bu kısım; daha sonra melodinin kendi içerisinde giderek sıkılaşmasıyla tekrara dayalı bir yapıya bürünür. Kuvvetli bir bitiş hissi uyandıran bu pasaj 118. ölçüde Si Majörde gelen 3 ölçülük uzun sesler ile son bulur ve yerini 121. ölçüde Sergi bölümü B Teması Kesit I'e bırakır.

Kesit II

p

16 I I₄ V2 V 7 16 I

I₄ V2 V 7 I

Görsel 5. [92-101. ölçüler arası] Sergi Bölmesi A Teması Kesit II

B Teması Kesit I Mi Majör tonunda başlar. Bu kesit içerisinde sırasıyla Mi Majör, Fa Majör, Sol Minör ve tekrar Mi Majörde gösteren oldukça karakteristik pasajları barındırır. Eserin devamında bu pasajlardan alıntıları bolca duymak mümkündür. Ayrıca bu pasajda ve 126.

ölçüde Keman II ve Viyolada kendini duyuran, “dörtlük üçlemeler” den oluşan melodik yapıyı destekleyici eşlik motifi, yine 20. ölçü Sergi bölümü Kesit II’den alıntılanmış “onaltılık üçleme”li motif yapısının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

SERGI B Teması

Kesit I

18108

Görsel 6. [121-132. ölçüler arası] Sergi Bölmesi B Teması Kesit I

154. ölçüde başlayan B Teması Kesit II, Mi Majör tonalitede çoğunlukla dizi yürüyüşleri ve senkop gruplarının oluşturduğu motifsel yapılardan meydana gelmiştir. Kesit melodi unsurunu destekleyici ve renklendirici nitelikte Flüt ve Fagotun nükteli girdileriyle oluşturulmuş melodik bir tepe noktası ile doyurucu bir şekilde son bulur.

Görsel 7. [152-164. ölçüler arası] Sergi Bölmesi B Teması Kesit II

Mi Majör tonalitede 176. ölçüyle başlayan Geçiş Köprüsü kendinden önce gelen Sergi bölümü B Temasının ve sonra gelecek olan Gelişme bölümünün aksine daha sakin yapıdadır.

Bu iki kısım birbirlerine tam anlamıyla kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Geçiş Köprüsü Fa Majör olarak gelecek Gelişme bölümü için, 192. ölçüde yaptığı modülasyon ile sonlanır.

4.2.3. Gelişme Bölmesi

Gelişme bölümü Kesit I'in başlangıç kısmında; Fa Majör olarak *ff* nüansında, birbirini takip eden ve her yeni gelişinde modülasyona uğrayarak karşımıza çıkan, çıkıcı ve inici dizi hareketleri yer alır. Kesiti oluşturan bir başka öğe ise ve aslında eserin tümünde karşılaşılabilecek olan senkoplu motiflerdir. Bu yapı kendini sırayla Re Majör, Si Minör ve Do Minör tonalitelerinde duyurur ve Gelişme bölümü Kesit II için Sib Majör de kalış yapar.

The image displays a musical score for the Transition Bridge and the beginning of the Development Section (Kesit I). The score is written in piano (piano) and consists of three systems of music. The first system is labeled 'Geçiş Köprüsü' and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *dim.*. The second system is labeled 'GELİŞME Kesit I' and features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p dim.*, *pp*, and *ff*. The third system is labeled 'vii' and features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p* and *ff*. The score is annotated with red lines and labels: 'I', 'V_7', and 'I' are marked below the first system; 'in' and 'F: vii' are marked below the second system; and 'vii' is marked below the third system. A blue box highlights the beginning of the Development Section (Kesit I) in the second system.

Görsel 8. [176-199. ölçüler arası] Geçiş Köprüsü ve Gelişme Bölmesi Kesit I

272. ölçüde başlayan Gelişme bölümü Kesit II trompette bir çeşit sinyal niteliğinde olan Sib Majör "arpej" hareketleri ile başlar. 278. ölçüde Sib Majör tonalitede "birlik" notalardan oluşan zarif bir melodik çizgi ve ona ek sakin bir üslup ile ele alınmış eşlik grubu göze çarpar. 294. ölçüde daha önce 272. ölçüde karşımıza çıkan Trompet sinyali tekrar gelir. Daha

sonra 278. ölçüde Sib Majör tonalitede gelen pasaj birebir olarak bu kez kendini Solb Majörde tekrarlar.

a piacere
Trumpet

Kesit II

i Bb: vii |

Bb: ii_

Tempo I.

pp

dolce

con Ped.

V7

V7 | I | IV | I | V7

Görsel 9. [271-292. ölçüler arası] Gelişme Bölmesi Kesit II

330. ölçüde başlayan Gelişme bölmesi Kesit III, Sol Majör tonalitede Giriş bölmesi Kesit I'in motifselsel materyalleri kullanılarak oluşturulmuş ikonik bir Flüt solosundan oluşur. Flüt için ustalık sınıflarında sıklıkla tercih edilen bu kesit; içinde barındırdığı melodik sıçramalar ve arda gelen bağlı ve dilli yapılar ile temiz bir icra gerektirir. Öte yandan eserde bu gibi karakteristik pasajlarda karşımıza pek çok kez çıkan Flüt, bu kesit ile icracının ustalığını ve teknik kabiliyetini ön plana çıkarabilecek şekilde kullanılmıştır.

Kesit III

fp

apj.

I V7 I V I

Görsel 10. [330-348. ölçüler arası] Gelişme Bölmesi Kesit III

352. ölçüde başlayan Dönüş Köprüsü partiler arası senkopların ön planda olduğu, *pp* nüansından başlayarak ve 378. ölçü Yeniden Sergi bölümüne kadar büyükçe bir *crescendo* ile devam eder.

pp Dönüş Köprüsü

cresc. poco a poco

I₄ V₂ I ii₆ I V vii/IV C: vii

C: vii

vii

Görsel 11. [349-375. ölçüler arası] Dönüş Köprüsü

4.2.4. Yeniden Sergi Bölmesi

378. ölçü Yeniden Sergi bölümünün başladığı ölçüdür. Bu bölmenin temel yapısını, Sergi bölümü A ve B Temalarının Kesit I'leri oluşturur. Yeniden Sergi A Teması, Sergi bölümü A Teması Kesit I ile sonraki temaya bağlantı biçimleri bakımından (tema sonundaki birkaç ölçü dışında) neredeyse aynıdır. 402. ölçüde gelen Yeniden Sergi B Teması içinde bulunan Kesit I ve Kesit II, Mi Majör tonalitede olan Sergi bölümü B Temasının birebir Do Majör halidir. 459. ölçüden 479. ölçüye kadar olan kısım Kesit II'nin uzaması olarak değerlendirilmiştir. Bu pasaj ayrıca, B Teması Kesit II motiflerinin son kez duyurulması dolayısı ile eser sonu için destekleyici bir özelliğindedir. Ayrıca kesitte kullanılan son motif 479. ölçüde gelen Geçiş Köprüsünün ana malzemesini oluşturur.

The image displays a musical score for the 'Uzama' and 'Geçiş Köprüsü' sections of the 'Yeniden Sergi B Teması Kesit II'. The score is written in two staves (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as dynamics (sf, f, p, dim), articulation (apj.), and performance instructions (cresc.). The score is annotated with red and blue markings, including chord symbols and structural labels. The red markings indicate the 'Uzama' section, and the blue markings indicate the 'Geçiş Köprüsü' section. The chord symbols are: I V7/vi vi, V7/IV IV, V7/ii ii, ii2, V5, I, ii6, V, V, V, Geçiş Köprüsü V7, I, V7, I, IV4, I vii7/V vii7/I, V5, ii7/ii, ii4, ii4, apj., sf, p dim., apj., sf.

Görsel 12. [452-489. ölçüler arası] Yeniden Sergi B Teması Kesit II Uzaması ve Geçiş Köprüsü

4.2.5. Koda

Presto olarak 514. ölçüde başlayan Koda Kesit I bakıldığında belirli bir rejistirda seri şekilde tekrarlanan Do Majör dizisidir. Keman I ile başlayıp ardından tüm Yaylı Grubunun sırayla eklenmesi ile devam eder. *pp* nüansında başlayan bu kesit *cresc. poco a poco* ve daha sonra gelen *piu cresc.* ile desteklenerek *ff* nüansına muazzam bir gürlük ile ulaşır.

Kesit II kendinden önce gelen Kesit I'den aldığı ivme ile *ff* nüansında ile 534. ölçüde başlar ve eserin sonuna kadar devam eder. Bu kesitin başlangıcında Sergi bölümü A Teması Kesit I'in başlangıcına benzeyen bir açılış kullanılır ve eserin başına bir gönderme yapılarak tema son kez duyurulur. Daha sonra yine eser içerisinde kullanılmış motiflerden olan senkoplu yapıları duyurur. Bu anlamda Koda Kesit II'yi, eserin tümünü özetleyen ve bitiş öncesi pasajların son kez kendilerini hatırlattığı ve bir nevi dinleyici son kez selamladıkları bir kesit olarak değerlendirmek mümkündür. Bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde Koda'nın, eserin doğasına ve final karakteristiğine uygun olarak kendinden önce tüm bölmeleri tamamlayıcı nitelikte ve doyuruculukta olduğu düşünülmektedir.

The image shows a musical score for Koda Kesit II, measures 529-546. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction (p.i.) and a forte (ff) section. The score is annotated with red lines and Roman numerals indicating harmonic structure. A blue bracket labeled 'Kesit II' spans the final measures. The bottom staff shows chord progressions: IV6 I, IV, IV, IV6, IV6, IV6, IV6 I4.

Görsel 13. [529-546. ölçüler arası] Koda Kesit II

4.3.Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi

Eser başlamadan önce hazırlık vuruşlarının; birinci ölçüde yer alan Tahta Üflemeliler ve Do Korno'da yer alan ünison "sol" notasının icrası için, *ff* nüansına uygun olacak şekilde daha gösterişli ve kararlı hareketlerle verilmesi tavsiye olunur. Aynı zamanda eserin Giriş bölümü tempo anlamında ağır olduğundan dolayı icracılar tarafından temponun iyi anlaşılabilmesi ve devamında gelecek olan *decrescendo* ile oluşabilecek koordinasyon problemlerini önlemek adına şeflerin; bir ölçü boş vurup, hazırlık vuruşlarının eserin karakteristik yapısına uygun jestlerle desteklemelerinin ideal bir başlangıç için fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Giriş bölümü Kesit I'de yer alan tempo ve ifade terimi olarak kullanılan *Adagio*'nun anlamı "Ağır ve gösterişli, tutumlu bir anlatımdaki tempo" şeklindedir (Aktüze, 2010, s. 6). Metronomda 56-70 arası olan birim vuruşlardır. Bu doğrultuda eserin başında *ff* nüansı ile başlayan Tahta Üflemeliler, Yaylı Grubu ve Do Kornoda *tutti* olarak yer alan ünison "sol" notasının; 3 zamanlı ölçü kalıbında hem orkestranın beraber hareketini sağlamak hem de bir sonraki ölçü başında yer alan *p* nüansına düşülürken 3 birimlik nüans azalmasının homojen şekilde gösterilebilmesi adına, eserin birim vuruşlarının bu kısımda "sekizliklerle" gösterilmesi tavsiye olunur. Bu durum 2. ölçünün son zamanında *p* nüansı içerisinde başlayan *diminuendo*ya müteakip iki ölçüyle, 5. ölçünün ilk zamanında gelen *pp* nüansına geçişte şef için zaman kontrolü, vuruşlarında kademeli küçülme imkânı ve dinamikteki azalma açısından fayda sağlayacaktır. Bahsi geçen ve aslında bir bakıma inisiyatif bir "sol dizisi" olan bu açılış cümlecigi, bakıldığında beş ölçü içerisinde *ff* dan *pp* geçiş yapmaktadır. Bu muazzam gürlük değişiminin baştan sona akıcılığının korunması ve oluşabilecek nüans dalgalanmalarının önlenmesi adına şeflerin, başlangıç gürlüğünü yukarıda bahsi geçen hususlara göre ayarlamaları ve vuruş şemasında giderek küçülen bir hat izlemeleri önem arz etmektedir. Bu giriş cümleciginde; özellikle Flüt, Klarinet ve Fagotların, belirlenen ağır tempoda 5 vuruşluk ünison "sol" notasını icralarının ardından hemen başlayan *decrescendo* ile oluşabilecek entonasyon problemi ayrıca karşılaşılabilecek güçlükler arasındadır.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corni in C.

Görsel 14. [1-9. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler ve Do Korno partiyon kesiti

Eser, Tahta Üflemeli çalgılar ile Yaylı Grubunun *ff* nüansında giriş yapmaları ile başlar ardından ilk ölçü sonunda *p* nüansına düşülür. Tahta Üflemeli çalgıların 2. ölçüde yeniden girdi yapan Yaylı Grubu ile gerçekleştireceği *diminuendo* esnasında, bu iki çalgı grubunun ses gürlüklerinin birbirleriyle dengelenememesi, bu noktada karşılaşılabilecek problemlerden yine birisidir. Tahta Üflemeli çalgıların bu kısım esnasında icralarının hiç kesilmediği de dikkate alındığında sonradan girdi yapan Yaylı Grubuna nazaran ön planda duyulabilmeleri ihtimal dahilindedir. Bu pasaja şefler tarafından dikkat edilmesinin, henüz eser başlangıcında oluşabilecek ses dengesi ve koordinasyon problemlerinin önlenmesi adına önem arz ettiği düşünülmektedir.

Eser başlangıcından 20. ölçüye kadar *legato* bir karakteri yansıtmaktadır. 20 ölçüde Flüt ve Keman I'ın karşılıklı "onaltılık üçlemeler" ile olan atışmaları *staccato* vuruş karakterinde olmalıdır. *pp* nüansında devam eden bu pasaj 21. ölçünün ikinci zamanında *legato* olarak girdi yapan Fagot ve Mi Korno ve 23. ölçüde girdi yapan Fagot ve Do Korno partileri ile kontrast oluşturmaktadır. Bahsi geçen pasaja hâkim genel yapı *staccato* olduğundan sağ el için vuruş karakteri 20. ölçüden *Allegro* başlıklı Sergi bölümü A Teması başlangıcı olan 37. ölçüye kadar *staccato* yapılabilir. Yine aynı pasajda sağ el ile vurulan 3 zamanlı *staccato* vuruş karakteri devam ettirilirken; yukarıda da bahsi geçen *legato* yapıdaki 21. ölçü ikinci zamanında başlayan Fagot ve Mi Korno partileri, 23. ölçü Fagot ve Do Korno ile 24. ölçünün ikinci zamanında başlayan *tenuto* karakterdeki Obua ve Klarinet girdileri, sol el ile oldukları

verde hazırlık vuruşu verilerek, *legato* bir hat ile takip edilebilir. Oluşan bu kontrast yapının yönetimi, beraberinde tempo aksamaları ve sağ sol el koordinasyon problemi doğurabileceğinden, bu iki farklı karakterdeki vuruş tekniklerinin ilk önce yavaş tempoda ayrı ayrı olarak etüt edilip daha sonra beraber yapılmasının şefler adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

The image shows a musical score snippet for measures 20-24. The score is written for six instruments: Flüt (Flute), Fagot (Bassoon), Do Korno (Trumpet), Obua (Oboe), Klarinet (Clarinet), and 1. Keman (Violin I). The Flüt part starts at measure 20 with a red bracket and the label 'Flüt'. The Fagot part starts at measure 22 with a red bracket and the label 'Fagot'. The Do Korno part starts at measure 23 with a red bracket and the label 'Do Korno'. The Obua part starts at measure 24 with a red bracket and the label 'Obua'. The Klarinet part starts at measure 24 with a red bracket and the label 'Klarinet'. The 1. Keman part starts at measure 20 with a red bracket and the label '1. Keman'. The score includes dynamic markings such as *stacc. e pp*, *pp*, *sempre pp*, and *ppp*. The Flüt part is marked *stacc. e pp* and the 1. Keman part is marked *stacc. e pp*. The Fagot part is marked *pp*. The Do Korno part is marked *sempre pp*. The Obua part is marked *ppp*. The Klarinet part is marked *ppp*. The score is written in a 2/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Görsel 15. [20-24. ölçüler arası] partiyon kesiti

20. ölçü Sergi bölmesi Kesit II'den itibaren *pp* olarak “onaltılık üçlemeler” ile başlayan ve Kesit I'e nazaran daha ritmik ve dinamik olan melodi yapısı yerini, 24. ölçüde girdi yapan Keman II, Viyola ve tüm Tahta Üflemelilere gelen *crescendo* ile 27. ölçüde *tutti* olarak *fff* nüansına bırakır. Bu üç ölçü içerisinde ses hacmi muazzam oranda değişirken, artan materyal yoğunluğu göze çarpar. 25. ölçüde *crescendo* ile desteklenerek gelen melodinin 27. ölçüde tepe noktasına doğru çıkışı gözlenmiştir. Vuruş şemasının bu tepe noktasına uygun olarak yapılması bir diğer önemli noktadır.

Görsel 16. [25-27. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler partiyon kesiti

27. ölçü Giriş bölümü Kesit II'nin son ölçüsüdür. Bu ölçüye kadar katlanarak gelen enerji Kemanlarda oldukça seri şekilde icra edilecek “altmışdörtlük” notalarla zirveye ulaşacaktır. Kemanlarda “altmışdörtlük” olarak gelen nota grupları, Viyola, Viyolonsel ve Kontrbas partilerinde “onaltılık üçleme” olarak karşımıza çıkar. Bu partilerdeki farklı tartımların yapılabilmesi için şeflerin vuruşlarında kullandığı birim zamanı “sekizliklerle” ifade etmesi tavsiye edilir. Ayrıca temel alınan bu “sekizlik” vuruşların açık, anlaşılır ve *marcato* karakterde yapılması önerilir.

Görsel 17. [25-27. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti

30 - 31. ölçülerde Tahta Üflemeli çalgılar ile Yaylı Grubu ve Trombon partileri “sekizlik” notalar ile birbirleri ardına girdi yaparlar. Tahta Üflemeliler 30. ölçü öncesinde bu pasaja *pp* nüansıyla gelir. 30 ve 31. ölçülerde bu partilerde partisyonda yer alan her bir “sekizlik” notada *f* nüansı yer almaktadır. Ayrıca 30. ölçüde Yaylı Grubu ve Trombon için yazılan “sekizliklerde” de bu yazıya rastlanır. Bu durum, her “sekizlik” notanın “aksan” ile yani daha belirgin olarak çalınması gerektiği şeklinde yorumlanabilir. Şeflerin bu ölçülerdeki gelen her “sekizlik” nota için ile Tahta Üflemelere, sonrasında Trombonlar ve Yaylı Grubuna giriş vermelidir. Ayrıca bu notaların aksanlı çalınacağı göz önünde bulundurulmalı ve vuruş karakteri de bu yörüngede tercih edilmelidir.

Görsel 18. [28-33. ölçüler arası] Tahta Üflemeliler ve Yaylı Grubu partisyonu kesiti

Giriş bölümünün son ölçüsü olan 36. ölçüde *puandorg* mevcuttur. Bu *puandorg* ile sonra gelecek olan Giriş bölümünün devamında *Allegro* olarak gelecek olan Sergi bölümü A Teması ile aralarındaki tempo kontrastlığını ortaya çıkarmak adına, 37. ölçünün başından son zamanındaki *puandorga* kadar yapılacak bir *ritardandonun* icraya estetik katacağı düşünülmektedir. Bu *puandorgun* icrası esnasında şefler, müziğin akışının kesilmeden Sergi bölümü A Temasına direkt geçiş yapıldığından emin olmalıdır. 37. ölçüde *Allegro* olarak gelen Sergi bölümü A Teması Kesit I’ın temposunun anlaşılabilmesi adına *puandorgun* uzayan kısmında yeni karaktere uygun bir hazırlık vuruşu yapılmasının uygun olacağı

düşünülmektedir. Daha sonrasında “sebare” olarak gelen Sergi bölümü A Teması için şeflerin vuruşlarında iki zamanlı bir hat izlemeleri tavsiye olunur.

A Teması Kesit I'ın 49. ölçüsünde başlayan ve eserin tümünde sıklıkla kendini duyuran senkoplu motifsel yapı, Keman I ve Viyolonselere, Tahta Üflemelilerin eşlik etmesiyle kendini duyurur. Kesitin giriş kısmında *legato* olan vuruş karakterinin 49. ölçüde gelen ritmik senkopların temiz icrası ve pasajın barındırdığı dinamizmin yansıtılabilmesi adına *staccato* olarak değiştirilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. *pp* nüansında başlayan bu pasaj partisyona belirtilen “*cresc. poco a poco*” ifadesiyle başlayan 65. ölçüde *ff* nüansına ulaşıncaya kadar uzun bir *crescendo* yapar. Besteci bu 16 ölçü süren pasaj ile Kesit I'ın başlangıç motifini görkemli bir şekilde yeniden duyurmayı amaçlamıştır. Şeflere bu amaç doğrultusunda, yükselen melodi çizgisine koşut olarak vuruşlarını kademeli olarak büyütmeleri önerilir.

49. ölçüde *pp* nüansında Yaylı Grubu çalgılarında gelen senkoplu yapıların hem akıcı şekilde devam ettirilebilmesi için hem de hızlı tempoda, iki zamanlı vuruş şemasına görece daha kolay ve anlaşılabilir olabileceği düşüncesiyle şeflere, 48. bu ölçüden itibaren izleyecekleri vuruş şemalarında bir ölçünün bir birim vuruşa indirgenerek yapılması tavsiye olunur. Aslen 49. ölçüde başlayan bu senkoplu yapının icrasında yapılacak olan vuruş değişikliğinin, gelecek pasaja doğru girdi yapabilmek ve pasaj karakteristiğinin icracılar tarafından anlaşılabilmesi adına 48. ölçüde yapılması uygun düşecektir. Bu vuruş şeması Sergi bölümü A Temasının tekrar duyurulacağı 68. ölçüye kadar sürdürülebilir. Ayrıca bu vuruş şemasının eserde sıklıkla karşılaşılan benzer yapıdaki tüm senkoplu pasajlarda da uygulanabileceği düşünülmektedir.

49 1. Keman
cresc. poco a poco
p cresc.
Viyolonsel
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

Görsel 19. [49-57. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti

Sergi bölmesi A Teması Kesit II'nin ölçüsünde 106. ikinci zamanında karşımıza çıkan *sfp* yani *sforzato piano* dinamiği doğrultusunda bu zamanda gelen notaların icrası yapılırken ses gürlüğünde ani bir artışın ardından tekrar *p* nüansına düşülmesi gerekmektedir. Tahta Üflemeli ve Yaylı Gruplarında gelen bu pasaj 109. ölçüye kadar aynı ekseninde devam eder. İkinci zamanların kuvvetli icrası bu pasajdaki her ölçüye senkop karakteri kazandırır. Tahta Üflemelilerin bahsi geçen ölçülerde birinci zamanları boştur. Bu partiler direkt olarak ikinci zamanda girdi yaparlar. Bu pasajda orkestrada oluşabilecek koordinasyon problemlerinin önlenmesi adına 106'dan 109'a kadar olan ölçülerin ilk zamanlarında sonrasında gelecek *sfp* dinamiğini yansıtabilecek kuvvetli bir hazırlık vuruşunun yapılması tavsiye olunur.

162. ölçüde Keman I partisiyle başlayıp 168. ölçüde tüm Yaylı Grubunun eklenmesiyle, 175. ölçüye kadar işlenen senkoplu motifsel yapının icrası esnasında orkestranın beraber hareket edebilmesi hususunda bazı teknik zorluklarla karşı karşıya kalınabilir. Bahsi geçen bu pasaj sonunda Sergi bölmesi B Teması sona erer. 166. ölçüden itibaren giderek sıkılaştıran müzikal doku, 168. ölçüde tüm Yaylı Grubunda gelen birbirini takipli kısa senkoplu yapılara dönüşür. Ayrıca bu yapı tansiyonun giderek artırılmasına yardımcı bir *crescendo* ile desteklenir. Eserin iyi orkestra kayıtlarında dahi bu pasaj esnasında zamanda kaymaların yaşandığı

saptanmıştır. Orkestra üyelerinin ölçülerde zamanları ve senkobun başlayacağı yeri anlayabilmeleri adına şeflerin ölçülerde senkop başlangıcı olan eslerin her birinde *staccato* karakterde belirgin bir hazırlık vuruşu vurmaları önerilir. Ayrıca ellerin çizdiği vuruş şeması *crescendo*'ya uygun olarak giderek büyüyen bir hat izlemelidir. Bu pasajda senkoplu yapıların gelmesiyle nispeten kaybolabilecek olan vuruş algısı, tempo anlamında sıkıntılara da zemin hazırlayabilir. Bunu önlemek adına şeflerin vuruşlarında en ufak bir aksamaya yer vermeyecek mekanik bir süreklilik gerekmektedir. Bu pasajın şefler tarafından tüm bu ayrıntılara dikkat edilerek prova öncesi etüt edilmesi ile yaşanabilecek sorunlar engellenebilir.



Görsel 20. [166-175. ölçüler arası] Yaylı Grubu partiyon kesiti

Gelişme bölmesi Kesit I 268. ölçüde *ff* nüansı ile Tahta Üflemeleri ve Yaylı Grubunda “*tutti*” olarak gelen pasaj ile 272. ölçüyle Gelişme bölmesi Kesit II’ye doğrudan bağlanır. Kesit II bir Trompet solo ile başlangıç yapar. Bu solo öncesinde şeflerin iki kesit arasındaki farkın anlaşılması adına 271. ölçüde gelen *staccato* “dörtlük” notaların icrası esnasında *ritardando* yapılarının faydalı olacağı düşünülmektedir.

272. ölçüde başlayan Gelişme bölmesi Kesit II’nin açılış kısmını oluşturan Trompet solunun icrasının gayet canlı, parlak ve dinamik bir yapıda olması gerekir. İcracının yapacağı solunun yeni bir bölmenin açılış karakterine uygun bir icra olduğuna dikkat edilmelidir. Bu doğrultuda solo 277. ölçüde gelen *puandorga* kadar tamamen icracı inisiyatifine

bırakılabilir. Solo *Trompet* partisine ilaveten Yaylı Grubu 6 ölçülek “Si bemol” notası çalar. Yaylı Grubunda 6 ölçülek “Si bemol” notasının icrası için partisyonda *colla parte* ibaresi yer alır. Aktüze (2010), *colla parte*’yi “Ses ile, Bir ya da daha çok çalgının bir vokal sesi aynı notalarla izlemesi ikazı.” olarak açıklar (s. 125). Bu tanımlamadan hareketle bu pasajda Yaylı Grubu, Trompet solunun temposuna göre hareket etmelidir. Şefler, pasajın sonundaki *puandorg* ile bu sekansı kapayarak 278. ölçüde Tempo I ile eserin Giriş bölmesi temposu olan *Adagio*’ya dönüş yapmalıdır. Daha sonra bu solo 294. ölçüde birebir olarak kendini tekrarlar.

The image shows a musical score for measures 270 to 279. The top staff is for the Trompet (Trumpet) part, labeled 'Trompet Tromba in B auf dem Theater'. The string parts are labeled 'colla parte.' and 'pp'. The tempo is marked 'Tempo I.' The score is in B-flat major and 4/4 time. The Trompet part starts with a red bracket indicating the start of the solo. The string parts provide harmonic support with sustained notes and light dynamics.

Görsel 21. [270-279. ölçüler arası] Solo Trompet ve Yaylı Grubu partiyon kesiti

352. ölçü ile başlayan Dönüş Köprüsü’nün motifsel materyalini eserde sıklıkla kullanılan senkoplu yapılar oluşturur. Bu pasaj ve çalışmada daha önce Görsel 7’de gösterilen 162. ölçüde başlayıp 175. ölçüye kadar süren pasajın ile, icra anlamında aralarında benzer güçlükler söz konusudur. Yükselen gürlük ile gelen senkoplu yapılar orkestrada ciddi koordinasyon problemleri oluşturabilir. Şeflere bu pasajda Keman I partisinin kuvvetli zamanlarında gelen notaları, vuruşlarının ana odağına almaları önerilir. Bu kuvvetli zamanda gelen notaları vuruş stili olarak *marcato* karakterle desteklenmesi, orkestra üyelerinin zamanda kaymalarının önlenmesi adına şeflere tavsiye olunur. Ayrıca bu pasajın provası esnasında icracılara şef ile mutlaka göz koordinasyonu kurmaları hususunda ikazlarda bulunulabilir. Şefler için burada dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise, yapılacak olan

crescendonun pasajın sonuna kadar homojen olarak taşınabilmesi mevzusudur. Bu bağlamda bahsi geçen kısımda vuruşların *marcato* karakterde yapılması ve dengeli olarak büyüyen hareketlerle oluşturulacak bir vuruş şeması ile desteklenmesi tavsiye olunur.

514. ölçü ile başlaya Koda *Presto* olarak gelir. 514 ve 522. ölçülerde I ve II Keman partileri üzerinde *due o tre violino* talimatı yer alır. Bu açıklama pasaja tüm keman grubu yerine iki veya üç keman ile başlanması gerektiğine işaret eder. Bu durum 534. ölçüde gelen *tutti* ile son bulur.



Görsel 22. [514-520. ölçüler arası] Koda başlangıcı - Keman I partisi

Bu pasajın icrasının eser genelinde karşılaşılabilecek Kemanlarda başlayarak daha sonra tüm orkestranın çok hızlı tempoda “sebare” olarak icra edeceği olan “sekizlik” notalar koordinasyon anlamında ciddi sıkıntılar doğurabilir. Bu pasajda Yaylı Çalgıların birbirleri ardına sırayla girişleri söz konusudur. Burada pasajı çalacak tüm icracıların doğru giriş yapabilmeleri ve beraber hareket edebilmeleri adına, icra esnasında birbirlerini dinlemeden, sadece tempoya ve şefin girdilerine odaklanmaları uyarılarında bulunulmalıdır. Bu noktada, icracıların birbirlerini dinleyerek girdi yapmalarının tempo anlamında istenilen seviyeye ulaşılmasını ve koordine olunmasını engelleyecek bir problem olduğu düşünülmektedir. Şefin yine bu pasajda çizeceği iki zamanlı vuruş şeması çok net ve anlaşılır değildir. Sağ el pasajın sonuna kadar temponun korunması amaçlı dinamiğini korumalı, sol el ile bu esnada 522. ölçüdeki Keman II, 526. ölçüdeki Viyola ve 530. ölçüdeki Viyolonsel ve Kontrbas partilerindeki girdileri mutlaka vermelidir. *pp* başlayan ve çalgı gruplarının eklenmesiyle hacim kazanan müzik, pasaj başında işaret edilen *cresc. poco a poco* yönergesiyle gürlük olarak 534. ölçüye kadar en yüksek seviyeye ulaşmalıdır. Buradan hareketle şeflere vuruşlarında takip ettikleri şemayı giderek büyütmeleri tavsiye olunur. 534. ölçüde bu pasaj melodik olarak zirve noktasına ulaşır. Şeflerin *tutti* olarak gelen bu kısma giriş için tüm orkestraya bir hazırlık vuruşu vermesinin bu noktada fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

530

TUTTI.

ff

f

ff

ff

ff

Görsel 23. [530-538. ölçüler arası] Yaylı Grubu partisiyon kesiti

SONUÇ

Ludwig van Beethoven'ın Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün form ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesi başlıklı bu çalışmanın temeli üç ana bölüm üzerine inşa edilmiştir. İlk bölümde eserin bestelendiği dönem olan Klasik dönem özellikleri hakkında genel bilgiler sunulmuştur. İkinci bölümde bestecinin hayatı, müzikal kimliği, eserleri ve sanat anlayışına dair detaylara yer verilmiştir. Son bölümde ise Op.72 No:3 Leonore Uvertürü'nün bestelendiği süreç tarihsel açıdan ele alınmış, eserin yapısal ve şeflik teknikleri analizleri yapılmış, elde edilen bulgular doğrultusunda değerlendirmeler ve önerilerde bulunulmuştur.

Eser; Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Koda bölmelerine ek olarak oldukça gösterişli bir Giriş bölmesi ile döneminin diğer uvertürleri gibi Sonat Allegrosu formundadır. Ancak bu eser özelinde tipik bir Klasik dönem Sonat Allegrosu'ndan da bahsedilemez. Özellikle Beethoven'ın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan; bölmeleri oluşturan müzikal cümlelerinde simetrik olmayan yapılar, cümle sonu uzamaları, farklı ve oldukça renkli olan tonalite geçişleri gibi öğeler bu eser özelinde de dikkat çekmektedir.

Bu çalışma esnasında yapılan orkestra şefliği teknikleri analizi sonucunda edinilen veriler ile, karşılaşılabilecek problemler genel olarak değerlendirilecek olursa; eserin içerisinde barındırdığı nüans ve dinamik geçişleri ile teknik ve duyuş açıdan birçok zorluğa gebe olduğu görülmüştür. Bu noktada şefler için, bahsi geçen pasajlarda tercih edilebilecek vuruş teknikleri ve partiler arası duyuş dengesi sağlayabilmek adına bazı hususlara dikkat çekilmiştir. Çalışmada bu tarz bir duyuş problemine, eserin Giriş kısmı olan 1. ve 5. ölçüler arasında Yaylı Grubu ve Tahta Üflemeli çalgıların bir arada kullanımlarında dikkat çekilmiştir.

Şeflerin eserde yer alan karakteristik pasajları doğru yansıtabilmeleri adına vuruşlarında tercih edebilecekleri, birim zamanı "sekizlik"lerle vurma veya ölçüyü bir birim zamanda vurma gibi tekniklerin birbirleri ardına kullanımları, pasajın genel akışının bozulması veya temponun anlaşılabilmesi gibi problemler doğurabilir. Böyle durumlarda şeflere vuruşlarını

pasaj karakterine uygun olarak bir ölçü önceden hazırlamaları önerilmiştir. Giriş bölümü veya 49. ölçüden itibaren başlayan senkoplu pasaj bu probleme örnek gösterilebilir.

Eserde icra esnasında oluşabilecek bir başka problem ise hızlı pasajlarda icracıların şefin temposuna göre değil de birbirlerini dinleyerek girdi yapmaları gösterilebilir. İrcacıların bu tarz yaklaşımları, eserin temposunda ciddi aksamalara neden olabilir ve buna ek olarak koordinasyon sıkıntılarını doğurabilir. Bu noktada icracıların girdi yaparken birbirlerini dinlememeleri, girdiler için şefi takip etmeleri konusunda uyarılarda bulunmanın fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Eser özelinde 514. ölçü Koda bölümünün başlangıç kısmı, bu tarz bir problem için tipik bir örnek teşkil etmektedir.

Ayrıca eser, şeflik teknikleri açısından barındırdığı tempo değişiklikleri, senkoplu pasajları, ani veya uzun bir zamana yayılmış gürlük değişimleri gibi güçlüklerin, şeflerin icra öncesinde üzerinde durması gerektiği düşünülen diğer noktalar. Esere hakimiyet için partiyon mümkünse ezberlenmeli ve partiyon piyanoda etüt edilmelidir. Şeflerin eserin özünü doğru yansıtabilmesi adına bu dinamikleri göz önünde bulundurmaları ideal icranın gerçekleşmesi adına önem arz ettiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak yukarıda bahsi geçen detaylardan hareketle Beethoven'ın yapıtları arasında özel bir yeri olan bu eser, Türkçe literatürdeki eskiliğini gidermek ve orkestra şeflerine çalışmalarında yol göstermesi adına bu araştırmaya konu olarak uygun görülmüştür. Op.72 No:3 Leonore Uvertürü; ilginç tarihsel altyapısı, renkli melodik dokusu, formal yapısı ve orkestra şefliği açısından içerdiği teknik detaylar göz önüne alındığında bestecinin ikinci yaratı dönemi müzik anlayışının tipik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çalışma, Beethoven'ın dönem eserlerinin genel yapısını anlamak ve incelemek isteyen araştırmacılara ve icracılara bu anlamda fayda sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (serbest Biçim, Ed.) (4.Basım.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (2010). *Opera Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Beethoven, van L. (1862). *Leonora Overture No.3, Op.72b* (Ludwig van.). Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Beethoven, van L. (1906). *Leonora Overture No.3, Op. 72b (Piano Reduction)*. (G. F. Kogel, Ed.) (Schirmer E.). New York: G. Schirmer.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1992). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Cooper, B. (2008). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Crowest, F. J. (1911). *Beethoven*. London: J. M. Dent & Sons.
- Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri*. (İ. Usmanbaş, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Istel, B. E. (2018). Beethoven ' s " Leonore " and " Fidelio " Author (s): Edgar Istel and Theodore Baker Published by : Oxford University Press Stable. Erişim: 16 Ocak 2022, <http://www.jstor.org/stable/738210>
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. Ankara: Kategori Yayıncılık.
- Kinderman, W. (2009). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Lockwood, L. (2006). Beethoven's "Leonore" and "Fidelio". *The Journal of Interdisciplinary History*, 36(3), 473–482. Erişim: 16 Ocak 2022, <http://www.jstor.org/stable/3656476>

- Mai, F. M. (2007). *Diagnosing Genius - The Life and Death of Beethoven*. London: McGill-Queen's University Press.
- Michels, U. ve Vogel, G. (1990). *dtv-Atlas Musik* (Cilt 2.). Münih: Dt. Taschenbuch-Verlag.
- Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Morris, E. (2005). *Beethoven - The Universal Composer*. New York: Harper Collins.
- Nedbal, M. (2012). How Moral Is "Fidelio?" Didacticism in the Finales of Beethoven's "Leonore" Operas. *The Musical Quarterly*, 95(2/3), 396–449. Erişim: 16 Ocak 2022, <http://www.jstor.org/stable/41811632>
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*. Boyut Yayıncılık.
- Rudolf, M. (1950). *The Grammer of Conducting*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Sachs, C. (1965a). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. New York: Grove Press.
- Sachs, C. (1965b). *Kısa Dünya Musiki Tarihi*. (Çev. İlhan Usmanbaş, Ed.). İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu* (1. Basım.). Ankara: Doruk Yayınları.
- Say, A. (2010). Beethoven. *Müzik Ansiklopedisi Cilt 1*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Solomon, M. (2003). *Late Beethoven - Music, Thought, Imagination*. California: University of California Press.
- Sommer, S. T., Morris, W., Thomson, V., Thomas, M. T. ve Sadie, S. (1981). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Notes*. doi:10.2307/940437
- Stanley, G. (2008). *The Cambridge companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tyson, A. (1977). Yet Another “Leonore” Overture? *Music & Letters*, 58(2), 192–203.

Erişim: 16 Ocak 2022, www.jstor.org/stable/734476

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Yener, F. (1992). *100 Opera*. Bateş Yayınları.

EK

Ek-1 Eserin piyano indirgemesi üzerinde form ve armonik analizlerinin gösterilmesi

Leonore.

Overture No 3.

(Composed 1806.)

GIRIŞ
Kesit I
Adagio.

ff *p dim.* *pp*

C: V VII7/V

cresc. sf *pp dolce* *sf* *p*

iii/V V 7 9 7 Ab: I V7 I IV6 I vii⁴/V vii²/iii vii⁶/vi V

Ab: VII7

g.s. *g.s.* *g.s.* *sfp* *pp sempre*

I IV ii6₄ V7 I IV I6 V7 I i6 eb: ii7 e: iv₅ V6

apj. *ped.* *ped.* *pp* *g.s.* *pp Kesit II*

i vii⁶/V i V6/V V B:I

pp *g.s.* *iv6*

iv 6b 7b 4 5b 2 3

cresc.
 iv^{7b} 5b / 3
 Ab: V2 V7
fff 3 3
ped.
p Kesit III *ff* *p* *f*
 I V⁶ I Ab: VII7/VII C: V2 C: VII7/V
p *dolce* *pp* 3 3 3 3 3 3 3 3
ped. *bsm.* I V7
 SERGI A Temasi
 Kesit I V9 7 16 kad. (I⁶₄) V7 3
 Allegro. *pp*
ped. *cresc. poco a poco*
 I VII 7

VII

VII

V2

V7

*

VI

I

VI

V7

V2

V

I

IV₄⁶

I

IV₄⁶

I

ii7 ii2

I₄⁶

5

V₆

I

ii₅⁶

2

I₄⁶

5

V2₆

16₃⁵

IV

ii2

I₄⁶

5

V2₆

6

Kesit II

16 I I⁶ V₂ V₇ I6 I

I⁶ V₂ V₇ I

VII[#]7/VII 7 B: VII

ii₇ I V₇/VI VI VII₇/I I V₇/VI VI VII₇/I

SERGI B Tenasi

Kesit I

V I IV₆ I⁴ F: VII₂/VI V₂

I ii₃ ii₆ I⁴ V ii₆ g: i₆

g: iv6 IV i⁴ i V Vn ii⁴ E: I

cresc. *g.s.* *g.s.*

E: iv

pp *sempre pp*

VII³/V V⁶ V² I⁶

V³ I V² I⁶ V³ I V⁷/IV IV⁶ IV V⁷/IV IV vii⁶/ii

pp *Kessit II* *g.s.* *g.s.*

V³ V⁷ I V⁵ V⁷ IV⁶ V⁴ I

apj. *apj.* *apj.* *cresc.* *apj.*

I IV⁶ V⁶ IV

apj.

V I VII⁷/vi vi⁶ vi

apj. *sf* *sf* *sf* *sf* *p dolce*

vi ii 2 V⁵ I ii⁶ V⁷ I⁶

Geçiş Köprüsü

GELİŞME Kesit I

I **V7** **I** **V7** **I**

I **in** **F: vii**

vii

vii

vii D: vii⁶/_{b5} / I **V7** **allegro**

V7

V7 **b: vii²** **V9** **III6**

III6 vii₄⁶ vii6 i V9 7 V i

i c: i V 7

V7 i V i V i V9

i V16 Nb

V/III III iv/V7 iv vii/V i₄⁶

A1_{b5} V7/N V i

i Bb: vii i Bb: ii

Tempo I.

pp *dolce*
con Ped.

V7

V7 *I* *IV* *I* *V7*

a piacere
 Trumpet
fp

V7 *I*

Tempo I.

pp *dolce*
con Ped.

G♭: *V7*

V7 *I* *IV* *I*

V *G:VII₄* *V*

pp dim.

ppp *cresc.*

V7

Kesit III

apj.

pp Dönüş Köprüsü

cresc. poco a poco

YENİDEN SERGI A Teması

Kesit I

sempre ff

V **I**

I **V7** **I** **V** **I**

IV **I** **IV** **I** **ii6** **I₄⁶** **V2** **I** **IV**

I₄⁶ **V2** **I** **ii6** **I** **V** **vii/IV C: vii**

C: vii

YENİDEN SERGI B Teması Kesit I

Harmonic analysis of the score:

- System 1: I, V7, V7/IV
- System 2: V7/IV, IV6, It.6, I₄, V, 7, I, vii7/V
- System 3: I, vii7/V, V, vii7/V, V, vii7/V, V, i⁶, V
- System 4: I, IV6, I₄ Db: vii7/vi, V, I6, IV, ii
- System 5: I₄, V, ii6, ii7/ii, ii₄, vi
- System 6: iii₄, C: I, ii7/V, V6, V2
- System 7: I6, V₃⁴, I, V2, I, V₃⁴, I, V7/IV, IV6, V₃⁴/IV, IV, V₃⁴/ii

Kesit II

ii_ IV₃⁴ vii_ IV6 V7

I_ IV6 V6 IV V 7

I V7/vi vi V7/IV IV V7/ii ii ii² V⁵ I ii⁶ V

V V

Geçiş Köprüsü

V7 I IV₄⁶ I vii⁷/V vii⁷/I V⁶ ii⁷/ii ii₄⁶ ii₄⁶

V7 I⁶ iii⁶ V

V7 V7 V7 V7 V

pp *cresc.* *ff* *sf* *fp* *cresc.* *f* *p* *apj.* *cresc.* *sf* *p dim.* *apj.* *sfp* *p* *sfp* *sfp* *p*

sempre pp

KODA: *Kesit I*
Presto.

cresc. poco a poco

più cresc.

ff

Kesit II

i.s.

sf

ii6 I6 ii6 I6 ii6 I6 IV6 I IV I

IV6 I IV IV IV6 IV6 IV6 I₄⁶

i.s. g.s. i.s. g.s.
 I_4^6 $I_6 IV$ I_6 I_6 $I IV_6$ I_4^6 $I_6 IV$ I_6 $I IV_6$ I_4^6 $I_6 IV$ I_6
 V7
 V I
 V I V_7/vi vi V_7/vi
 ff

p *cresc.* *ped. simile*

ped. simile

8

vii7/V *IV7* *I6* *ii7* *V9*

8

V9 *7* *I* *V7* *9*

8

V7