



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ  
VE ESERİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**Fatih ERDOĞDU**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2024**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP.36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE  
ESERİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Fatih ERDOĞDU

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024

# LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE ESERİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

**Danışman:** Prof. Rengim GÖKMEN

**Yazar:** Fatih ERDOĞDU

## ÖZ

Bu çalışma Ludwig van Beethoven'ın Op. 36, 2. Senfonisi'nin müzikal analizini yapmakta ve eseri orkestra şefliği teknikleri açısından incelemektedir. Elde edilecek teknik ve estetik veriler yoluyla orkestra şeflerine ve orkestra şefliği öğrencilerine rehberlik etmek amaçlanmaktadır.

Çalışmada klasik üslubu hazırlayan akımlar ve besteciler genel hatlarıyla incelenmiş, Beethoven ile birlikte "Viyana Klasikleri" olarak anılan ve Beethoven'ın erken dönem müziğinde etkileri görülen Franz Joseph Haydn ile Wolfgang Amadeus Mozart'ın hayat hikayelerine ve dönemin müzik sanatına getirdikleri yeniliklere de yer verilmiştir. Ardından, eserin müzikal analizi yapılmış ve eser orkestra şefliği teknikleri açısından incelenerek önerilerde bulunulmuştur.

Betimsel araştırma ve tarama yöntemleri kullanılarak yapılan bu çalışmada, İngiliz orkestra şefi Jonathan Del Mar'ın 2011 yılında editörlüğünü yaptığı orijinal edisyon kullanılmış ve nota örnekleri bu edisyondan elde edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Ludwig van Beethoven, Senfoni, Klasik Üslup, Orkestra Şefliği, Vuruş Teknikleri, Müzikal Analiz

**MUSICAL ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SYMPHONY NO. 2,  
OP. 36 AND EXAMINATION OF THE WORK FROM THE PERSPECTIVE OF  
CONDUCTING TECHNIQUES**

**Supervisor:** Prof. Rengim GÖKMEN

**Author:** Fatih ERDOĞDU

**ABSTRACT**

This study makes a musical analysis of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 2, Op. 36 and examines the work in terms of conducting techniques. It is aimed to guide conductors and conducting students through the technical and aesthetic data to be obtained.

In the study, the movements and composers who prepared the classical style were examined in general terms, and the life stories of Franz Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart, who are known as the “Viennese Classics” and whose influences are seen in Beethoven's early music, and the innovations they brought to the musical art of the period were also included. Then, the musical analysis of the work was made and the work was examined in terms of conducting techniques and suggestions were made.

In this study, which was conducted using descriptive research and survey methods, the original edition edited by the British conductor Jonathan Del Mar in 2011 was used and the score samples were extracted from this edition.

**Keywords:** Ludwig van Beethoven, Symphony, Classical Style, Orchestral Conducting, Conducting Techniques, Musical Analysis

## TEŞEKKÜR

Bana orkestra Şefliği sanatımı öğretene ve bu çalışmayı hazırlama sürecimde tecrübeleri, bilgi birikimi ve sabırla daima desteğini hissettiğim tez danışmanım Sayın Prof. Rengim Gökmen'e teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım sürecinde fikirlerini benimle paylaşan değerli öğretmenlerim Sayın Prof. Dr. Hatıra Ahmetli Cafer'e ve Doç. Dr. Ali Yunus Gencer'e teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen canım aileme sevgi ve sabırları için teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
TABLolar DİZİNİ .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: VİYANA KLASİKLERİ .....	4
1.1. Beethoven'dan Önceki Viyana Klasikleri: Haydn ve Mozart .....	4
1.2. Beethoven .....	6
2. BÖLÜM: BEETHOVEN'IN OP. 36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ.....	9
2.1. I. Bölümün İncelenmesi .....	10
2.2. II. Bölümün İncelenmesi .....	18
2.3. III. Bölümün İncelenmesi.....	22
2.4. IV. Bölümün İncelenmesi.....	24
3. BÖLÜM: BEETHOVEN'IN OP. 36, 2. SENFONİSİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	29
3.1. I. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi .....	29
3.2. II. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi.....	35
3.3. III. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi .....	40
3.4. IV. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi .....	42
SONUÇ .....	47
KAYNAKÇA .....	48

<b>ETİK BEYANI .....</b>	<b>50</b>
<b>ORİJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>51</b>
<b>ORIGINALITY REPORT .....</b>	<b>52</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....</b>	<b>53</b>

## TABLULAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> 2. Senfoni Birinci Bölüm Form Analizi .....	10
<b>Tablo 2.</b> 2. Senfoni İkinci Bölüm Form Analizi .....	18
<b>Tablo 3.</b> 2. Senfoni Üçüncü Bölüm Form Analizi .....	22
<b>Tablo 4.</b> 2. Senfoni Dördüncü Bölüm Form Analizi .....	25
<b>Tablo 5.</b> 2. Senfoni Üçüncü Bölüm Vuruş Tasarımı .....	42



## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Giriş bölümü .....	11
<b>Görsel 2.</b> 2.Senfoni kesiti (Solda) - 9. Senfoni kesiti (Sağda) .....	12
<b>Görsel 3.</b> Birinci bölüm, Sergi, A teması.....	13
<b>Görsel 4.</b> Birinci bölüm A teması finali ve köprü.....	14
<b>Görsel 5.</b> Birinci bölüm, B teması .....	15
<b>Görsel 6.</b> Birinci bölüm, B teması finali ve Codetta.....	15
<b>Görsel 7.</b> Birinci bölüm Yeniden Sergi B teması .....	17
<b>Görsel 8.</b> İkinci bölüm, sergi, A teması ve orkestrasyon değişikliği .....	19
<b>Görsel 9.</b> İkinci bölüm, Sergi Bölmesi B teması .....	19
<b>Görsel 10.</b> İkinci bölüm, Gelişme bölümü .....	20
<b>Görsel 11.</b> İkinci bölüm Yeniden Sergi B teması .....	21
<b>Görsel 12.</b> Üçüncü bölüm, Scherzo, A bölümü.....	23
<b>Görsel 13.</b> Üçüncü bölüm, Scherzo, B bölümü .....	23
<b>Görsel 14.</b> Üçüncü bölüm Trio, A ve B bölümleri.....	24
<b>Görsel 15.</b> Dördüncü bölüm, A temasının bitişi ve Köprü .....	25
<b>Görsel 16.</b> Dördüncü bölüm, B temasının bitişi ve Köprü .....	26
<b>Görsel 17.</b> 3/4'lük Tartımda Alt Bölünmeli Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s.129).....	29
<b>Görsel 18.</b> Birinci kemanların birlikteliği için yapılan iktus vuruşu .....	31
<b>Görsel 19.</b> Bir ve ikinci kemanların birlikteliği için yapılan iktus vuruşu .....	31
<b>Görsel 20.</b> Allegro con brio tempo ifadesine geçiş.....	32
<b>Görsel 21.</b> 61 ve 65. Ölçüler arası orkestra şefinin hamleleri.....	33
<b>Görsel 22.</b> 102. ölçü pasif ve aktif vuruşların gösterilmesi .....	34
<b>Görsel 23.</b> Beethoven op.36 2 numaralı senfonisi; piyano, çello ve keman düzenlemesi (Breitkopf ve Haertel, 1965, s.166).....	35
<b>Görsel 24.</b> 3/8'lik Legato Vuruş Şeması (Gökmen, 2023, s. 38).....	36
<b>Görsel 25.</b> Köprü Bölmesi Orkestra Şefinin Hamleleri.....	37
<b>Görsel 26.</b> Bir zamanlı vuruş kalıpları (Gökmen, 2023, s.87).....	41

## GİRİŞ

İnsanlık tarihinde sanat, siyaset ve felsefe her zaman iç içe olmuş üç önemli unsurdur. Düşünebilen ve düşüncelerini eyleme dökülebilen yegâne varlık olan insan, her yeni düşüncesini sanata ve topluma aktarma çabası içerisinde. İnsanın içinde bulunduğu geleneksel kalıplardan kopup hayatının düzenini kendi aklıyla bulmaya çalışması Rönesans ile başlar ve 18. yüzyılda bu çaba en yüksek noktaya ulaşır. Bu yüzyıla Aydınlanma Çağı denmesinin sebebi budur (Gökberk, 2019, s.372-373). Bu yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanmacı düşüncelerin üzerine inşa edilen Fransız Devrimi, sadece Avrupa’da değil tüm dünyada eşitlik düşüncesinin ve halk iradesinin egemen olacağı; insanlara kaderlerinin kendi ellerinde olduğu fikrini idrak ettiren yepyeni bir atılımdır. İşte bu önemli değişimin kültürel alandaki izleri sanatta klasik üslupta kendini bulmuştur (Yıldız, 2020, s.14). 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın başlarında Barok müziğin bol süslemeli melodilerine ve kontrpuantal yazısına tepki olarak ortaya çıkan Klasik üslup, müzikte daha sade yapıların ön planda olduğu yepyeni bir dönemdir. 1776-1822 yılları arasında yaşayan ünlü Alman yazar Ernst Theodor Amadeus Hoffman 1814 yılında yazmış olduğu yazılarında Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven’ın yeni bir üslup geliştirdiğinden bahseder. Her ne kadar kendisi bu isimleri “Romantik Besteciler” olarak adlandırsa da bu yeni üslup ilerleyen zamanlarda “Klasik Üslup” olarak adlandırılacaktır. Avrupa çok sesli müziğinin de bütünüyle “Klasik Müzik” olarak adlandırılması bu dönemde yerleşen normlarla alakalıdır (Yıldız, 2020, s.35-37). Baroktan klasik üsluba giden bu yolda; Rokoko, Galant stil, Strum und Drang akımı, Empfindsamer stil ve Mannheim Okulu kavramlarını hatırlamak yararlı olacaktır.

Rokoko, Barok döneme tezat unsurların kullanıldığı bir görsel ve dekoratif sanat akımıdır. Bu akımın müzikal plandaki karşılığı Galant stil olarak adlandırılır (Kutluk, 1997, s.127). Bu müzik türü sade ve zarif yönüyle toplumun her kesimine hitap eder (Mitchels, 2015, s.333). “*Erken klasik*” olarak da adlandırılabilir bu dönemin en önemli bestecilerinden bir tanesi İtalyan Domenico Scarlatti (1685-1757)’dir. Bir başka besteci ise Barok dönemin büyük bestecisi Johann Sebastian Bach’ın oğlu Johann Christian Bach (1735-1782)’tır (Yıldız, 2020, s.36-37). Bazı kaynaklara göre François Couperin’in (1668-1733) yapıtlarında ilk belirtilerin görüldüğü bu akımın Almanya’daki temsilcisi ise Georg Philipp Telemann (1681-1767) ve Johann Mattheson (1681-1764)’dur. Haydn ve Mozart’ın

eserlerinde de galant stile ait özelliklerle karşılaşmaktadır ( Kutluk, 1997, s. 127; Mitchels ve Vogel, 2015, s.333).

Friedrich Maximilian Klingler'in 1776 yılında yazdığı tiyatro eserinden adını alan "*Sturm und Drang*" akımının en önemli yazarlarından birisi de yine bu akımın önemli eserlerinden "*Genç Werther'in Acıları*" romanını yazan Wolfgang von Goethe olduğu kabul edilmektedir. Alman edebiyatındaki bu akımının müzikteki karşılığı ise "*Empfindsamer Stil*"dir (Boran ve Yıldız Acar, 2022, s.144-145). Türkçeye "*Duyarlı Üslup*" diye çevrilen Empfindsamer Stil'de gerçekçi ve kontrast hislerin anlatımı öne çıkar. (Yıldız, 2020, s.42). Barok müziğin büyük ustası Johann Sebastian Bach'ın ikinci oğlu Carl Philipp Emanuel Bach, bu üslubu en iyi yansıtan isim olarak gösterilir. (Ratner, 1985, s.22) Oğul Bach'ın klasisizmin en önemli hazırlayıcılarından olduğu da söylenir. 20'ye yakın senfoni bestelemiş olan C.P.E. Bach iki temalı sonat formunu da ilk uygulayan kişi olarak bilinir (Jacobs, 2011, s.57; Borrel, 1966, s.45).

Paris, Berlin ve Viyana üçgeninin ortasında kalan bir Alman şehri olan Mannheim'da, Elektör Prens Carl Theodore'un (1742-1799) kurduğu yeni orkestranın başına Bohemyalı usta kemancı ve besteci Johann Stamitz'i getirmesiyle Mannheim orkestrası üstün bir topluluk haline gelmiştir. Ünlü eleştirmen Charles Burney'nin (1726-1814) bu orkestradan "*Generallerden oluşan bir ordu*" şeklinde bahsettiği söylenir. Orkestranın konserlerini halka açık biçimde yaptığı söylenmektedir (Kutluk, 1997, s.131-132).

Mannheim orkestrası dönemin üslubunun oluşmasına önemli katkılar sunar. Stamitz tarafından bir denek gibi kullanılan bu orkestra ile çalgı müziği ve senfonik yazının gelişimi üzerine önemli mesafeler katedilmiştir. Johann Stamitz bu orkestra için senfoni türünde çok sayıda eser yazmıştır. Çalgıların nüans ve tını özellikleri incelenmiş, enstrümantal tınının gelişmesi ile senfoni-konçertant biçimi doğmuştur. Bu dönemde orkestra literatürüne giren "*Orkestra Crescendosu*" dinleyiciler üzerinde yepyeni bir etki yaratmıştır. Mannheim'da kullanılan bu yöntemlerin daha önce başka müzisyenlerce de bilinmesine ve kullanılmasına karşın Stamitz, bu tekniği müzik sistematiğine sokan kişi, Mannheim orkestrası da bu ekolün oluşmasını sağlayan topluluk olarak tarihteki yerini almıştır (Selanik, 2010, s.136-137; Jacobs, 2011, s. 55; Yıldız, 2020, s.64). Carl Theodeore bu orkestrayı bir propaganda aracı olarak Avrupa'nın birçok kentine göndererek konserler verdirmiş, bu yeni müzik anlayışının

duyulmasını ve yayılmasını sağlamıştır. Johann Stamitz'in ikinci kuşak öğrencileri verdikleri bu konserlerle “*Viyana Klasikleri*” olarak bildiğimiz bestecileri de etkilemişlerdir (Kutluk, 1997, s.132). Mannheim orkestrasının getirdiği yenilikleri aşağıdaki maddelerle özetlenebilir;

- Uzun crescendoların orkestrasyona yerleşmesi
- Ani fortissimoların kullanımı
- Hızla yükselen arpejlerin kullanımı
- Generalpause (genel es)'lerin kullanımı
- Polifonik yazı tarzının azaltılması, homofonik yazının gelişmeye başlaması ve melodide kemanlara daha çok yer verilmesi
- Sürekli basın (basso continuo) terk edilmesi
- Sonat allegrosu formunda ikincil temaların öneminin artması
- Senfoniye Menuet bölümünün eklenmesi ve klasik dört bölümlü senfoni sıralanışının oluşması
- Üflemeli çalgıların geçmiş dönemlerle karşılaştırıldığında daha etkin kullanılması ve orkestraya klarnetin eklenmesi
- Orkestrada yer alan çalgıların sayısının standartlaşması

Böylece Klasik üsluba giden hatlar belirginleşmiştir (Jacops., 2011, s. 54-56; Apel, 1950; Kutluk, 1997, s.131-133; Kutluk, 2020 s.27-29; Mimaroglu, 2019, s.70-72; Boran ve Yıldız Acar, 2022, s.146; Green, 2024).

Ön klasik akımlar ve Mannheim Okulu'nun getirdiği yenilikler klasik üslubun oluşmasında önemli bir rol oynar. Bu yenilikler, Viyana Klasikleri tarafından eserlerinde kullanılmıştır. Tezin ana konusu olan Beethoven'ın İkinci Senfonisi'nde; genel sus'ların kullanımı, hızla yükselen arpej yapıları, ani fortissimo-pianissimo ve sforzando geçişleri; buna bağlı olarak oluşan gerilim ve doruk hissiyatı, daha sonra gelen sakinlik, hoş melodilerden oluşan temalar ve kontrast hislerin yaratılması gibi unsurlar, bu akımların etkisiyle gelişen klasik üslubun unsurları olarak görülebilir.

## 1. BÖLÜM: VIYANA KLASİKLERİ

Klasik kelimesi, Türk Dil Kurumu'na göre; “*Üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser*” olarak tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 2024). Biraz daha detaylandırmak gerekirse, zamana dayanabilen ve üzerinden ne kadar süre geçerse geçsin değerini kaybetmekten çok artıran varlık ve değerleri tanımlamak için kullanılan bir kelimedir. Öte yandan klasik kelimesi müzik sanatında Barok dönem ile Romantik dönem arasındaki zaman dilimine de adını verir. “*Klasik Dönem*” diye adlandırılan bu dönemde müziğin merkezi, Avrupa'nın dört bir tarafından müzisyenlerin bir araya geldiği Viyana'dır. Birçok müzisyenin aynı şehirde bulunması ciddi bir rekabet ortamı doğurmuş ve birbirinden değerli bestecilerin ve icracıların yetişmesinin yolunu açmıştır (Çetinkaya, 2023, s.76-80). Bu bestecilerden üç tanesi yaratılarının zamana olan direnciyle, diğer müzisyenlere kıyasla ön plana çıkmıştır. Viyana'da doğmamalarına rağmen “Viyana Klasikleri” olarak bilinen ve bir “Viyana Okulu” meydana getiren bu üç besteci; Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve 2. senfonisi ile bu çalışmanın konusu olan Ludwig van Beethoven'dır (Erten vd., 1969, s.34).

### 1.1. Beethoven'dan Önceki Viyana Klasikleri: Haydn ve Mozart

Birbirinden karşılıklı olarak etkilenen bu iki müzisyen aslında klasik üslubun hemen hemen aynı dili konuşan iki önemli temsilcisiydi. Yaratılarındaki temel fark ise kişiliklerinde görülen zıtlıktan kaynaklanıyordu. Uzun bir yaratı döneminin sonunda Haydn sayesinde formal temellerine kavuşan senfoni, Mozart ile müzik sanatının doruğuna ulaşmıştır (Jacobs, 2011, s.61). Bu iki büyük müzisyen kendinden önceki mirası devralıp geliştirerek Beethoven'a teslim etmiş ve müzik Beethoven'ın da ellerinde gelişerek Romantizmin kapılarını aralamıştır. (Boran ve Yıldız, 2022, s.147).

Haydn'ın müziği İtalyan ekolü, Wagenseil müziği, Mannheim Okulu ve de C.P.E Bach'ın müziğinden izler taşır (Jacobs, 2011, s.62). Prens Esterhazy'in sarayına şef olarak atanmasıyla Johann Stamitz'in Mannheim Orkestrası ile yaşadığı tecrübeye benzer bir şekilde beste yapma ve yaptığı besteleri icra etme olanağı bulur. Haydn beste yapması için Esterhazy'ler ile sözleşme imzalamıştır (Finkelstein, 1995, s.82; Robertson ve Stevens, 1968, s.63). Esterhazy'ler için otuz yıl boyunca yapmış olduğu hizmet esnasında müziğe dair çok büyük tecrübeler edinmiştir. Haydn;

*“Prens'im her zaman eserlerimden memnun kaldı. Sürekli onaylanmakla kalmadım, aynı zamanda bir orkestranın şefi olarak deneyler yapabilir, neyin etkili olduğunu ve neyin zayıflattığını gözlemleyebilir ve böylece kendimi geliştirmek, değiştirmek, eklemeler ve çıkarmalar yapmak, istediğim kadar cesur olmak için uygun bir konumdaydım. Dünyadan soyutlanmışım; kafamı karıştırarak veya beni rahatsız edecek kimse yoktu ve orijinal olmaya zorlandım.”* şeklinde ifade etmiştir (Robertson ve Stevens, 1968, s.63).

104 adet senfoni ve başta yaylı çalgılar olmak üzere çalgısal türde birçok eser yazan Haydn, *“...senfoninin ve yaylı dördlünün babası”* ünvanıyla anılır. Haydn'ın bu ünvanı almasının sebebi bu türde eserleri başlatması değil geliştirmesi ve yeni değerler kazandırmasında yatmaktadır (Mimaroglu, 2019, s.75). Eserlerde bütünlük kurma ve organik bağlantı fikri Haydn'ın olgunluk senfonileri ile yaygınlık kazanır. Bu tip özellikleri aydınlanma döneminden önceki bestecilerde görmek pek mümkün değildir. Sonat biçiminin tematik bütünlük ve organik bağlantı fikri Haydn'ın olgunluk dönemi senfonileriyle yaygınlaşır. (Yıldız, 2020, s.102)

İlk öğretmeni babası Leopold Mozart olan Wolfgang Amadeus Mozart, bir dönem Haydn'dan da dersler almıştır. *“Dörtlü yazmayı Haydn'dan öğrendim”* diyen Mozart, Haydn'ın bu alandaki temaları geliştirme ve enstrümantal ilişki kurma modelini örnek almıştır. Mozart'ın kendisine ithaf etmiş olduğu dördlülere dinleyen Haydn, baba Leopold Mozart'a *“Oğlunuzun şahsen ya da ismen tanıdığım en büyük besteci olduğunu söylüyorum”* diyerek övgülerde bulunmuştur (Yıldız, 2020, s.131-137; Schonberg, 2020, s.112). Mozart ilk 6 piyano sonatını Haydn'ın 1773'te bestelediği 3 bölümlü sonatlarından hareketle yazmıştır (Aktüze, 2007, s.1469).

Mozart, Barok müziğin büyük bestecisi Johann Sebastian Bach ile tanışma fırsatına erişemese de oğullarıyla tanışmış ve oğullarının Mozart'ın müziğine önemli katkıları olmuştur. Bunlardan aynı zamanda Haydn'ın da etkilendiği bir besteci olan Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastian Bach'ın üçüncü oğludur. 18. yüzyılın en etkili müzisyenlerinden biri olan ve eserlerinde *“Sonat Allegrosu”* biçimini ilk kullanan besteci olan C.P.E. Bach, yaşadığı dönemde *“Bach”* denildiğinde babasının değil kendisinin kastedildiği bir kişiliktir. Mozart ondan bahsederken *“O babamızdır, biz onun çocuklarıyız”*

demmiştir (Sachs, 1965, s.193). Bu aileden Mozart'ın etkilendiği bir diğer kişi de en küçük oğul Johann Christian Bach'tır. Müzik sanatını ailesiyle yapmış olduğu yolculuklarla öğrenen Mozart, Salzburg'tan ayrılarak 3 yılı aşkın süren bir yolculuğa çıkmıştır. Bu dönemde Paris ve Londra'da uzun süre kalmış ve Galant stilin önde gelen temsilcilerinden Johann Christian Bach ile tanışmıştır. Kendisiyle oldukça ilgilenen bu besteci, onu birçok önemli müzisyenle tanıştırmış ve aynı zamanda onu piyanoyla ilk tanıştıran kişi olmuştur. Mozart Londra seyahatlerinde bugün bir kısmı kaybolmuş olan ilk üç senfonisini bestelemiştir. Müzik tarihinde "*Londralı Bach*" olarak tanınan bu bestecinin etkisi özellikle de Mozart'ın erken dönem müziklerinde kendini göstermiştir (Griffiths, 2010, s.139; Yıldız, 2020, s.136; İlyasoğlu, 2009, s.82).

Haydn ve Mozart Klasik Dönemi hazırlayan akımlardan etkilenen iki bestecidir. 1770'li yıllarda Haydn ve Mozart'ın müziğinde "*Fırtına ve Gerilim*" akımının etkileri oldukça görülmektedir. Bununla birlikte Mozart'ın 1778 yılında ünlü Mannheim Orkestrasını dinlediği de bilinmektedir. Hem Haydn hem de Mozart bu ekolün nüans ve ritim konusundaki yeniliklerinden ve sürpriz ton değişikliklerinden oldukça etkilenmişlerdir. Her türde üst düzeyde eserler vermiş olan bu iki büyük besteci, önceki bestecilerden devraldıkları mirası geliştirerek, Beethoven'ın da yaratı dünyasını etkilemişlerdir (Jacobs, 2011, s.68; Yıldız, 2020, s.132).

## 1.2. Beethoven

Ludwig van Beethoven'ın müziğini derinlemesine analiz etmek için, bestecinin kişisel yaşantısının detaylarını incelemek ve bu yaşantının yansımalarını müziğinde gözlemlemek son derece önemlidir. Bestecinin yaşamış olduğu kişisel travmalar, müziğinin dramatik evriminde belirgin bir rol oynamış ve bu bağlamda eserlerindeki duygusal derinlik ve müzikal zenginlik üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Flaman kökenli ailesi, üç kuşaktır saray müzisyeni olan Beethoven, 16 Aralık 1770 tarihinde Almanya'nın Bonn şehrinde doğmuştur. Ailevi sorunları nedeniyle zorlu bir çocukluk geçiren Beethoven, ilk müzik derslerini babasından almıştır (Kaygısız, 2004, s.189). Zaman içerisinde Tobias Friedrich Pfeiffer, saray orgcuları Gilles Van der Edeen ve Cristian Gottlob Neefe'nin öğrencisi olur. İlerleyen zamanlarda Viyana'da Mozart ve Haydn'dan da kısa süreli dersler alan Beethoven Johann Baptist Schenk, Johann Georg Albrechtsberger ve Antonio Salieri ile de

kompozisyon çalışmıştır (Yener, 1970, s.23; Kutluk, 2020, s.37; Boran ve Yıldız Acar, 2022, s.160).

Beethoven'ın doğduğu ve yaşadığı zaman dilimi tüm dünyada olağanüstü gelişmelerin yaşandığı ve merkezi Avrupa olan çağdaş dünyanın yeniden şekillendiği bir dönemdir. 1789'daki Fransız Devrimi Beethoven'i derinden etkilemiştir. Bu yıllarda Bonn Üniversitesinde öğrenci olan Beethoven, Fransız Devriminin ateşli bir taraftarı olan Schneider'in Alman edebiyatı derslerini takip etmiş ve cumhuriyetçi düşüncelerle genç yaşta tanışmıştır. Fransız Devriminin ana eksenini teşkil eden özgürlük, eşitlik ve kardeşlik düşüncesi yaşamsal ideali olmuştur. Yaşadığı ve bestelerini insanlığa sunduğu 56 yıllık yaşamı Fransız Devrimiyle birlikte Alman kültürünün de yükselişte olduğu bir dönemdir. Beethoven; Gotthold Ephraim Lessing, İmmanuel Kant, Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller'ın da içinde bulunduğu edebiyatçı, filozof ve şairlerle çağdaştır (Armaoğlu, 2010, s.19; Selanik, 2010, s.162).

Önceleri piyanist olarak ünlenen Beethoven'in, enstrümanı kullanması bakımından diğer piyanistlere nazaran farklı bir üslubu vardı. Enstrüman imalatçılarından daha güçlü sesler çıkartan bir çalgı vermelerini rica etmiştir. Harold C. Schonberg, "Büyük Besteciler" adlı kitabında Beethoven için "*Beethoven kendi zamanının en ünlü piyanistiydi ve olasılıkla gelmiş geçmiş en büyük doğaçlamacıydı... Birçok bakımdan Beethoven, ilk modern piyano virtüözüydü.*" diyerek bahsetmiştir (Schonberg, 2020, s.123-124).

Besteci ve piyanist olarak başarıları Beethoven'i Viyana'da saygın bir konuma getirmiştir. Viyanalı hamiler Beethoven'i "*yeni bir Mozart*" olarak görmüştür. Cumhuriyetçi fikirlerine rağmen Beethoven; Baron von Swieten, Kont Ferdinand von Waldestein, Kont ve Kontes von Browne, Prens Karl Lichnowsky, Brunswick, Kinsky ve Prens Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gibi birçok soylunun maddi ve manevi desteğini kazanmıştır (Lockwood, 2013, s. 75; Yıldız, 2020, s.167). 1795 yılında Prens Karl Lichnowsky aracılığıyla 3 adet piyanolu triodan oluşan ilk opus numaralı yapıtı basılır. Besteci daha önce yayımlanmış başka yapıtlarının da olmasına karşın hiçbirini opus numarası vermeye layık görmemiştir. Prens Karl Lichnowsky'e ithaf edilen bu eserin ilk seslendirilişi de yine prensin evinde yapılmıştır. Dinleyiciler arasında Haydn da vardır. Haydn'ın Beethoven'a, 3 numaralı Do minör triosunu yayımlamaması yönünde tavsiyelerde bulunduğu söylenir. Haydn'ın bu eserin geleceğin müziği olduğu ve şu anda anlaşılamayacağını söylediği iddia edilir. Besteci



1796 senesinde basılacak olan op. 2 numaralı üç adet piyano sonatını ise Haydn'a ithaf etmiştir (Büke, 2021, s.90-91). Beethoven'ın bestecilik hayatının ilk evresinde piyano sonatları öne çıkar. Aynı zamanda piyanist olan Beethoven yazdığı sonatlarla forma dair denemeler yapma imkânı bulur. Örneğin daha önce bestelediği piyano sonatlarının hiçbirinde yavaş giriş bulunmamasına karşın op.13, 8 numaralı "Pathetique" adlı piyano sonatına yavaş bir girişle başlar. Bu Beethoven'ın yavaş giriş ile başladığı ilk sonatıdır (Yıldız, 2020, s.170-171). Yine "Appassionata" başlıklı op.57, 23 numaralı sonatının 1 ve 3. bölümlerinde klasik üslupta norm haline gelen serginin tekrarlanması kuralını uygulamamıştır (Borrel, 1966, s.63). Tarafımca yapılan incelemede; Beethoven'ın 23 numaralı sonatından sonra bu kuralı esnettiği görülmektedir. 24, 25, 26 numaralı sonatlarında röpriz kuralını uygularken, 27 ve 28 numaralı sonatlarının birinci bölümlerinde bu kuralı uygulamamıştır. 29 numaralı sonatının birinci bölümünde kuralı uygularken, üçüncü bölümünde uygulamamıştır. 30 numaralı sonatın ikinci bölümünde, 31 numaralı sonatının birinci bölümünde kuralı uygulamamıştır (Del Mar, 2019). Beethoven'ın sonat allegrosu formuna katkılarında bir tanesi de "Menuet" olan üçüncü bölümün başlığını ikinci piyano sonatında "Scherzo" başlığıyla değiştirmesidir (Hodier, 2016, s.80-81). Fakat bu hususun, kural olmaktan ziyade esnek bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; 1, 7, 11, 14 numaralı piyano sonatlarının bölümlerinden biri "Menuet" başlığı taşıırken, 2, 3, 10, 12 ve 15 numaralı piyano sonatlarının bölümlerinden biri "Scherzo" başlığını taşır. 18 numaralı piyano sonatının ise ikinci bölümü "Scherzo" başlığını taşıırken ikinci bölümü "Menuet" başlığı taşımaktadır (Del Mar, 2019). Ayrıca Beethoven'ın sonatlarında birinci ve ikinci temalar arasındaki köprünün genişlediğini, B temasının bazen üç ayrı kesitten oluşacak şekilde uzadığını ve codaların uzayarak ikinci bir gelişme bölmesi haline geldiği görülür (Hodier, 2016, s. 91).

Beethoven özgür sanatçı kavramının öncülerindedir. Kazancını; yayınevlerine besteler satarak, konserler ve müzik dersleri vererek sağlar. Hayatı boyunca bestelemiş olduğu eserlerin önemli bir kısmını soylulara ithaf eder ve böylece soyluların maddi manevi desteğini kazanır (Boran ve Yıldız Acar, 2022, s.161). 30 yaşında yazdığı ilk senfonisinde Haydn ve Mozart'ı kendine örnek alır. Tarih 6 Ekim 1802 yılını gösterdiğinde ünlü "Heilingenstadt Vasiyetnamesi"ni yazar. Sağırlaşmaya başlaması sebebiyle ruhsal bunalıma girer ve intiharın eşiğine kadar geldiği söylenir. Tam da bu dönemde bu tezin konusu olan 2. Senfonisini besteler (Yıldız, 2020, s.172).

## 2. BÖLÜM: BEETHOVEN'İN OP. 36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Ludwig van Beethoven op.36, re majör 2 numaralı senfonisini 1802 yılında tamamlamış ve senfoni ilk kez 1803 yılında Viyana'da seslendirilmiştir (Aktüze, 2013, s.263). Bu eserde birinci senfoniye kıyasla ciddi bir formal gelişim kaydedilmiş ve bu gelişimle beraber sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan Beethoven üslubunun kendine özgü özellikleri belirginleşmeye başlamıştır (Berkov, 1970, s.35). Del Mar'a göre; senfoniye şayet Joseph Haydn ya da Wolfgang Amadeus Mozart gibi bir isim bestelemiş olsaydı, bu seviyeye birçok kez deneme yaptıktan sonra gelebilirlerdi (Del Mar, 2002, s.11). Grove ise aksini düşünmektedir. Ona göre Beethoven "*İkinci düşünceler her zaman daha iyidir*" sözünün mucidi olabilirdi. Beethoven bestelerini yaparken çok fazla deneme yapmaktadır ve taslak kitaplarında hayli fazla müzik vardır. Şayet bu taslaklar tamamlanabilseydi Beethoven'ın 50'de fazla senfonisi olabilirdi. Bu diğer türdeki eserleri için de geçerlidir (Grove, 1962, s.20).

Viyana'nın Heiligenstadt kasabasında bestelenen bu senfoni aynı zamanda Ludwig van Beethoven'ın sağırılık belirtilerinin kendini gösterdiği bir döneme denk gelmektedir. Beethoven'ın ilk besteleri Haydn ve Mozart etkileri altındaki dönem anlayışı çerçevesinde yazılmıştır. Bu etki, özellikle 3. Senfonisi'ne kadar görülebilir. Ancak, 3. Senfoni ile kendi özgün stilini daha belirgin bir şekilde ortaya koymaya başlamıştır. Bu bağlamda, 3. Senfoni öncesinde bestelenen son senfoni olan 2. Senfoni, Beethoven'ın ilk dönem yaratıcı sürecinin bir sona erişini işaret eder. Bu eser, onun sanatsal yolculuğunun yeni bir evreye geçişinin habercisi olarak da kabul edilebilir. Zorlu yaşam koşulları altında bestelenmiş olmasına rağmen; senfoni yaşam dolu, pozitif duygularla yüklü bir müzik eser olarak öne çıkar ve Beethoven için manevi bir zaferi simgeler. Esere karakter açısından bakıldığında, eğlenceli ve neşeli yürüyüş ritimleriyle dolu ilk bölüm, şiirsel olarak parlak ikinci bölüm, olağanüstü kontrastlar ve muazzam enerji açısından zengin üçüncü bölüm ve son olarak parlak ve hayat dolu bir final görülmektedir (Berkov, 1970, s. 33-35).

Dört bölümden oluşan eser, Klasik dönemde en çok kullanılan ikili orkestra yapılanmasında yazılmış ve ek olarak; timpani 1, 3 ve 4. bölümlerde re ve la seslerine akortlanmıştır. İkinci bölümde timpani kullanılmamıştır. Eserin birinci bölümü re majör tonunda ve sonat formunda, ikinci bölümü la majör tonunda ve sonat formunda, üçüncü

bölümü re majör tonunda ve üç bölümlü (A-B-A) formda, dördüncü bölümü re majör tonunda ve rondo-sonat formundadır.

## 2.1. I. Bölümün İncelenmesi

Eserin 360 ölçüden oluşan ve ortalama 12 dakika süren birinci bölümü; 3/4'lük tartımda ve “Adagio” tempo ifadesindeki 33 ölçülük giriş bölümü ile başlar. Bu yavaş giriş, bağımsız bir bölüm olabilecek kadar uzundur. Ayrıca bestecinin birinci senfonisinin giriş bölümüne kıyasla üç kat uzunluktadır (Del Mar, 2002, s.11). Bölümün form yapısının aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir:

GİRİŞ	1-33	
SERGİ	A Teması	34-47
	Köprü	47-73
	B Teması	73-112
	Codetta	112-133
GELİŞME	133-215	
YENİDEN SERGİ	A Teması	216-229
	Köprü	229-245
	B Teması	245-284
CODA	284-360	

Tablo 1. 2. Senfoni Birinci Bölüm Form Analizi

Eksik ölçüyle başlayan yavaş giriş 4 oktavlık tüm enstrümanların *ff* nüansında çaldığı otuz ikilik ve ardından noktalı dörtlük (puandorg) re notasıyla başlar. Besteci ilk üç ölçüdeki melodik hattı 5. ölçüden itibaren orkestrasyonu değiştirerek yaylı enstrümanlara devretmiştir.

# Symphonie Nr. 2

D-dur  
op. 36

Ludwig van Beethoven

Adagio\*)

a 2

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Re / D

Clarino I, II  
in Re / D

Timpani  
in Re-La / D-A

Adagio\*)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli  
e Bassi

Görsel 1. Giriş bölümü

7. ölçüde başlayan modülasyon hareketi, 12. ölçüde si bemol majör akoruna ulaşır. 14. ölçüde birinci ve ikinci kemanların oktav halinde ve seri bir şekilde icra ettiği melodi hattını, 15. ölçüde flütler ve fagotlar 2 oktav halinde devralır. 16. ölçüde ise viyola, çello ve kontrbas grupları birer oktavlık kromatik hareketi aynı anda icra ederler. Bu esnada viyola ve 2. kemanların onaltılık süre değerindeki eşlik yapısı, 17. ölçüde viyola ve ikinci kemanların çaldığı onaltılık üçlemelere dönüşür.

Giriş bölümünün 23. ölçüsündeki sert ve unison melodik hattı besteci benzer bir şekilde 9. senfonisinin birinci bölümünün ana temasında da kullanır (Berkov, 1970, s. 35).

The image displays two columns of musical notation. The left column, representing the 2nd Symphony, consists of ten staves of music. It features a complex, multi-voice texture with various dynamics including *ff*, *sf*, and *fp*. A first ending bracket labeled 'a 2' is present in the first staff. The right column, representing the 9th Symphony, also consists of ten staves. It shows a more homophonic texture with dynamics such as *f* and *ff*. A first ending bracket labeled 'a 2' is also present in the second staff. Both columns illustrate the use of a similar melodic motif in different contexts.

Görsel 2. 2.Senfonisi kesiti (Solda) - 9. Senfonisi kesiti (Sağda)

Besteci bu yapıyı 17- 22. ölçülerdeki otuz ikilik ve altmış dörtlük süre değerlerinden oluşan ritmik yapı ile hazırlayarak bu zirve noktaya doğru taşır. 22. ölçünün son zamanındaki timpani ilk ölçü dışında bu ana kadar hiç kullanılmamıştır. Devreye giren timpani, zirve etkisini pekiştirmiştir. 23. ölçüde eksiksiz bir şekilde bütün enstrümanlar unison olarak çalmaktadır. Sadece ölçünün ilk zamanında minör etkisi yaratmak amacıyla ikinci keman ve viyola enstrümanları divisi olarak re ve fa natürel notalarını çalmaktadır. Müteakiben 24. ölçüde (A harfi) kontrbas dominant pedalına yerleşmektedir. 25. ölçüde daha önce kullanılan üçlemeli eşlik yapısı daha melodik bir hale getirilerek birinci ve ikinci kemanlara verilmiştir. Viyola ve çello enstrümanları ise bu melodik hatta eşlik eder pozisyonundadır.

29. ölçüdeki bakır ve yaylı enstrümanların çaldığı sekizlik *sf* aksanlı notalar, tüm enstrümanların re notasını çaldığı ilk ölçüdeki etkiye yakın bir hissiyat uyandırır. Müteakiben daha önce ikinci keman ve viyolaların çaldığı onaltılık üçlemelerden oluşan eşlik notaları burada tahta üflemelilere verilmiştir.

*Allegro con brio* tempo ifadesi ve re majör tonundaki A teması, 34. ölçüde yaylı enstrümanlarla başlamaktadır. A temasının ilk 4 ölçülük melodik yapısı tüm bölüm boyunca besteci tarafından geliştirilerek ısrarlı bir şekilde sunulacaktır.

**A teması**

attacca subito l'Allegro

\*) Beethoven's metronome marking of 1817 / Beethovens Metronombezeichnung von 1817: ♩ = 100

**Görsel 3.** Birinci bölüm, Sergi, A teması

13 ölçü süren A teması, 46. ölçüde başlayan kadans süreciyle (II<sup>6</sup>-II<sup>5</sup>-V<sup>7</sup>-I) 47. ölçüde tam kadans ile son bulmaktadır.

**Köprü**

**II<sup>6</sup>-II<sup>5</sup>-V<sup>7</sup> I**

**Görsel 4.** Birinci bölüm A teması finali ve köprü

Besteci tarafından dinleyicide her ne kadar temanın devam ettiği hissiyatı yaratılmış olsa da, 48. ölçünün auktında köprü başlamaktadır. Köprü, la majör tonundaki B temasını hazırlayacaktır. Besteci köprüyü, Wolfgang Amadeus Mozart'ın besteleme üslubuna benzer bir biçimde A temasının materyalini geliştirerek kurgulamıştır. Köprü devam ederken 57. ölçüde birinci kemanların onaltılık ve *sf* iki vuruşluk süre değerindeki re notasının hemen ardından adeta bir soru cevap şeklinde korno, trompet, flüt, obua ve klarnetlerin üflediği 57. ölçünün son onaltılığı ve 58. ölçüde *sf* aksandaki birlik notalar tematik bütünlük açısından dikkat çekmektedir. 61. ölçüde birinci ve ikinci kemanların çaldığı bir oktav aralıklar ile yazılan melodik hat oldukça güzel bir duyum oluşturur. Aynı şekilde birer oktav aralıklı yazılmış olan viyola-çello-kontrbas eşliğı birbirlerinin pes ve tizlerini desteklemektedir. 63. ölçüde flütler bir oktav üstten, birinci ve ikinci kemanları desteklemek için devreye girer. 64. ölçü ve 65. ölçünün ilk zamanına kadar çalarlar. 69 ve 70. ölçüdeki melodik yapının Wolfgang Amadeus Mozart'ın 40. Senfoni'sinin A temasının son ölçülerini andırdığı düşünülmektedir.

73. ölçüde (B harfi) ana temanın çeken tonu olan la majör tonalitesinde, fagot ve klarnetlerin çaldığı marş karakterli B teması başlar. Ludwig van Beethoven'ın benzer marş karakterli uygulamayı üçüncü Piyano konçertosu rondo bölümünün A ve B temaları arasındaki köprü bölmesinde de kullanıldığı düşünülmektedir.

**B teması**

71

Clar. I  
(La) II

Fag. I  
II

Cor. I  
(Re) II

Clno. I  
(Re) II

Timp.

Viol.  
I  
II

Görsel 5. Birinci bölüm, B teması

B temasında viyola, çello ve kontrbasların sekizlik notalar ile ısrarcı la notası, pedal sesi görevi üstlenmektedir. Temanın ilk on altı ölçüsünde öncül-soncul ilişkisi gözlemlenmektedir. 87 ve 88. ölçülerde  $K^6_4-V^7-I$  akorlarından oluşan bir kadans sürecinin sonunda B temasının çeken akoru olan mi majörde tam kalış yapılmıştır. Bu durum her ne kadar temanın bittiği hissiyatını uyandırsa da tema devam etmektedir. 110, 111 ve 112. ölçülerdeki kadans süreciyle tema ( $K^6_4-V^7-I$ ) tam kalış ile sonlanır.

**Codetta**

107

Viol.  
I  
II

Vle.

Vc. e B.

$K^6_4$        $V^7$       I

Görsel 6. Birinci bölüm, B teması finali ve Codetta

Codetta, 113. ölçünün auktaktı ile başlamaktadır. Birinci dolabın son ölçüsündeki röpriz ile klasik dönemdeki serginin tekrarı kuralı uygulanarak serginin başına 34. ölçüye dönülmektedir.



Gelişme bölümü, 134. ölçünün auktaktıyla başlar. Gelişme bölümünde ilk dikkat çeken ritmik hareket 137. ölçüdeki yaylı enstrümanların çaldığı onaltılık üçlemelerdir. Bu onaltılık üçleme hareketi daha önce sergi bölümünün sonundaki birinci dolapta yaylı çalgılar grubu tarafından icra edilmiştir. 141 ile 143. ölçüler arasındaki birinci kemanların çalmış olduğu melodik hat, 81 ile 83. ölçüler arasındaki birinci ve ikinci kemanların oktav halinde çaldığı materyal ile aynıdır. Besteci birinci ve ikinci temasın materyallerini birbiri ile harmanlayarak zenginlik yaratmıştır. 146. ölçüye geldiğimizde (D harfi) yaylı çalgıların çaldığı köprüde bulunan müzikal fikir ile A temasının materyali üst üste bindirilerek polifonik bir yapı meydana getirilir. 158. ölçüde A temasının materyali birinci kemanlar ve tahta nefesli enstrümanlarca çalmaya devam ederken, bas hattı do natürel notasından başlayıp 166. ölçüdeki sol natürel notasına doğru kromatik olarak iner. 166-169. ölçülerde Kornoların çalmış olduğu ritmik yapı eser içinde ilk defa duyulur ve ön plana çıkar, bununla birlikte kontrbas ve çellolar A temasının materyalini çalmaktadırlar. 182. ölçü itibarıyla (E harfi) B temasının materyali sol majör tonunda gelir ve geliştirilmeye başlanır. Bu esnada Yeniden Sergi'nin geldiği gibi bir hissiyat oluşur. Bu hissiyat çok kısa sürer. Çünkü 187. ölçüde birinci ve ikinci kemanların oktav ve staccato olarak çaldığı üçlemeler hala gelişme bölümünde olduğumuzun bir göstergesidir. Üçlemelerden oluşan bu ritmik yapı yepyeni bir materyaldir. Bu ritmik yapının hemen ardından 188. ölçüde dörtlük olarak flüt ve obuaların çaldığı staccato notalar atışma hissi verir. Bu atışma durumu 196. ölçüye kadar devam eder. 198. ölçüye geldiğimizde marş karakterli B temasının materyali ile köprü materyali eş zamanlı olarak fa diyez minör tonunda geliştirilmektedir. 206. ölçüden 211. ölçüye kadar onaltılık ve *sf* aksanlı ikilik notalardan oluşan ritmik yapı eserin en başına yapılan bir atıftır. Besteci 212 ile 214. ölçüler arasında *p* nüanstaki uzun seslerle, hareketli ritmik yapıya bağlantı sağlar. 218. ölçüdeki birinci kemanın ezgisi, 33. ölçüdeki Giriş bölümünden, Sergi bölümüne bağlanışın birebir aynısıdır. Böylece besteci Giriş'te kullandığı bu melodik yapıyı tekrar kullanarak tematik bir bütünlük sağlar.

Yeniden Sergi 219. ölçüde (F harfi) ana tonalite olan re majör tonalitesinde başlamaktadır. 216. ölçüdeki viyola partisinin ilk notası sergi bölümünden farklı olarak bir oktav üstten gelmiştir. 223 ile 226. ölçüler arasındaki flütlerin çalmış olduğu melodik figür daha önce sergide kullanılmamıştır. Bunlar göze çarpan ilk orkestrasyon farklılıklardır.

228 ve 229. ölçülerdeki kadans yapısıyla (II<sup>6</sup>-II<sup>5</sup>-V<sup>7</sup>-V-I) tema tam kalış yaparak bitmektedir. 229. ölçüde köprü başlamaktadır. Sergi bölümünde, A temasını B temasına

bağlayan köprünün A temasının materyalinden geliştirildiğinden bahsetmiştik. Besteci burada (Yeniden Sergide) köprüyü, bu fikri kullanmayarak daha kısa tutar. Sergideki köprü 24 ölçü iken, yeniden sergide kullanılan köprü 15 ölçüdür.

Yeniden Sergi'nin B teması 245. ölçüde (G harfi) ana tonalite olan re majör tonalitede başlamaktadır.

**B teması**

Görsel 7. Birinci bölüm Yeniden Sergi B teması

Besteci burada orkestrasyon değişikliği yaparak sergideki fagot ve klarnetlerin çaldığı marş karakterli melodiyi obua ve kornlara verir. 250 ile 252. ölçüler arasında sergide de olduğu gibi tam kalışla sonuçlanan bir kadans süreci görülür, fakat tema bitmez. Benzer bir kadans süreci 258 ile 260. ölçüler arasında da vardır. Re majör tonalitesinde bitmesi beklenen tam kalışın, la majörde bitmesi sebebiyle sergideki gibi temanın devam ettiğini anlaşılır. 274. ölçüdeki sessizlik ve hemen önceki iki ölçüdeki nefesli çalgıların çaldığı otuz ikilik ve ikilik ritmik yapıdaki figürler tematik bütünlük anlamında güzel birer örnektir. 282, 283 ve 284. ölçülerdeki kadans süreci sonucunda ( $K^6_4-V^7-I$ ) re majör tonunda tam kalış yapılır ve tema biter.

Coda 285. ölçünün auktaktı ile başlar. 305. ölçüde kullanılan onaltılık üçleme ve 306-307. ölçülerdeki dörtlük notalardan oluşan motif, daha önce ilk defa Gelişme Bölmesinde kullanılmıştır. Burada ise ikinci defa kullanıldığı görülmektedir. 326. ölçüden 336. ölçüye kadar çello ve kontrbasların yukarıya doğru kromatik bir şekilde bas çizgisini görmekteyiz.

350. ölçüde re majör tonunda başlayan ilk temanın materyali 354. ölçüdeki giriş bölmesinin materyali ile devam eder ve birinci bölüm 360. ölçüdeki puandorg ile son bulur.

## 2.2. II. Bölümün İncelenmesi

Ludwig van Beethoven'ın op.36 2. Senfonisinin ikinci bölümü la majör tonalitede, Larghetto tempo ifadesinde, 3/8'lik tartımda ve sonat formundadır. Yaklaşık 10 dakika süren birinci bölüm 276 ölçüden oluşmaktadır. Bölümün form yapılanması aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

SERGİ	A Teması	1-32
	Köprü	33-47
	B Teması	48-62
	Codetta	62-99
GELİŞME	100-157	
YENİDEN SERGİ	A Teması	158-189
	Köprü	190-211
	B Teması	212-226
CODA	226-276	

**Tablo 2. 2.** Senfoni İkinci Bölüm Form Analizi

A teması toplamda 32 ölçüden oluşan ve içerisinde öncül-soncul ilişkileri bulanan (*A (a-a1)- B (b-b1)*) bir yapıdadır. İlk 8 ölçüde yaylı enstrümanlarda bulunan tema, 9. ölçüden itibaren orkestrasyon değişikliği ile klarnet ve fagota devredilmiştir. Yaylı enstrümanlar ise bu esnada korno ile eşlikçi pozisyonundadır. 17. ölçünün auftaktı ile soncul cümle birinci kemanlar ile başlar. Öncül cümlesinde olduğu gibi 25. ölçünün auftaktıyla klarnet ve fagot bir orkestrasyon değişikliği ile ana melodiyi tekrardan çalmaya başlar. Tema 32. ölçüde ana tonalitede tam kalış yaparak (II-V<sup>7</sup>-I) bitmektedir.

**Larghetto \*)**

**A teması**

**Larghetto \*)**

**Görsel 8.** İkinci bölüm, sergi, A teması ve orkestrasyon değişikliği

Köprü, klarnet ve fagotların çaldığı 33. ölçünün auktındaki onaltılık nota ile başlamaktadır. Besteci la majör tonundaki ilk dört ölçülük cümleyi, klarnet-fagot ve birinci kemanlar arasında paylaşır (İlk cümlecığı; klarnet ve fagotlar, 2. cümlecığı; birinci kemanlar çalar). Bu diyalog la minör tonunda devam eder. Besteci yine burada cümleyi ikiye bölerek aynı enstrümanlara paylaşır. Buradaki tek fark 37. ölçünün ikinci zamanında bir crescendo ile devreye giren bir obuadır. 41. ölçü ile 46. ölçü arasındaki nüans zıtlıkları içeren staccato notaların hemen ardından 47. ölçüde viyolanın onaltılık *fp* notası ile köprü son bulur. 48. ölçünün auktında, *p* nüansta, birinci kemanların çaldığı onaltılık si notasıyla başlayan B teması mi majör tonalitesindedir.

**B teması**

**47**

**Görsel 9.** İkinci bölüm, Sergi Bölmesi B teması

Pastoral bir havada başlayan tema 51. ölçüde yaylı çalgıların ve kornunun crescendo ile yaptığı arpejden sonra 52. ölçüde aniden *p* nüansına düşmektedir. Birinci kemanlar temayı devam ettirirken; ikinci keman, obua ve flütler adeta kuş seslerini andırırcasına birbirleriyle konuşan bir ifadedir. 55. ölçüde başlayan crescendonun hemen ardından 58. ölçüde *f*, 59. ölçüde *subito p*, 60. ölçüde *subito f* ve 61. ölçüde *sf* notayla başlayan kadans sürecinin sonunda (II<sup>6</sup>- K<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I) decrescendo ile tema 62. ölçüde biter.

62. ölçüde Codetta başlar. 63. ölçüden itibaren yinelenen ritmik yapı crescendo ile 65. ölçünün ikinci zamanında *f* nüansına ulaşır. 66. ölçünün ilk zamanındaki *sf* dan sonra flüt, obua ve klarnetlerin *p* nüansta başlattığı diyalog 67. ölçünün ilk zamanına kadar taşar ve ölçünün ikinci zamanından itibaren yaylı enstrümanlar devreye girer. Bu diyalog 71. ölçüde başlayan crescendonun son onaltılık zaman diliminde flütün ve 73. ölçüde obuanın da eklenmesi ile 74. ölçüde *ff* nüansa ulaşır. 75. ölçüden itibaren tüm enstrümanların *f* nüansta staccato olarak çaldığı ritmik yapıya birinci kemanların *p* nüansta cevap verdiği yeni bir müzikal fikir devreye girer. Bu yeni müzikal fikir de 82. ölçünün ilk zamanında mi majör tonundaki tam kalıpta biter. 89. ölçünün üçüncü zamanında başlayan kornların oktav halde çaldığı pasajdaki tiz sesler dikkat çekicidir. 99. ölçü itibarıyla codetta ile sergi bölmesi sona ermektedir.

Gelişme bölmesi 100. ölçüde la minör tonundaki A temasının materyali ile başlar. Bu materyal 104. ölçüde do majör tonalitededir. 117. ölçüdeki “*muta in La/A*” yönergesinin görülmesinden itibaren hiç notası olmayan kornlar, 32 ölçü sonra 150. ölçü itibarıyla çalacaktır. 138. ölçü itibarıyla besteci sol majör tonunda gelen ikinci temanın materyalini geliştirmeye başlar. Gelişme başladıktan hemen sonra 104. ölçüden itibaren suskun kalan klarnetler, 48 ölçü sonra 152. ölçüde orkestrasyona katılır. 157. ölçüde gelişme bölmesi sonlanır.

**Gelişme**

Görsel 10. İkinci bölüm, Gelişme bölmesi

Yeniden Sergi bölümü 158. ölçüde ana tonalite olan la majörde başlamaktadır. A teması sergideki gibi 32 ölçüden oluşur. Besteci sergi bölümündekine göre burada küçük orkestrasyon değişiklikleri yapmıştır. Bunlardan ilki ikinci kemanların 158. ölçüde çaldığı eşliktir. Bir diğeri ise 166. ölçüde klarnet ve fagotların çaldığı ana temaya, yaylı enstrümanların yaptığı eşliktir. Temanın ikinci periyodunda; sergide orkestrasyona dahil edilmeyen korno ve fagotlar, 174 ve 176. ölçülerin son zamanlarında *sf* aksanında ve decrescendo nüansında yaptığı eşlikler ile orkestrasyona dahil olur. Son olarak 183. ölçüden itibaren birinci ve ikinci kemanların yapmış olduğu eşlikler, sergiye göre farklılık göstermektedir. A teması 189. ölçüde tam kalıpla (II-V<sup>7</sup>-I) biter.

190. ölçünün aufaktındaki onaltılık notayla beraber yeniden serginin köprüsü başlar. Sergideki köprüye göre göze çarpan ilk farklılık, buradaki köprünün 7 ölçü daha uzun olmasıdır. 190-197. ölçüler arasında sergi ile birebir aynı olan yeniden serginin köprüsü; öncekinden farklı olarak 198. ölçüde çello ve kontrbasın aniden *f* nüansında getirdiği fa majör tonundaki yeni materyal ile 14 ölçü boyunca modülasyon yaparak 211. ölçüde son bulur.

212. ölçüde yeniden serginin B teması ana ton olan la majör tonalitesinde başlamaktadır. Tema, sergide olduğu gibi 14 ölçüden oluşur. Sergi ile arasında göze çarpan ilk farklılık 48-51. ölçülerde uzun ses üfleyen fagotların, 212-215. ölçülerde orkestrasyona dahil edilmemesidir. Bir diğeri farklılık ise sergide, 52-55. ölçüler arasında obuanın orkestrasyonda var olmasına karşın; 216. ölçüde icrada yer almıyor olmasıdır. Flüt partisi ise sergi bölümüne göre farklı bir şekilde bu eşliği ikinci kemanlar ile çalar. B teması 226. ölçüde, la majör tonundaki tam kalış (II<sup>6</sup>- K<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>-I) ile son bulur.



Görsel 11. İkinci bölüm Yeniden Sergi B teması

226. ölçüde coda başlamaktadır. Serginin 68. ölçüsündeki klarnetlerin çaldığı pasaj, yeniden sergide 232. ölçüde obualar tarafından çalınır. 84. ölçüde ikinci kemanların çaldığı pasaj yeniden sergide klarnet ve fagotlara devredilmiştir. 264. ölçüde A temasının materyalinden son bir kısım daha eklenir ve bölüm 276. ölçüde sonlanır.

### 2.3. III. Bölümün İncelenmesi

Ludwig van Beethoven'ın op.36, 2 numaralı senfonisinin 'Scherzo' başlıklı üçüncü bölümü re majör tonalitede, Allegro tempo ifadesinde, 3/4'lük tartımda ve üç bölümlü formdadır. Yaklaşık 4 dakika süren üçüncü bölüm 130 ölçüden oluşmaktadır. Bölümün form yapılanması aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

A (Scherzo)	A bölümü	a	1-8
		a <sup>1</sup>	9-16
	B bölümü	b	17-38
	A' bölümü	a <sup>2</sup>	39-46
		a <sup>3</sup>	47-58
Coda	59-84		
B (Trio)	A bölümü	a+a <sup>1</sup> (röpriz)	85-92
	B bölümü	b	93-108
	A' bölümü	a <sup>2</sup>	109-116
		a <sup>3</sup>	117-130
A' Scherzo Da Capo)	1-84		

**Tablo 3. 2.** Senfoni Üçüncü Bölüm Form Analizi

Senfoninin bu bölümü "Scherzo" ve "Trio" olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Joseph Haydn'ın senfoni geleneğini devam ettiren Beethoven eserlerinde bir saray dansı olan menuetin yerine kelime anlamı "*Şaka, esprili parça*" olan scherzoyu kullanmaya başlamıştır. Scherzo, menuet gibi bir dans değildir. Menuet gibi üç zamanlıdır ve iki farklı bölümden oluşmaktadır. Bununla beraber menuetten daha hızlıdır. En temel farklardan bir tanesi de scherzonun orta bölümünün gelişme karakterli olmasıdır. Ayrıca A-B-A diye adlandırılan formun scherzosunun sonuna bir de coda eklemiştir. Beethoven'ın sonat ve senfonilerinde scherzoyu kullanarak bu türün yaygınlaşmasındaki rolü büyüktür (Hodier, 2016, s. 80; Wang, 2015).

Scherzo başlıklı ilk bölüm 84 ölçüden oluşur. Tüm bölüm boyunca *forte-piano* ani nüans geçişleri çok fazla göze çarpmaktadır. İlk 16 ölçülük periyoddan oluşan ve sonunda röpriz olan A bölümü nüans zıtlıklarının yoğun ve ani olduğu esprili bir karakterdedir.

**A bölümü Scherzo**

**a a1**

Como I, II  
in Re / D

Clarino I, II  
in Re / D

Timpani  
in Re - La /  
D - A

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli  
e Bassi

Allegro \*)

Görsel 12. Üçüncü bölüm, Scherzo, A bölümü

Scherzo'nun B bölümü 22 ölçüden oluşmaktadır. Ritmik olarak A bölümü ile oldukça benzer yapıda olan bu bölüm re majör tonalitenin, çeken tonu olan la majör tonalitesindedir.

**B bölümü**

**11**

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e B.

Görsel 13. Üçüncü bölüm, Scherzo, B bölümü

B bölümünün ardından 20 ölçüden oluşan A' ( $a^2 + a^3$ ) bölümü gelmektedir. 59. ölçüde fa majör tonalitesinin çeken akoru olan do majör tonalitesi duyulmaktadır. 60. ölçü başında ise fa majör tonalitesine geçilmektedir.

26 ölçümlük gelişme karakterli Coda, B bölümünün malzemesiyle başlar. Scherzo 84. ölçüde re majör tonalitesinde son bulur. 85. ölçüde re majör tonuyla başlayan "Trio" toplam 46 ölçüden oluşur. 8 ölçüden oluşan A bölümünde obua, fagot ve kornodan oluşan üç



enstrüman grubu çalmaktadır. Triolar, eskiden menuet ile icra edildiği dönemde de genel olarak üç icracıya çaldırılırdı (Hodier, 2016, s. 52).

52

**A bölümü** **B bölümü**

**Trio** 85

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Clar. I  
(La) II  
Fag. I  
Fag. II  
Cor. I  
(Re) II  
Cln. I  
(Re) II  
Timp.  
Viol. I  
Viol. II  
Vle.  
Vc. e B.

**Görsel 14.** Üçüncü bölüm Trio, A ve B bölmeleri

Tüm yaylı enstrümanların *p* nüansındaki fa diyez notasını çaldığı 102. ölçüden, 105. ölçüye kadar yapılan decrescendonun ardından, üflemeli çalgılar ve timpani 107 ve 108. ölçülerde aniden gelen unison la notasını çalmaktadır. Sonrasında ise 22 ölçülik A' ( $a^2 + a^3$ ) bölümü ana tonalite olan re majörde yeniden çalınır.

130. ölçünün sonundaki “Scherzo Da Capo” ibaresine uygun olarak eserin başına dönülür ve Scherzo yeniden icra edilir.

#### 2.4. IV. Bölümün İncelenmesi

Re majör tonunda ve allegro molto tempo ifadesindeki bu bölüm Rondo-Sonat formundadır. Tablo 4'te IV. bölümün form analizi gösterilmektedir.

A Teması	1-12
Köprü	12-51
B Teması	52-84
Köprü	84-107
A' Teması	108-119
Köprü	119-130
C (Gelişme)	131-184
A'' Teması	185-196
Köprü	196-235
B' Teması	236-268
Köprü	268-293
Coda	294-442

Tablo 4. 2. Senfoni Dördüncü Bölüm Form Analizi

A Teması 12 ölçüden oluşan ve içinde öncül-soncul ilişkisi bulunan iki cümleden oluşur. 6. ölçüdeki öncül cümle dominant fonksiyonunda biter, soncul cümle ise 10. ölçüden itibaren kadans sürecine girerek (IV-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I) 12. ölçüde ana ton olan re majörde tam kalış yapar.

Köprü

IV K<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

Görsel 15. Dördüncü bölüm, A temasının bitişi ve Köprü

40 ölçü sürecek olan Köprü, A teması materyalinin geliştirilmesiyle başlar. 25. ölçüye geldiğimizde tüm enstrümanların la notasını çaldığı çeken fonksiyonunda bir kalış yapılmaktadır. Köprü viyolonselilerin 26. ölçüde çaldığı motif ile başlar. Beethoven bu motifi daha sonra 9. Senfonisinin triosunda kullanmıştır (Berkov, 1970, s.40). *p* nüansındaki ve **dolce** ifadesindeki bu yeni kısımda polifonik bir yazım mevcuttur. Viyolonsel çaldığı motifin hemen arkasından 27. ölçüde ikinci keman ve viyolalar bu motifi taklit edeceklerdir.

Yine benzer bir durum 32 ve 33. ölçülerde klarnet-fagot ve birinci kemanlar arasında çalınacaktır. Köprü 44. ölçüde başlayan *f* nüansındaki arpejli yapı ile 51. ölçüde son bulur.

B teması 52. ölçüdeki klarnet ve fagotların *p* nüansında ve legato bir şekilde çaldığı la majör tonundaki ezgiyle başlar. Tema ilerlerken 55, 57 ve 71. ölçülerde daha önce eser boyunca rastlanmayan “rinforzando” terimi dikkat çekmektedir. B teması 81. ölçüde başlayan kadans süreci ile (N<sup>6</sup>-K<sup>6</sup><sub>4</sub>-V -I<sup>6</sup>) 84. ölçüde son bulmaktadır

**81** Köprü

N<sup>6</sup>    K<sup>6</sup><sub>4</sub>    V    I<sup>6</sup>

Görsel 16. Dördüncü bölüm, B temasının bitişi ve Köprü

84. ölçüde köprü başlamaktadır. Köprü'nün ilk 14 ölçüsü kontrbas, viyolonsel ve fagotların arpejli yapıdaki hareketlerinden oluşmaktadır. 95. ölçüde bu enstrümanlara flütler ve obualar da katılacaktır. Bu arpejli hareketlerin kimi zaman *f* nüansında, kimi zaman *sf* aksanında olduğu, 94. ölçüden itibaren de bu arpejlerin dominant yedili akorunu ihtiva ettiği ve *ff* nüansında olduğu görülmektedir. 98. ölçüden itibaren birinci kemanların tematik bütünlük arz eden A temasının materyalini icra ettiği, fagotların ise dominant yedili akorunu arpej halinde çalmaya devam ettiği görülmektedir. 107. ölçü itibarıyla köprü sonlanır.

A' teması 108. ölçünün auktındaki 8'lik nota ile başlamaktadır. Temanın ilk sekiz ölçüsünün orkestrasyonu A bölümünün orkestrasyonu ile birebir aynıdır. Re majör tonundaki tema, 116. ölçüden itibaren beklenmedik bir şekilde minörleşir. 117. ölçü itibarıyla kadans süreci (IV- K<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I) başlar ve 119. ölçü itibarıyla A teması sonlanır.

119 ve 120. ölçülerde birinci kemanların çaldığı motifin ardından 120. ölçünün zayıf zamanında *sf* aksanlarında re minör ve 121. ölçünün ilk zamanında re pedalında VII. derecede tam eksilmiş yedili akoru görülmektedir. Sonrasında yine *sf* aksanlarında, 122. ölçünün zayıf zamanında re pedalında VII. derecede tam eksilmiş yedili akorunu ve 123. ölçünün ilk zamanında re minör akoru görülmektedir. 124. ölçü itibarıyla bu durum birinci

kemanlar ve nefesli çalgılar arasında bir diyalog yaratır. 127. ölçüye kadar nefesli çalgılarla birlikte hareket eden timpani, 127. ölçü itibarıyla birinci kemanlarla beraber çalmaya başlar. 130. ölçüde köprü son bulur.

131. ölçüde re minör tonundaki C (Gelişme) bölmesi başlar. Bu bölmenin başındaki ikişer ölçüde bir değişen tonaliteler dikkat çekici özelliktedir. Dörtlü aralıklar ile yapılan tonalite değişiklikleri marş armonik yürüyüş kalıbını anımsatmaktadır. 139. ölçüde kontrbas-viyolonsel-viyola ve fagotların A temasının materyalini, si bemol majör tonunda çaldığı görülmektedir. 141. ölçüde aynı enstrümanlar A temasının materyalini re minör tonunda çalmaktadır. 145. ölçüde tema, do majör tonalitededir. 157. ölçü itibarıyla yaylı çalgıların çaldığı pasaj fa diyez minör tonalitededir. Gelişme bölmesi 184. ölçüde son bulur.

185. ölçüde A teması tekrar gelmektedir. İlk A temasıyla bu tema arasında orkestrasyon olarak hiçbir fark olmadığı görülür. 194. ölçüde başlayan kadans süreciyle tema 196. ölçüde son bulur.

196. ölçüde başlayan köprünün ilk 18 ölçüsü, ilk köprüyle orkestrasyon olarak aynıdır. 214 ve 215. ölçülerde ikinci kemanlar ve viyolaların süre değerlerinde farklılık olduğu görülmektedir. Ana tonalitede gelecek olan B temasını önceleyebilmek için 218. ölçüden itibaren çeken tonaliteye doğru bir modülasyon başlar. 228. ölçüde birinci kemanların la majör tonundaki arpejli yapıları ve diğer yaylı enstrümanların da la pedal sesini çaldığı görülmektedir. Köprü 235. ölçüde son bulur.

236. ölçüde ana tonalitede B teması yeniden başlar. 33 ölçü boyunca devam eden tema, re majör tonalitededir. Orkestrasyondaki ilk farklılık ana temayı klarnet ve fagotun yerine kornonun oktav bir şekilde çalıyor olmasıdır. Bir diğer farklılık ise 239, 243 ve 255. ölçülerdeki flütlerin birinci kemanların çaldığı rinforzando ifadesindeki ezgiyi ise bir oktav üstten çalıyor olmasıdır. Son değişiklik ise ilk gelen B temasındaki minörleşen kısımda (68 ve 69. ölçüler) 1. Flütün orkestrasyonda yer almasına karşın 252 ve 253. ölçülerde çalmamalarıdır. Yine B temasındaki bu kısımda orkestrasyonda yer almayan korno ve trompetler 252. ölçüden itibaren beş ölçü boyunca oktav halde la notasını çalmaktadırlar. B teması 265. ölçüden başlayan kadans süreciyle (N<sup>6</sup>-K<sup>4</sup>-V-I<sup>6</sup>) 268. ölçüde son bulur.

268. ölçüde 26 ölçü uzunluğundaki köprü başlar. Bu köprü ilk köprüye göre iki ölçü daha uzundur. Köprünün ilk 11 ölçüsü 84. ölçüdeki köprünün transpoze edilmiş halidir. 279 ve 282. ölçüler arasında obuanın çaldığı arpejli yapıyı önceki köprüde (95-98. ölçüler) flütler bir oktav üstten, fagotlar da bir alt oktavdan çalmıştır. Burada ise her iki enstrüman grubu da uzun ses üflemeindedir. 98. ölçü itibarıyla birinci kemanların çaldığı A temasının materyalini iki ölçü sonra ikinci kemanlar çalmaya başlıyordu. 282. ölçü itibarıyla bu pasajı ikinci kemanlar yerine birinci kemanlar çalmaya devam etmektedir. Son olarak A temasının materyalinin çalınmaya başlamasından 5 ölçü sonra (103. ölçü) ikinci kemanların çaldığı arpejli yapı, burada iki ölçü öne çekilerek (285. ölçüde) transpozeli bir şekilde çalınmaktadır. Köprü 293. ölçü itibari ile son bulmaktadır.

*“...üçüncü bölmedeki rondo temasının son kez tekrarında, bazen tema kısa kesilir ve hemen Codaya dönüştürülür. ...böyle durumlarda; temanın Coda içinde işlendiği ve Rondo temasının Codayla birleştiği görülür.”* (Cangal, 2018, s.133).

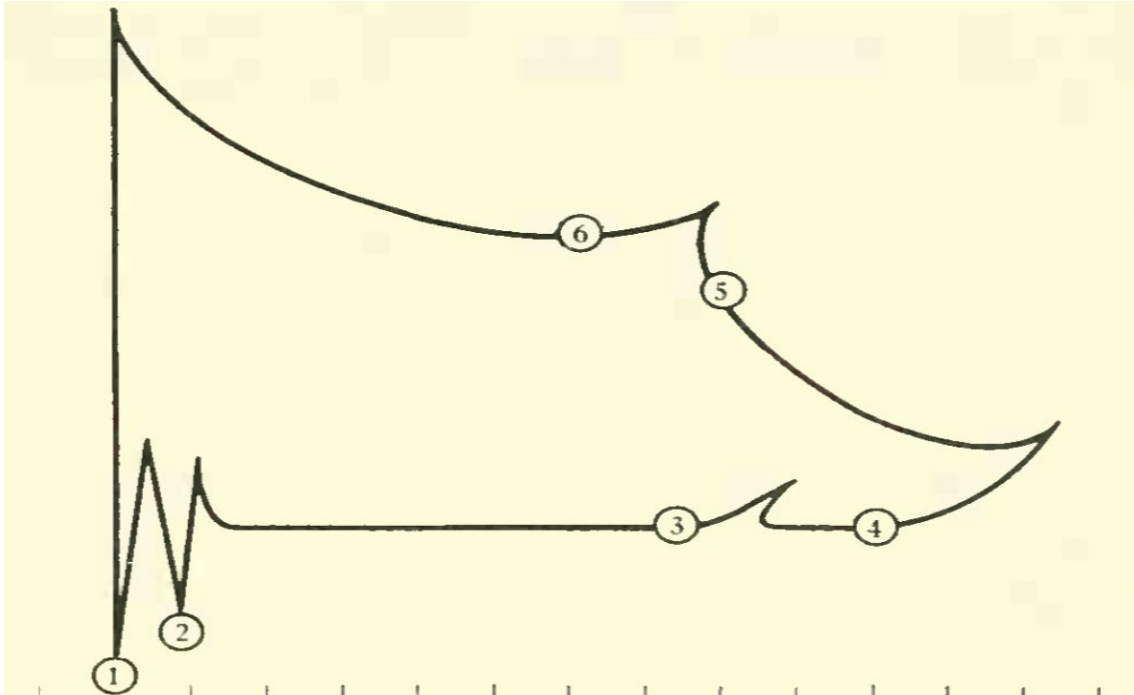
294. ölçü itibarıyla temanın kısa kesilerek Codaya dönüştüğü ve Codanın içinde işlendiği görülmektedir.

Coda 294. ölçüde A temasının ilk altı ölçüsünün taklidiyle başlamaktadır. 300. ölçüden itibaren Coda bölümü gelişme karakterli bir yapıya bürünür. 334 ve 335. ölçülerde tüm enstrümanların re majör tonalitesinin dominant yedili akorunun, birinci çevrimini birlik notalarla çaldığı ve bu notalar üzerinde puandorg olduğu görülmektedir. Müteakiben re majör akorunun gelmesi beklenmektedir. Fakat 336 ve 337. ölçülerde yaylı enstrümanların çaldığı fa diyez majör akorunun birinci çevrimi duyulmaktadır. Bu iki puandorgdan oluşan yapı eser boyunca ilk defa kullanılmıştır. 346. ölçüde A temasının materyali tekrar duyulmaktadır. 358-361. ölçüler arasındaki melodik pasajın 362-365. ölçüler arasında ritmik olarak genişletilmiş bir şekilde tekrarlandığı duyulmaktadır. 415. ölçüde 4 oktavlık fa diyez sesinin unison olarak çalındığı üçüncü puandorg görülmektedir. Arkasından *pp* nüansındaki yaylı çalgıların çaldığı, çello-kontrbasların pizzicato yürüyüşü gelmektedir. 423. ölçüde *ff* nüansındaki A temasının materyali son kez duyulmaktadır. Coda re majör akorunun dört ölçü boyunca *ff* nüansında güçlü bir şekilde yinelenmesiyle son bulur.

### 3. BÖLÜM: BEETHOVEN'IN OP. 36, 2. SENFONİSİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

#### 3.1. I. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi

Eserin birinci bölümü; sergi bölümünden önce, Haydn geleneğinin de bir devamı olan yavaş giriş bölümü ile başlar. 3/4'lük tartımdaki bu bölüm, Adagio tempo ifadesindedir. Eserin İngiliz orkestra şefi Jonathan Del Mar editörlüğünde basılmış olan urtext edisyonunda yer alan dipnotta “*Beethoven'in 1817 yılındaki metronom işareti; sekizlik notaya=84*” ibaresi görülmektedir (Del Mar, 2011, s.1). Eksik ölçüyle başlayan giriş bölümündeki 32'lik nota ve birinci ölçüdeki üzerinde puandorg olan noktalı dördlük notanın hemen ardından, temponun yavaş olması ve tek bir vuruşla doğru bir şekilde gösterilmesinin neredeyse imkânsız olması sebebiyle, bu bölümün ilk 33 ölçüsü (giriş bölümü), subdivision (alt bölünmeli) bir vuruş kullanılarak yönetilmelidir. Max Rudolf alt bölünmeli vuruşların icrasındaki genel prensipleri şöyle tanımlamıştır: “...müzikal ifade aksini gerektirmedikçe, ana vuruşlar, alt bölümlerden daha büyük ve daha vurgulu olmalıdır” ve “...auftakt her zaman en küçük birim cinsinden verilir” (Rudolf, 1950, s. 120). Aşağıdaki şemada 1, 3 ve 5 numaralar, tanımlamada yer alan ana vuruşları; 2, 4 ve 6 numaralar ise alt bölümleri göstermektedir.



Görsel 17. 3/4'lük Tartımda Alt Bölünmeli Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s.129)

Eserin girişindeki eksik ölçüyle başlayan 32'lik ve birinci ölçüde üzerinde puandorg olan noktalı dörtlük nota birkaç farklı şekilde orkestraya gösterilebilir. Bunlardan bir tanesi güçlü ve kararlı bir hazırlık hareketidir. Bir diğeri ise her iki notayı da dikte ederek ayrı ayrı göstermektir (Gökmen, 2023, s.50). Hazırlık hareketinin temposu devam edecek olan müziğin temposunda olmalıdır. Ayrıca yönetilecek orkestra ve akustik şartların da uygulanacak yöntemin karar verme sürecinde etkili olacağı unutulmamalıdır (Gökmen, 2023, s.50). Her iki yöntemde de vuruşu yaptıktan sonra üzerinde puandorg olan notada bir süre beklenir ve kes-ver hareketine müteakip birinci ölçünün *p* nüansındaki ikinci zamanın alt bölümüne aktif vuruş yapılır. Buradaki önemli hususlardan ilki, akorun sol elle kesilmesi ve giriş işaretinin sağ elle verilmesidir; ikinci önemli olan husus ise *ff* nüansındaki puandorgdan sonra, *p* nüansındaki ezgiye küçük vuruş yaparak girilmesidir. Son olarak; bu ezginin legato ve espressivo karakterde olduğu unutulmamalı ve vuruş buna uygun bir şekilde yapılmalıdır (Gökmen, 2023, s.50).

3. ölçüde crescendo ve decrescendo işaretleri bulunmaktadır. Crescendo ve decresendoyu göstermek için sol eli etkili bir şekilde kullanmak önemlidir. Nüans değişikliği *p* nüansı içinde yapılmalı ve decresendo gereğinden fazla yükseltilecek sonorite bozulmamalıdır. Tavsiye edilen nüans yüksekliği mezzoforteyi aşmamak yönündedir.

4. ölçünün ikinci zamanının alt bölünmeli vuruşunda flüt, klarnet ve fagotların *p* nüansında ve staccato notalarla yapmış olduğu ezgisel hareket görülmektedir. Baton tutan el ile staccato ve küçük vurup, sol el ile ikinci zamanın alt bölünmeli vuruşunda auftakt hareketi ile giriş gösterilmelidir. 4. ölçünün son 32'lik notasını ve 5. ölçünün ilk notasını çalan obua, korno, trompet, timpani ve yaylı enstrümanlar eserin başlangıcındaki etkiye benzer şekilde re majör akoru üflemektedir. Bu notalar *ff* nüansında olması sebebiyle büyük vurulmalıdır. Üflemeli enstrümanların çaldığı bir, iki ve üçüncü ölçülerdeki melodik hattın, beşinci ölçüden itibaren; orkestrasyon değişikliği ile yaylı enstrümanlara verildiği görülmektedir. Beşinci ölçünün ilk zamanındaki *ff* akordan sonra, ikinci vuruşun alt bölünmeli zamanındaki notalar küçük ve legato vurulmalıdır. Altıncı ölçünün ilk iki zamanındaki crescendo sol el ile gösterilmeli, üçüncü zamandaki *sf* notalar ise güçlü bir vuruşla gösterilmelidir.

7. ölçünün üçüncü zamanında korno grubuyla göz teması kurulmalı ve 8. ölçünün ilk 8'lik zamanında sol el ile kornolara giriş işareti verilmelidir. Hemen ardından ise yaylı enstrümanların girişi verilmeli ve crescendo gösterilmelidir.

12. ölçüde kemanların çalmış olduğu melodik hat, ilerleyen ölçülerde birçok enstrüman grubu tarafından tekrar çalınacaktır. Bu melodik hattın daha kolay çalınabilmesi için ikinci zamanın ilk 16'lık notası üzerinde küçük bir iktus vuruşu ile icracılara yardımcı olunmalıdır. Bu vuruş orkestrayı birleştirici bir karakterde olmalıdır (Gökmen, 2023, s.31).



Görsel 18. Birinci kemanların birlikteliği için yapılan iktus vuruşu

23. ölçüdeki sert ve unison melodik hat maestoso bir karakterdedir. Bestecinin daha sonra besteleyeceği 9. senfonisinin ana temasını andıran *ff* nüansındaki bu melodik hat, dik ve mağrur bir duruş ile her iki eli de kullanarak yönetilmelidir. 25. ölçüdeki 1 ve 2. kemanların çaldığı 32'lik üçleme notaların birlikte çalınabilmesine yardımcı olmak için, ilk 16'lık sus üzerine staccato karakterde küçük bir iktus vuruşu yapılmalıdır.



Görsel 19. Bir ve ikinci kemanların birlikteliği için yapılan iktus vuruşu

33. ölçüdeki birinci kemanların la notasından başlayan ve inici 64'lük notaları doğru çalabilmesi, 34. ölçüde başlayan eserin ana temasını ikilik notaya=100 temposunun doğru icra edilebilmesi için şu adımların uygulanmasının faydalı olacağı değerlendirilmektedir:

- 33. ölçüde, sekizlik=84 metronom temposu bozulmamalı, crescendo sebebiyle her bir vuruş ve alt bölünmesi büyütülerek marcato bir vuruş karakteri benimsenmelidir.
- Alt bölünmelerin ana zamanlardan biraz daha hafif vurulması prensibini ilk iki zaman ve alt bölünmelerinde uygularken, 3. zamanda her iki vuruşun iktusunun da vurgulu olması gerektiği değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki, 16'lık la notasından sonra gelecek olan 64'lük sol ve fa notalarının beraberliği için yapılmalı; diğeri ise yeni tempoya geçmede auftakt görevi üstlenmeli ve allegro con brio tempo karakterini yansıtmalıdır. Yeni temponun eskisinden bir miktar hızlı olması



sebebiyle 1. kemanların çaldığı 64 'lük notaların tamamının çalınmasını dinleyerek el aşağı indirilmelidir.

- 34. ölçüden itibaren vuruşlar staccato-marcato karakterde olmalı; 34 ve 35. ölçülerin ikinci zamanlarının iktusları üzerine vurgulu vuruşlar yaparak yeni temponun oturmasına yardımcı olunmalıdır.

33  
Viol. I  
Viol. II  
Vle.  
Vc.  
B.  
cresc.  
6 6  
Allegro con brio \*)  
fp  
cresc.  
fp  
cresc.  
cresc.  
attacca subito l'Allegro  
\*) Beethoven's metronome marking of 1817 / Beethovens Metronombezeichnung von 1817: ♩ = 100

Görsel 20. Allegro con brio tempo ifadesine geçiş

34. ölçü itibarıyla 4/4'lük bir tartımda geçilmiş olsa da allegro con brio tempo ifadesi sebebiyle ölçüye iki vuruş yapılması daha doğru olacaktır. Tema *fp* nüansı ile başlar. Bu vuruşu yaptıktan sonra her iki eli de bedenimize doğru çekerek *p* nüansı gösterilmeli ve viyola-çelloların çaldığı ana temanın birlikteliği için hemen öncesinde küçük bir iktus vuruşu yapılmalıdır.

37. ölçüye varmadan birkaç vuruş önce uzun ses üfleyen obua, fagot ve kornlarla göz teması kurulmalı ve sol el ile 16'luk notalar çalan birinci kemanlara işaret verirken baton ile de bu enstrümanlara işaret verilmelidir. İşareti verdikten hemen sonra sol el crescendo ile yükselmelidir. 38. ölçüde eller hemen aşağı indirilerek aniden gelen *p* nüans gösterilmelidir.

48. ölçünün ilk zamanındaki, 49. ölçünün ikinci zamanındaki, 50. ölçünün ilk zamanındaki, 53. ölçünün ikinci zamanındaki, 57 ve 59. ölçülerin ilk ve ikinci zamanındaki ve 60. ölçünün ilk zamanındaki sforzando notalardan yaylı çalgılar gurubunun çaldıkları, baton ile; üflemeli çalgıların çaldığı notalar ise sol elin kararlı vuruşlarıyla gösterilmelidir.

61. ölçüdeki enerjik müzikal fikir büyük ve staccato-marcato vuruşlarla gösterilmelidir. 62. ölçünün ilk vuruşunda 1 ve 2. kemanları desteklemek için devreye girecek olan 1. flüt icracısıyla göz teması kurulmalı; ikinci vuruşta sol kol yukarı

kaldırılarak, 63. ölçünün ilk zamanında baş ve işaret parmaklarıyla giriş verilmelidir. 64. ölçüde korno ve trompet gruplarıyla göz teması kurulmalı; 65. ölçüde giriş işareti verilmeli sonrasında bileği kırarak *sf* aksan gösterilmelidir. Aşağıda bu yapılacak hamleler adım adım gösterilmiştir.

The image shows a musical score for measures 61 to 65. The instruments listed are Fl 1-2, Ob 1-2, Cl 1-2 (A), Fag 1-2, Cor 1-2 (D), Tr 1-2 (D), Timp. (D-A), Vln 1, Vln 2, Vla, and Vc+Cb. The score is annotated with red text and arrows indicating performance instructions:

- sol el ile giriş işareti**: Points to the first measure of the Flute 1 part.
- korno ve trompet gruplarıyla göz teması**: Points to the Horn and Trumpet parts in measure 64.
- 1. flüt ile göz teması ve sol kolun yukarı kaldırılması**: Points to the Flute 1 part in measure 64.
- giriş işareti ve sonrasında bileği kırarak *sf*' yi gösterme**: Points to the Flute 1 part in measure 65.
- stacatto-marcato vuruş**: Points to the Flute 1 part in measure 64.
- zu 2**: Points to the Flute 1 part in measure 65.
- büyük vuruş**: Points to the Violin 1 part in measure 61.

**Görsel 21.** 61 ve 65. Ölçüler arası orkestra şefinin hamleleri

73. ölçüde eserin marş karakterli B teması başlamaktadır. Klarnet, fagot ve kornlarla başlayan tema her ne kadar *p* nüansında olsa da orkestra şefi kararlı ve kendinden emin bir vuruş sergilemeli 77. ölçüdeki orkestrasyon ve nüans değişikliğiyle daha büyük bir vuruş yapmalıdır.

88. ölçüde ikinci kemanların senkoplu ritim yapısı sebebiyle keskin ve kararlı vuruşlar yaparak tempo birlikteliği sağlanmalıdır.

102. ölçünün ilk zamanında pasif vuruş (ölü vuruş), ikinci zamanında ise aktif vuruş yapılmalı ve bu *pp* nüansı gözetilerek küçük vurulmalıdır. Pasif vuruş yaparken en önemli hususun icracıda çalma hissi uyandırmaması olduğu unutulmamalıdır (Gökmen, 2023, s.40).

pasif vuruş  
aktif vuruş

100

Viol. I  
Viol. II  
Vle.  
Vc. e B.

*ff* *ff* *pp* *cresc.*

*ff* *ff* *pp* *cresc.*

*ff* *ff* *pp* *cresc.*

*ff* *ff* *pp* *cresc.*

Görsel 22. 102. ölçü pasif ve aktif vuruşların gösterilmesi

Gelişme bölmesine girerken 2. dolabın ilk iki ölçüsündeki aşağı doğru inen melodik hat, legato vuruş karakterinde yapılmalı ve 133. ölçüde *p* nüanstaki A temasından geliştirilen melodik yapıdan hemen önce küçük bir iktus vuruşları olarak yaylı çalgıların birlikte çalabilmesine yardımcı olunmalıdır.

Flüt, obua ve fagotların çaldığı 158, 160, 162, 163, 164, 165. ölçülerdeki es ile başlayan motiflerin ve 166, 168. ölçülerdeki kornların çaldığı ritmik yapıların birlikte ve doğru çalınabilmesi için her ölçünün ilk vuruşunda göz teması kurularak keskin bir iktus vuruşu yapılmalıdır. 170, 172, 174 ve 176. ölçülerin ikinci zamanlarındaki *sf* aksanlı notalar sol el ile kararlı bir şekilde gösterilmelidir.

Yeniden Serginin hemen öncesindeki 212-214. ölçülerde 1. keman dışındaki yaylı çalgıların çalmış olduğu *p* nüansındaki üç ölçülük unison do notası pasif vuruş ile yönetilmelidir. 215. ölçünün ilk notasının tüm enstrümanların *sf* aksandaki notayı çalması sebebiyle güçlü bir vuruş yapılmalı ve sonrasındaki decrescendo sol el ile gösterilmelidir. 216. ölçüde başlayan yeniden serginin *p* nüansında olması sebebiyle küçük vuruşlar yapılmalıdır. 217. ölçüde korno, fagot ve obua gruplarıyla göz teması kurulmalı, 218. ölçünün ikinci zamanında yapılacak küçük bir auktakt hareketi ile 219. ölçüde bu grupların girişi sağlanmalıdır. 219. ölçünün içindeki crescendo ve decrescendolar *p* nüansı içinde yapılmalıdır.

233. ölçü itibarıyla başlayan forte pasaj boyunca staccato-marcato karakterde net vuruşlar yapılmalıdır. 274. ölçünün sus olan ilk zamanı sergide olduğu gibi pasif vuruş şeklinde yapılmalıdır.

Coda bölümünde obua ve klarnetlerin çaldığı 304-305. ölçülerdeki ve sonrasında yinelenen pasaj küçük ve legato şekilde vurulmalı, 305. ölçünün son zamanındaki daha önce gelişme bölümünde kullanılan 16'lık üçleme motife gelmeden önce yaylı çalgılarla göz teması kurulmalı ve 305, 307 ve 309. ölçülerde kararlı bir iktus ile girişler verilmelidir.

326-336. ölçüler arasındaki çello ve kontrbasların yukarı doğru hareket eden bas çizgisi takip edilmeli ve tüm orkestranın *ff* nüansında çalması sebebiyle sağ el vuruşları büyük yapılmalıdır. Bölümün son 7 ölçüsü (354. ölçü) giriş temasının materyallerinden geliştirilen akorlardan oluşur. Staccato-marcato vuruşlar yaparak giriş esnasındaki karakter hissettirilmelidir. Bölüm 360. ölçüdeki tüm enstrümanların re notasını üflediği üzerinde puandorg bulunan 2 vuruşluk nota ile son bulur. Notanın üzerinde puandorg olması sebebiyle ortalama 1 vuruş kadar daha beklenip eserin ilk bölümü sonlandırılır.

### 3.2. II. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi

Eserin ikinci bölümü 3/8'lik tartımda ve Larghetto tempo ifadesindedir. Larghetto ifadesinin aksine bu bölüm daha hızlı icra edilmektedir. Beethoven eseri besteledikten sonra; piyano, çello ve keman için yeniden düzenler ve ikinci bölümün başına “Larghetto quasi Andante (Andante'ye benzer biçimde Larghetto) ibaresi yazar (Rudolf, 1995, s.78). Nitekim eserin urtext edisyonunda da dipnot olarak “Beethoven'ın 1817 yılındaki metronom işareti=92” ibaresi yer almaktadır (Del Mar, 2011, s.30).

166

The image shows a musical score for Beethoven's Op. 36 No. 2, specifically the piano, cello, and violin parts. The tempo is marked 'Larghetto quasi andante'. The score is in 3/8 time and D major. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the right hand. The cello and violin parts also start with a piano (*p*) dynamic and include crescendo (*cresc.*) markings. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

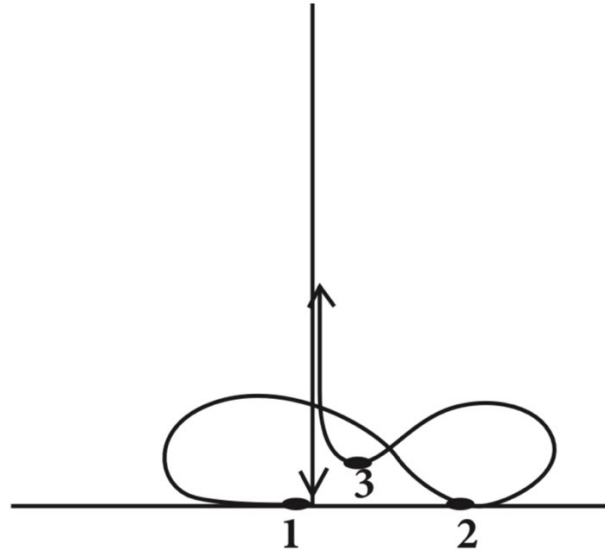
Görsel 23. Beethoven op.36 2 numaralı senfonisi; piyano, çello ve keman düzenlemesi (Breitkopf ve Haertel, 1965, s.166)

Sakin ve sevgi dolu tema, *p* nüansındaki legato notalarla başlar. Bu sebeple esere sakin, huzur veren bir yüz ifadesiyle; 3 şemasını kullanarak, küçük ve legato vuruşlar ile başlanmalıdır.

Prof. Rengim Gökmen yazmış olduğu kitapta legato vuruşları şöyle anlatmaktadır:

*“Gürlük düzeyi çok yüksek olmayan. Ancak lirik, bağlı ve akıcı çalınması gereken geçitlerde kullanılabilir.....non espressivo olarak adlandırılan vuruş tipindeki gibi iktus yine yumuşak ve vurgusuz gerçekleştirilse de ondan biraz daha farklı olarak diğer zamanın iktus noktasına doğru yan yatmış sekiz rakamı biçiminde yumuşak bir salınımla akan ve birbirine bağlanan vuruşlar elde edilmelidir. Hafif ölçüde bilekten, daha çok sadece ön kol kullanılarak yapılan bir vuruş tipidir.”*

(Gökmen, 2023, s. 38).



Görsel 24. 3/8'lik Legato Vuruş Şeması (Gökmen, 2023, s. 38)

5 ve 6. ölçülerdeki crescendolarda sol el hafifçe kaldırılarak sesi yükseltmeli ve 7. ölçüye gelindiğinde eller vücuda doğru çekilerek tekrar **p** nüansına dönülmelidir. Aynı şekilde 8. ölçüdeki crescendoda da tekrar vuruş büyütülüp, 9. ölçüdeki **p** nüansına dönülmelidir.

21. ölçüde crescendo olması sebebiyle vuruş tekrar büyütülmeli, 22. ölçüdeki **sf** nedeniyle güçlü bir vuruş yapılmalı, ölçü içindeki decrescendo ile 23. ölçüdeki **p** nüansına dönülerek küçük vurmaya devam edilmelidir. Aynı vuruş tekniği 29, 30 ve 31. ölçüler için de geçerlidir.

33. ölçünün auftaktındaki 16'lık nota ile A temasını B temasına bağlayan Köprü başlamaktadır. 32. ölçünün ilk zamanında, A temasının bitmesine müteakip; klarnet ve fagot gruplarıyla göz teması kurulmalı ve üçüncü zamanın iktusuna küçük bir vuruş yaparak

klarnet ve fagotların ezgiye başlamasına yardımcı olunmalıdır. Aynı giriş hareketi 34. ölçüde birinci kemanlar, 36. ölçüde klarnet ve fagotlara ve 38. ölçüde yine birinci kemanlara verilmelidir. 35, 37 ve 39. ölçülerin ikinci zamanlarına baton tutan el ile daha güçlü bir vuruş yaparak noktalı sekizlik notaların *sf* aksanla çalınması gerektiği gösterilmelidir. Cümlenin la minör tonunda geldiği 37. ölçünün ikinci zamanına kadar herhangi bir notası bulunmayan birinci obuaya da giriş gösterilerek yardımcı olunmalıdır.

Görsel 25. Köprü Bölmesi Orkestra Şefinin Hamleleri

41, 43, 45 ve 46. ölçülerdeki staccato notalar, vuruşları küçültüp-büyüterek ve staccato-marcato vuruş tekniği ile yönetilmelidir. 47. ölçünün ilk zamanında, birinci kemanlarla göz teması kurulup 3. zamanın iktusuna küçük bir vuruş yaparak B teması başlatılır. 51. ölçüdeki crescendodan hemen sonra 52. ölçüde eller aşağı indirilerek subito *p* nüansı gösterilmelidir. 52, 53 ve 54. ölçülerde sırayla çalacak olan ve adeta kuş seslerini taklit eden ikinci keman, obua ve flütlere 1, 2 ve 3. zamanlarda sol el parmaklarıyla nazikçe giriş işaretleri verilmelidir.

63-65. ölçüler arasındaki yinelenen ritmik yapı; crescendo sebebiyle, her ölçüde daha büyük bir vuruş şeması ile gösterilir. 66. ölçünün ilk zamanındaki *sf* notaya yapılacak güçlü vuruştan sonra subito *p* nüans sebebiyle eller aşağı indirilir. 67. ölçünün ikinci zamanında yaylı enstrümanlara, 68. ölçünün ikinci zamanında klarnet-fagot ve kornoya, 69. ölçünün ilk zamanında yaylı enstrümanlara ve üçüncü zamanında klarnet-fagot-kornoya, 70. ölçünün ikinci zamanında yaylı enstrümanlara küçük iktuslar vurarak girişlerine yardımcı

olunmalıdır. 71-73. ölçülerdeki crescendo sebebiyle vuruş şemasını büyütmeli ve 73. ölçüde tüm enstrümanların akor üflediği **ff** nüansına ulaşılmalıdır.

75-76. ölçülerin son zamanında, 79-80. ölçülerin son zamanında ve 81. ölçüde; legato ve staccato notaların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Max Rudolf'a göre (1995), "*Legato ve staccato orkestrada aynı anda çalındığında, vuruş genellikle önde gelen melodinin karakterine sahiptir.*" (Rudolf, 1995, s.211). Bu sebeple burada da legato karakterli bir vuruş sergilenmelidir.

88. ölçünün sonu itibarıyla kornolarla göz temasına geçilmeli, 89. ölçünün üçüncü zamanında dikkat çekecek olan korno pasajının girişi sol el ile gösterilmelidir. 97. ölçüde decrescendo bulunması sebebiyle sağ el legato vuruş yaparken, sol el kademe kademe aşağı indirilmelidir. Bu esnada 97 ve 98. ölçülerin ikinci zamanında birinci keman ve obua dışındaki enstrümanların sekizlik nota değerindeki mi majör akor girişi gösterilmelidir.

100. ölçüdeki gelişme bölmesi yaylı çalgıların **p** nüansında legato bir şekilde çalınan A temasının materyali ile başlar. Bu ölçü içinde crescendo olması sebebiyle her bir sekizlik notada vuruş biraz daha büyütülmeli, 101. ölçüdeki otuz ikilik staccato notaların **p** nüansında olması sebebiyle de eller yeniden küçültülmelidir. Bu esnada aynı materyali çalacak olan klarnet ve fagotlarla göz temasına girilmeli, 102. ölçü legato vuruşla yönetildikten sonra 103. ölçünün iktusuna küçük bir vuruş yapılarak birinci keman grubunun icrasına yardımcı olunmalıdır. Bu ölçünün ilk iki vuruşunun staccato, üçüncü vuruşunun ise legato olacağı unutulmamalıdır. Benzer vuruş teknikleri 104-107. ölçüler arası için de geçerlidir. 107. ölçünün ikinci vuruşundan sonra viyola, viyolonsel ve kontrbas gruplarıyla göz temasına girilmeli, 108. ölçünün ikinci zamanında bu gruplara ve benzer bir pasajı çalacak olan flüt, obua ve fagot gruplarına 109. ölçünün ikinci zamanında giriş işareti verilmelidir. 113 ve 114. ölçülerdeki crescendo sol el ile gösterilerek 115. ölçüdeki **f** nüansına büyük bir vuruşla girilmelidir. 117. ölçüdeki subito **pp** nüansı sebebiyle eller aşağı indirilip bedene doğru çekilerek bir vuruş önceden gösterilmelidir. 118-123. ölçüler arasında, 108-112. ölçüler arasındakine benzer bir vuruş tekniği uygulanmalıdır. 129, 131, 133 ve 135. ölçülerin ilk zamanlarındaki iktuslara vurarak birinci keman grubunun icrasına yardımcı olunmalıdır. 138. ölçüdeki subito **p** orkestraya önceden gösterilmeli, bu ölçünün üçüncü zamanının son onaltılığında başlayan B temasının materyali, üçüncü zamandaki onaltılık notaya iktus vurarak ikinci keman, viyola ve viyolonsellerin girişi gösterilmelidir.

Crescendo sebebiyle üç ölçü boyunca vuruş büyütülmeli, 142. ölçüde subito *p* nedeniyle tekrar eller aşağı indirilmelidir. 143. ölçüde başlayan crescendo dolayısıyla 148. ölçüdeki *ff* nüansına kadar sol el yukarı kaldırılmalı ve 144. ölçünün üçüncü zamanından itibaren her bir vuruş *sf* sebebiyle güçlü vurulmalıdır.

“*Muta in La/A*” yönergesi nedeniyle otuz ölçü boyunca çalmayan korno grubuyla 148. ölçüde göz temasına girilmeli, 149. ölçünün son zamanında auftakt işareti ile 150. ölçüde çalacak olan bu gruba yardımcı olunmalıdır.

152. ölçüde *sf* nedeniyle güçlü bir vuruş yapıp 153-158. ölçüler arası decrescendo sebebiyle vuruşlar kademe kademe küçültülmelidir. 154. ölçünün ikinci zamanındaki ikinci kemanların, 155 ve 156. ölçülerin birinci zamanında birinci kemanların ve ikinci zamanında ikinci kemanların, 157. ölçünün birinci zamanında birinci kemanların otuz ikilik sustan sonra çalması sebebiyle her bir otuz ikilik susun üzerine küçük ve net iktuslar vurarak icraya yardımcı olunmalıdır. Aynı zamanda 155-158. ölçülerin ilk vuruşları net vurulmalı ve pizzicato notalar çalan viyolonsel ve kontrbas grubuyla göz kontağı korunmalıdır.

158. ölçü itibarıyla yeniden sergi bölmesi başlar. İkinci kemanların eşliğini doğru dengelemeli, A temasının bu lirik ve akıcı melodisinin önüne geçmemesine dikkat edilmelidir. 175 ve 177. ölçülerin auftaktı ile başlayan fagot, korno ve viyolonsellerin *sf* aksanlı notaları bir vuruş önceden auftakt ile gösterilmelidir.

212. ölçü itibarıyla B teması başlamaktadır. 214. ölçüden itibaren korno grubuyla göz teması kurulmalı, 215. ölçünün ilk zamanındaki onaltılıktan sonra ikinci kornonun, ikinci zamanından sonra da birinci kornonun yapacağı girişlere onaltılık sus notalar üzerine verilecek iktuslarla yardımcı olunmalıdır.

226. ölçü itibarıyla eserin Codası başlamaktadır. 227. ölçüde başlayan üç ölçülük crescendonun sonunda *f* nüansına ulaşılır. Bu üç ölçü içindeki vuruşlar staccato-marcato karakterde ve büyüterek yapılmalıdır. Serginin 68. ölçüsünde klarnetin çaldığı pasaj bu sefer 230. ölçüde obua tarafından çalınacaktır. Vuruşun ikinci zamanı üzerine yapılacak küçük bir iktus hareketiyle obuanın icrasına yardımcı olunmalıdır.

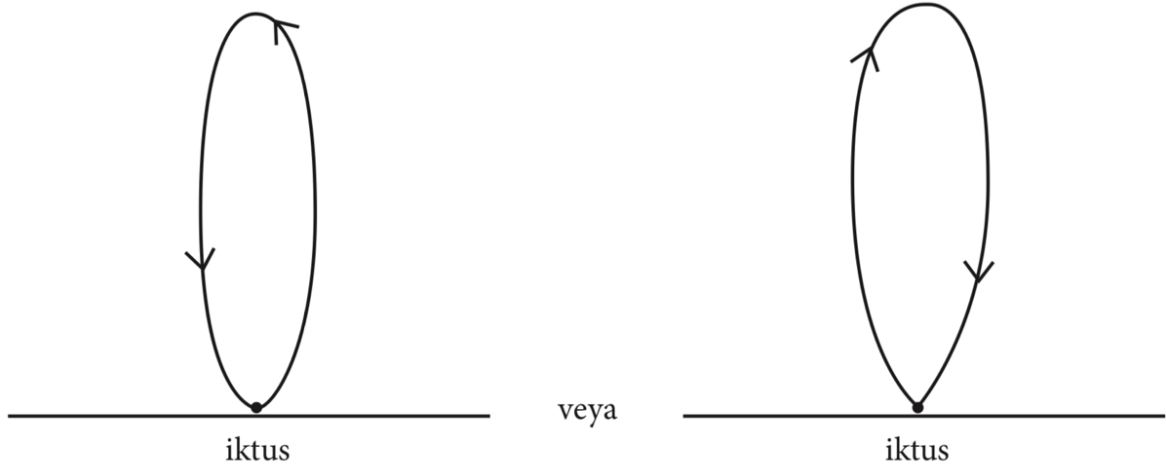


264. ölçü itibarıyla A teması materyali son kez gelmektedir. Bu esnada flüt grubuyla göz temasında bulunulur. 265. ölçünün ilk onaltılık sus işaretinin üzerine küçük bir iktus vurularak flütlerin icrasına yardımcı olunur. 264. ölçüde legato olan vuruş bu ölçüde staccatodur. Bu iki ölçülük diyalog 271. ölçüye kadar devam edecektir ve aynı vuruş teknikleri kullanılmalıdır. 272. ölçüde aniden gelen **ff** büyük vurulmalı, 273 ve 274. ölçülerindeki **sf** aksan kuvvetli vurularak gösterilmelidir. 275. ölçünün üçüncü zamanında aniden gelen **p** nüansı nedeniyle eller vücuda doğru çekilerek aşağı indirilir ve 276. ölçünün ilk sekizlik notası itibarıyla bölüm bitirilir.

### 3.3. III. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi

Senfoninin “Scherzo” karakterdeki üçüncü bölümü, Allegro tempo ifadesinde (noktalı ikilik notaya 100 metronom hızında) ve 3/4’lük tartımdadır. Tartımın hızlı olması sebebiyle Beethoven’ın 8. Senfonisi dışındaki diğer tüm senfonilerinin Menuet ve Scherzo bölümlerinde olduğu gibi her ölçü bir zamanlı vuruş kalıbıyla yönetilmelidir.

Orkestra şefi ölçüye bir zamanlı vuruşu gerçekleştirirken, kendisi ve orkestra tarafından oluşabilecek aksamalara karşı tempoyu korumaya azami düzeyde dikkat etmelidir. Prof. Rengim Gökmen yazmış olduğu kitapta bir vuruşlu zaman kalıbının icrasını şöyle tarif etmiştir: “Klasik anlamda 1 zamanlı ölçü, önümüzdeki sanal zemin üzerinde iktus noktasından sekup havada çok hafif bir elips çizilerek gösterilir. Zemin üzerinde yapılan sekmeden sonra, bir sonraki ölçüye kadar vuruşumuz hiç akıcılığını kaybetmemeli, hiçbir engelle karşılaşmadan bir sonraki iktus noktasına dönmelidir.” Vuruş saat yönünde, tersine ve aynı hat üzerinde olmak üzere 3 farklı şekilde yapılabilmektedir (Gökmen, 2023, s.87).



**Görsel 26.** Bir zamanlı vuruş kalıpları (Gökmen, 2023, s.87)

Eserin bu bölümü bir zamanlı ölçü kalıbıyla yönetilebileceği gibi, orkestra şefinin vuruşlarını kolaylaştırması ve müzik cümlelerini orkestraya daha anlaşılır bir biçimde göstermesi hedefi ile ölçüler birleştirilip; iki, üç ve dört vuruş kalıplarını kullanmak suretiyle de yönetilebilir (Gökmen, 2023, s. 88). Örneğin; Beethoven'ın dokuzuncu senfonisinin 2. bölümünde (Scherzo), “ritm di tre battute (üç ölçülü ritim/177. ölçü)” ve “ritmo di quattro battute (dört ölçülük ritim/234. ölçü)” ibarelerini açık bir biçimde yazarak ölçülerin birleştirilmesini istediği bilinmektedir (Del Mar, 2017, s.95-100).

Gustav Meier (2009), yazmış olduğu “*The Score, the Orchestra, and the Conductor*” adlı kitapta ölçü gruplandırmalarını belirlemek için belirli parametrelerin olduğundan bahseder. Bunları; “*Melodik ve armonik yapı, cümleme, vurgu, nüans, orkestrasyon ve arşe tekniği...*” olarak belirtir. Eserin bu bölümünde **f-p** nüans geçişlerinin, **sf**'lerin fazla kullanılması sebebiyle bu parametrelerden “vurgu” biraz daha öne çıkmaktadır (Meier, 2009, s.50).

Ahmed Adnan Saygun (1966) da müzikal yapılarda vurgunun önemine şu cümlelerle değinmiştir. “*Nizamın nasıl olması gerektiğini belli eden başlıca unsur “vurgu”dur...Önemli olan, bir ağır ve hafif zamanların nasıl yerleşmiş olduklarının bilinmesidir.*” (Saygun, 1966, s.45-46).

Aşağıda bu hususları gözetmek suretiyle; ölçülerin birleştirildiği ve 2-4 zamanlı vuruş kalıplarının kullanıldığı alternatif bir tasarım tablosu hazırlanmıştır.

SCHERZO			
Ölçü Numarası	Vuruş Kalıbı	Ölçü Numarası	Vuruş Kalıbı
1-4	2	47-50	2
5-8	4	51-58	4
9-12	2	59-62	2
13-16	4	63-66	4
17-20	2	67-70	2
21-36	4	71-78	4
37-38	2	79-80	2
39-42	2	81-84	4
43-46	4		
TRIO			
Ölçü Numarası	Vuruş Kalıbı	Ölçü Numarası	Vuruş Kalıbı
85-92	4	109-124	4
93-100	2	125-126	2
101-104	4	127-130	4
105-108	2		

**Tablo 5. 2.** Senfoni Üçüncü Bölüm Vuruş Tasarımı

Eserin Scherzo bölümünden Trio'ya geçerken tempoyu değiştirmeden devam edilebileceği gibi alternatif bir yorum ve vuruş tekniği olarak şöyle bir yol izlenebilir. Trio'nun yumuşak yapısını hissettirebilmek ve Scherzo ile aralarındaki kontrast dokuyu gösterebilmek için, 81 ve 84. ölçüler arasındaki dört vuruş kalıbının ilk üç vuruşunu aktif vuruş yaptıktan sonra dördüncü vuruş pasif yapılabilir ve bir anlık beklemeye müteakip nazikçe alınacak bir auftakt ile Trio'ya giriş yapılabilir. Auftaktın scherzodaki tempoya göre bir miktar daha yavaş olması ve Trio'nun Scherzo'ya göre yavaş icra edilmesi istenen kontrast etkinin yaratılmasına katkıda bulunacaktır. Trio'dan Scherzo'ya dönerken ise hızlanmanın yavaşlamaya nazaran orkestra tarafından daha çabuk algılanması ve 130. ölçüdeki son vuruşun aynı zamanda Scherzo'nun auftaktı olması sebebiyle; 129. ölçüdeki vuruşa nazaran daha hızlı bir vuruş yapılarak ve Scherzo'ya girilir.

#### 3.4. IV. Bölümün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi

Eserin bu bölümü Allegro molto tempo ifadesindedir ve eserin urtext edisyonunda “*Beethoven'in 1817 yılındaki metronom işareti ikilik nota=152*” ibaresi görülmektedir (Del Mar, 2011, s.354). Eserin sebare tartımda olması nedeniyle her ölçüde iki zamanlı vuruş kalıbı kullanılmalıdır.

Bölüm eksik ölçüyle başlamaktadır. Eserin başlangıcı iki farklı şekilde yapılabilir. İlki batonu tutan el, sağ tarafa doğru pasif bir hazırlık vuruşu yapar ve ikinci vuruşta auktakt güçlü bir şekilde gösterilir. Eğer tecrübesiz bir orkestra ya da bir öğrenci orkestrası yönetiliyorsa ilk provalarda sağ el pasif vuruş yaparken, sol el avuç içi orkestraya gösterilerek hazırlık vuruşunda çalınmaması istenebilir. Bir diğer başlangıç şeklini ise Gökmen (2023) kitabında şöyle anlatır;

*“Güçlü ve hızlı tempoda başlayan bu bölümde eksik ölçü yokmuş gibi doğrudan ilk ölçüye başlanır. Ancak girişin sağlam olabilmesi için, eksik ölçüdeki sekizlik notanın varlığı nedeniyle hazırlık hareketinin başlangıcının vurgulu verilmesi gerekir.”* (Gökmen, 2023, s.49).

Bu bölümde ani **f-p** nüans geçişlerinin oldukça fazla olduğu görülmektedir. **f** nüansında başlayan eserin 1. ölçüsünün ikinci zamanında **sf** aksanı nedeniyle vuruşun daha kuvvetli olması gerekmektedir. 2. ölçünün ikinci vuruşunda ise aniden **p** nüansına geçilmektedir. Bu sebeple eller bedene doğru aşağı indirilmeli ve vuruş küçültülmelidir. 5. ölçünün ikinci zamanında o ana kadar hiç çalmamış olan kornoların müziğe dahil olduğu görülmektedir. Sol el ile kornolara işaret verdikten sonra 6. ölçüde subito **f** nüansı sebebiyle sağ el ile vuruşu büyütürken, sol el ile bütün nefesli çalgıların girişleri işaret edilmelidir. 8. ölçünün ikinci zamanında yine **p** nüansının aniden geldiği görülür. 2. ölçüde olduğu gibi burada da vuruş küçültülmelidir. 2-5. ölçüdeki **p** pasajda bilekten ve staccato vuruşlar yaparken; eser başlangıcında ve 6-8. ölçülerde ön kol kullanarak marcato vuruşlar yapmanın uygun olacağı değerlendirilmektedir.

12. ölçüde başlayan köprü itibarıyla, ölçüye iki zamanlı vuruş kalıbıyla devam edilebileceği gibi; ölçüye bir zamanlı vuruş kalıbına da geçilebilir. Bununla birlikte ölçüleri gruplandırarak 2-4 şemaları ile yönetmeye devam edilebilir. Örneğin; 12-23. ölçülerin 4 şemasıyla, 24-25. ölçülerin 2 şemasıyla, 26-29. ölçülerin 4 şemasıyla, 30-31. ölçülerin 2 şemasıyla, 32-35. ölçülerin 4 şemasıyla, 36-37. ölçülerin 2 şemasıyla, 38-41. ölçülerin 4 şemasıyla, 42-43. ölçülerin 2 şemasıyla, 44-51. ölçülerin 4 şemasıyla yönetilebileceği değerlendirilmektedir. 26. ölçüdeki motif; 27. ölçüde ikinci keman ve viyolalar, 32. ölçüde ise klarnet ve fagot grupları tarafından taklit edilecektir. Bu enstrüman gruplarıyla bir ölçü önceden göz teması kurup, sol el ile girişleri işaret edilmelidir. 42 ve 43. ölçülerde crescendo sebebiyle vuruş büyütülmeli ve 44. ölçüde ulaşılan **f** nüansı sebebiyle bu ölçüden itibaren daha büyük vurulmalıdır.

Bölümün 52. ölçüsü itibarıyla (A harfi) klarnet ve fagot gruplarının çaldığı B teması başlamaktadır. Bu tema halihazırdaki ölçüye iki vuruş kalıbıyla yönetileceği gibi lirik ve akıcı melodinin ruhuna uygun bir şekilde ölçüye bir vuruş kalıbıyla ve ölçüleri gruplandırarak 4 şemasıyla da yönetilebilir. Klarnet ve fagotlar temayı çalarken 1-2. kemanlar ve viyolalar *p* nüansında staccato-marcato eşlik yapısını çalmaktadırlar. Bu eşliğin temanın önüne geçmemesi konusunda dikkatli olunmalı ve icracılara arşeleri uçta kullanması hususu tavsiye edilmelidir. 54, 57 ve 71. ölçülerde eser boyunca görülmeyen “Rinforzando” terimi dikkat çekmektedir. Baton ile legato vuruş yaparken klarnet, fagot ve obualara girişleri verilmeli, sol el ile de ölçü başlarına güçlü birer iktus vuruşu yaparak rinforzando karakter yaylı çalgılara yansıtılmalıdır. 80. ölçü itibarıyla başlayan crescendo sebebiyle sol el yukarı kaldırılmalı ve sağ el ile yapılan vuruşlar büyütülerek 84. ölçüdeki *f* nüansına ulaşılmalıdır.

84. ölçü (B harfi) itibarıyla B temasını A temasına bağlayan köprü; ölçüye iki zamanlı vuruş kalıbıyla yönetilebileceği gibi ölçüye bir zamanlı vuruş kalıbıyla da yönetilebilir. Bununla birlikte ölçüleri gruplandırarak 2-4 şemaları da kullanılabilir. Örneğin; 84-87. ölçüler 4 şemasıyla, 88-89. ölçüler 2 şemasıyla, 90-105. ölçüler 4 şemasıyla, 106-107. ölçüler 2 şemasıyla yönetilebilir. Köprünün genel nüansı olan fortenin yanı sıra sık sık *sf* aksanlara rastlanılır. Bu aksanların olduğu yerde daha güçlü vurarak aksanlar orkestraya gösterilmelidir. 94. ölçüden itibaren dört ölçülük *ff* nüansındaki arpejli yapılar görülmektedir. Staccato-marcato vuruş tekniği kullanılmalı ve sol el açık bir şekilde havada tutmak suretiyle bu nüans ve coşku orkestraya gösterilmelidir. 98. ölçüde subito *p* nüansı iki el aşağı doğru indirilerek gösterilmeli ve 100. ölçüde ikinci kemanların, 102. ölçüde birinci kemanların girişleri sol el ile işaret edilmelidir.

108. ölçünün auktaktındaki sekizlik notayla beraber subito *f* nüansındaki A teması yeniden başlar. 119. ölçüden itibaren A temasını gelişme bölmesine bağlayan köprü başlar. 120 ve 122. ölçünün ikinci zamanındaki üflemeli çalgıların çaldığı *sf* akorlar sol el yardımıyla gösterilmelidir. Ayrıca 124. ölçünün ikinci zamanındaki üflemeli çalgıların çaldığı staccato-marcato karakterdeki akorlar sol el yardımıyla gösterilmelidir. 131. ölçüye kadar yaylı çalgılar ve üflemeli çalgılar arasında devam eden benzer yapılar sağ el vuruşu devam ederken göz temasıyla kontrol edilmelidir.

131. ölçü itibarıyla (D harfi) gelişme bölmesi (C bölmesi) başlar ve ikişer ölçülük aralarla modülasyonların yapıldığı görülmektedir. Viyola-viyolonsel ve obua-fagot grupları arasında değişen bu modülasyon pasajlarını sol el ile işaret ederken sağ el legato vuruş tekniği kullanılmalıdır. 151. ölçü itibarıyla başlayan crescendo nedeniyle vuruşlar büyütülmeli, 157. ölçüde *f* nüansında, fa diyez minör tonunda başlayan köprü materyali legato vuruş tekniğiyle yönetilmeli, 161. ölçüdeki *ff* nüansına uygun olarak vuruşlar daha da büyütülmelidir. 182. ölçüde çalma hissi uyandırmayacak şekilde pasif vuruş yapılmalıdır. *pp* nüansındaki yaylı çalgıların çaldığı 183. ölçüye çok küçük vurulmalı, 184. ölçünün ilk vuruşunda sus işareti olması sebebiyle pasif vuruş yapılmalıdır. 185. ölçü itibarıyla A teması tekrar gelmektedir. İlk A temasıyla bu tema arasında enstrümantasyon ve orkestrasyon olarak herhangi bir fark olmaması sebebiyle aynı vuruş tekniklerinin burada da kullanılabileceği değerlendirilmektedir.

196. ölçüde başlayan köprünün ilk on sekiz ölçüsüyle ilk köprü arasında enstrümantasyon ve orkestrasyon olarak herhangi bir farklılık olmaması ve yönetmeyi etkileyen önemli farklılıkların bulunmaması sebebiyle aynı vuruş tekniklerinin burada da kullanılabileceği değerlendirilmektedir.

236. ölçü itibarıyla B teması yeniden başlar. Otuz üç ölçü boyunca yaylı çalgıların küçük değişiklikler dışında birebir transpoze edildiği görülmektedir. Bu nedenle aynı şeflik teknikleri burada da kullanılabilir. Bunlardan bir tanesi 68. ölçüde susan korno ve trompetlerin burada uzun ses üflemesidir. Bu nedenle 251. ölçü itibarıyla klarnet ve fagotlarla beraber korno ve trompetlerle de göz teması kurulmalı ve 252. ölçünün auptaktı ile bu enstrümanların girişi işaret edilmelidir.

268. ölçü itibarıyla köprü başlar. İlk köprüye göre iki ölçü fazla olan bu köprünün ilk on bir ölçüsü, ilk köprünün transpoze edilmiş halidir. Bu nedenle ilkinde kullanılan şeflik teknikleri burada da kullanılabilir.

294. ölçü itibarıyla bölümün codası A temasının materyali ile başlar ve ilk altı ölçüsüyle birebir aynıdır. 300. ölçü itibarıyla ana tema gelişme karakterli bir yapıya bürünür. Staccato-marcato vuruş tekniğiyle yönetilecek olan bu pasajlarda *sf* aksanlara dikkat edilmesi önemlidir. 304, 305 ve 306. ölçülerin ilk zamanlarında yapılacak keskin vuruşlar enstrüman gruplarının birlikteliği açısından yarar sağlayacaktır. B temasının materyalinin

kullanılacağı 312. ölçüden iki ölçü önce ölçüye bir vuruş kalıbına geçilmesinin ve 310-311. ölçüleri gruplandırarak 2 şemasıyla yönetmenin müziğin doğasına daha uygun olacağı değerlendirilmektedir. Bununla beraber, 312-319. ölçüler arasının 4 şemasıyla, 320-321. ölçülerin 2 şemasıyla, 322-333. ölçüler arasının 4 şemasıyla yönetilmesinin uygun olacağı değerlendirilmektedir. 327. ölçüde **sf** aksanla başlayan flüt-obua ve klarnet gruplarına işaret verilmelidir. 334. ölçüde **ff** nüanstaki tüm enstrümanların çaldığı akor büyük vurulmalı, 335. ölçüdeki puandorg sebebiyle bir adet de pasif vuruş yapılmalıdır. Hemen sonrasında kes-ver hareketi yapılarak 336. ve 337. ölçülerdeki üzerinde puandorg olan akorlarda aynı vuruş tekniği kullanılmalıdır. 338. ölçüden itibaren ölçüye iki vuruş yapılabileceği gibi; bir vurarak, ölçüleri gruplandırarak ve 4 şeması kullanarak da eser yönetilebilir. Kes-ver işaretinden sonra **pp** nüansında uzun ses üfleyen kornolara ve B teması eşliğinin bir varyasyonunu çalan yaylı çalgılara işaret verilmelidir. 342. ölçüde obuaya, 344. ölçüde kornolara, 346. ölçüde fagotlara, 348. ölçüde flütlere girişleri sol el ile gösterilmelidir. 358-361. ölçüler arasındaki decrescendo boyunca vuruşlar küçültülmeli ve sol el yukardan aşağı kademe kademe indirilmelidir. 362-371. ölçüler arasında non espressivo bir vuruş tekniği kullanılmalıdır. 368. ölçüden itibaren tüm orkestrayla göz teması kurulmalı, 372. ölçüde (G harfi) gelecek olan ani **f** nüansı hissettirilmelidir. 374. ölçüde birinci keman grubunun giriş işareti verilmeli, 376. ölçüdeki **sf** aksan güçlü bir şekilde vurulmalıdır. 402. ölçü itibarıyla vuruşlar **p** nüansı sebebiyle küçültülmelidir. 414. ölçü ani **f** ve **ff** nüansları içermekte olup 415. ölçüde bölümün üçüncü puandorgu görülmektedir. Kes-ver işaretine müteakip üç ölçü küçük vuruşlar yaptıktan sonra 419. ölçüde pasif vuruş yapılır. 420. ölçüde kornoların girişi verilir. 423. ölçüye gelindiğinde A teması materyali **ff** nüansı ile son kez gelir. Bölümün son dört ölçüsü marcato karakterdeki vuruşların yapılacağı dörtlük süre değerindeki akorlardan oluşmaktadır. Son ölçüdeki sus işaretlerinin üzerinde puandorg olması sebebiyle bir miktar daha beklenilir ve eser sonlandırılır.

## SONUÇ

Bu çalışma, Ludwig van Beethoven'ın Op.36, Re Majör 2. Senfonisi üzerine Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sanat çalışması raporudur.

Çalışmanın ilk bölümünde bir devrim bestecisi olan Beethoven'ın üslubunu oluşturan tarihsel akışa ve etkilendiği bestecilere genel hatlarıyla değinilmiştir. İkinci bölümünde ise eserin müzikal analizi yapılmıştır. Orkestra şefinin yönettiği eseri iyi derecede anlayabilmesi için eserin detaylı incelemesini yapması oldukça önemlidir. Bu çerçevede senfoninin form, orkestrasyon ve karakter analizleri yapılarak eserin içselleştirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın son bölümünde her baton vuruşunun aynı olmayacağı, müziğin karakterinin değiştiği gibi vuruşların da değişmesi gerektiği vurgulanmış, partitür üzerindeki önemli kesitlerden örnekler verilmiştir. Ayrıca eserdeki müzikal cümleler, nüans ve armonik yapıdan yola çıkarak ölçülerin birleştirilmesi ve farklı vuruş kalıplarının kullanılması hususunun yoruma olan katkısına değinilmiştir. Bu kapsamda; sunulan bakış açısının orkestra şeflerine ve şef adaylarına yararlı olacağı değerlendirilmektedir.



## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak* (2. Basım, Cilt 4). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2013). *Müziği Okumak* (3. Basım, Cilt 1). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Armaoğlu, F. (2010). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi*. (6. Basım). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Berkov, V. (1970). *Simfonii Betxovena*. Moskva: İzdatelstvo Muzıka.
- Büke, A. (2021) *Beethoven: Müziğin Dönüm Noktası*. (3. Basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Breitkopf ve Haertel. (1965). *Beethoven Werke, Abteilung IV, Band 3*. Munich: G. Henle Verlag.
- Boran, İ., ve Yıldız Acar, K. (2022). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*. (5. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Borrel, E. (1966). *Sonat*. (Fikri Çiçekoğlu, çev.). (1. Basım). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Cangal, N. (2018). *Müzik Formları*. (6. Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi o
- Çetinkaya, Y. (2023). Müzik ve Klasik. *Sabah Ülkesi Sanat ve Felsefe Dergisi*, 77, 76-80.
- Del Mar, N. (2002). *Conducting Beethoven volume 1: The Symphonies*. New York: Oxford University Press.
- Del Mar, J. (Ed.). (2011). *Beethoven Symphony No. 2 in D major op.36*. (5. Basım). Germany.
- Del Mar, J. (Ed.). (2017). *Beethoven Symphony No. 9 in D minor op. 125*. Germany.
- Del Mar, J. (Ed.). (2019). *Ludwig van Beethoven, Complete Sonatas for Pianoforte 1-3*. Germany: Bärenreiter
- Erten, A., Özkılıç, O. F. ve Unan, C. (1969). *Büyük Kompozitörler*. (3. Basım). İstanbul: Varlık Yayınevi
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus*. (1. Basım). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Gökberk, M. (2019). *Felsefe Tarihi*. (32. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökmen, R. (2023) *Orkestra Şefliği Temel Teknikleri* (1. Basım) İstanbul: Deniz Kültür Yayınları
- Green, G. (2024, Mayıs 3). The Mannheim School of Composers. <https://www.youtube.com/watch?v=ay0Obh6NH1A>
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev: M.Halim Spatar). (1. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Grove, G. (1962). *Beethoven and His Nine Symphonies..* New York: Dover Publications.

- Hodeir, A. (2016). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (Çev: İlhan Usmanbaş). (4. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Jacops, R. (2011). *Senfoni*. (Çev. I. Yerguz). Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. (2. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. (1. Basım). İstanbul: Ceylan Matbaacılık
- Kutluk, F. (2020). *Beethoven*. (1. Basım). İstanbul: H2O Yayıncılık
- Lockwood, L. (2013). *Beethoven*. (1. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Meier, G. (2009) *The Score, The Orchestra, and The Conductor*. New York: Oxford University Press
- Mimaroğlu, İ. (2019). *Müzik Tarihi*. (13. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları
- Mitchels, U. (2015). *Müzik Atlası*. (Çev. S. Uçar). İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Ratner, L. G. (1985). *Classic Music*. New York: Schirmer Books
- Robertson, A., ve Stevens, D. (1968). *Classical and Romantic*. The Pelican History of Music, Vol. 3.
- Rudolf, M. (1950). *The Grammar of Conducting: A Practical Study of Modern Baton Technique*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Rudolf, M. (1995). *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (Çev: İlhan Usmanbaş). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1966) *Musiki Temel Bilgisi* (1. Basım) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schonberg, H. C. (2020). *Büyük Besteciler*. (Çev: A. F. Yıldırım). (1. Basım). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (2. Basım). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- TÜRK DİL KURUMU. (2024). Türkçe Sözlük. Erişim <https://sozluk.gov.tr/>
- Wang, X. (2015). Evolution of Bantering Spirit in Beethoven and Chopin's Piano Works. *Academy of Music, Qilu Normal University, Ji'an, China*.
- Yener, F. (1970). *Müzik Klavuzu*. İstanbul: Milliyet yayınları.
- Yıldız, K. (2020). *Aydınlanmanın Müziği ve Klasik Dönem Ustaları*. (1. Basım). İstanbul: Arketon Yayınları

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

31/05/2024

Fatih ERDOĞDU

# ORİJİNALLIK RAPORU

## Yüksek Lisans Sanat Çalışması Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.36, 2. SENFONİSİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE ESERİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
31.05.2024	49	88495	06.05.2024	%3	2281931275

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. ( 31/05/2024)

Fatih ERDOĞDU

Öğrenci No.: N19235134

Anasanat/Anabilim Dalı: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program :

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Rengim GÖKMEN

# ORIGINALITY REPORT

## Master's Art Work Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : MUSICAL ANALYSIS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SYMPHONY NO. 2, OP. 36 AND EXAMINATION OF THE WORK FROM THE PERSPECTIVE OF CONDUCTING TECHNIQUES

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
31.05.2024	49	88495	06.05.2024	%3	2281931275

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (31/05/2024)

Fatih ERDOĞDU

Student No.: N19235134

Department: Composition and Orchestral Conducting

Program/Degree :

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Rengim GÖKMEN

## YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

31/05/2024

Fatih ERDOĞDU

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
  - (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
  - (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

