

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN CORIOLAN UVERTÜRÜ'NÜN
MÜZİKAL ANALİZİ

ANIL ALTINSOY

Danışman
Doç. ZEHRA SAK BRODY

İzmir, 2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Doç. Zehra Sak Brody (Danışman) 06.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

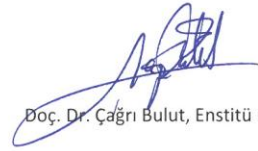


Yrd. Doç. Özge Gülbey Usta 06.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Yrd. Doç. Melek Göküstün 06.06.2016



Doç. Dr. Çağrı Bulut, Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans bitirme tezi olarak sunduğum “**LUDWIG VAN BEETHOVEN’İN CORIOLAN UVERTÜRÜ’NÜN MÜZİKAL ANALİZİ**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Anıl ALTINSOY

ÖNSÖZ

Sunulan çalışma, Beethoven'in Coriolan Uvertürü'nün çalıştırılması ve sahne performansı sırasında yaşanan zorluklar ve dikkat edilmesi gereken noktalardan yola çıkılarak hazırlanmıştır. Çeşitli orkestra kayıtları incelenmiş ve Prof. Alexandr Rudin ile yapılan şeflik dersinin sonucunda ortaya çıkan detaylardan oluşturulan bu çalışmanın başına ise opera sanatı, opera tarihi, uvertürün tanımı, Beethoven'in hayatı ve müzikal kişili eklenmiştir.

Üç ana bölüm halinde hazırlanan bu çalışmayıBu çalışmayı ortaya koymamda bana katkıda bulunan herkese özellikle her şekilde yılmayıp sürekli destek olan, saatlerini bana ayıran, eğitimciliğinin yanında yıllar sonra farklı bir yerde eğitim almamdan ötürü adaptasyonum süresinde en büyük paya sahip olan çok değerli hocam ve danışmanım Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi Doç. Zehra SAK BRODY'ye başta olmak üzere, eğitimimde en büyük paya sahip, tüm lise ve lisans eğitimim boyunca her daim eğitimciliğini ve arkadaşlığını hayatımın her anında hissettiğim ve bildiğim, ne zaman ihtiyacım olsa her an ulaşabildiğim ve de desteğini benden hiçbir konuda esirgemeyen, beni koruyan ve kollayan çok değerli hocam Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Melek GÜNERİ GÖKÜSTÜN'e, çalışma şansını danışmanım ve hocam Doç. Zehra SAK BRODY sayesinde yakaladığım ve orkestra şefliği çalışmalarımı yaptığım, hocam Moskova Konservatuvarı Öğretim Üyesi, piyanist, çello virtüözü ve şef çok değerli hocam Prof. Alexandr RUDIN'e, orkestra ve oda müziği çalışmalarımda bana her açıdan katkı sağlayan iki değerli hocam Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Ruşen GÜNEŞ ve Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Tahir SÜMER'e teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda tezime başlamadan önce tezimin fikir babası olan değerli hocam Prof. Turgut ALDEMİR'e de teşekkür ederim.

Anıl ALTINSOY
İzmir,2016

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN CORIOLAN UVERTÜRÜ'NÜN MÜZİKAL ANALİZİ

Anıl ALTINSOY

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Bu çalışmada; Alman asıllı dünyaca ünlü besteci, piyano virtüözü ve orkestra şefi Ludwig van Beethoven'in yaşamı, besteci ve müzikal kişiliği ile uvertürlere getirdiği yenilikler ele alınarak Coriolan Uvertürü üzerinde müzikal analiz yapılmıştır. Orkestraların gelişmesinde ve Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte önemli bir rol oynayan Ludwig van Beethoven'in bestelemiş olduğu Coriolan Uvertürü'nün müzikal analizi, hem orkestra sanatçılarına hem de orkestra şeflerine gerek müzikal bir öneri olarak, gerekse orkestra çalışmalarında yoruma katkı sağlayacağı düşünülmüş ve hazırlanmıştır.

Birinci bölümde, operanın ve uvertürün tanımına, Avrupa ülkelerinde uvertürün nasıl şekillendiğine, dönemlere göre opera ve opera uvertürlerine değinilmiştir.

İkinci bölümde, Ludwig van Beethoven'in hayatına ve müzikal kişiliğine değinilmiş, Coriolanus efsanesi hakkında bilgi verilmiş ve bestecinin uvertürler listesi eklenmiştir.

Üçüncü bölümdeki müzikal analizde, ritmik yapılar, çalgıların partilerindeki zorluk, nüans farklılıklarının esere kattığı müzikal karakter incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Coriolan Uvertürü, Beethoven, Müzikal Analiz

ABSTRACT

Master's Thesis

MUSICAL ANALYSIS ON LUDWIG VAN BEETHOVEN'S

CORIOLAN OVERTURE

Anıl ALTINSOY

Yaşar University

Institute of Social Science

MA Program In Art And Design

In this study, worldwide famous German composer, piano virtuoso and maestro Ludwig Van Beethoven's life, the innovations he brought to overtures with his composer and music lover personality were musically analyzed. Playing an important role in development of orchestras during the transition from Classic Era to Romantic Era, composed by Beethoven, the Coriolan Overture's musical analysis was prepared for both orchestra artists and maestros as a musical suggestion and thought to help for interpretations in orchestra studies

.In the first part, opera's and overture's definition, how it took shape in European countries, opera and opera's overtures according to the eras were mentioned.

In the second part, Ludwig Van Beethoven's life and his musical career were mentioned, information about legend of Coriolanus and Beethoven's overtures list were added.

In the musical analysis in the third part, rhythmic structures, hardships of instrument groups, musical attributes added by the nuance differences were studied.

Keywords: Coriolan Overture, Beethoven, Musical Analysis

RESİMLER LİSTESİ

Resimler	Sayfa
Resim 1. Jacopo Peri.....	5
Resim 2. Claudio Monteverdi.....	5
Resim 3. J.B. Lully'nin Bir Portresi.....	10
Resim 4. Henry Purcell'in Tablosu.....	11
Resim 5. Ludwig van Beethoven'in Portresi.....	14
Resim 6. Coriolanus Roma Duvarlarında.....	23



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekiller	Sayfa
Şekil 1. Coriolan Uvertürü'nün giriş kısmı (ilk sayfa).....	29
Şekil 2. Uvertür girişinin armonik yapısı.....	30
Şekil 3. Ölçü 13 ve 14 için yay önerisi.....	31
Şekil 4. 18. ve 19. ölçünün armonik yapısı.....	32
Şekil 5. 18. ve 19. ölçüler üzerindeki yankılanma.....	33
Şekil 6. Ölçü 29 ve 33 arası ile ilgili öneriler.....	35
Şekil 7. 36. ve 40. ölçüler arası önerilen yay şekli önerisi.....	36
Şekil 8. Ölçü 40 ve 45 arasındaki yay önerisi.....	37
Şekil 9. 2. flüt partisi için önerilen aksanlar.....	38
Şekil 10. in 4 ve in 2 vuruş önerisinin uygulanabileceği alan.....	38
Şekil 11. Hazırlık ölçülerini gösteren şekil.....	39
Şekil 12. Crescendo çalınmaya başlanan ölçü.....	40
Şekil 13. Yay şekillerini ve (sf) ölçüsünü gösteren ölçü.....	41
Şekil 14. Aksayan eşlik partisi ile flüt-obua partisini gösteren şekil.....	42
Şekil 15. Orkestra tutti pasajı gruplandırmasını gösteren şekil.....	43
Şekil 16. 92. ve 95. ölçüler arası için önerilen yay şekilleri.....	44
Şekil 17. 110. ve 113. ölçüler arasındaki armonik yapı.....	45
Şekil 18. 158. ve 159. ölçüler için yay şekli önerisi.....	48
Şekil 19. Benzer motifleri gösteren şekil.....	49
Şekil 20. Eksik ölçülü giriş üzerindeki yay şekilleri.....	50
Şekil 21. 186. ölçüden başlayan crescendo bölümünü gösteren şekil.....	52
Şekil 22. 220. ve 224. ölçüler arasındaki yay şekilleri.....	54
Şekil 23. 254. ve 264. ölçüler arasındaki çıkıcı ezgi yürüyüşünün armonik yapısı.....	56
Şekil 24. 264. ve 269. ölçüler için yay şekilleri.....	57

KISALTMALAR

Op.: Opus

Vb.: Ve benzeri

Sf : (Sforzando): Kuvvetli ve aniden verilen aksan

f: (Forte): Kuvvetli

p: (Piano): Hafif

ff : (Fortissimo): Çok Kuvvetli

mp: (Mezzopiano): Orta Hafiflikte

pp: (Pianissimo): Çok Hafif

fff: (Fortisissimo): Çok fazla kuvvetli

SINIRLILIKLAR

Bu tezin alanı; Opera tarihindeki önemli bestecileri, uvertürün gelişimini, Beethoven'ın hayatını, bestecinin müzikal kişiliğini, Coriolanus efsanesini ve Coriolan Uvertürü'nün belirli oranda müzikal ve teknik incelemesini kapsamaktadır.



GİRİŞ

Operanın ortaya çıkmasıyla başta Avrupa ülkelerinde sanat anlayışı kökten değişmeye başlamıştı. Şiirin müziğe olan adaptasyonu sonucunda müzik her insana ulaşmaya başlamış ve her dönemin bestecileri en yüksek sanat olarak kabul edilebilecek olan opera sanatına ilgisiz kalmamışlardı. Bu eşsiz sanatın ortaya çıkması sonucunda yeni formlar geliştirilmiş ve orkestraların büyütülmesi sağlanmıştı. Barok Dönem içerisinde Genç Barok diye adlandırılan yıllarda başta Jacopo Peri'nin öncülüğünde olmak üzere, opera sanatı birçok Avrupa ülkesinde benimsenmiş ve gelişim göstererek müzikli oyunlar ortaya çıkmıştı.

Müziğin tüm dönemlerinde operaların açılış müziği olarak uvertür kullanılmaya başlanması sonucunda her ülke kendine göre bir uvertür şekli benimsemişti. Özellikle Barok Dönem'de uvertürlerin danslardan oluşması insanların ilgisini çekmekteydi fakat Klasik Dönem'den sonra operalar için yazılmış olan uvertürler başlı başına birer orkestra eseri haline gelmeye başlamıştı. Genellikle Klasik Dönem ve sonrasındaki dönemlerde bestelenen uvertür formları "Sonat Allegro" formuydu. Bestecilerin çok tercih ettikleri bir form olan "Sonat Allegro", aynı zamanda Klasik Dönem'deki besteciler tarafından senfoni bestelemekte kullanılıyordu.

Ludwig van Beethoven'in uvertürleri arasında Romantik Dönem etkileri görülen uvertürlerinin başında "Coriolan Uvertürü" gelmektedir. Bir tiyatro oyunu için yazılmış olan uvertürün, bu tezde yapılan müzikal analizi ve içerisindeki teknik detaylara değinilmesi orkestra şeflerine yardımcı olacak niteliktedir. Aynı zamanda Beethoven'in hayatından kesitler verilerek ve müzikal kişiliğine değinilerek uvertürün yorumlanmasına katkı sağlaması amaçlanmıştır. Hazırlanan bu tezin analiz yönünden daha çok bir tür çalışma kılavuzu olarak kullanılması düşünülmektedir. Üçüncü bölümün içeriğinden yola çıkarak bahsedilen tüm uygulamalar (arşe teknikleri, vuruşlar, çalıcılar için teknik öneriler) provalarda ve konser sırasında uygulanabilecek niteliktedir.

Genel bir inceleme sonucunda (opera ve uvertür tarihi ile birlikte bestecinin hayatı) bu çalışmanın tüm orkestra şeflerine yarar sağlaması ve kılavuz niteliği taşıması düşünülmüştür.

İÇİNDEKİLER

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN CORİOLAN UVERTÜRÜ'NÜN

MÜZİKAL ANALİZİ

YEMİN METNİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR.....	viii
SINIRLILIKLAR.....	ix
GİRİŞ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Operanın Tanımı.....	1
1.2. Operanın Ülkelere Göre Şekillenışı.....	3
1.2.1. İtalya'da Opera Sanatı.....	4
1.2.2. Almanya'da Opera Sanatı.....	8
1.2.3. Fransa'da Opera Sanatı.....	9
1.2.4. İngiltere'de Opera Sanatı.....	10
1.3. Uvertürün Tanımı ve Kullanımı.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Ludwig van Beethoven'ın Hayatı.....	14
2.2. Coriolanus Efsanesi.....	21
2.3. Ludwig Van Beethoven'ın Sanatsal Yaşamı.....	24
2.4. Ludwig Van Beethoven'ın Uvertürleri Listesi.....	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Coriolan Uvertürü'nün Müzikal Analizi	29
SONUÇ	59
KAYNAKÇA	61



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Operanın Tanımı

Müzikli sahne eseri türlerinin en belli başlısı olan opera, müzikli bir dram ya da tragedyadır. Bütün kişiler şarkı söylerler; bazı durumlarda konuşmaya da başvururlar. Opera, 16. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır (Hodeir, çev., 1957, s. 57). İnsan eliyle meydana gelmiş ve güzel sanatlar adıyla nitelenmiş olan yaratılışlar arasında doğal olarak yalnız opera sanatı, organik bileşimin olağanüstü örneğini vermiştir. Operanın en ilkel biçimi olması gereken basit bir şarkıda bile, ses ile sözün tek bir sentez içinde eriyip organik bir bedene ulaşma yolundaki ortak katkıları göz önüne alınacak olursa, bu ilkel türün operalaşmaya doğru gelişiminde meydana gelen öteki yüksek formlara, daha başka faktörlerin de katkıda bulunması gerekeceği kendiliğinden anlaşılır. Kaldı ki renkli bir tablonun yaratılışına temel olan desenin, ancak gölge-ışık ve renk gibi faktörlerin de katkısıyla daha üstün nitelikteki sentezlere doğru gelişeceği bir gerçektir (Altar, 2010, s. 15).

Opera farklı sanatların birleşimi olsa da hepsinin toplandığı ve birbiri içine geçerek ortak bir dil oluşturduğu alfabe gibidir. Şiirin müzikle harmanlanması, ardından tiyatro oyunu içerisine aktarılması ve dekorlarla süslenmesi operayı bestelenmesi ve sahnelenmesi zor bir sanat türü haline getirmektedir.

Öte yandan, güzel sanatların bu yönden olan bileşimini, çeşitli faktörlerin kendi aralarındaki bağlantı ilişkileri olarak nitelemekte doğru olur. Bu türlü bağlantı ilişkisine, insan sesi için meydana getirilen müzik eserlerinde örnek olarak sadece ses ile sözü bir köprü gibi birbirine bağlama görevini gerçekleştiren “ritim” faktörü gösterilebilir. Bununla birlikte, müzik sanatında yalnızca ritmi de anlatımı yansıtmada tek bağlayıcı faktör olarak benimsemek doğru olmaz, çünkü müzik sanatındaki anlatım gücünü yaratışta, bağlantı faktörler olarak ele alınması gereken daha üstün araçlar ve bu araçların ortaya koyduğu çok önemli sorunlar da söz konusu olma durumundadır (Altar, 2010, s. 15)

“...Acaba müzikli bir tasarımın akışı anında, bu akışın anlamını açıklama eğilimli bir düşüncenin de müzikli tasarıya eşlik etmesi söz konusu olabilir mi? Ve böylesine bir düşünceler dizininin, sanatların kendine özgü anlatım gücü

dışında, ayrıca konuşulan bir dil ile de açıklanabilmesi mümkün müdür? Müzikli bir anlamı, konuşulan bir dil ile de açıklama yolunda yapılabilecek herhangi bir yorum, müzikli tasarıya özgü anlatım gücünü daha da yüceltme yolunda etkileyebilir mi? Bu yolda kesin sonuca ulaşabilmek çok güçtür, çünkü dil ve düşünce aracılığıyla elde edilebileceği sanılan açıklama bağlantılarının, özellikle büyük önem taşıyan eserlerde, kompozisyonun yaratılışına temel olması gereken asıl amacı oldukça gerida bırakan yorumlara da yönelebildiği inkâr edilemez bir gerçektir. Bu böyle olduğuna göre, örneğin Beethoven'ın son yazdığı eserlerin, müziksel kapsamları açısından mı, yoksa filozofik kapsamları açısından mı daha büyük önem taşıdıklarını araştırmayı gerektiren sorularla karşılaşmak pekâlâ mümkündür. Bu türlü soruları, plastik sanatlar için de söz konusu olabilir ve örneğin Michelangelo'nun eserlerinden çoğuna, bu çeşit sorular yöneltilir... (Gregor)”

Yukarıda, çağımızın büyük opera bilgini Joseph Gregor'un, sanatın anlatım gücüyle bağlantılı olarak yaptığı estetik yorumu aynen vermiş olmamın esas amacı, bütün sanat kollarının, gerek kendi temel organlarının kendi bünyeleri içinde meydana getirdiği bağlantıların (ses, söz, ritim, biçim, polifoni, homofoni vb.), gerekse değişik sanat kollarının birbirlerine olan katkılarıyla meydana gelecek ortak yaratışların, -tüm sanatların bileşimi olan opera sanatı gibi- tarih boyunca olağanüstü nitelikteki bileşimlerin meydana gelmesine yol açmış olduğunu belirtmek ve operanın, sanatlar arasındaki eşsiz durumunu gereğince açıklayabilmektir (Altar, 2010, s. 16).

Opera müzik elemanlarıyla dokunmuş sahne eseridir. Bu sanat kendisinde şiir ve müziği, dram sanatını, resim ve mimariyi toplamıştır. Tarihi boyunca başlıca iki çeşidi görülür: Büyük ve ciddi operalar “Opera Seria¹”, komik operalar “Opera Buffa²”. İkincisi, konu ve müzik bakımından ayrılıklar gösterir, hafif müzikle işlenmiş “Operet³”e kadar gider. Klasik bir opera örneği bazı dramatik ve müzikal elemanlara sahiptir. Bunların başlıcaları; Recitatif⁴ ve konuşmalı diyaloglar, enstrümantal uvertürler, arya, düet, trio, kuartet, enstrümantal dans parçaları, süitler perde veya sahne arası müzikleri olup ekseri operalarda hepsi birden kullanılırlar. Opera sanatında

¹ Opera Seria: 18. Yüzyılda kahramanlık temaları üstüne bestelenen ciddi operalar.

² Opera Buffa: İtalyancada komik opera ya da güldürü operası.

³ Operet: Konuşmalı bölümler ve şarkılı bölümlerin bulunduğu hafif konulu eğlendirici oyun.

⁴ Recitatif: Opera aryalılarının müzikli bir şekilde konuşur gibi söylendiği giriş bölümü

metin (libretto⁵) önemli bir rol oynar. Sanatın ilk çağlarında müzik şiire yardımcı olmuştur. Monteverdi, Lully ve bazı Gluck operalarında bu durum kolayca görülür. Daha sonraları Venedik ve Napoli tarzı operalarla şiir müziğin yardımcısı olmuş, günümüze kadar böylece gelmiştir. Şiir ve müziğin uyumlu bir şekilde bağdaşması mükemmeliyetini Mozart'ın son operalarında bulmuş, Wagner'in "*Müzikli Dramları*" ile olgun şeklini almıştır (Yener, 1957, s. 10).

Sesle ilgili (fonetik) sanatlarda ve bu arada bütün sanatların bileşimi olarak meydana gelen operada ise durum böyle değildir. Opera sanatının, besteci ile izleyici arasında üçüncü kişi olan seslendiriciye de (yorumcuya, icracıya) ihtiyacı vardır. Şairin şiirini gereğince okuyan, piyesleri oynayan, soyut anlamdaki müzik eserlerini aletle çalan, hatta bir bakıma sesle yorumlayan, bir opera eserinin müzik partilerini gereği gibi icra eden sanatçılar, besteci ile izleyici arasında yer alan ve eserin hayata geçip anlam kazanmasını sağlayan üçüncü kişilerdir. Bu nedenle, eserleri yaratanlar "prodüktör" (yaratıcı, yapımçı) ise, seslendirenler de "röprodüktör" (yeniden yaratıcı) olarak adlandırılırlar (Altar, 2010, s. 17)

1.2. Operanın Ülkelere Göre Şekillenışı

Her ülkenin halk müzikleri o ülkelerde yaşayan milletlerin sosyo-ekonomik yaşamı ve yöneticilerinin sosyo-politik güçlerinden etkilenerek oluşmuştur. Tüm dünya ülkelerinde de müzik, halkın her zaman ilgisini çeken, vakit geçirmesini sağlayan ve günlük sıkıntıları biraz da olsa kişilerden uzaklaştıran bir faktör olarak hizmet etmektedir. Fakat müzik, aynı zamanda yöneticilerin hatalarını onlara mizahi bir dille anlatan bir sanat olduğu gibi, ülke yöneticileri tarafından kullanılan ve kendi fikirlerini halklarına benimseten bir silah olarak da kullanılmıştır.

Tüm Avrupa halklarının Barok Dönem olarak nitelenen müzikal dönemde, halk dansları olduğu gibi aynı zamanda şarkıları ve oyunları vardı. Bu tür eğlence müziğinin, kelimelerin yazıyla birleştiği sanat olan şiir sanatı ile bir araya geldiği opera da, her Avrupa ülkesinde farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. İlk opera örnekleri ise İtalya'da görülmekle birlikte bir süre İtalyan operası Avrupa'nın neredeyse tüm ülkelerinde opera sanatına hâkim olmuştur.

⁵ Libretto: Operaların bestelendiği metin.

1.2.1. İtalya'da Opera Sanatı

20 Ağustos 1561'de Roma'da doğan, 12 Ağustos 1633'de Floransa'da ölen Peri, Floransa Sarayı'nda tiyatro müdürü olarak çalıştı ve büyük ilgi gördü. Peri, Rinuccini'nin "Dafne" ve "Euridice" adlı eserlerini opera olarak besteledi (1594 ve 1600). Peri'nin "Euridice" yani "Orfeo" operası, aynı adla bestelenmiş olan sayısız operanın ilkidir. Peri'nin bitirilmiş ya da yarım kalmış birkaç operası daha vardır. Peri'den önce Floransa'da Kont Bardi'nin sarayındaki sanatçı topluluklarına katılan ünlü müzik amatörü Jacopo Corsi, Rinuccini'nin "Dafne" metninden bir iki arya besteledi ve sırf bu aryaların elde ettiği yakın ilgi, Peri'nin yukarıda adları geçen iki eseri opera halinde bestelemesine yol açtı (Altar, 2010, s. 49).

Jacopo Peri müziğin, şiirin kölesi olmasını istemekteydi. Operaları da nitekim klavsen, lavta⁶ ve lir⁷ eşliğiyle söylenen, düzenlenmiş sözlerden başka bir şey değildi. Bu çalgıların akorları, armonik temellere göre, sayılarla işaretlenmişti. Bu tür işaretlemeye "basso continuo" (sürekli bas) yöntemi denilir. Basso, en pes ses bölümü yerine geçer ve sürekli dir. Eşlik çalgıcısı akorların durumlarını gösteren sayılar üzerine, bölümünü doğaçtan çalardı. Peri çok sesli müziğin gölgede kalmasını da istediğinden operaları, daha sonraki İtalyan operasının başlıca özelliklerinden biri olan melodi zenginliğinden de uzaktı. Bundan başka, Peri ile Caccini'nin ve o çağın başka opera bestecilerinin müziklerinin seslendirilmesinde, şarkıcıların yer yer doğaçtan söyleyişe başvurmalarını hoş görmeleri, daha da ilerisi, desteklemeleri, İtalyan operalarının seslendirilmesinde bir "improvisation"⁸ geleneğinin doğmasına yol açmıştı (Mimaroglu, 2012, s. 39).

İşte opera sanatına bu eserler başlangıç oldu. Peri, "Euridice" (Orfeo) operasını, Fransa Kralı IV. Henri ile Maria de Medici'nin evlenme törenleri için yazmıştı. Floransa'da Kont Bardi ve Corsi ailelerinin sanatçılara açık olan toplantılarında hayata gözlerini açmış olan opera sanatının yanı başında, recitatif diye nitelenen bir başka okuma türü daha meydana geldi; operaların uygulanma süresince yer yer kullanılan bu tür, zamanla çeşitlenip olağanüstü önem kazandı. Operalarda recitativi kullanmanın esas amacı, librettoda yer alan lirik söz ve cümlelerden

⁶ Lavta: 5 veya 9 telli alto sesli telli çalgı

⁷ Lir: Antik bir telli çalgıdır. 5 veya 7 teli bulunmaktadır.

⁸ Improvisation: Kişinin nota olmadan duygularını dışa vurmak şeklinde aniden aklına gelen melodileri çalma sanatı.

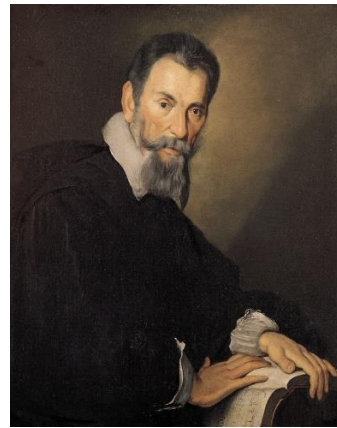
bazılarının daha doğal biçimde konuşulup anlatılmasını sağlama prensibine dayanır (Altar, 2010, s. 49).

Operanın ilk örneklerini gördüğümüz bu eserlerde orkestradaki çalıcıların sayısı çok fazla kalabalık olmamak ile birlikte ilk operaların bestelendiği döneme dayanarak büyük orkestraların kullanılmadığını söyleyebiliriz. Özellikle müzikli oyunların sahne süresinin kısalığına dikkat çektiğimiz zaman sahnedeki solistlerin ön planda olmalarına karşın kısa metinler yüzünden orkestradaki çalıcıların da solist kadar ön planda olduğunu belirtmek gerekebilir.

Monteverdi'nin etkisiyle daha ezgisel ve anlatımsal bir yola girilmiş, recitatiflerle ariyalar, ikililer ve toplu müzikler eklenmiş; orkestra, oyunu desteklemiştir. 1637'de Venedik'te ilk opera binası açılmıştır (Hodeir, 1957, çev., s.57). 16. Ve 17. Yüzyıllar arasında temel eserler vererek opera sanatının kurulup gelişmesine en çok yardımı dokunan sanatçı, Cremona'lı Claudio Monteverdi'dir. Önce Mantua'da Gonzaga prenslerinin sarayında kemancı olarak hizmete giren Monteverdi, 1613 yılında çok yüksek bir aylıkla Venedik'teki San Marco Kilisesi müzik şefliğine atandı. 1567 yılında Cremona'da doğup 15 Mayıs'ta vaftiz edilen ve 29 Kasım 1643'te Venedik'te ölen Claudio Monteverdi, din müziği dışındaki madrigal ve operalarında insani duygularının açıklanmasına özellikle önem verdi. Büyük müzikçi, insandaki iç duyguların müzik sanatında bütün gücüyle dile gelmesini sağlama bakımından, o zamana kadar hiç kimsenin kullanamadığı düzensiz aralıkları (disonans) dilediği gibi kullanarak, bu tür akorları bu günkü armoniye çok yakın olan dizi kurallarına bağlama bakımından önemli deneylere başvurmaktan çekinmedi (Altar, 2010, s. 50).



Resim 1 - Jacopo Peri'nin Tablosu



Resim 2 – Claudio Monteverdi'nin Tablosu

Monteverdi, Peri'nin düzenlediği orkestraya göre daha geniş olarak kurduğu kendi orkestrasını, yalnız melodi hatlarını katlamak üzere, sırf eşlik için kullanmakla yetinmedi. Aynı zamanda ilk olarak orkestraya bağımsızlık da verebildi. Sanatçının bu tutumu, her şeyden önce, bütün çalgılara teker teker sahip oldukları ses ve renk kişilikleri bakımından verilen yeni görevlere ve çalgıların orkestra içinde elde ettiği yepyeni bir benliğe de dayanmaktaydı. Monteverdi “Orfeo” adlı eserinin en başına, Peri'nin yazdığı “Orfeo” operasının tersine olarak, bir giriş müziği de (toccata) koydu (Altar, 2010, s. 50-51). Monteverdi opera sanatını, Peri ve Caccini'nin elindeki ilkel durumundan kurtarmış, müzik ile tiyatroyu eşitleştirme çabasını göstermiş, bu yeni biçimin olanaklarını araştırmış ve geleceğin opera bestecileri için önder olmuştur. Bundan başka, ilk operaların pek ilkel durumda olan çalgı eşliğini zenginleştirmiş, otuz kişiden fazla üyesi olan orkestralar kullanmış, çalgı müziğinin dramla kaynaşmasını sağlamış, yalnız recitatif biçimine sapanıp kalmamış, aria, düet, trio gibi ses müziği biçimlerini de kurmuştur (Mimaroglu, 2012, s. 39).

Monteverdi, “Orfeo”ya ayrıca dans parçaları da katarak, ezgi partilenin önüne kısa çalgısal bölümler (symphonia), arkasına da tekrar bölümleri (ritornel⁹) ekledi. Bütün bu yeniliklere rağmen “Orfeo”daki orkestra stili, ezgi partilerinin taklit olarak tekrarlanmasından daha ileri gidemedi. Sanatçının 1608’de onanan “Arianna” adlı eserindeki “Lamento d’Arianna” şarkısı, yüzyıllık bir süre boyunca, benzeri anlatımı açıklama yolunda yazılan büyük ezgi partilerine örnek olmuştur. 1624 yılı, Monteverdi için daha önemli bir gelişmeye başlangıç olan yıldır. Sanatçı, 1640 yılına doğru İtalyan şairi Tasso’nun “Kurtarılan Kudüs” adlı eserinden bazı sahneleri müziklendirdi. Be eserin iki kahramanı olan Tancredo ile Chlorinda’nın karşılıklı savaşlarını açıklayan sahneler, ezgi partileri yalnızca iki kahraman ve bir anlatıcı için meydana getirilmiştir. Monteverdi bu eserinde sadece orkestra müziğine ve aktörlüğe önem verdi; ezgi partilerinin daha çok konuşmayı andırması ise esere opera olmaktan çok tiyatro olma niteliğini kazandırmış oldu (Altar, 2010, s. 52)

İtalya’da orkestraların gelişmesinde Monteverdi’nin payı oldukça büyüktü. Bestelediği operalarında kullandığı ara müzikler sayesinde, orkestralarda ses renklerine ve farklı çalgılara ihtiyaç duymuş, böylece orkestralardaki çalıcı sayısında artış meydana gelmişti.

⁹ Ritornel: İtalyanca tekrarlanan ve dönüşlü anlamına gelir. Aynı zamanda Barok Dönem’de bölümlü orkestra eserlerinde kullanılan danslardan biridir.

Monteverdi Orkestrası, yaylı çalgılar ile nefesli çalgılar bakımından önemli zenginliğe sahip olan bir orkestraydı. Bu orkestra, gerek ses dolgunluğu, gerek tınlama özelliği bakımından kesin olarak doyurucu bir orkestra oldu. Monteverdi Orkestrası'nın kuruluşu şöyledir: viyolalar, kemanlar, lavtalar, gitarlar, teorbeler, harpalar, çok miktarda klavye, iki küçük oda orgu, bir küçük ev orgu, bir flautino, bir clarino, üç sürdinli trompet, iki kornet, dört trombon. Bu arada ezgi partileriyle okunan metni örten ağız sazlarına karşılık, telli sazların üstün tutulmuş olması, ayrıca üzerinde durmaya değer bir buluştu (Altar, 2010, s. 52)

İtalyan müzik bilgini Ulisse Prota-Giurleo'nun 1927 yılında Napoli Piskoposluğu arşivinde yapmış olduğu esaslı araştırmalar sonunda, opera sanatının büyük bestecisi Alessandro Scarlatti'nin –o zamana kadar sanıldığı gibi– 1660 yılında Sicilya'da Trapani'de değil, yine aynı yıl Palermo'da doğmuş olduğu kesin olarak anlaşılmıştır. 24 Ekim 1725'de Napoli'de ölen Scarlatti, U. Prota-Giurleo'nun ortaya çıkardığı resmi belgelere göre, genç yaşlarında sekiz yıl Roma'da kaldıktan sonra Napoli'ye yerleşti. Onun için A. Scarlatti, Napoli'den çok daha fazla Roma'daki opera hareketlerinden ve ayrıca M. Antonio Cesti'den de esinlenmiş olarak Venedik operasından etkilendi. Alman müzikolog Prof. Dr. Alfred Lorenz'in bu konuda yapmış olduğu araştırmalar da U. Prota-Giurleo'nun Scarlatti üzerindeki buluşlarını tümüyle doğrulamaktadır (Altar, 2010, s. 56).

Carissimi'nin öğrencisi olan Scarlatti, din dışı eserlerinde, belki de melodilerinin çekiciliği nedeniyle “Güzel Stil” diye adlandırılan bir yolun kurucusu oldu; bu tür, sonradan Haydn, Mozart ve Beethoven gibi müzikçiler elinde olağanüstü güzelliğe ulaşmış oldu. Scarlatti, Roma için yazdığı “Teodora” adlı operasında da Da Capo'lu Büyük Arya (üç bölümlü aya) kullanmış ve sesleri yalnız şifreli-bas ile güçlendirilen “recitatif secco¹⁰” yerine, zengin bir müzik eşliğinde “recitative accompagnato¹¹”yu koymuştur. Her iki tür de zamanımıza kadar devam etmiştir. Bundan başka Scarlatti, operayı, bağımsız bir orkestra bölümüyle başlatan ilk bestecidir. Kendisinin “Symphonia¹²” adını verdiği bu giriş müziği, tamamen bağımsız bir eser olarak –bu günkü anlamıyla- operalar için yazılan uvertürlerin ilki olmanın

¹⁰ Recitative Secco: Solistin partiyi söylemediği sadece çalgıların kadans bölümlerinde serbest şekilde çaldığı recitatif türü.

¹¹ Recitative Accompagnato: Solistin serbest şekilde söylediği recitative şifreli-basın veya klavsenin eşlik ettiği bölüm.

¹² Symphonia: Barok Dönem'de orkestraların ara müzik olarak çaldıkları enstrümantal bölüm.

önemini taşır (Altar, 2010, s. 57). Ne var ki pek çok eser veren A. Scarlatti'nin yüce kişiliğinin yanı sıra, Napoli okulu İtalyan operasının gerilemesi ile aynı zamana rastlamaktadır. Yüzyıl içinde opera, başlangıcındaki ülkelerden oldukça uzaklaşmış oluyordu. Dramsal akış en aza indirilmiş, bel canto uğruna şiirden vazgeçilmiş, gözde olanlar şarkıcılar haline getirilmiştir (Hodeir, 1957, çev., s. 57).

1.2.2. Almanya'da Opera Sanatı

Rönesans'ta doğan yeni İtalyan müzikli-dram sanatı, zamanla Alpler'i aşmış ve Avrupa'nın öteki bölgelerine de yayılmıştı. Önce İtalyan müzikçilerinin Avrupa saraylarında görevlendirilmiş olmaları, sonra da Fransa, Almanya ve öteki bölgelerden İtalya'ya gönderilen müzikçilerin opera ve başka müzik formlarını bu ülkedeki bestecilerden öğrenmeleri, Avrupa'nın her yerini geniş ölçüde İtalyan etkisi altına almış ve bu durum zamanla ulusal müzik okullarının doğmasına da yol açmıştı. Bu arada İtalyan etkisi ile yerli sanatın geliştiği bölgelerden biri olan Almanya'da meydana gelen yenilikler özellikle dikkati çekmektedir. Bu ülkede, dolayısıyla Orta Avrupa'da müzik rönesansının doğmasına en çok emeği geçen büyük sanatçı, Heinrich Schütz'tür (Altar, 2010, s. 61).

8 Ekim 1585'te Almanya'da Gera yakınındaki Köstritz kasabasında doğup 6 Kasım 1672'de Dresden'de ölen H. Schütz, yeni İtalyan müzikli dram sanatını Almanya'ya getirip tanıtan ilk Alman bestecisidir. Schütz, ilk olarak Hess Prensiği'nin Gera'daki sarayında çocuk korosuna katıldı ve 1607 yılında hukuk eğitimi görmek üzere Marburg Üniversitesi'ne öğrenci oldu. Hess Prensi, Schütz'ü 1609 yılında müzik öğrenmek için Venedik'teki besteci Johannes Gabrieli'ye gönderdi. 1615'te Dresden Sarayı'na orkestra şefi olarak atanan Schütz, 20 yıl savaşları boyunca bir süre Kopenhag'da çalıştı; ölüm tarihi olan 1672 yılına kadar da Dresden Saray Orkestrası şefliğini yaptı. H. Schütz, ilk Alman operası olarak tanınan "Daphne" operasını yazdı (Altar, 2010, s. 61).

Alman İmparatoru I. Leopold (1658-1705) Viyana Sarayı'nda, Cesti gibi tanınmış bir İtalyan bestecisini görevlendirmekte ve İtalyan müziğine büyük önem vermekteydi. Hatta İmparator Leopold'ün kendisi bile, dini eserlerden başka, İtalyan tarzında ariyeler ve opera parçaları yazıyordu. Leopold, bu konuda kendinden önceki Alman İmparatoru III. Ferdinand ile adeta yarış halindeydi, çünkü III. Ferdinand da İtalyan stilinde müzik yazmaya heves etmiş ve İtalyan operalarını Viyana'da oynatan

ilk Alman imparatoru olarak tanınmıştı. Alman İmparatorlarından I. Leopold ile III. Ferdinand'ın ve I. Josef'in İtalyan etkisi altında yazdıkları müzik eserleri, 1892-1893 yıllarında G. Adler tarafından Viyana'da yayımlandı. Avrupa'da 30 Yıl Savaşları, Alman müziğinin gereği gibi gelişmesine engel olmuştu. İtalyan müziğinin tatlı melodileri ise Almanya'nın her yerini sarmış, en başarılı Alman bestecilerinin bile, İtalyan etkisi altında, İtalyan eserlerini taklit etmelerine yol açmıştı. Bu arada bazı Saksonyalı müzikçiler, büyük ün elde etmişlerdi. Bu alanda şöhret yapmış Alman sanatçılar arasında Avurturyalı Johann Josphe Fux ile Hamburg'lı Hasse ve Saksonyalı Graun adlı besteciler, İtalyan tarzındaki operaları ile sanat dünyasının dikkatini çekmişlerdi (Altar, 2010, s. 63).

1.2.3. Fransa'da Opera Sanatı

Fransa'da müzikli dram sanatı çabucak gelişmiş ve kısa zamanda ulusal bir opera olma yolunda kökleşmişti. Bu ülkede müzikli sahne sanatına başlangıç olan ilk hareket, Kardinal Mazarin'in 1645'te İtalya'dan davet ettiği bir opera grubunun saray çevresinde verdiği temsillerle meydana geldi. Fransa'ya davetli olarak gelen bu ilk İtalyan opera grubu, Napolili besteci Luigi Rossi'nin "Orfeo" operası ile büyük başarı elde etti. O tarihlerde Roma'da Kardinal Barberini'nin saray müzisyenliği görevini yürütmekte olan L. Rossi'nin bu önemli eseri, Fransa sarayında ilk olarak 1647'de oynandı. Sırf bu eserin oynanmasıyla, Fransa'da ulusal opera yazma yolunda ilk hareket başlamış ve bunun sonucu olarak da Kraliyet Müzik Akademisi adını taşıyan ilk ulusal kuruluş meydana gelmiş oldu. Bu gün Ulusal Müzik Akademisi adıyla anılan bu operanın, kralın rahip Perrin'e verdiği imtiyaz uyarınca yapılan açılış töreninde oynanan ilk ulusal opera, besteci Robert Cambert'in yazdığı "Pomone" adlı eserdir (Altar, 2010, s. 66).

Fransa'da ulusal operanın yolunu açan bestecilerde, İtalyanların tersine olarak görülen ilk özellik, her şeyden önce metni ve edebi okuyuş tarzını (declamation) ön planda tutan bir sanat anlayışına yönelmek olmuştur. Bu anlayışı gerçekleştiren besteciler ise, Lully, Rameau ve Grerty gibi, müzik tarihinde ün yapmış kişilerdir. Bunlardan Lully ve Rameau, büyük Fransız operasının kurucuları, Gretry ise Fransız ulusal komik operasının tamamlayıcısı olarak tanınmıştır. Lully'nin bir uvertür ile başlayan operalarında, eserin bütün ağırlığı, metnin (librettonun) okunuş tarzına (declamation) ve dramatik kuruluşa yönelmektedir ki bu durum karşısında, Napoli

ekolüne bağı olan İtalyan operalarında, öteden beri Peri, Caccini ve Monteverdi gibi bestecilerin kurduğu prensip gereğince, müzik ve şan faktörleri ön planda yer alır (Altar, 2010, s. 67). Floransalı bestecilerle Monteverdi yolunda olan Fransız operası, Lully ve ardılarıyla en parlak günlerini tanımıştır. Rameau birçok başyapıt ile buna taç giydirmiştir (Hodeir, 1951, çev., s.57).



Resim 3 – J.B.Lully'nin Bir Portresi

Lully, Fransız opera metinlerinin, ritim vurgularına kesinlikle uyularak okunması prensibini öngörmüş ve böylelikle ilk olarak gerçek Fransız stilini kurmayı başarmıştı. Sanatçının sahne bilgisi, enerji ile hünerin bir bütün halinde gelişmesine imkân verdi ve böylelikle asıl amaca ulaşıldıktan başka, elde edilen operalar, örnek eser olma niteliğini kazandı. Bunun yanında konudan doğan enstrümantal karakterdeki dansların da operalara eklenmesi, büyük ölçüde başarı sağlanmasına yol açtı. Bütün bu eserler, Lully'nin ölümünden uzun yıllar sonra bile değerlerinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Lully'nin, Fransız yazarlarından Corneille ile Racine'in şiirlerine çok benzeyen operalarında göze çarpan esas tema, aşk ve zafer gibi iki ana faktöre dayanmaktadır. Fransız opera sahnesinde yüzyıllar boyunca rakipsiz kalmış olan Lully operaları, ancak Gluck'un eserleriyle önemini kaybedip repertuvardan silinmiştir (Altar, 2010, s. 67-68).

1.2.4. İngiltere'de Opera Sanatı

İngiliz Müzik hayatında çok kısa sürmüş olan ulusal bir opera dönemi ile karşılaşmaktadır. Bu dönemi yaratan sanatçı ise, 17. Yüzyılın ünlü İngiliz bestecisi

Henry Purcell'dir. Purcell, İngiliz müzik tarihinde çok büyük önemi olan Dunstable (1370 – 1453) kadar ün kazanmış bir bestecidir. Bu büyük sanatçı, İngiltere'nin müzik tarihinde başlı başına bir dönem yaratan operalardan başka, Shakespeare, Dryden, Lees gibi ünlü İngiliz yazarlarının tiyatro eserleri için de sahne müzikleri yazmıştır. Purcell'in operaları arasında en önemlisi, 1691'de yazdığı "King Arthur" adlı operasıdır. Purcell, çok yüksek değer taşıyan dini eserleriyle, büyük Alman bestecisi Georg Friedrich Handel'in (1685 – 1759) Londra'ya yerleştikten sonra yarattığı eserleri etkilemişti (Altar, 2010, s. 71).



Resim 4 - Henry Purcell'in Tablosu

Purcell'in "Kral Arthur" operasından sonra yazdığı ve 1688 ya da 1689'de ilk olarak onandığı tahmin edilen başka bir önemli operası da "Dido ve Aeneas" adlı eseridir. Sanatçının bunlardan ayrı olarak yazdığı "Dioclesian", "Peri Kraliçesi", "Hint Kraliçesi" ve hatta "Kral Arthur" adlı eserlerini, tam opera olarak tanımamak gerekir, çünkü bu operalarda müzik, sürekli olarak değil, ancak yer yer kullanılmıştır. 1695'te ölen Purcell ile birlikte, henüz başlama ve gelişme gücü gösteren ulusal İngiliz operası sona erdi. Nitekim Purcell'den sonra, her yeri olduğu gibi İngiltere'yi de İtalyan operası işgal etti ve burada da zaferden zafere koşan İtalyan operasını Handel bile yenmeyi başaramadı (Altar, 2010, s. 71).

1.3. Uvertürün Tanımı ve Kullanımı

Operaların, oratoryoların ve bazı sütünlerin genellikle orkestra için düzenlenmiş açılış parçasıdır; yerine göre çok ya da az gelişmiş olabilir. Buna en eski örnek

Monteverdi'nin "Orfeo" operasının (1608) trombon ve orglarla olan "toccata¹³" havasındaki açılış parçasıdır. 17. Yüzyılda bir operanın başına kısa bir "canzone¹⁴" ya da "sinfonia" koyma geleneği çabucak yerleşti. Toccata, enstrümantal bir parçadır; daha da özellikle klavyeli çalgılara, orga, çembaloya ve piyanoya özgüdür (Hodeir, 1951, çev., s. 100). Sinfonia, iyice tanımlanamayan bir türdür, daha doğrusu çeşitli tanımlamalardan geçmiştir. 17. Yüzyılın başında çoksesli bir parça olan "sonata" ya da "canzone"den ayrılır. Bu çağda tek sesli, uygularla yazılan bir parçadır. Yüzyılın ortasına doğru yeni bir ayırım daha yapılmıştır: Sinfonia bir "partita¹⁵"nın ya da operanın başına konan bir çeşit sonat olmuştur. Lully'den sonra "sinfonia" terimi ile İtalyan uvertürü terimleri birbirine karışmaktadır (Hodeir, 1951, çev., s. 84).

Fransız uvertürü –ki buna saray balesinde rastlanmaktadır, ama gerçek yaygınlığın Lully'nin eserleriyle İtalya dışında bütün Avrupa'ya yayıldığı görülmektedir- çok daha zengin bir parçadır. Fransız süitine uvertür de denir, çünkü birinci parça bu adı taşır; bazı durumlarda Alman süiti de bu adı alır: J.S. Bach ünlü orkestra süitlerine "ouvertures" demiştir. Bu ad çembalo süitlerine de takılmıştır. Ne var ki müzik anlayışının değişmesiyle 18. Yüzyılda Fransız uvertürü biraz eskimiş, buna karşılık Handel, Hasse, Galuppi, Jomelli ile gelişen İtalyan uvertürü öne geçmiştir. Bu dönemden sonra uvertür klasik senfonin etkisinde kalmış, bu türün birinci allegro parçasının deyişini ve biçimini almıştır. 19. Yüzyılda potpori uvertürü ortaya çıkmıştır (Hodeir, 1951, çev., s. 101).

Bunda operanın başlıca ariyaları yer almaktadır. Daha sonra da Wagner prelüdü gelmektedir. Bir çeşit senfonik şiir açısından ele alınan Wagner prelüdü, tıpkı Mozart uvertürü gibi kendi kendine yeter bir parçadır. Bu yüzden her ikisi de konserlerde büyük yer almaktadır. 20. Yüzyıl opera ve oratoryosu uvertürü pek kullanmaz; bunun yerine küçük bir giriş müziği vardır. Berg'in "Wozzeck" operasında birkaç ölçülük bir giriş müziği vardır (Hodeir, 1951, çev., s. 101).

Uvertürün yapısı ele alınan örneğe göre değişir. Alessandro Scarlatti'de gördüğümüz gibi İtalyan uvertüründe ağır bölümün iki yanında hızlı bölüm vardır ve bunlar birbirine kesintisiz bağlanmaktadır. Lully'nin kullandığı Fransız uvertürü de üç

¹³ Toccata: Barok Dönem'de telli veya klavyeli çalgılar için bestelenen solistin tüm yeteneklerini sergilediği ara müzik.

¹⁴ Canzone: İtalyanca şarkı anlamına gelmektedir. Aynı zamanda İtalyan halk şarkılarına verilen isimdir.

¹⁵ Partita: Barok Dönem'de ülkelerin en bilinen danslarından oluşan eser türü. En az 4 ana bölümden oluşmaktadır.

parçalıdır, ama bunda iki ağır bölüm bir hızlı bölümün iki yanındadır. Ağır bölümler beş partili yazılmaktadır –bu belki de “madrigal¹⁶”den kalmaz- ve bunlarda noktalı ritimler kullanılır. İkinci ağır parça birincinin tekrarı da olabilir. Orta bölüm füg¹⁷ deyişindedir. J.S. Bach’ın orkestra için dört süitinin uvertürü böyle yazılmıştır. Rameau ile Fransız uvertüründe iki ağır bölüm kaldırılmıştır. Birinci ağır bölüm eserin tonunun “dominant¹⁸”ına (5’lisine) doğru gitmektedir ve hızlı bölüm eserin “tonik¹⁹” (eksen) tonunda noktalanmaktadır (Hodeir, 1951, çev., s. 101).

Klasik Çağ uvertüründe de ağır bir giriş bulunur ama Mozart’la bu bölüm gittikçe önemini yitirmiştir. Bütün dikkat sonatın tonal yapısını alan “allegro²⁰”ya çevrilir. Örnek olarak “Don Giovanni” operasının uvertürü gösterilebilir. Gene de başlangıç bölümünün bazı yerlerini alan ağır bölüm ortaya da konabilir. Bu uvertüre de örnek olarak “Sihirli Flüt” operasının uvertürü ve “Coriolan” uvertürü ortaya konabilir. 19. Yüzyılın beğenilen uvertürleri operanın kendine çok daha yakındır. Potpuri uvertürlerinde operanın başlıca ariyaları oldukça ilkel bir yolla art arda sıralanır. “Carmen” operasının uvertürü tamamen potpuri şeklindedir. Wagner uvertüründe (Lohengrin, Parsifal) daha sağlam bir kuruluş vardır ve uvertür bütün dramayı çok ince bir yolla çizmektedir. Bu günkü operada bu prelüd²¹ Klasik Çağ giriş müziği çapına döndürülmüştür, ama buna karşılık bir tabloyu öbürüne bağlayan ara müzikleri daha çoğalmıştır (Hodeir, 1951, çev., s. 102).

¹⁶ Madrigal: Rönesans ve Barok Dönem’de dini olmayan vokal müzik eserleri.

¹⁷ Füg: Müzikte iki veya daha fazla ses için yazılmış kontrpuantal besteleme tekniği.

¹⁸ Dominant: Herhangi bir tonun 5. derecesine verilen isim.

¹⁹ Tonik: Herhangi bir tonun 1. derecesine verilen isim.

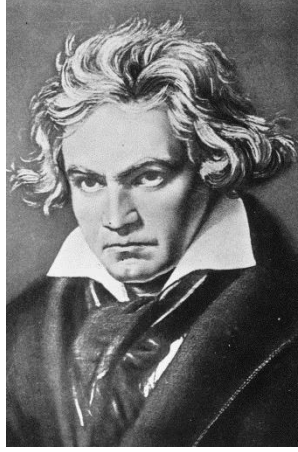
²⁰ Allegro: İtalyanca “Neşeli” anlamına gelen hız terimi.

²¹ Prelüd: İtalyanca öncü müzik anlamına gelen Barok Dönem’de partitaların veya füglerin başlangıç bölümleri.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Ludwig van Beethoven'in Hayatı

Günün birinde, Batı Avrupa'nın Manş Denizi kıyılarındaki Belçika bölgesinde, Alman soyuyla karışık Flaman halkından, ünlü Beethoven'in dedesi Ludwig, Almanya'nın Bonn kentine gelerek yerleşti. Son birkaç kuşaktan beri müzik sanatını kendilerine iş edinmiş bir ailenin çocuğu olan bu genç, henüz 20 yaşındaydı. Önce prens kilisesinde baş şarkıcı olarak hayatını kazandı, sonra orkestra şefliğine kadar yükseldi. Oğlu Johann, Bonn prensliği sarayında tenor sesli bir şarkıcıyken, 1768 yılında Maria Magdelana adında, güzeli coşkuyla seven, temiz yürekli bir kızla evlendi. Bu evlilikten iki yıl sonra, pencereleri çiçeklerle süslü küçük bir evin çatı katı odasında, geleceğin büyük Beethoven'i, 16 Aralık 1770 günü gözlerini dünyaya açmıştı. Doğan çocuğun saçları sık ve çok siyahtı. Alını geniş, ileri doğru kabarıktı. Büyüdükçe yavaş yavaş güçleniyor, derin mavi-gri gözleri parlıyor, çevresinde ona bakanları büyük bir güçle etkiliyordu. Tatlı bakışları arasında kısa süren sevimli bir gülüşü vardı (Saydam, 1997, s. 28).



Resim 5 - Ludwig van Beethoven'in Portresi

Bu aile, küçük çocuklarına dedesinin adını verdiler ve çocuk, soyadıyla birlikte Ludwig van Beethoven diye anılmaya başlandı. İlerleyen yıllarda Karl ve Johann adlarında iki erkek kardeşi daha oldu. Minik Beethoven, daha ilk yaşlarında seslere karşı çok duyarlıydı. Babası evde konser partiyonunu çalar ve şarkı söylerken, o bir anda oyuncaklarını eliyle kapatır, yönünü seslere doğru çevirir ve küçük kollarıyla ritim hareketleri yapardı. Oğlunun daha 4 yaşındayken olağanüstü yaratılıştaki bir çocuk

olduğunu ve müzik yeteneğini anlayan baba, daha önce Leopold Mozart adında bir adamın, Almanya'nın çeşitli illerinde, iki harika çocuğunu konser turnesine çıkardığını işitmişti. O da oğlunun ikinci bir Mozart olması için birtakım planlar hazırlıyor, oğlunun doğmakta olan dehasını elinden geldiği kadar paraya çevirip sömürmeyi düşünüyordu. Öyle acımasız davranıyordu ki, gece yarısı da olsa, çocuğunun ağlamasına bakmadan piyanoya oturtuyor, gün ağarınca kadar çalıştırıyor, bazı günler eline bir keman tutuşturarak onu bir odaya kapatıyordu. Bu da yetmiyormuş gibi, çocuk kaçmasın, çalışsın diye, ayağını uzunca bir iple piyanoya bağladığı da oluyordu (Saydam, 1997, s. 28).

Özellikle babasının bu tutumu oğlunun ileride karakterinde sorunlar yaşamasına sebebiyet verebileceği gibi hırçın bir yapıya da sahip olmasını sağlayacaktır. Saatlerce sosyal ortamdan ve yaşlılarından uzak kalması ile babasından gördüğü baskı sonucunda bestecinin çocukluğu zorluklar içerisinde geçmiş gibi görünmektedir.

Beethoven'in annesi Maria Magdalena'nın yedi çocuğu oldu, bunlardan üçü yaşadı: Ludwig, Kaspar ve Johann. Kaspar'ın oğlu Karl, Ludwig'in velayetine verildi ve bu durum besteci için daima bir dert kaynağı olmuştu. Beethoven'in gençliği, maddi gereksinmelerin sağlanması çabalarıyla geçmişti. On bir yaşında tiyatro orkestrasına girmişti (Say, 1985, s. 170). Küçük Beethoven, 11 yaşında, annesiyle, Hollanda'ya bir gezi yapmış, yurduna dönüşte ilk yaratılarını vermeye başlamıştır (Saydam, 1997, s. 29). Bestecinin kendinden söz ettirebilmesi için çocukluk yıllarından sonra birkaç yıl daha beklemesi gerekti. Müzik çalışmalarına Christian Neefe ile başladı (Say, 1985, s. 170).

Yaşama adım attığı Bonn'daki çocukluk hayatı çok hazin ve çetin geçen Beethoven, ilk müzik bilgisini babasından aldı ve 6 yaşında evlerine yakın bir ilkokula başlamıştı. Burada, müzik dersleri yanında Fransızca ve İtalyanca öğrenmişti. 8 yaşındayken ilk kez halk karşısında konser vermişti. Bu konserde hazır bulunan, çağın müzikli piyesleriyle tanınan ve sarayın müzik müdürü olan Ch. G. Neefe, küçük Beethoven'in dehası ve bestecilik temeli bu ortamda atılmıştı (Saydam, 1997, s. 29). Büyük Bach ile Emanuel Bach'ın eserlerini inceledi. 1783'te orkestra klavsençisi olarak Neefe'nin yerine geçti. Bu sırada yaşamı boyunca iyi ilişkiler içinde olduğu Bonn'lu Breuning'ler aileden destek görmüştü (Say, 1985, s. 170).

Beethoven'in basılan ilk eseri "Dresler'in Bir Marşı Üstüne Klavsen İçin Çeşitlemler"dir (1782). Viyana'ya geçmeden önce, Bonn'da incelediği besteciler arasında Pergolesi ve Haydn bulunmaktadır (Say, 1985, s. 170). Genç Beethoven, artık 17 yaşına gelmişti ki, öğretmeni Neefe ve o sırada Londra dönüşü Bonn kentine uğrayan besteci Joseph Haydn'ın önerisi ve aile dostu, yardımsever Breuning ailesinin desteğiyle, Mozart'ın öğrencisi olması için, 1787'de Viyana'ya gönderildi. O çağın eşsiz müzisyeni Mozart'ın önünde birkaç eserini ve Mozart'ın verdiği müzik cümleleri üzerine doğaçtan parçalar çalmıştı. Mozart, hayretler içinde yanındakilere dönerek *"Bu gence dikkat edin, bir gün gelecek bütün dünyaya ondan söz edecektir"* demiştir (Saydam, 1997, s. 29).

Özellikle bestecinin hayatındaki en önemli dönüm noktalarından birisi de Fransız Devrim'ine tanıklık etmesi olarak gösterilebilir. XVI. Louis, elinden mutlak iktidar alındıktan sonra ayrıcalıkların kaldırılışına karşı çıkmak için girişimde bulunmuştur. Devrim, 10 Ağustos 1792 ayaklanması ile onu bütünüyle ortadan kaldırır; krallık yıkılır ve az sonra da Cumhuriyet ilan edilir. Yeni rejimin anayasası da 24 Haziran 1793'te kabul edilir. Bunun sonucunda bütün Avrupa monarşileri Fransa'ya karşı birleşirler. Burjuvazinin iktidardaki ilerici kanadı, yani Jakobenler, bu dış tehlikeye karşı, bir takım demokratik önlemlere de başvurarak halk ile daha iyi ilişkiler kurarlar. Ancak Robespierre'in düşüşü ile rejimin bu demokratik ve sosyal görünüşü ortadan kaybolur. 9-10 Kasım 1799'da gerçekleştirilen bir hükümet darbesi Fransa'yı büyük burjuvazinin temsilcisi bir diktatöre yani Napolyon Bonaparte'a teslim etmiştir (Tanilli, 2008, s. 113-114).

1789 Fransız devrimi Beethoven'i derinden etkilemiştir. Bu yıllarda Bonn Üniversitesi bir çeşit yeni düşünceler ocağı konumundaydı. Beethoven 14 Mayıs 1789'da bu üniversiteye öğrenci olarak girdi ve Euloge Schneider'in Alman edebiyatı derslerini izledi. Schneider, demokratik devrimin ateşli bir taraftarıydı ve yazdığı şiirlerle Beethoven üzerinde izler bırakıyordu. Bu yıllarda Bonn büyük bir kültür merkezi durumuna gelmişti. Lessing, Goethe, Schiller gibi büyük yazarlardan etkilenen sanat çevrelerinde müzik çalışmaları da önem kazanmıştı. Prusya ile Avusturya arasındaki savaşlar yüzünden Manheim orkestrası dağılmış, Avrupa'nın en önemli bu sanat kentinin köklü kavrayışı Bonn'a kaymıştı (Say, 1985, s. 170).

Beethoven 1792 Kasım'ında Bonn'u terk etti. Bu sırada Fransız orduları kenti sarmıştı. Haydn ile çalışmak için Viyana'ya gitmişti. Haydn, Londra'dan dönüşünde genç bestecinin birkaç eserini incelemişti. Beethoven, Haydn'dan yararlanmakla kalmamıştı, Albretchsberger ile kontrpuan çalıştı. Ayrıca Salieri'den vokal müzik kompozisyonu yöntemlerini öğrenmişti. O yılların Viyana'sında müzik her şeyden önce geliyordu. Soylular siyasetle pek uğraşmıyor, kendilerini müziğe veriyorlardı. Bunların arasında profesyonel ölçüler içinde besteciler ve icracılar vardı. Kont Waltstein, Baron van Swieten, Prens Karl Leichnowsky, Beethoven'e yakınlık duyarak onu hemen benimsemişlerdi (Say, 1985, s. 170-171).

M. Tefvik Ararad Beethoven'ın hayatı ve bestecinin çektiği yoğun acılar ile ilgili şunları söylemiştir:

“O, en mütevazı bir aileden gelmiş ve sefil bir tavan arasında doğmuştur. Şöyle böyle bir müzikçi ve karakteri zayıf bir insan olan babası, ayyaşın biridir. Eğer çocuğunu çalışmaya zorlayarak ondaki dehanın meydana çıkmasını kolaylaştırmışsa bu, sırf menfaat düşüncesiyle idi. Gerçekte onu, her türlü zihin ve ahlak terbiyesinden mahrum bırakmıştı...” (Yücel, 1942, s. 17).

Mozart'ın ölümüyle boşalan yere böylece Beethoven geçti. Önce piyano virtüözü olarak ün yapmıştı. 1795'te ilk kez halka açık bir konser vermişti: konser programında Mozart'ın bir eseriyle, kendi 2. Piyano Konçertosu vardı. Bir yıl sonra, Avrupa'nın önemli müzik merkezleri olan Nürnberg, Prag ve Dresden'de konser turnesine çıktı. Berlin'de İmparator Friedrich Wilhelm II'nin huzurunda çaldı. Daha sonra siyasal durum dolayısıyla Viyana'dan ayrılmadı. 1798'den sonra Avusturya ile Fransa'nın siyasal ilişkilerinin gerginliğine rağmen, Fransızlarla, Fransız Büyükelçisiyle ve Viyana'ya varmış olan General Bernadotte ile dostluklar kurdu. Bu yakınlıklar Beethoven'ın demokratik düşüncelerini güçlendirdi (Say, 1985, s. 170-171). Beethoven'ın bütüm ömrü, devrin biricik müzik merkezi olan Viyana'da geçmiş, fakat doğduğu Bonn ilçesinin gölgeli ve çiçekli yollarıyla, çocukluğunu kıyısında geçirdi “Ren babamız” adını taktığı büyük ve güzel nehri ömrü boyunca unutamamıştır (Saydam, 1997, s. 29).

Artık Viyana'da yaşayan bir insan olarak, Tanrı, zaman ve kader dediğimiz kuvvetlerin karşısına kendi kuvveti ve sorunlarıyla çıkmıştı. Sosyal, ekonomik ve sanata ilişkin bütün engellere göğüs gerdi. Yaratıcılığı ile kendini insanlığa karşı

görevli sayan Beethoven, karamsar olduğu ve hayat bunalımı içinde kaldığı bir devirde beliren “yaşamına son verme” düşüncesinden kendini uzaklaştırdı ve ölmek için yazdığı “Heilingenstadt Vasiyeti”ni uygulamadı (Saydam, 1997, s. 29). 1796 ile 1880 arasında sağırılık belirtileri kendini göstermeye başladı. Kulakları gece gündüz uğulduyor, işitme duygusu giderek zayıflıyordu. Bu durumunu birkaç yıl boyunca kimseye açıklamadı. 1801’de hastalığını artık saklayamayacak duruma gelmişti. En yakın iki dostuna, Doktor Wegeler ile Rahip Amenda’ya itirafta bulundu (Say, 1985, s. 171).

“Zavallı bir hayat geçiriyorum. İki yıldan beri bütün topluluklardan kaçıyorum, çünkü insanlarla konuşabilmem olanaksızlaştı; ben sağır oldum. Eğer başka bir meslekte olsam neyse; benim mesleğimde böyle bir durum korkunç bir şey. Sayısı pek de az olmayan düşmanlarım ne diyecekler? Tiyatroda oyuncularını duyabilmek için orkestranın yanı başında durmam gerekiyor. Eğer biraz uzakta olursam çalgılardan ve insanlardan çıkan sesleri duymuyorum. Yavaş konuşurlarsa çok zor işitiyorum. Öte yandan, birisinin kulağıma bağırması benim için dayanılması zor bir şey oluyor... Dünyaya geldiğim güne çok defa lanet ettim...” (Say, 1985, s. 171).

Çevresindeki kişilerle sosyal ilişkilerinin hastalığı yüzünden zayıflamasını gördüğümüz besteci bu sebepten ötürü sanat hayatına daha da ağırlık vermiş ve hastalığının buna engel olmamasını sağlamaya çalışmıştır. Özellikle sosyal hayattan kısmen de olsa uzak kalmaya çalışan Beethoven kendini eserlerine vermiş ve eser arşivine daha da fazla beste eklemeye başlamıştı.

Beethoven sürekli bir huzursuzluk içerisinde bulunuyordu. Bir dakikası öbürüne uymuyor, çılgınca hareketleriyle etrafındakileri yıldırıyordu. Bazen günlerce ortadan kayboluyor, onu aramaya çıkanlar ormanda ağaçların arasında ellerini şakağına dayamış bir şekilde buluyorlardı. Onu huzura kavuşturan tek yer ormanda ağaçların yanındı. Beethoven hasret kaldığı ebedi sevgiyi ağaçlarda arıyordu. Sağırlığının her gün biraz daha artmasıyla beraber yaratılan eserler de gittikçe çoğalıyordu (Erten, 1942, s. 58).

Beethoven, sağırlığına rağmen, 1802 yılına kadar konserlerde ve soyluların evlerinde çalmayı, başka virtüözlerle boy ölçüşmeyi sürdürmüştü. Beethoven hiç evlenmedi. Bazı fırsatlar dolayısıyla evlenmeyi düşündü. 1801’de yakın dostu

Wegeler'e yazdığı bir mektupta sevdiği kızıdan söz etmişti. Bu sevgilinin, öğrencisi Giulietta Guicciardi olduğu sanılmaktadır. Ay ışığı sonatını Giuliette'ya ithaf etmiştir. Giulietta, kaprisli, egoist bir insandı. Beethoven'in acılarını arttırdı ve 1803 Kasım'ında Kont Gallenberg ile evlendi. Beethoven'in yaşamında yenilmek üzere bulunduğu yegâne an budur. Hayatına son vermek üzereydi. İyileşmek umutları da yok olmuştu. Bu aşk, bu ızdırıp, bu bezginlik ve bütün bunlara karşı iradesini kullanarak gururla silkinme çabaları, bu dönemde yazmış olduğu eserlerinde kendini gösterir (Say, 1985, s. 171).

2 Nisan 1800 tarihinde imparatorluk tiyatrosu salonunda bestecinin gerçekleştirdiği büyük konser bulunmaktadır. Ludwig van Beethoven kendi yararına konser vermiştir. Mozart'ın bir senfonisinin ardından besteci piyano için yazmış olduğu konçertosunu ve yedilisini çaldırılmıştır. Haydn'ın "İmparator'a Övgü" adlı eseri üzerine doğaçlamanın ardından programın sonunda ise bestelediği "Birinci Senfoni" çalınacaktır. Bu eserini Mozart ve Haydn'ın yakın dostu, Handel ve Bach hayranı olan, evinde gece takkesiyle bile müzik yapılan daha önceden de tanıdığı Baron Gottfried van Swieten'e armağan etmişti (Herriot, 1929, cev., s. 92).

1806 Mayıs'ında mutluluk nihayet kendini göstermişti: Theresa de Brunswick ile nişanlanacaktı. Genç kız uzun zamandan beri piyano dersleri aldığı öğretmenini seviyordu. Beethoven, onun kardeşi Kont François'nın dostuydu. 1806'da Macaristan'da Martonvasar'da onun konuğu olmuştu. Yakın ilişkileri burada başladı. Kontes Brunswick'le olan ilişki 1810 yılında kopmuş, ama aralarındaki derin aşk, yaşadıkları sürece ikisini de etkilemiştir. Bu tarihten sonra Beethoven müzik dünyasının en ünlü kişilerinden biri olmuştur. Hiçbir şeyden çekinmeksizin, topluma, geleneklere, başkalarının yargılarına değer vermemiştir. Goethe, Beethoven'le tanışmak istiyordu. 1812 yılında Toeplitz'de Bohemia kaplıcalarında buluştular. Beethoven Goethe'nin dehasına hayranlık duyuyordu. Fakat karakteri Goethe'yle uyşamayacak kadar özgür ve sertti. Besteci Goethe ile yaptığı bir gezintide demokratik düşüncelerini anlatarak Weimar büyük dükünün müşaviri olan şaire onur dersi vermeye kalkışmıştı. Goethe bunu hiç affetmedi (Say, 1985, s. 172).

Yaptığı araştırmalar sonucu Azize Erten, ünlü besteci Beethoven'in hayatı ile ilgili şu yazıyı yazmıştır:

“Felsefesini notalarla ifade etmeye çalışan, bağımsızlık ve doğa aşığı, hasta, bedbaht bir adam: İşte Ludwig van Beethoven... O, bir dahi çocuk değildi, hatta ilk gençlik yıllarında dahi hocalarını ümitsizliğe düşürmüştü. O kadar ki içlerinden bir tanesi: Şimdiye kadar bir şey öğrenemediği gibi bundan sonra da öğrenemeyecek. Hele bestecilikte sıfır demişti. Uzun zaman ona armoni dersleri veren Haydn bile, bu tuhaf yaratılışlı öğrencisinin geleceğinden şüpheliydi...” (Erten, 1959, s. 55).

Sağırılığı en ağır derecesine gelmişti. 1815'ten beri insanlarla ancak yazışarak ilişki kuruyordu. Kendini bütün gücüyle bestelerine vermişti. Viyana yakınlarındaki köylerde yaptığı kır gezileri ona esin kaynağı oluyordu. 1822'de Fidelio operasının hazırlanışı sırasındaki acıklı durum tarihe şöyle geçirilmiştir:

“...Beethoven genel provayı yönetmek istedi. Birinci perdeden sonra, sahnede olup bitenler hakkında hiçbir şey duymadığı açığa çıktı. Hareketi geciktiriyordu; orkestra bir taraftan onun bagetine uyarken, öte yandan şancılar kendi bildikleri gibi seslerini yükseltiyorlardı. Tam bir kargaşa hüküm sürüyordu...” (Say, 1985, s. 173.)

Yukarıdaki bilgiler ışığında bestecinin hem hastalığına rağmen mesleğinden vazgeçmemesinde hem de dostları arasında olan Goethe ile konuşmasında onu kendinden bir anda uzaklaştıran inatçı karakterinin hiçbir zaman değişmediğini görebiliriz. Özellikle bu karakterindeki inatçılık ve hırçnılık eserlerinin yapısına birçok şekilde yansımıştır.

7 Mayıs 1824'te Koral Senfoni'yi yönetirken –ya da programda yazılı olduğu gibi konserin yönetimine katılıyorken- kendisini çılgınca alkışlayan halkın davranışlarından haberi yoktu. Şancılardan biri, elinden tutarak kendisini dinleyicilere doğru döndürdüğünde, bütün dinleyicileri ayakta şapkalarını sallıyor ve coşkunca alkışlıyor durumda gördüğü zaman her şeyi anlamıştı. Ölüm yaklaşmaktaydı. Onu 1826 yılında ziyarete giden Doktor Spiller, görünüşte neşeli olduğunu söylemişti. Beethoven ölebileceğine pek inanmamıştı ama 1826 yılının Kasım'ında zatülcenbe yakalanmıştı. Dostları uzaktaydı. Yeğenini bir doktor aramaya yollamıştı. Doktor çok geç yetişmişti ve Beethoven'i kötü tedavi etmişti. Üç ay boyunca bünyesi hastalığa dayanmıştı. 3 Ocak 1827'de yeğenini kendine varis yapmıştı. 17 Şubat 1827'de ölüm döşeginde üç ameliyattan sonra dördüncüyü beklerken şaşılabilir bir güçle şunları yazdı:

“Sabrediyor ve düşünüyorum. Her çeşit kötülük, beraberinde bir takım iyilikleri de getirir” (Say, 1985, s. 173).

Heykelleri ve resimleri en yüksek sosyeteden, çadırılı toplumlara kadar sevgiyle kabul edilen Beethoven, 1827 16 Mayıs’ında Viyana’da yaşama gözlerini kaparken insanlığa doğayı, kahramanlığı ve neşeyi içeren oda müzikleri, sonatlar, konçertolar, senfoniler, 1 opera, 1 Türk marşı, çocuklar için melodiler ve şarkılar gibi, dünya durdukça unutulmayacak eşsiz eserler bırakmıştır (Saydam, 1997, s. 30). Hayatı boyunca eserlerin çoğu halen dünya üzerindeki tüm orkestralar tarafından çalınmakta ve bestecinin adı günümüzde bile en çok tanınan besteciler arasında bulunmaktadır.

Beethoven’in ölümünden bir süre sonra Franz Grillparzer bestecinin hayatı ile ilgili mezarı başında şunları söylemiştir:

“...Biz buraya bir taş diktik. Ona bir anıt olsun diye mi? Hayır bize bir işaret olsun diye! Torunlarımız; diz çökecekleri, el bağlayacakları yerin ve onun kemiklerini örten öpülecek toprağın, nerede olduğunu unutmasınlar diye diktik. Bu taş, sade bir taştır, tıpkı onun hayatı gibi sade, büyük değil, zaten taş ne kadar büyük olursa, bir insanın değerini anlatmak bakımından o kadar gülünç bir şekilde uzaklaşmış olur. Üzerinde Beethoven adı yazılı, o halde en ulu arma, erguvan renkli hükümdar kıyafeti, prens tacı hep bu taş. Hem biz tarihe kavuşmuş bir insandan böyle büsbütün ayrılırken, asıl yaşayan ve yaşayacak olan ruh bize kalıyor...” (Yücel, 1942, s. 43).

2.2. Coriolanus Efsanesi

William Shakespeare, Coriolanus’u yazarken Sir Thomas North’un Plutarch’tan çevirdiği “Lives of the Noble Grecians and Romans” adlı kitabındaki “Coriolanus’un Yaşamı” bölümünden yararlanmıştır. Shakespeare’in, tarihsel olayları dramatik kurguya, düzyazıyı şiire çevirmekteki eşsiz dehasını gösterdiği oyunlarından biri de Coriolanus’tur. Shakespeare, Coriolanus’u yazarken, Plutarch’ın yazdıklarını doğrudan aktarmamış, evrenselliği ve dramatik kurguyu sağlamak için yeni baştan özgün bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Yazar, çevirideki olayı ve karakterleri olduğu gibi almakla birlikte, hem olaya hem de karakterlere derinlik ve renk kazandırmış, olayın gelişmesine kendi imgeleminin zenginliğini katmış, gerilimli sahnelerin ardından ölçüyü kaçırmadan mizahi denebilecek sahneler eklemiş, halkı yer yer ön plana çıkarmış ve Roma’nın atmosferini başarıyla vermiştir (Nutku, 2014, s. 5).

Eldeki belgelere göre, Coriolanus ilk defa 1608 yılında oynanmış; oyunun yazılış tarihinin de 1607 veya 1608 olduğu sanılmaktadır. Konusu M.Ö. 490 yılında Roma ve Corioli şehirlerinde ve civarında geçmektedir. Kibri kahramanlığına denk komutan ve asilzade Caius Martius halktan (Roma'nın kast sistemine göre pleblerden) nefret etmektedir. Eline geçen her fırsatta, ağır bir dil ve etkili sözlerle halkı aşağılamaktadır. Halk da kendilerini küçük gören, her fırsatta onlara hakaret eden, çıkarlarını gözetmediğine ve kendilerini hep ezdiğine inandıkları Coriolanus için genellikle aynı duyguları beslemiştir (Bozkurt, 2011, s. 7-9).

Coriolanus çeşitli sahnelerde oynanmasına karşın sadece Shakespeare'in yazdığı oyun olarak değil başka bir yazarın oyunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Beethoven'in uvertürünü bestelediği ve Heinrich Joseph von Collin'in de Coriolanus isimli bu konu üzerine bir oyunu bulunmaktadır.

Martius, o çağda Roma'yla sık sık savaşa tutuşan Latin topluluklarından Volsklerle yapılan çarpışmalarda büyük kahramanlık göstermiş, ünlü ve güçlü rakibi Tullus Aufidius'un komutasındaki Volskleri yenilgiye uğratmış, Volsk şehri Corioli'ye düşmanla çarpışa çarpışa tek başına girmiş ve büyük ün kazanmıştır. Martius bu inanılmaz cesareti ve kahramanlığıyla "Coriolanus" (Corioli Fatihi) soyadını alır ve Roma'da soylularca Konsüllük mevkiine aday gösterilmişti. Ancak, adaylığının halk tarafından da onaylanması gerekmektedir. Bunun için de, töreler uyarınca, halkın karşısına çıkarak bir "tevazu gösterisinde" bulunmak, kahramanlıklarını onlara anlatmak, aldığı yaraları göstermek zorundaydı. Oysa Coriolanus kişilik yapısı ve ilkeleri gereği böyle gösterilerden hoşlanmazdı (Bozkurt, 2011, s. 8).

Bu nedenle de bu ödevi uzun süre direndikten ve büyük ısrarlardan sonra kabul etmiş ve yerine getirmiştir. Bu arada, halkın özgürlüklerini ve haklarını savunmakla yükümlü halk temsilcileri olan Tribünler, Coriolanus'un adaylığının reddedilmesi için her türlü yola başvurarak var güçleriyle çalışmışlardı. Roma halkının çıkarlarını gözetmeyen bir hain olmakla suçlamışlar ve halkı kışkırtmışlardı. Amaçları, bu fırsattan yararlanarak Coriolanus'un sürgüne gönderilmesini veya öldürülmesini sağlamaktı. Coriolanus, Tribünlerin tahmin ettiği gibi, kışkırtmalar karşısında sükûnetini kaybetmiş ve hem Tribünlere hem de halka içini boşaltmıştır. Bu durumdan kısa bir süre sonra Coriolanus Roma'yı terk ederek sürgüne gitmiş ve Antium şehrinde

Roma'ya yeni bir saldırı hazırlığı içinde olan düşmanı Tullus Aufidius'a katılmıştır. Coriolanus'un Volsklere katıldığı haberi Roma'da büyük kargaşa yaratmıştı. Aufidius'un da üstünde bir Volsk komutanı olarak Roma'ya doğru ilerleyen Coriolanus'a, bu işten vazgeçmesi için ricacı elçiler gitmiş, ancak kimse Coriolanus'u yumuşatamamıştı (Bozkurt, 2011, s. 9-10).

Coriolanus'un özellikle Roma halkından nefret etmesi onun bu savaştan geri çekilmemesine sebep olarak gösterilebilir. Kibri ve kendini üstün görmesi sonucunda tribünlerin halkı ona karşı kıskırtması da onun Roma'ya yürüyüşünü durdurmayı engelleyen faktörlerden biri sayılabilir. Roma hukuku karşısında elde edemediği gücü zor kullanarak elde etme çabası onun acımasız bir general olduğunu ön plana çıkarmaktadır.

Sonunda, Coriolanus'un annesi, karısı ve çocuğu onu etkilemeyi başarmışlardı. Direnci kırılan Coriolanus, sonunun ne olacağını tahmin ettiği halde, onların isteklerine boyun eğmişti. Coriolanus, Volsklere bir anlaşma yapmayı önermiştir. Ancak onu kıskanan Aufidius, Volsk senatosu önünde onu sözünden dönmekle ve Volsk davasına ihanet etmekle suçlamıştır. Tartışma sırasında, Aufidius tarafından önceden tutulan suikastçılar Coriolanus'u bıçaklayarak öldürmüştür (Bozkurt, 2011, s. 10).



Resim 6 - Coriolanus Roma Duvarlarında

Shakespeare, Coriolanus oyununda birey ve toplum ruhunu, derinlemesine kesitler alarak, en kuytu köşelere ışık tutarak incelemiş; haklı-haksız, suçlu-suçsuz, serefli-şerefsiz, güven-güvensizlik, kıskançlık, nefret gibi kavramları değişik konumlarda irdelemeye sunmuştur. Her şeyden önce, insanoğlunun kendi iç çatışmasını –ve bu çatışmadan hep yenik ve ezik çıkmasını- gözler önüne sermiş: sürekli kendini kandıran, kendiyle yüzyüze gelmekten kaçan, kendinden korkan insanların “dramını” Coriolanus Tragedyası’nda anlatmıştır (Bozkurt, 2011, s. 11).

“Coriolanus, hiç kuşkusuz, Shakespeare’in son tragedyaları içinde yer alır: hatta bunun son yazdığı tragedyaya olduğunu düşündüren nedenler vardır. Hamlet’i izleyen diğer tragedya gibi bu da şiddetli tutkunun tragedyasıdır; ama hiçbirinde bundaki kadar yazığa isyan gösterilmemiştir” (Bradley, 1912, çev., s. 196).

“Coriolanus, Shakespeare’in yazmış olduğu en aykırı tragedya. Olumsuz kahramanı olan, insan tutkularını çok değişik açılardan irdeleyen, egemen güçlerle halk arasındaki uçurumu kesin çizgilerle anlatan bir oyundur bu” (Nutku, 2010, s. 18).

“Coriolanus’ta sanki kişisel çıkar, ego, küçük hesap-büyük hesap, söz-davranış, birey-toplum kavramlarının, değişik kılıklarda gösteriler sunduğu bir panayır ortamı vardır karşımızda. Herkesin sanki tek hedefi, başkalarının zayıf yanını bulmak ve kendi zayıflıklarını ve kusurlarını başkalarından ve kendinden gizlemektir. Bu arada kimi erdemler de oraya buraya çarpıp kişiden kişiye koşuşarak kendilerine bir sığınak bulmak ister gibi başıboş dolaşır dururlar. İnsanlığın çok büyük sorunlarına insanlar işlerine geldiği gibi, zaman zaman akıllarının erdiğince, fazla zorlamadıkları iradeleri yettiğince, kestirmeden ve hep kolayına kaçarak çözümler bulmaya çabalarlar: Coriolanus’ta kendisiyle yüzleşmeyi, kendini sorgulamayı, bilinçlenmeyi, yücelmeye çalışmayı bir kez daha erteleyen; daha kötüsü, böyle bir gerekliliğin varlığını görmezden gelmeyi tercih eden insanlar vardır karşımızda” (Bozkurt, 2011, s. 11).

2.3. Ludwig Van Beethoven’in Sanatsal Yaşamı

Viyana klasiklerinin üçüncüsü olarak anılan Beethoven, üstün dehasıyla bütün zorlukları yenmiş, müziğin her türünde zaferden zafere koşmuş, sanat becerisinde

dünyaya meydan okumuştur. Klasik müziği en yüksek katına çıkardığı gibi, 19. Yüzyılın romantik çağına öncülük etmiş, açtığı çığırda ondan sonra gelen bütün yaratıcı sanatçılar, şairler, ressamalar ve müzisyenler onu örnek olarak seçmişler ve “Beethovencilik” yolunu tutmuşlardır (Saydam, 1997, s. 30).

Beethoven kendi kendini eğitmişti. Yaşamının sonuna doğru, dostları için en çok esinlendiği edebiyat eserlerinin bir listesini yapmayı düşünmüştü. Programlı müziğin düşmanıydı, müzikal resme karşıydı, ama Ries’in anlattığına göre, konusuz hiçbir eser de bestelememişti. Ölümünden birkaç ay önce Schindler ile Aristoteles, Euripides ve Shakespeare üzerinde konuşur ve hiç şüphesiz, kendi buluşlarını açıklar. Schindler dostunun eserlerinin üzerine “*müzik duyguya ne yön vermek zorundadır ne de vermelidir*” gibi romantik tanımlar yazmasını eleştirmesine karşın, Arşidük Üçlüsünün (Op. 97) anlamını öğrenmeye çalışmıştı. Beethoven yalnızca art arda gelen tatlı seslerle kişileri büyülemek istememişti. Müziği, zihnin bazı endişelerine itaat etmekteydi. Bunları araştırmada, gereksiz her türlü yorumdan kaçınmak için en iyi kılavuz yine bestecinin kendisiydi (Herriot, 1929, çev., s. 249).

Sağırılığın getirdiği kaygılar ve acılar o dönemde bestelediği bazı eserlerine yansımıştı. Piyano için yazdığı üçüncü sonat (Op.10, 1798) bu kapsamdadır. Sonatın largo bölümünde çektiği acı ifade edilmiştir. Ama birinci senfonisinde (Do Majör, 1800) acılarını umursamayan bir tazelik içindedir. Giderek kendini toplumdan soyutlayan ve yalnızlık duygularıyla baş başa kalan besteci, ülkesine ilişkin anılara sığınmıştı. Do Majör senfonisi Ren kıyılarına özgü bir eserdir ve Beethoven’ın düşlerinde, gülen bir çocukluk çağı şiiridir. Bu şiir, neşeli ve huzur vericiydi. Ama bazı pasajlarda aydınlıktan karanlığa geçme anılarının acısı da hissedilir (Say, 1985, s. 171).

Eski yazarları okumuştur ve klasik eğitimin yararlarına inanmaktaydı; bunu, “İmparatorluk ve Krallık başkenti Viyana’nın çok değerli belediyesi”ne hitaben yazdığı 1 Şubat 1819 tarihli uzun mektupta açıklar. Dayandığı düşünce şudur: “*Bir zanaatkârdan daha iyi, daha ilerde olmak isteyen her kişi, beş yahut altı yıl boyunca genel ve yansız bir kültür eğitimi görmelidir.*” Böyle bir eğitimden yoksun olan Beethoven bu boşluğu elinden geldiğince kendi kendine doldürmüştü. Homerus’u okumuştur ve öfkelenildiğinde de Viyana’yı Phaiaklar ülkesi diye adlandırmıştı. Biraz da Latince öğrenmişti. Gündelik geçiminden para ayırıp klasik eserlerle, bir Pausanias

ya da Agricola'nın Yaşamı'nı satın almıştı. Antik uygarlıklar onu büyülemişti çünkü tüm erdemler ona göre o devirdeydi (Herriot, 1929, çev., s. 249-250).

Eslerinin birçoğunda savaş temalarının enerjisi göze çarpmaktadır. İkinci senfonisinin Allegro bölümü ve İmparator Alexander'a adadığı sonat, kahramanlığı parlak bir şekilde anlatmaktadır. Beethoven sınırsız bir özgürlük ve ulusal bağımsızlık taraftarıydı. Toplumdaki bireylerin devlet yönetimiyle işbirliği yapmasını istiyordu. Fransa'da genel oy hakkının verileceğini umuyor, Bonaparte'ın bunu sağlayacağını sanıyordu. Sonuçta, 1804 yılında Bonaparte için kahramanlık senfonisini ve 1805-1808 yılları arasında Do minör senfonisini yarattı. Kahramanlık senfonisinin birinci el yazması Bonaparte'ın unvanını taşımaktadır. Bu sırada Beethoven Napolyon'un taç giydiğini öğrenmişti ve hiddetten köpürmüştü ve kızgınlıkla eserin başındaki hitap yazısını yırtmıştı. Kahramanlık ve savaş teması, Beethoven'in eserlerinde ağır basmaktadır. Bunlara örnek olarak "Coriolan Uvertürü" ve Bismarck'ın "Eğer sık sık dinleseydim, daima cesur bir adam olurum" dediği Appassionata Sonat (Oo. 57) ve 1809'da yazdığı Mi bemol Majör Piyano Konçertosu gösterilebilir (Say, 1985, s. 172).

Ünlü bestecinin en bilinen eserlerinden olan ve günümüzde Avrupa Birliği'nin resmi marşı kabul edilen "9. Senfoni" hakkında Ernst Preatorius şu cümleleri kurmuştur:

"Dünyanın bütün müzik yaratmaları arasında iki dik tepenin yükseldiği görülür. Bunlardan birisi; Opera sahasında Beethoven'in Fidelio'su, diğeri de, Senfoni sahasında yine Beethoven'in dokuzuncu senfonisidir. Bu iki eserin, aynı adamı kendi yaratıcısı tanımalarına pek tesadüf gözü ile bakmamalıdır. Çünkü her iki esere de aynı ahlak görüşü ve insan sevgisi üzerinde yerleşmiş bir hayat, yani; Fidelio'da eş sevgisi, dokuzuncu senfonide geniş bir şekilde insan sevgisidir. Fidelio'da anlatılmak istenilen şey; Kardeşin kardeşleri araması olduğuna göre, bu fikir dokuzuncu senfonide daha büyük bir Apotheos halini almıştır: Bütün insanlar kardeş olacaktır..." (Yücel, 1942, s. 30).

Müzik tarihçileri ve eleştirmenler Beethoven'in eserleri konusunda, üç dönem üzerinde dururlar. Ancak, bir dönemden ötekine geçiş, kesin çizgilerle belirlenemez: Birinci dönem, Haydn ve Mozart'ın etkisiyle biçimlenmiş olan gençlik yıllarıdır. Bu bestecilik anlayışına bir "üslup benzetmesi" de denebilir. Ama bu yakınlaşma özgür bir yolda ilerler, bestecinin kişiliğini daima yansıtır. İkinci dönemde, çalgı ve orkestra

araştırmaları önem kazanmıştır. Piyano eserlerinin üslubu bile orkestraya yaklaşır. Biçim gelenekseldir. Getirilen yenilik, senfonilerde “minuetto”nun yerini “scherzo”nun almasıdır. Scherzo, fantaziye daha yatkın, dinamik bir bölümdür (Say, 1985, s. 173).

“Eroica” ve “Pastoral Senfoni” de program müziği eğilimleri görülebilir; ancak bu, Beethoven’ın duygu ve düşüncelerini sağlam temeller üzerinde anlatma kaygısıdır. Besteci için önemli olan, dramatik etkilerin yaratılmasıdır. Üçüncü dönemde biçim daha özgürdür. 1820 sonrası yazdığı anıtsal eserler, klasik üslubun ulaştığı sınırı ve kendini aşma yolunda gösterdiği gelişimi yansıtır. Beethoven’i öteki klasik bestecilerden ayıran en önemli özellik, demokratik akımdan büyük ölçüde etkilenmiş olmasıdır. Onunla birlikte müzik artık bir soylular eğlencesi olmaktan çıkmıştır. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinin halk müziklerinden yararlanmış, müziği toplumun tüm katlarının ortak duygu ve düşünce birikimini temsil etmeye yöneltmiştir. Ayrıca, edebiyat ve resim kadar önem verilmeyen müziğe, gerekli yerin verilmesini sağlamıştır (Say, 1985, s. 173). Beethoven’ın eserleri arasında bestelediği uvertürlerin her biri tiyatro oyunları, müzikli sahne yapıtları için olsa da neredeyse tümü bestelendiği oyunun önüne geçmiş ve her bir uvertür konser uvertürü olarak çalınmış ve çalınmaktadır.

Hangi anlayışla yaklaşılırsa yaklaşılırsın, Beethoven yorumlarının hiç birine “bu, tam doğru yorumdur” denemez. Onun müziği, dünyanın derinliklerine açıktır. Müziksel olayların ve konuların tümü, arka planın kavramlarına saydam ve geçirimlidir ve bu kavramlarla bütünleşerek, tüme varırlar. Olayların, arka planın kavramlarına karşı bu saydamlığı, Shakespeare’in dramlarıyla aynı bağlamdadır. Kral Lear yapıtında örneğin, Kral Lear’ın kaderi, insanı korkutan gerçeği, yapıtın sadece ön planındaki bir konudur. Ama konunun ardında çok daha derin ve evrensel bir kavram gizlidir ve dıştaki olayları şeffaf bir biçimde aydınlatmaktadır. Olaylar da o nispette derinleşmektedir. Shakespeare ve Beethoven yapıtlarında, ön plan olaylarıyla geri planın kavramları birbirlerinde eriyerek bütünselliğe kavuşurlar. Dinleyicinin ise yapıtın tümüne varması ve onu yaşaması, ancak ön plandaki olayları anlamasıyla mümkün olabilmektedir. Beethoven’deki karşıtlıklar, hem dünya olarlarından, hem de bu yakın ve uzak plan kavramlarının karşıtlıklarıyla gelişir. Müzikte de var olan bu karşıtlıkların konusu müzik tarihinde çok söz konusu olmuş, yanlış anlaşılmalara da yol açmıştır (Pamir, 1989, s. 41).

2.4. Ludwig van Beethoven'in Uvertürleri Listesi

Prometheus'un Yaratıkları Uvertürü (1801) Op.43

Coriolan Uvertürü (1807) Op.62

Leonore Uvertürü No.1 (1807) Op.138

Leonore Uvertürü No.2 (1805) Op.72

Leonore Uvertürü No.3 (1806) Op.72a

Fidelio Uvertürü (1814) Op.72b

Egmont Uvertürü (1810) Op.84

Atina Harabeleri Uvertürü (1811) Op.113

Kral Stephan Uvertürü (1811) Op.117

Bayram Uvertürü (1815) Op.115

Evin Kutsanması Uvertürü (1822) Op.124

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bu bölümdeki müzikal analiz, çoğunlukla şeflere yönelik çalışma önerilerinden oluşmaktadır ve Prof. Alexandr Rudin ile yapılan derslerin içeriği örnek alınarak hazırlanmıştır. Tüm bölüm boyunca hem teknik detaylara, hem de müzikal alanların bir miktar da olsa armonik yapısına değinilmiştir.

3.1. Coriolan Uvertürü'nün Müzikal Analizi

Coriolan Uvertürü'nün genel içeriğinin (müzikal ve çalınma teknikleri olarak) güçlü melodiler ve sert etki yaratan nüanslardan²² oluşması Ludwig van Beethoven'in savaş temalarına olan düşkünlüğünün bir göstergesi olarak dile getirilebilir. Bestecinin, yazar Collin'in tiyatro oyunu için yazdığı bu uvertürün en belirgin özelliklerinden birisi girişindeki Do notalarıdır. İlk 14 ölçü, giriş (intro) niteliği taşımaktadır ve 14. ölçünün eserin başlangıç tonunun (Do minör) dominant akoruyla sonlanması giriş niteliğini sonlandırmaktadır.

Beethoven
Overture to Coriolanus
Op. 62

Allegro con trio.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Şekil 1 - Coriolan Uvertürü giriş kısmı (ilk sayfa)

²² Nüans: Herhangi bir notanın altına konan gürlük işareti.

Girişteki ilk 3 ölçünün benzeri türde bir yapı, ilk 14 ölçüde 3 kez tekrar edilmiştir. Aralarındaki tek fark, her ünison (aynı ses) uzun Do sesinden sonra tüm orkestranın farklı akorlar çalmasıdır. Buradaki armonik yapıların göz önünde bulundurulması durumunda her 3 ölçünün başında çalınan Do sesinden sonra farklı akor dizilimi (girişin armonik yapısı) aşağıdaki şablonda verilmiştir.

1. ve 3. Ölçü	5. ve 7. Ölçü	9. ve 11. Ölçü	13. Ölçü	14. Ölçü
I - IV	I - vii ⁷	I - IV ⁻⁷	I ⁶	V

Şekil 2 - Uvertür girişinin armonik yapısı

Yukarıda verilmiş olan şema, uvertürün ana temasına giriş niteliği taşıyan bir bölüm olarak düşünülürse bu alanda dikkat edilecek birçok teknik detay bulunabilir. Bunlardan ilki uzun ve ünison Do sesleridir ve bu seslerin çalınması için iki farklı öneri sunulmaktadır. İlk öneri, çalınan uzun seslerin, ritmik olarak vuruş ile birlikte çalınmasıdır. Şefin vuruşu takip edilerek uzun seslerin ritim içerisinde çalınması, her Do sesinden sonra gelen akorlara tam zamanında girişi sağlama olanağını sunar. İkinci öneri ise, uzun Do sesinin şefin tek baton vuruşu ile çalınmasıdır. Her ilk baton vuruşu ile önce uzun Do notasının ve daha sonra ikinci baton vuruşu ile (her bir baton vuruşu gayet keskin ve hazırlayıcı nitelikte olacak şekilde) akorların çalınması, tüm girişe farklı bir canlılık katacağı gibi, adeta savaşa hazırlanılıyormuş hissini verebileceği düşünülmektedir. Fakat ikinci öneri için, orkestranın deneyiminin göz önüne alınması tavsiye edilir ve bunun sebebi olarak amatör bir orkestranın seviyesine pek uygun olmadığı düşünülmektedir.

Do seslerindeki nüansın (ff) olması için ayrı bir yöntem izlenilebilir. Bu yöntem ise, yayın yavaş fakat kuvvetli olarak çekilmesidir. Yavaş ve tek yay kullanımı, uzun notalarda güçlü bir etki yaratmasına karşın, akorlara denk gelen notalarda yayların itilmesi, istenilen gücü bazı zamanlar sağlayamayabilir. Bu sebepten dolayı uzun seslerin iki farklı yay ile (önce çekerek sonra iterek) çalınması sonrasında, akora gelen notaya çekerek girilebilmeyi olanaklı hale getirecektir. Son iki ölçüdeki I ve V akorlarıysa, artık ana temanın (A bölümünün) başlayacağını habercisi niteliğinde olduğu için, mümkün olduğunca keskin ve zamanında çalınması

gerekebilir. Girişin son iki akoru staccato²³ olduğu için, bu seslerin yaylılarda yayın alt kısmında (topukta) çalınması, istenilen keskinliği ve nüansın gereğini sağlayacaktır.



Şekil 3 - Ölçü 13 ve 14 için yay şekli önerisi

Yukarıdaki şablonda ölçü 13 ve 14 için yay önerisi verilmiştir. Bu ölçülerde önerilen yay ile çaldırılmasının sebebi bir önceki paragrafta açıklanmıştır. İlk 14 ölçüde dikkat çeken durumlardan bir diğeri de her üçlü grup olarak sınıflandırılabilen bölümlerden sonra gelen boş ölçülerdir. Bu boş ölçülerin iki farklı şekilde çalınması için bulunulabilecek ilk öneri ritmik çalma yöntemidir. Ritmik çalma yönteminin uygulanması durumunda, G.P²⁴ (Grand Pause) gelen boş ölçülerde eserin kendi hızında bekleme yapılacağından dolayı diğer üçerli ölçü gruplarında ritim ve giriş-çıkış problemini ortadan kalkacaktır. Diğer bir yöntem de ikinci paragrafta bahsedilen iki baton vuruşu yöntemine bağlı olarak G.P. gelen tüm ölçülerde beklemek olabilir. Özellikle bu ikinci yöntemde, boş ölçülerde beklemek hem eserin girişinde boşluk etkileri yaratıp çalınan her akorun yavaşça kaybolmasını sağlayacağı gibi hem de orkestranın daha dikkatli ve odaklanmış bir şekilde şefe bakmasını sağlayacaktır. Giriş içerisindeki 14 ölçüdeki üçerli tüm gruplar birbirine benzese de, müzikal olarak

²³ Staccato: Nota sonlarında kesik ve kısa çalma tekniği

²⁴ Grand Pause: Her hangi bir eserde tüm çalıcıların veya solistlerin durduğu büyük sus.

yavaşça daralan bir yapı ile hareket ettikleri gibi, 14. ölçüde V akoruna kadar adım adım çözülme sağlamaktadır.

15. ölçüden 20. ölçü sonuna kadar ilk melodik pasajın baştaki giriş niteliği taşıyan 14 ölçünün armonik yapısı ile uyduğu görülmektedir. Temanın başlangıcındaki (p) nüansın özellikle de yaylılarda staccato ile birleşmesi sonucu (viyola ve kemanların aynı temayı çalması ile) koyu ve gizemli bir atmosfer yaratılmaktadır. Aslında burada müzikal açıdan farklı bir öneri olarak General Coriolan'ın Romalılara düşmanlığı ve kenti ele geçirmek için yapmış olduğu sinsi planları hazırladığını düşünülebilir. Özellikle de ikinci bölümde bahsedilmiş olan Coriolan'ın hayatı kısmında, halkı küçümsemesi sonucu istediği makama gelememesinden kaynaklı bu müzikal öneri sunulmuştur. Burada, orkestraya etkiyi daha iyi verebilmeleri için bu müzikal öneri anlatılabilir.

18. ölçü ve 19. ölçüde, sırası ile 2. keman, obua-klarnet (birlikte) ve flütün girişine hazırlık yapılması, bu çalgı gruplarının rahat bir şekilde pasaja başlamalarını sağlayabilir. Özellikle giriş hazırlığı ile ilgili bahsedilen durum, çalgıların giriş sırasına göre her birisi ile doğrudan göz teması kurularak, onları aktif ve dikkatlerini yüksek seviyede tutmak olarak bahsedilmektedir. 18. ölçünün yarısında 2. keman çalmaya başlamadan önce, grup ile temas halinde olunması, bu grubun ve ardından sırasıyla gelen diğer çalgıların ritmik devamlılığı bozmayacak şekilde pasaja başlamalarına olanak sağlayacaktır.

19. ve 20. ölçülerdeki armonik yapı ve bestecinin istediği crescendo göz önüne alınırsa, batonun ve sol elin yavaş yavaş (ölçü sayısı göz önüne alınarak) birlikte büyük hareketler ile orkestrada istenilen etkiyi ve sesin yükselmesini sağlayabilir. Bir diğer dikkat çekici durumda, 18. ve 19. ölçüdeki armonik yapının inici bir ezgi yürüyüşü şeklinde olduğudur ve crescendo bu ölçülerde geldiği için, "crescendo"nun armonik düşüş etkisini arttırdığı düşünülmektedir. Aşağıdaki tabloda bu ölçülerdeki armonik yapı verilmiştir:

18. Ölçü		19. Ölçü
I - vii		VI ^{tr} - V

Şekil 4 - 18. ve 19. ölçülerin armonik yapısı

Yukarıda verilen tabloda sadece ezgi yürüyüşü gösterilmiştir. Bunun haricinde kalan diğer detaylar bir üst paragrafta anlatılmıştır. Özellikle bu iki ölçüdeki ezgi yürüyüşü üzerinde yapılan “crescendo”nun, 12. ölçüdeki G.P.’ye bir ön hazırlık niteliğinde olduğu düşünülmektedir. 21. ölçüde ani bir şekilde gelen G.P.’nin, 19. ve 20. ölçüler üzerindeki tahta üflemeliler ve yaylıların çaldığı yankı biçimindeki melodiyi bir anda birleştirerek tekrar dengeyi sağladığı gözlemlenmiştir. Bu yankılanma şeklinde gelen pasajda, önemli olduğu düşünülen durumlardan biride, yaylı partisindeki gecikmeli giriştir. Aynı melodi önce obua ve klarnet ile başlayıp (2 vuruş sonra flütler ile desteklenerek), yaylıların gecikmeli pasajı ile tamamlanması sırasında çıkabilecek sorunların başında iki farklı grubun aynı anda düşmek istemesi gelmektedir. Bu durumun yaşanmaması için, yaylılardaki zayıf zamanlara gelen notaların “vibrato²⁵” ile desteklenerek çalınması önerilebilir. Aşağıdaki tabloda, paragrafta bahsedilen yankılanma şeklindeki pasaj gösterilmiştir.



Şekil 5 - 18. ve 19. ölçüler üzerindeki yankılanma

²⁵ Vibrato: Müzikte çalınan sesin dalgalandırılması.

21. ölçüdeki G.P.'den sonra, orkestranın farklı şekillerde başlatılabileceği düşünülmektedir. Bu başlama şekilleri için ilk öneri, G.P. üzerinde iki vuruş boş vurulmasının ardından orkestranın başlatılmasıdır ve bu uygulama sayesinde 22. ölçüde başlayan yaylılar, ritmi anlayarak kendinden sonra başlayan tüm çalgılara avantaj sağlayabilir. İkinci öneri olarak, G.P.'de tüm vuruşu durdurup, 22. ölçüde çalmaya başlayacak olan çalgılara bakarak küçük bir nefes alınması bu çalgıların ritmi anlamalarına olanak sağlayacaktır.

23. ölçüden 28. ölçüye kadar çok büyük bir farklılık bulunmamakla birlikte, sadece küçük birkaç ayırım göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki, 15. ölçüdür. Bu ölçü, uvertürün eksen tonu olan Do minör ile başlasa da, 23. ölçü bir büyük ikili aşağıdan (Si b minör üzerinden) çalınmaktadır. Burada da müzikal olarak değerlendirilebilecek bir öneri de General Coriolan'ın, konunun başlarında bahsedildiği gibi planlarını oluşturmasının önünde bir engel olduğu düşüncesi benimsetilerek karamsar bir tını ile pasajın çaldırılabilirliği. Özellikle büyük ikili aşağıdan çalınan bu pasajda eksen tonun parlaklığı bulunmadığı için, bu pasajın daha koyu ve sinsi bir atmosfer yarattığı düşünülmektedir. 23. ölçü dâhil olmak üzere, 27. ölçünün ilk iki vuruşuna kadar olan kısmın, 15. ölçüde başlayan ve 20. ölçüde biten ilk bölüm ile neredeyse aynı olduğu görülmektedir. Tek farklılık, 20. ölçü son vuruş ile biterken 27. ölçü tamamlanmadan ilk yarısında bitmiştir. 28. ölçüdeki G.P. için bir önceki paragrafta bahsedilen öneriler göz önünde bulundurulabilir.

29. ölçü özellikle eksen tona dönüş için oluşturulmuş bir köprü görmektedir. 30. ölçüden 33. ölçüye kadar (son üç ölçü dâhil olmak üzere) bu kısım ikiye ayrılabilir. Özellikle bu 4 ölçülük grupta “crescendo” yapılırken iki farklı şekilde öneri sunulabilir. 30. ve 31. ölçülerde gelen temanın aynısı, “stretto” (sıkıştırma) olarak 32. ve 33. ölçülerde gelmektedir. Bu ölçülerde gelen “crescendo”, genel olarak 4 ölçü boyunca devam etse de 32. ve 33. ölçülerde daha belirgin halde çaldırılabilir. Bunun sebebi ise 34. ölçüde gelen (ff) nüans üzerinde başlayan güçlü tema olarak gösterilebilir. 30. ölçüdeki kornların çaldığı parti, 34. ölçüye niteliğindedir ve ses rengi olarak daha gür ve parlak bir tını ile çaldırılabilir. Bunun sebebi olarak da ikinci bölümdeki incelemeler sonucu, bestecinin savaş temalarına düşkünlüğü gösterilebilir. Özellikle 30. ölçüdeki kornların eksik vuruşta girmesinden hemen önce göz teması kurulması ve verilecek olan keskin bir giriş işareti çalıcıların rahat çalmasını sağlayacaktır.

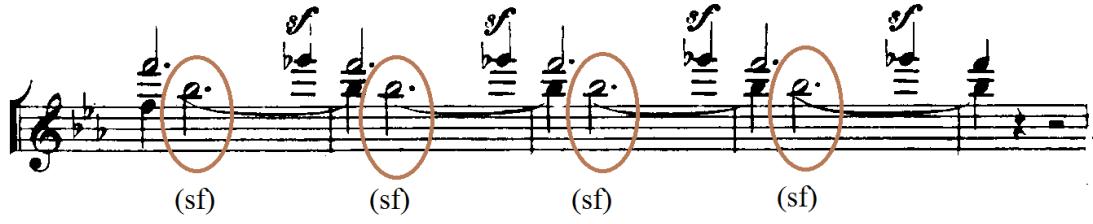
Şekil 6 - Ölçü 29 ile 33 arası ile ilgili önerileri kapsayan alanlar

30. ve 33. ölçüler arasındaki bağlantı teması, hemen ardından gelen 34. ve 37. ölçüler arasındaki orkestranın tutti (birlikte) pasajına bağlanmaktadır. 36. ve 37. ölçülerdeki tüm üflemeli çalgılarda, kemanların ve viyolaların partisinin tam tersine noktalı dörtlük notalar göze çarpmaktadır. Bu pasajdaki nota değerlerinin tam zamanında çalınabilmesi için orkestrada uygulamaya yönelik bir öneri, tüm noktalı dörtlük çalan her nefesli çalgıya yarım vuruşluk susta küçük nefesler aldırmasıdır. Bu öneri sayesinde tüm nota değerleri hem zamanında çalınabilir hem de çalıcılar nefes aldıkları için pasaj sırasındaki nüanslar tam olarak ortaya çıkabilir. Özellikle bu

Şekil 8 - Ölçü 40 ve 45 arasındaki yay önerisi

44. ve 45. ölçülerde, 1. keman partisinin diğer benzer yapıda olan öncesindeki 4 ölçüden farklı olarak, 1'lik değerde yazıldığı gözlemlenmiştir ve daha öncesinde gelen (sf) olan notalardaki gibi bu notaların da çekerek yay şekli ile çalınmasında fayda görülmektedir. 1. kemanın partisi ile uyumlu olarak, diğer üflemeli çalgıların partilerinde de aynı şekilde nota değeri uzadığından dolayı (sf) etkisini güçlendirebilmek için, her birlik notanın sonunda küçük bir nefes alınması önerilmektedir.

46. ölçüden 50. ölçünün sonuna kadar olan pasajlarda göze çarpan birkaç yer bulunmaktadır. Bunlardan ilki flüt partisindeki 2. flütün çaldığı si(b) notasıdır. Tüm partilerin ortak hareket etmesine rağmen 2. flütteki si(b) notası, bir tür sinyal sesini andıran bir notayı barındırmaktadır. Buradaki partinin duyulabilmesi için tıpkı diğer çalgılarda olan (sf) 2. flüt partisine de uygulanabilir. 2. flüt partisindeki bu notanın duyulamaması durumunda çıkacak sorunlardan biri, ezgide eksik bir ritim varmış gibi duyulmasıdır ve bunun yanı sıra diğer bir sorunda, yaylıların (sf) pasajlarındaki çıkışın çok yalın ve güçlü duyulması olarak düşünülmektedir. Flüt partisi ile ilgili öneri bir sonraki sayfada verilmiş olan şablonda gösterilmiştir.



Şekil 9 - 2. flüt partisi için önerilen aksanlar

Yine 46. ve 50. ölçüler arasında 1. keman ve kontrbasın partisindeki zayıf zamana denk gelen (sf) için yay şekli ile ilgili olarak sunulabilecek bir öneride noktalı ikilik her notanın bütün yay ile çalındıktan sonra yayın ucundayken hafifletilip iterken tüm kol kuvveti ile çaldırılması şeklinde söylenebilir. Tüm bu yoğun partilerin hemen ardından gelen ve 1. kemanın çaldığı fa notası, “decrescendo” ile çalınırken 50. ölçüye bir köprü niteliği göstermektedir. 50. ölçüdeki fa notasının rahat bir geçiş ile çalınmasına olanak sağlamak amacıyla, 51. ölçüdeki Mi(b) Majör’e bağlanan Dominant 7’li bağlantısı durumundaki notalar, küçük bir ritardando (yavaşlama) ile ve özellikle (sadece 51. ölçüde) in 4 vuruş şeklinde çaldırılırsa 52. ölçüye doğrudan rahat bir bağlantı oluşturulabilir.



Şekil 10 - in 4 ve in 2 vuruş önerisinin uygulanabileceği alan

52. ölçüden başlayarak 4+4+4 sırası ile aynı temanın tekrarlanması sırasında öncelikli önem, ritmik zorluğun bulunduğu viyolonsel partisine verilebilir. Burada ritimde genişlemeler yaşanması ve viyolonseldeki arpej içerisinde pasajın rahat çalınması, her 4 ölçülük grupta soloyu çalan çalgıların şefin vuruşlarına doğrudan dikkat etmesi ile sağlanabilir. Sırası ile ilk 3 ölçülük grupta 1. keman, ikinci 3 ölçülük

grupta 1. klarnet ve son olarak 3. üç ölçülik grupta tüm tahta üflemeli çalgılar aynı soloyu çalarken, her çalınan solodan önce şefin yukarıda çalınan çalgı grupları ile 1 ölçü önceden temas kurması ritmik akışın devamını güveli şekilde sağlayabilir.

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The score is written on multiple staves. A large red box highlights a section of the score, and a blue box highlights another section. Arrows point to specific measures with the label 'Hazırlık Ölçüsü' (Preparation Measure). The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'poco', and 'a'. The annotations are used to indicate the preparation measures for the woodwind ensemble.

Şekil 11 - Hazırlık ölçülerini gösteren şekil

Yukarıdaki verilen ölçü aralığında mavi alanlar hazırlık kısımlarını, kırmızı ile yazılmış kısımlar temayı göstermektedir. Siyah renkli oklar ise hazırlık kısımlarının partitür sayfası üzerindeki yerini belirginleştirmek için kullanılmıştır. Bir önceki

paragrafta bahsedilen tüm hazırlık noktaları ve temalar işaretlenmiş olup, son giriş olan 3. üç ölçülük kalıbın tamamı yerine sadece yarısı şekil üzerinde verilmiştir.

Bu 3 ölçülük gruplarda temayı çalan çalgılar için, nüans olarak (p) belirtilmiştir fakat buradaki soloların diğer eşlik partisi ile karışmaması için özellikle tahta üflemleri çalgılarda nüans (mp) olarak düşünülebilir ve bunun sayesinde melodik olarak hem temanın ön plana çıkması sağlanabilir, hem de ritmik açıdan yavaşlama sorunu ortadan kaldırılabılır. Bu temayı çalan çalgıların yavaşlama isteği, temanın uzun notalar ve legato pasajlar üzerinde çalınması göz önüne alınarak değerlendirilmiştir. 62. ölçüde başlayan “crescendo” 63. ölçünün sonuna kadar devam etmekte olup, bu artışın kayda değer hale gelmesi için keman grubunun ön plana adım adım çıkarılması sağlanmalıdır.

The image shows a musical score snippet with five staves. The first four staves have a piano (p) dynamic marking at the beginning. The fifth staff has a piano (p) dynamic marking at the beginning and a crescendo (cresc.) marking in the final measure. The final measure is highlighted with a blue box. The score is in a 3/4 time signature and features various melodic and rhythmic patterns across the staves.

Şekil 12 - Crescendo çalınmaya başlanan ölçü

Bir diğer öneride (ff) başladığı andan itibaren yavaş yavaş decrescendo yapılarak 64. ölçüde gelen (p) nüansa hazırlık sağlanmasıdır. 64. ölçüden 71. ölçüye kadar olan bölüm tonal yapı olarak farklı olsa da diğer tüm açılardan 52. ve 63. ölçüler arasındaki pasaj ile aynı olduğu görülmektedir. Fakat farklı olarak tema 3 defa değişik 2 defa tekrarlanmaktadır. 62. ve 63. ölçüde önerilen yöntemler aynı şekilde 70. ve 71. ölçü içinde önerilebilir.

72. ve 73. ölçülerde göze çarpan ilk durum 74. ölçüye crescendo bağlantısından hemen sonra 74. ölçüde (sf) sonrasında decrescendo gelmesidir. 72. ölçü ve 73. ölçü özellikle sonrasında (sf) gelmesi sebebi ile her ölçüde farklı yay ile (çekerek – iterek) çalınması önerilebilir ve bununla birlikte (sf) geldiği anda tüm yaylar çekerek geleceği için etkinin güçleneceği düşünülmektedir.

Şekil 13 - Yay şekillerini ve (sf) ölçüsünü gösteren şekil

Yukarıdaki şekilde, bir önceki paragrafta bahsi geçen tüm öğeler gösterilmiştir. Bu alanda özellikle dikkat çekilmek istenen kısım, şekil üzerinde yazılan yay şekilleridir. Bu alanda gösterilen yay şekillerinin uygulanması sonucunda bestecinin istediği (sf) notası, çok daha güçlü bir yay etkisi ile çalınacağı ve hemen ardından yayın ucuna doğru hızla gelineceği için, “decrescendo” alanının rahatlıkla ve doğal olarak yapılacağı düşünülmektedir. “Crescendo” gelen pasajda ise iterek çalınacağından dolayı hem işaret parmağından yaya verilecek olan basınç, hem de kol kuvveti uygulanacağından dolayı, (sf) ölçüsüne büyük bir ses artışı ile girileceği düşünülmektedir.

75. ve 77. ölçülerde bağlantı olarak görülebilecek bir küçük (3 ölçülük) ara bölme bulunmaktadır. Burada kemanlar ve viyolaların ritmik olarak ilerlemesi için yaylıların bas grubu yayın topuk ve ortası arasında, keskin, “vibrato” destekli çaldırılabilir. 78. ve 83. ölçüler arasında gelen ve sürekli devam eden en dikkat çekici durum, aksayarak ve gecikerek çalınan eşlik partisidir. Bu eşlik partisi sırasında en çok dikkat gerektireceği düşünülen parti ise yarı solo, yarı eşlik partisine destek niteliği taşıyan 1. flüt ve 1. obua partileridir. Özellikle şef ile bu iki çalgının doğrudan temas halinde olması durumunun göz önünde bulundurulması, partilerin ilerleyişi açısından önem verilecek bir durumdur. Bunun sebebi ise tüm aksayarak ve geciken eşliği bir sonraki armonik yapıya taşınırken, bu iki çalgı tarafından ritmin korunması olarak düşünülmektedir.

Şekil 14 - Aksayan eşlik partisi ile flüt-obua partisini gösteren şekil

Bir önceki sayfada verilmiş olan şablonda aksayarak devam eden yaylıların ve fagot grubunun eşlik partisi kırmızı ile paragrafta bahsedilen ritmik flüt ve obua partisi mavi ile gösterilmiştir. Bu ölçüler arasında orkestra şefinin vuruşlarını devam ettirirken küçük bir alanda vuruş yapması (vuruş hareketlerini en küçük seviyede fakat görülebilecek bir biçimde vurması) sırasında obua ve flüt partisi ile de etkileşim içinde olması önerilmektedir. Şefin vuruş alanını (batonlu veya batonsuz) küçük tutması, yaylılarda “crescendo” gelinceye kadar nüansın istenilen (pp) seviyesinde kalmasını sağlayacaktır.

2 ölçülük grup + 2 ölçülük grup 2 ölçülük grup + 2 ölçülük grup

The image shows a musical score for an orchestra tutti passage. The score is divided into four 2-measure groups, each marked with a vertical yellow line. The first two groups are enclosed in a red box, and the last two are enclosed in a blue box. The score includes staves for strings, woodwinds, and brass, with dynamic markings like 'ff' and 'pp'. The tempo is marked 'Allegro'.

Şekil 15 - Orkestra tutti pasajı gruplandırmasını gösteren şekil

Bir önceki sayfada verilen 84. ölçü ile 91. ölçü arasını ikiye ayırmak yanlış olmayacaktır ve bunun sebebi olarak 4+4 şeklinde gelen tutti pasajın ikişer kez tekrarlanmasıdır. Özellikle nüansın (ff) olması ve tema tekrarı sayesinde bu pasajın tek düze hale gelmemesi için ufak bir farklılık önerilebilir. Her 4 ölçülük grupta 2 kez aynı armoni tekrarı olduğundan dolayı 2. gelen 4 ölçülük grup, ilk 4 ölçülük gruptan farklı olarak bir üst nüans olan (fff) ile çalınabilir. Eksen ton olan Do minöre göre 84. ölçü ile 87. ölçü arasında minör dominant yedili etkisinin ardından gelen 88. ve 91. ölçüler arasındaki armonik yapı majör dominant yedili – tonik olarak geldiği için (fff) nüansın kullanılması dönüş etkisini güçlendirecektir.

92. ölçü ve 95. ölçüler arası her ölçü bir birinin aynısı olarak gözlemlenmiştir. Bu ölçülerdeki dikkat edilmesi gereken önemli ritmik motif, eksik başlayan pasajlar olarak düşünülmüş ve ilk eksik giriş keman grubunda olduğu için, keman ile doğrudan temas halinde olunması tavsiye edilmektedir. Eksik girişten sonra ikinci gelen notanın (sf) olmasından dolayı girişten sonraki ilk notanın iterek gelmesi, (sf)'ye hazırlık olabilecek niteliktedir. Eksik girişteki notanın iterek girişine destek olması amacıyla ilk notanın yayın orta-topuk arası bölümünde çaldırılması, doğrudan topuktan çekerek çalınabilecek olan (sf)'ye de destek olabilecek niteliktedir.

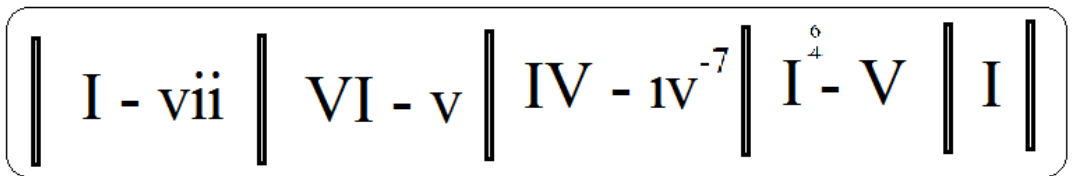


Şekil 16 – 92. ve 95. ölçüler arası için önerilen yay şekilleri

96. ve 101. ölçüler arasında ise, yine 1. kemanlardaki senkoplar (ritmik aksatımlar) dikkat çekmektedir. Özellikle orkestradaki diğer çalgıların tam zamanında vuruş başlarını çalması, 1. kemanın senkoplu (aksatımlı) pasajına destek verebileceği gibi orkestra şefinin keskin ve kendinden emin vuruşları da çalıcılara bu ölçüler arasında yardımcı olabilir. 100. ve 101. ölçülerde tahta üflemeli çalgılar için yapılabilecek bir öneri de, çaldıkları tüm bir vuruşluk notaları fazla yaymadan çalmalarıdır. 102. ve 109. ölçüler arasında en dikkat çekici parti, ritmik figürün tamamen çaldığı partiye kurulmuş olan viyolonsel partisidir. Bu türde bir pasajın çalınması, viyolonsel için eşik boyutu hesaba katıldığında, yayın ortasında “staccato”ya yakın bir şekilde çalınması tavsiye edilebilir. Bu pasajın eşige çok yakın çalınması halinde ortaya çıkabilecek sorun, yay hâkimiyetinin kaybedilmesi olarak düşünülmektedir. Yay hâkimiyetinin kaybedilmesi sonucunda ise çok sert tınların oluşabileceği düşünülmektedir.

103., 104., 105., ve 106., ölçülerde özellikle ikili gruplar şeklinde incelendiğinde, her ilk ölçünün son yarım vuruşundan hemen sonra diğer ikili grubun ilk vuruşuna giriş yapmadan önce, ilk sekizlikten önce son sekizlikte çalan tüm çalgıların girişine hazırlık olarak şefin göz teması kurması tavsiye edilmektedir. Göz teması kurulamaması durumunda ise, tüm bahsedilen şekilde akorları çalacak olan çalıcıların rahat etmesi amacıyla, şefin eksik giriş işaretini büyük ve keskin bir hareketle de orkestraya vermesi yine çalıcıların rahat etmesini sağlayabilir.

110. ölçü ve 118. ölçü arasında orkestra tutti pasajı göze çarpmaktadır. 110. ölçüden 113. ölçünün sonuna kadar ezgi yürüyüşü şeklinde gelen ve “dörtlük nota-sekizlik sus-sekizlik nota” ritim kalıbı ile çalınan pasajın armonik yapısı aşağıdaki gibi sıralanabilir. Aşağıda verilen armonik yapı, eksen tonun modülasyona uğradıktan sonra bahsedilen ölçü aralığındaki şeklidir.



Şekil 17 – 110. ve 113. ölçüler arasındaki armonik yapı

114. ölçüden 118. ölçünün ilk vuruşuna kadar melodik yapı, tamamen I derece üzerinde ve sol minör eksenli şekilde gelmektedir. 118. ölçüden 143. ölçüye kadar olan

kısım genel bir bakış ile incelendiğinde aynı ritmik motifin devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte içerisinde farklılıklar bulunmaktadır. Özellikle tahta üflemeli çalgıların yaylılar ile çaldıkları soloların farklı karşıtlıklar ile yazılmış olduğu göze çarpmakla birlikte tüm bu girişler, sırası ile aşağıda verilmiştir:

a) 122. ölçüde başlayan tahta üflemelilerin ardından 123. ölçüde 1. kemanın tekrar melodiyi devam ettirmesi

b) 124. ölçüde başlayan tahta üflemelilerin ardından 125. ölçüde 1. kemanın tekrar melodiyi devam ettirmesi

c) 129. ölçüde başlayan tahta üflemelilerin ardından 130. ölçüde 1. kemanın tekrar melodiyi devam ettirmesi

d) 133. ölçüde başlayan tahta üflemelilerin ardından kendinden önceki melodik yapılardan farklı olarak 134. ve 135. ölçülerde 1. keman ile birlikte 1. obua ve 1. kemanın soloyu tekrar devam ettirmesi

Yukarıda yazılmış olan tüm melodik yapıdaki karşılıklı çalınan pasajların soru-cevap şeklinde olduğu incelenmiştir. Özellikle tahta üflemeli çalgıların çaldığı melodi 1. kemanın çaldığı solonun sorusu olarak düşünülebilir. Bu soruya karşılık ise hemen 1. kemanın çaldığı solo cevap niteliğindedir. Buradaki pasaj için tahta üflemeli çalgıların çaldığı melodiden sonra, 1. kemanın bir miktar daha “vibrato” destekli bir şekilde cevap temasını çalması önerilebilir ve bunun sebebi olarak pasajlar arasındaki karşıtlığın ön plana çıkarılması gösterilebilir.

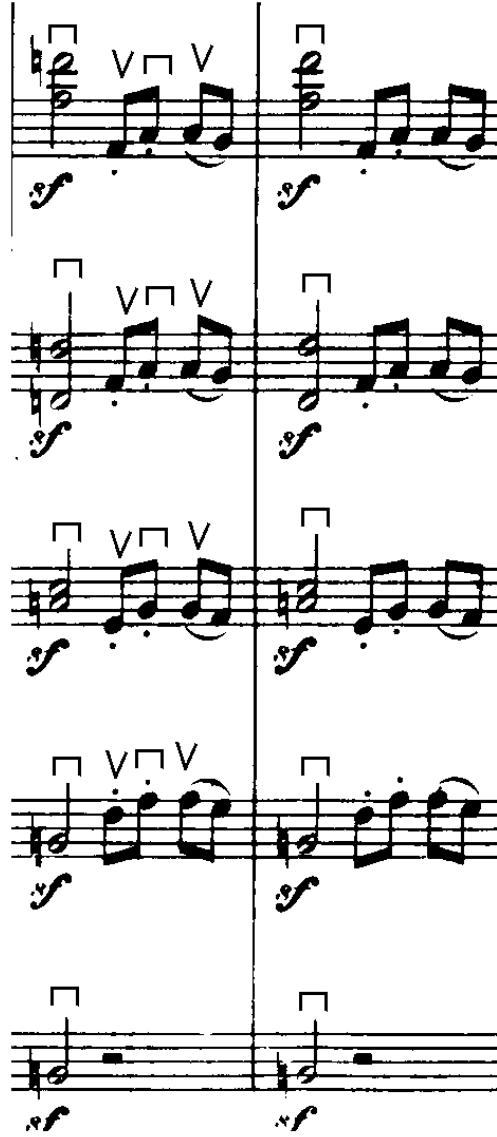
136. ölçüden 139. ölçüye kadar sadece 1. keman solo olarak devam etmektedir ve bu alanda fagotlar, 1. kemanın çaldığı bu soloyu 140. ölçüde gelen orkestra tuttisine taşımaktadır. 136. ve 139. ölçüler arası için iki farklı öneri sunulabilir. İlk öneri doğrudan partitüre (şef notasına) bağlı kalarak, 140. ölçüye kadar (p) nüans ile devam edip, 140. ölçüde bir sürpriz niteliğinde (f) nüansa geçmek olabilir. İkinci öneri ise aynı ölçüler arasında yavaş yavaş “crescendo” yapıp özellikle de 1. keman, fagot ve viyolonsel partilerindeki ses gücünü arttırarak 140. ölçüye zemin hazırlamak ve ardından 140. ölçüdeki (f) nüansı desteklemek olabilir. 140. ölçü ile 143. ölçü arasında ise orkestra tuttisi gelmektedir. Buradaki önem verilmesi gerektiği düşünülen partiler, sadece 143. olarak çalan trompetler ve timpani partisidir. Özellikle uzun bir sayma süresinden sonra çalacakları için, 1 ölçü öncesinden bu çalgılar ile göz teması

kurulması veya onlara 1 ölçü kaldığını göstermek zamanında çalmaya başlamalarına olanak sağlayacaktır.

144. ölçü ile 147. ölçü arasında ani bir nüans değişimi ile [(f)-(p)], bir önceki temaya benzeyen bir tema göze çarpmaktadır. 118. ölçüden sonraki gelen ölçülerde viyolonsel partisi için önerilen yay şekli ve yay kullanım alanı, bu ölçülerde de uygulanabilir. Bu dört ölçülük alandaki tek farklılık, çalınma esnasında büyük bir crescendo ile 148. ölçüdeki orkestra tuttisine bağlantı yapmak için tüm çalan yaylıların çalma sırasında yaylarını olabildiğince büyütmesidir. Yayların kullanım alanı büyütüldüğü takdirde çıkacak olan sesin, eserin karakterine yani savaştığı bir asi generalin hayatına uyum sağlayacağı düşünülmektedir. Nüanslar arası geçişten (p) nünanstan (f) nüansa rahat bir şekilde çıkabilmek için, yayların mümkün olabildiğince ortadan başlayıp (ff) nüansa yaklaştıkça hem uca hem de topuğa doğru ilerletilmesi önerilebilir fakat burada yay üzerinde uygulanacak basınç mümkün olduğunda sağ el işaret parmağından verilmelidir ve bunun sebebi olarak yayın kullanım alanı arttıkça kontrolünün zorlaşmasıdır. Yayların kontrol altında kalması ancak sağ el işaret parmağından verilen basınç ile sağlanabileceği gibi aynı zamanda mümkün olduğunca vibrato destekli çalmanın da hâkimiyeti arttıracakı düşünülmektedir.

148. ölçü ve 151. ölçü arasında çalınan orkestra tuttisinde farklı ritim kalıplarının, nüansın gerekliliğini ön plana çıkarabilmesi için önerilerde bulunulabilir. Flütler, obualar, klarnetler, trompetler, timpani ve kemanlarda gelen dörtlük nota, sekizlik sus ve sekizlik notadan oluşan kalıbın net çalınması için, tüm çalgılara kesik kesik çaldırılmadan sakınılması önerilebilir. Kemanlarda özellikle kesik çalınmasına karşı alınabilecek bir önlem olarak, tüm kemanların mümkün olan en üst düzeyde büyük yay alanı kullanmalarını sağlamaktır. Diğer çalgılar için (fagotlar, viyolalar, viyolonseller ve kontrbaslar) ise sekizlikler üzerinde ezgi yürüyüşü şeklinde bir yapı çaldıklarından dolayı, staccato ile detache (düz) yay arası bir yay ile çalmaları ve nefesliler içinde tek dil ile çalarken mümkün olan en yaygın şekilde çalmaları önerilebilir. Çift kamışlı olan çalgıların (fagotların) ise kamış yapılarından dolayı burada yaşayabilecekleri sorun (çalıcılar öğrenci seviyesinde ise) nüans atağı yapmaları olabilir. Özellikle de istenilen nüansın dışına çıkmamaları için çalarken bir alt nüansa yakın bir güçle çalmaları, istek dışında çıkabilecek farklılıkları önleyebileceği düşünülmektedir.

152. ölçü eserin başındaki giriş bölümünün bir hatırlatması olabilecek yapıya sahiptir fakat buradaki fark bu yapının fazla uzamamasıdır. Tek bir baget önerisinin burada uygulanması, eserin akışından dolayı tavsiye edilmemektedir ki özellikle 155. ölçüdeki G.P. ritmik bir şekilde sayılarak yine doğrudan 156. ölçülerdeki ünison fa sesine geçilebilir. 158. ölçü için özellikle art arda gelen ölçü başındaki (sf) notalarda yay önerisi aşağıdaki şablonda verilmiştir:



Şekil 18 - 158. ve 159. ölçüler için yay şekli önerisi

160. ve 161. ölçülerde gelen ve yapısal olarak iki ölçü öncelerindeki sekizlikler ile tamamen aynı olmalarına karşın, özellikle 161. ölçülerdeki son vuruşta gelen ve tenuto (tutarak) şeklinde istenen notanın çekerek ve katı duyulmaması için, 160. ölçünün başına iterek girilmesi ve özel olarak bir yay yazılmadan doğrudan üzerindeki

yayların kullanılması tavsiye edilebilir. 162. ölçüde gelen G.P. vuruş yapılmadan beklenilebilir fakat 163. ölçüye hazırlık niteliğinde orkestrayı tekrar enerjik bir şekilde başlatmak için, keskin bir atak verilmesi tavsiye edilmektedir. Özellikle ritmik motiflerin ve nüans yapılarının aynı olması durumundan dolayı benzer ölçülerin ilkindeki etkinin, ikincisinde de kaybedilmeden yapılması gereklidir. 163. ölçü ile 166. ölçü arası ritimsel motif ise tema açısından incelendiği zaman 158. ve 161. ölçüler arasındaki ritmik motif ile tamamen ve tonal olarak kısmen benzerlik göstermektedir. Bu sebeplerden dolayı 158. ve 161. ölçüler arasında ortaya konan tüm öneriler, 163. ve 166. ölçüler arası içinde uygulanabilir.

Şekil 19 - Benzer motifleri gösteren şekil

167. ölçüdeki girişin eksik ölçü olması orkestranın deneyimi açısından zor olarak nitelendirilebilecek bir giriş olarak düşünülebilir. Bu sebepten dolayı iki farklı öneri sunulabilecek nitelikteki bu giriş için ilk öneri, öğrenci orkestraları için yapılabilir. 166. ve 167. ölçüler arasında vuruşu devam ettirerek ritimleri hiç bozmadan ve şefin vuruşlarını devam ettirmesi sayesinde, bu ölçüler öğrenci orkestraları için daha kolay bir hale gelebilir. Deneyimli orkestralarda ise hem müzikal hem de teknik açısından giriş daha farklı olacak şekilde; 166. ölçünün son vuruşundaki tenuto notanın bir miktar daha (süresi dâhilinde) uzun tutularak bir anda durduktan sonra 167. ölçü keskin ve belirgin bir hareketle giriş verilmesi sağlanabilir. Bu iki öneri içinde özellikle 167. ölçüdeki eksik ölçüye (ff) nüans ile girilebilmesi için, yaylıların yayın topuğundan başlayıp çekerek yay ile çaldırılması önerilebilir.

Şekil 20 - Eksik ölçülü giriş üzerindeki yay şekilleri

167. ölçünün son vuruşu ile 176. ölçünün ilk vuruşu arasında, ritmik figür aynı gelmekle birlikte sadece tonal farklılık göze çarpmaktadır. 167. ve 176. ölçüler arasında önemli olarak düşünülen partiler 2. keman, viyola ve viyolonsel partileridir. 2. keman ve viyola partisindeki noktalı sekizliklerin yayın topuğunda çekerek ve iterek yapılmasının, hemen ardından gelen bağlı notaların ise çekerek çalınması melodik yapının bütünlüğünü pekiştireceği düşünülmektedir. Normal çalınma sırasında bu yay şekilleri farklı olacağından, bu ölçü aralığındaki (sf) notalarda gücün mümkün olduğunca, iterek gelen yaylar üzerinde ve koldan verilmesi düşünülmüştür. Yay tekniği açısından düşünüldüğü zaman iterek yay durumunda daima daha büyük hareket yapılmalı ve bir miktar tutuş tekniğini bozmadan kolu yukarı kaldırılarak itme gücü sağlanmalıdır. Yaylılardaki bu teknikle beraber tüm çalan nefeslilerin de bütünlüğü bozmamaları için yapılacak bir öneride, notalar arasında nefes alırken belirli bir seviye belirlenmesidir. Gruplar içerisinde fazla nefes alınması durumunda ortaya gecikmeli tınlayan sesler çıkacağı olasıdır ve bunun olması durumunda çalan tüm yaylı partilerininin yavaşlayacağı düşünülmektedir.

176. ölçünün başından itibaren 178. ölçünün başına kadar özellikle dikkat çekem durum, 50. ve 51. ölçülerde gelen melodik ve ritmik yapı ile neredeyse aynı özellikleri taşımaktadır. 50. ve 51. ölçüler için sunulan in 2 şeklindeki vuruşun in 4 şeklindeki vuruşa dönüştürülmesi ve hemen ardından gelen 178. ölçüde tekrar in 2 şeklinde vuruşa dönülmesi önerisi burada da uygulanabilir. 178. ölçüden 188. ölçünün başına kadar birbirinin aynısı olan melodik pasaj çeşitli çalgılarda geldiği için, mümkün olan en fazla şekilde bu melodiyi çalan tüm çalgılara bir ölçü öncesinden hazırlık işareti verilmesi, bu pasajın rahat çalınmasını sağlayacaktır. Aşağıda sırası ile verilen öneriler, aynı temayı çalan tüm çalgılar için yazılmıştır:

a) 177. ölçüde vuruş değişikliği sırasında 1. ve 2. kemanlar ile göz temasında olup in 2 vuruş şekline geçildiğinde göz temasını kesmemek gerekebilir.

b) 182. ölçüdeki 1. obua ve 1. fagotun hazırlık yapımları açısından 181. ölçüde bu çalgılara giriş hazırlığı yaptırmak gerekebilir.

c) 186. ölçüdeki 1. flüt ve klarnet grubunun hazırlık yapımları açısından 185. ölçüde göz temasına dikkat edilmesine önem verilebilir.

186. ölçüdeki crescendonun mümkün olduğunca tüm orkestraya belirtilmesi açısından sağ ve sol el vuruşunun aynı anda büyütülmesi bir öneri olarak

sunulmaktadır. Vuruş hareketlerinin büyümesi özellikle orkestrada dikkati arttıracığı gibi, aynı zamanda istenilen “crescendo” içinde etkili bir ses artışı sağlayabilir ve bunun sebebi ise büyük ve keskin vuruşların orkestrada enerjik çalınmasına sebep olmasıdır. Diğer bir öneride sağ elin vuruşunu devam ettirirken sol elin orkestraya doğru açık bir şekilde yukarı kaldırılması şeklindedir. Bu ikinci öneride de aynı şekilde istenilen “crescendo” boyutuna bu teknik unsur ile ulaşılabileceği düşünülmektedir.

The image displays a musical score for an orchestra, specifically focusing on a crescendo section. The score is written on ten staves. The first four staves are for strings, and the last six are for woodwinds. The tempo markings are 'poco a poco' and 'cresc.'. A red box highlights the final measure of the first four staves, which shows a dynamic change from 'p' to 'p cresc.'.

Şekil 21 - 186. ölçüden başlayan crescendo bölümünü gösteren şekil

188. ölçüdeki (ff) nüansın gelmesinden hemen sonra iki farklı uygulama yapılabilir. İlki, 190. ölçüye doğrudan (p) nüansı ile başlanılıp bir sürpriz şeklinde

çalmaya devam edilebilir. Bu öneri sonucunda neredeyse iki uç noktadaki nüansın aniden yapılması ile birlikte karşıt bir etki oluşturulabilir. Ardından ise “decrescendo” ile düşmek aynı zamanda bir sonraki pasaja hazırlık niteliğinde olacaktır. Diğer bir uygulama ise, (ff) nüansa başladıktan sonra kademeli olarak yavaş yavaş (p) nüansa düşülmesidir. Bu uygulamada da özellikle dikkat edilmesi gereken durum eklenebilecek olan “decrescendo” kısmında, aniden ses kaybı yaşamamaya dikkat etmektir.

190. ölçüden 195. ölçüye kadar olan kısımda yine iki önceki sayfa da önerilen ve listelenmiş olan çalgılarla ilgili bahsedilen göz teması burada da uygulanabilir. Aynı zamanda yine bir önceki paragrafta 188. ve 190. ölçüler arası ile ilgili sunulan iki farklı uygulama, 196. ve 197. ölçülerde de uygulanabilir. 198. ölçüden 201. ölçüye kadar dikkat çekici ve teknik açıdan zor nitelenebilecek bir pasaj gözlemlenmemiştir. 202. ölçü ile 206. ölçünün ilk vuruşuna kadar özellikle dikkat çeken yer, 204. ölçüde senkop kalıbı üzerinde 1. flütün soloya katılması olarak düşünülmüştür ve 203. ölçüde bu çalgıya giriş hazırlığı açısından 1 ölçü kaldığını gösterir nitelikte işaret verilebilir. 207. ve 212. ölçülerdeki orkestra tuttisine kadar olan kısımda dikkat çeken partilerden birisi de 1. obua ile 1. klarnet partisinin ölçünün son sekizliğinde başlayıp bir sonraki ölçünün ilk vuruşunda susmasıdır. Bu iki çalgının bu tür pasajı rahat çalabilmesi için sunulacak olan öneri, her son çalınan sekizlikten önce göz teması kurup çalgılarla birlikte nefes almaktır.

212. ve 219. ölçüler arasında çalınan büyük tutti pasaj, iki grup şeklinde (4+4) ve kendi içinde (2+2)+(2+2) düzeninde gelmiştir. Buradaki tek fark armonik olarak ilk 4 ölçüden hemen sonra aynı ritimsel yapının armonik olarak değişmiş hali ile tekrar çalınmasıdır. Uygulanabileceği düşünülen tek öneri, armoni değişiminde nüansın bir miktar arttırılarak çalınması olabilir ve bu önerinin uygulanması sonucunda, pasaj tekdüze halden kurtulup daha etkileyici bir tınıya sahip olabilir.

220. ve 224 ölçüler arası birbiri ile tamamen aynı olduğu için ilk gelen ölçüdeki motife yapılacak olan öneriler aynısı olan ardılları içinde geçerliliğini sürdürmektedir. Özellikle yaylılardaki (sf) öncesinde zayıf zamanda gelen notanın iterek başlaması, (sf) gelen notada istenilen etkiyi sağlayabilir ve de yayın kullanım alanı olarak mümkün olduğunca topuk kısmında kalınması tavsiye edilebilir.



Şekil 22 – 220. ve 224. ölçüler arasındaki yay şekilleri

224. ölçüden 229. ölçünün sonuna kadar pek fazla ritmik zorluk bulunmamakla birlikte, sadece 228. ölçüde çalmaya başlayan trompet partisi ile timpani partisi için giriş hazırlığı yapmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. 230. ölçüden 237. ölçünün sonuna kadar olan kısımda viyolonsel partisi için sunulabilecek olan öneri yay kullanımı ile ilgilidir. Sürekli tel değişimi ve sekizlik notaların gelmesi ile ilgili yayın ortada ve mümkün olduğunca telle teması kesmeden kullanılması tavsiye edilmektedir. Telle teması kesmemek için sağ el işaret parmağından normalin bir miktar daha üzerinde baskı kurmak, hem arşenin sekizliklerde “spiccato” (sektirme) yapmasına olanak sağlayacak hem de çıkan sesin daha dolu bir güç ile çıkmasına olanak tanıyacaktır. 231. ve 233. ölçülerde gelen ve son sekizlikte çalan tüm çalgıların ritim içerisinde devam etmesini sağlamak için sağ el vuruş yaparken, sol el ile atak (ani girişe olan sağlayan vuruş) işareti verilmesi istenilen zamanda girilmesine olanak sağlayacaktır. 238. ölçüden 241. ölçüye kadar olan kısımda zorluk açısından çok fazla yapı bulunmadığı incelenmiştir.

Müzikal açıdan incelendiğinde eserin tonalitesinin düşünülmesi durumunda 240. ölçünün yarısında Napoliten 6'lı bitiş, geldiği cümlelerin sonunun gelmediğini belirtmektedir ve başka bir cümleye bağlantı niteliği (köprü görevi) taşımaktadır. 241. ölçüde gelmiş olan G.P. için ise sunulabilecek öneri olarak, ölçünün kendi süresinden bir miktar daha fazla beklenilmesi olabilir ki bunun sebebi boşluk etkisini artırarak ardından gelebilecek olan sürpriz tonaliteye hazırlık yapmak olarak söylenebilir.

242. ve 244. ölçülerde ise dikkat çeken durum ise kornoların çaldığı ve ünison olarak uyarıcı bir nitelik barındırdığı düşünülen Mi notasıdır. Burada sunulabilecek olan iki farklı öneri olduğu düşünülmekle beraber bu öneriler eseri çalan orkestranın seviyesine bağlı olarak yapılacaktır. İlk öneri ünison ses çalan kornoların ritmik olarak zamanında ve aynı anda başlamaları içindir. Bunu sağlayabilmek için kornolar ile G.P. sırasında göz göze gelip tüm çalıcıların hazırlanmalarından sonra, şefin batonunu kaldırması esnasında çalıcılar ile birlikte nefes alması önerilmektedir. Diğer bir öneri de kornolara başlangıç işaretini verdikten sonra vuruş yapmadan bir uzatki (point d'Orgue) varmış gibi beklemek ve bekleme sırasında kemanlara dönerek girişi vermektir fakat bu öneri için deneyimli orkestraların olmasına özen gösterilmelidir. Her iki durumda da yaylı çalgıların başladığı andan önce keman grubuna dönülerek pasajın başlayacağını hissettirmek ve onların tam zamanında başlayabilmeleri için mümkün olduğunca açık bir şekilde giriş verilmesi tavsiye edilir.

244. ölçüden 253. ölçüye kadar olan kısımda daha önce benzer şekillerde gelmiş olan 4 ölçülük temanın tekrar geldiği gözlemlenmiştir fakat beklenildiği düşünülen aksine, 240. ölçüdeki Napoliten 6'lı'nın hemen ardından gelen kornolardaki Mi sesinin dominant etkisi ile pekiştirdiği ve tekrar eksen ton olan Do minörün geleceğinin yanılması, 244. ölçüde başlayan temanın Do Majör üzerinde gelmesi ile farklı bir boyut kazanmaktadır. 244. ve 247. ölçüler arasında gelen Do Majör temanın aksine, bir karşıtlık oluşturur nitelikte 248. ölçüde Do minör ton üzerinde aynı tema tekrar edilmiştir. Bu iki aynı ritmik motif ile gelen fakat iki ayrı ton üzerinde bestelenmiş pasajın aralarında farklılık oluşturmak amaçlı yapılacak olan bir öneri olarak, ilk Do Majör pasajda mümkün olduğunca parlak bir tını ile çalındıktan hemen sonra, Do minör üzerinde gelen aynı motifin daha koyu ve karamsar bir tonla çaldırılması tavsiye edilmektedir.

252. ve 253. ölçülerde yine 4 ölçülük temanın, bu sefer sadece soru niteliğine sahip olduğu gözlenen kısmı olan 2 ölçüsü göze çarpmaktadır. 244. ve 253. ölçüler arasında gelen tema, sürekli farklı çalgılarda çalındığı için sırayla çalan tüm çalgı gruplarında hazırlık yapmak bu ölçüler arasını güvenli hale getirecektir. Çalgıların giriş sırası ölçü sayıları ile birlikte aşağıda verilmiştir:

a) 244. ölçüde 1. kemanın soloyu çalmaya başlamasından hemen önce kornoların uzun sesi sırasında bu çalgı grubu ile temas haline geçilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

b) 248. ölçüde 1. obua ve 1. fagotun aynı soloyu çaldıkları görülmektedir ve hazırlık olarak 247. ölçüde bu çalgılar ile göz teması kurulması çalıcılara rahatlık sağlayabilir.

c) 252. ölçüde 1. flüt ve 1 klarnetin yine aynı soloyu çalmaya başlamalarından hemen önce 251. ölçüde bu çalgılara solonun geleceğinin işaretinin verilmesi faydalı olacaktır.

254. ölçüden 264. ölçüye kadar olan kısımda farklı bir armonik yapı bulunduğu göze çarpmaktadır ve de bu durumla ilgili olarak sürekli basamak akorların geldiği bir çıkıcı ezgi yürüyüşü bulunduğu görülmektedir. Bu basamaklı pasajın en belirgin ve dikkat çeken özelliği, orkestranın çaldığı her akor, bir sonraki akorun tonalitesi içerisinde bulunmaktadır.

254. ölçü	255. ölçü	256. ölçü	257. ölçü	258. ölçü	259. ölçü	260. ölçü
I ⁶	VI ⁷	I ⁶	VI ⁷	I ⁶	I ⁷	I ⁶
Do min.	V ⁷	Re b Maj.	V	Mi b Maj.	IV ⁷	IV ⁶
				III ⁶		Fa min.

Şekil 23 – 254. ve 264. ölçüler arasındaki çıkıcı ezgi yürüyüşünün armonik yapısı

Yukarıda verilmiş olan armonik şablonda dikkat çeken unsur, taşıyıcı akorun bulunduğu 255., 257., ve 259. ölçülerdeki (f) nüasin hemen ardından (p) nüansın gelmesidir. Burada düşünülen bir müzikalite önerisi olarak, bu pasajın General Coriolan'ın kalp atışlarını simgelemesi ile özdeşleştirilebilir. Özellikle sürekli olarak çıkıcı şekilde ilerleyen bu ezgi yürüyüşü son savaşına girmeden önce generalin heyecanının artışı simgelediği düşünülmektedir. Bu sebepten dolayı da yapılacak

olan “crescendo” ile elde edilecek olan tonun daha da etkili olması için yaylılarda çalınan her notanın, “vibrato” destekli çalınması ve nefeslilerin çaldığı her notanın daha keskin bir şekilde üflenmesi tavsiye edilmektedir. Özellikle 260. ölçüden 263. ölçünün sonuna kadar olan kısımda büyük bir “crescendo” gelmesinden dolayı bu “crescendo”nun savaşın başlamasını betimlediği düşünülen 264. ölçüdeki (ff), orkestra tutti sine bir hazırlık niteliğindedir.

264. ölçüde başlayan ve 269. ölçünün sonuna kadar devam eden ve her ölçüde ayrı bir notaya sahip olan korno partisinin, savaşın başlangıcını işaret edencesine hücum borusu niteliği taşıyan güçlü notalara sahip olduğu gözlenmiştir. Özellikle burada korno partisinden çalınan her notada, mümkün olan en üst düzeyde (sf) yaptırılması tavsiye edilmektedir ve bunun sebebi olarak her ne kadar orkestra burada da tutti bir pasaj çalsa da doruk noktasına ulaşılan 270. ölçüye kadar kademeli ve gösterişli bir ezgi yürüyüşü gösterilebilir. Özellikle bu ölçü aralığında kornoların (sf) pasajlarının etkilerini yaylı grubunda sağlamak amacıyla bir yay şekli aşağıdaki şablonda gösterilmiştir:



Şekil 24 – 264. ve 269. ölçüler için yay şekilleri

Resim 29’da kırmızı ile gösterilen alanda, bu pasaj için tavsiye edilen yay şekilleri gösterilmiştir. Mavi ile gösterilen alanda ise işaretlenen notaların birbirine bağlanması tavsiye edilmektedir ve bunun sebebi olarak da resimdeki son ölçünün son notasındaki (sf) olarak düşünülmektedir.

270. ölçüden 275. ölçünün sonuna kadar eser içerisinde gelmiş en büyük ve yoğun tınıya sahip orkestra tuttisi bulunmaktadır. Özellikle bu kısımdaki tüm çalgıların oldukça (ff) çalmasından dolayı viyolonsel ve kontrbas için yay önerisinde bulunulabilir. Daha büyük bir ses elde edebilmek için tüm yaylı bas çalgı grubunun yaylarını eşige yakın ve “marcato” bir yay tekniği ile çalmaları, diğer çalgılardan farklı olarak bu çalgıların hem duyulmasını hem de savaş niteliği taşıyan bu pasajın içerisinde yırtıcı bir etki yapmasını sağlayabilir.

276. ölçüden 285. ölçünün sonuna kadar olan kısım, eserin başındaki motif ile aynı şekilde gelmiştir ve bundan dolayı girişteki tüm önerilerin bu kısım içinde geçerli olacağı düşünülmektedir. Önerilebilecek tek farklılık 286. ölçüden itibaren gelen G.P. olan ölçünün ritim içerisinde bekletilmesidir ve bunun sebebi olarak da 291. ölçüde gelen G.P. ölçüsüne kadar sürekli orkestranın savaşın bittiğinin bir göstergesi olduğu düşünülen aniden çalınan ve güçlü akorların sürekli olarak gelmesidir.

292. ölçü ile 295. ölçüler arasında da gelmiş olan kısımda yine G.P. ölçüler için ritmik yapı içerisinde kalınması tavsiye edilebilir ve bunun sebebi olarak da nüansın diğer benzer motiflere göre (p) nüans içerisinde olması gösterilebilir. 295. ölçüde gelen G.P. ölçüsünden hemen sonra eserin sonuna kadar olan kısımda, sadece ritmik devamlılığın yeterli olduğu düşünülmektedir. Sadece dikkat çeken çalgı grubunun viyolonsel ve kontrbas olduğunu söylemek eserin ana temasının yankısı gibi olan soloyu çaldıklarından dolayı yanlış olmayacaktır. Son 3 ölçüde gelen yaylı pizzicolarını yaptırmak için sunulacak olan ve eser içinde dâhil olmak üzere son olacak öneride, pizzicotalardan önce yaylılara ritmi hissettirmek amacıyla alınacak olan nefes önerisidir. Toplamda 314 ölçü olan Ludwig van Beethoven’ın Coriolan Uvertürü başlangıcında çalınan 3 ünison Do sesi gibi sonunda da 3 ünison Do sesi bitmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada, opera tarihinden başlayarak uvertürlerin hangi şekillerde geliştiği araştırılmıştır. Özellikle ilk dönem operalarında, ilk uvertür örneklerinin incelendiği ve sonunda da Coriolan Uvertürü'ne kadar gelen tüm uvertürlerin birer giriş niteliği olduğu, kullanılan kaynaklardan öğrenilmiştir. Aynı zamanda bu uvertürlerin her Avrupa ulusunun kendi müziklerine göre ve sahne yapıtlarına göre şekillendirdiği yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Opera tarihinden ve uvertürlerin gelişmesinden sonra Coriolan Uvertürü'nün bestecisi olan Ludwig van Beethoven'in hayatına da mümkün olduğunca değinilmiş ve bestecinin özel hayatından çok yaşamı ve müzikal karakteri ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Beethoven'a kadar olan sürede gelişen sahne yapıtlarına değinilmesinin hemen ardından bestecinin yaşamı boyunca yazdığı sahne yapıtlarında (uvertürleri, senfonileri ve operası) bu tarz eserlere sağladığı katkı sayesinde ne türde yenilikler getirdiği incelenmiştir.

Coriolan Uvertürü incelemesinde, eserin önem arz ettiği düşünülen noktalarına değinilmesi, yaylı ve nefesli partileri arasındaki uyumun sağlanmasına yönelik olan öneriler, müzikal açıdan kilit noktası sayılabileceği düşünülen belirli ölçü aralıkları ve eserin çalıştırılması sırasında orkestraya ve orkestra şefine yönelik öneriler bu çalışmanın temel noktalarını oluşturmuştur. Eserin karakterinin, tamamen bestecinin yaşadığı dönemde çıkan 1789 Fransız İhtilali'nin etkisiyle ve bestecinin savaş temalarına düşkünlüğünün sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu sebepten ötürü bestecinin bestelediği uvertürdeki melodilerin yatay hatlı ezgilerden çok, daha dikey akorlar ile desteklendiği gözlemlenmiştir.

Yaylı çalgılar başta olmak üzere diğer çalgıların da bu uvertürü daha rahat çalışmalarını sağlayacak öneriler üzerinde durulmuştur. Yaylı çalgılara yönelik öneriler arasında yay teknikleri, sağ kol kontrolüne yönelik öneriler, çalgıya göre her pasaj için ayrı yay kullanım alanı, benzer cümlelerde farklılığı ortaya çıkarmak için gürlük önerileri bulunmaktadır.

Nefesli çalgılar için, cümleler arasındaki bağlantıyı ön plana çıkaracak ve ritmin devamlılığını sağlayacak nefes alanları, teknik detayları göz önüne alınarak

giriş-çıkış problemlerini aza indirecek veya tamamen ortadan kaldıracak odaklanma ve sayma önerileri sunulmuştur.

Üçüncü bölümün genelinde ise orkestra şeflerine yardımcı olacağı düşünülen öneriler arasında, vuruş teknikleri, çalgılara odaklanma zamanları, provalarda sunulabilecek arşe ve nefes alanları, ritmik akışın devamlılığı için dinamik ayarları gibi öneriler bulunmaktadır. Aynı zamanda orkestra şeflerinin bu eseri provalarda çalıştırma süresini kısaltabilecek belli başlı birçok yardım önerisi çalışmanın içerisinde ölçü sayıları ile belirtilmiştir.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Say, A. (1985) *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi

Erten A. (1959) *Büyük Kompozitörler 40 Besteci*. İstanbul: Varlık Yayınları

Hodeir A (1951) *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Mimaroğlu İ. (2012) *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları

Nutku Ö. (2014) *Coriolanus Tragedyası / Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Bozkurt B. (2011) *William Shakespeare "Coriolanus"*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Altar M.C. (2010) *Opera Tarihi / 1. Cilt*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Herriot E. (2007) *Beethoven*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Saydam A. (1997) *Ünlü Müzisyenler Yaşamları, Yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi

Tanilli S. (2008) *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi

Yücel H.A. (1942) *Ludwig van Beethoven Dokuzuncu Senfoni*. İstanbul: Maarif Matbaası

Yener F. (1976) *Müzik Klavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayın LTD. ŞTİ. Yayınları / Bilim Kitaplığı:9

Pamir L. (1989) *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Özal Matbaası

İNTERNET KAYNAKLARI

Jacopo Peri'nin Tablosu

<http://www.phy.duke.edu/~dtl/89S/restrict/Opera/EarlyOpera.html> adresinden alındı.

Claudio Monteverdi'nin Tablosu

http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/kszerzo/m_menu/08monteverdi.html
adresinden alındı

J.B. Lully'nin Bir Portresi

<http://www.8notes.com/biographies/lully.asp> adresinden alındı

Henry Purcell'in Tablosu

<http://www.concertclassic.com/article/portrait-henry-purcell-lange-du-baroque>
adresinden alındı

Ludwig van Beethoven'in Portresi

<http://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/reasons-love-beethoven>
adresinden alındı

Coriolanus Roma Duvarlarında

http://www.artinthepicture.com/paintings/Giovanni_Battista_Tiepolo/Coriolanus-at-the-Walls-of-Rome adresinden alındı