



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜ'NÜN
YAPISAL ANALİZİ VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Tayyar Cenk CANER

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜ'NÜN
YAPISAL ANALİZİ VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ

Tayyar Cenk CANER

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Tayyar Cenk CANER tarafından hazırlanan "Ludwig Van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün Yapısal Analizi Ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 05.09.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.




Prof. Burak TÜZÜN (Başkan)



Doç. Levent KUTERDEM

Dr.Öğr.Üyesi Selçuk BİLGİN



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

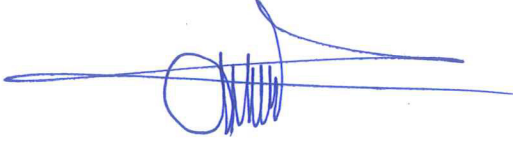
Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.



Tayyar Cenk CANER

05 / 09 / 2018

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

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

05 / 09 / 2018


Tayyar Cenk CANER

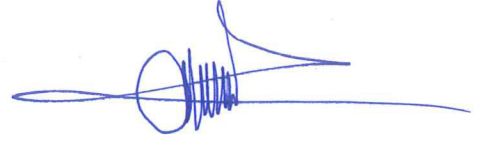
“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Burak TÜZÜN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Tayyar Cenk CANER

05 / 09 / 2018

TEŞEKKÜR

Müzik eğitiminde yol almam için değerli bilgilerini bana aktaran, zaman ve emek harcayan tüm öğretmenlerime, konservatuvar öğrenimine ve orkestra şefliği eğitimine başladığım ilk yıllarda araştırmacı, öğretici ve yardımsever kişiliği ile bu süreçte bana her zaman ışık tutan ve yol gösteren değerli hocam Doğan ÇAKAR' a, yüksek lisans programım süresince sıkılmadan, yorulmadan orkestra şefliği konusundaki bilgilerini bize aktarmak için çaba gösteren, temel teknikleri öğreten, deneyimlerini paylaşan ve şeflik konusunda ufukumuzu açan değerli hocam ve orkestra şefi Prof. Burak TÜZÜN' e, ayrıca, çalışmamda çok değerli fikir ve katkıları bulunan Doç. Onur ÖZMEN, Burak Metehan ÖZTÜRK ve Mustafa Sabri BELCE' ye teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

CANER, Tayyar Cenk, Ludwig Van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün Yapısal Analizi Ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018

Bu çalışma, Ludwig Van Beethoven'ın hayatı, müzikal karakteri ve bestelemiş olduğu Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün yapısal ve müzikal analizi ile orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesine ilişkin bölümlerden oluşmaktadır.

Başlangıçta Ludwig van Beethoven'ın yaşamı ve müzikal karakteri üzerinde durulmuş, eserin formu olan uvertür hakkında bilgiler verilmiş, Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün müzik dünyasındaki yeri irdelenmiştir.

Daha sonra Op. 72 Fidelio Uvertürü'ne ilişkin notlar, partitürler, işitsel ve görsel kayıtlar incelenerek, eserin yapısal analizi yapılmış, çeşitli orkestra şeflerinin eser üzerindeki teknikleri incelenmiş, eserin nitelikli olarak yorumlanması ve yönetilmesi için teknik önermelerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Beethoven, Fidelio, Uvertür, Yapısal Analiz, Orkestra Şeflik Teknikleri.

ABSTRACT

CANER, Tayyar Cenk, Ludwig Van Beethoven's Op. 72 Fidelio Overture's structural analysis and the orchestra conducting technique, Master of Art Study Report, Ankara, 2018

This study consist of the chapters which is analysing Beethoven's life and his Op. 72 Fidelio Overture's from the viewpoint of the form and the orchestra conducting technique.

Firstly, examination of the Ludwig van Beethoven's life and inform about the form Overture, in which context of the his artwork Op. 72 Fidelio Overture and the position of the musical world.

In the following part concerning of Ludwig Van Beethoven's Op. 72 Fidelio Overture's form analysis examining by remarks, musical scores, the records of visual and auditory with the light of variety of conductors techniques therefore offer suggestions about how to conduct and qualifed render of the artwork.

Key Words

Beethoven, Fidelio, Overture, Structural Analysis, Orchestra Conducting Techniques.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1.Çalışmanın Amacı	1
1.2.Çalışmanın Kapsamı	1
1.3.Çalışmanın Yöntemi.	1
1.3.1. Araştırma Modeli.	1
1.3.2. Evren ve Örneklem.	2
1.3.3. Verilerin Toplanması.	2
1.3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	2
2. LUDVIG VAN BEETHOVEN'IN HAYATI VE MÜZİKAL KARAKTERİ	3

2.1. Ludwig van Beethoven'ın Hayatı	3
2.2. Ludwig van Beethoven'ın Müzikal Karakteri	5
3.BİR MÜZİK BİÇİMİ OLARAK UVERTÜR VE TARİHİ GELİŞİMİ	10
3.1. Bir Müzik Biçimi Olarak Uvertür	10
3.2. Uvertür Formunun Tarihi Gelişimi	11
4. FIDELIO OPERASININ MÜZİK DÜNYASINDAKİ YERİ	14
4.1. Fidelio Operasının Konusu ve Karakterleri	14
4.2. Fidelio Operası için Yazılmış Uvertürler	16
4.3. Fidelio Uvertürü	18
5. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜ'NÜN YAPISAL ANALİZİ VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	22
5.1. Ludwig van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün Yapısal Analizi	22
5.2. Leonard Bernstein, Sir Simon Rattle ve Nikolaus Harnoncourt'un Yorumlarının Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi	30
5.2.1. Leonard Bernstein	30
5.2.2. Sir Simon Rattle	34
5.2.3. Nikolaus Harnoncourt	36
6. ELDE EDİLEN ANALİZ VERİLERİNİN DEĞERLENDİRİLEREK FIDELIO UVERTÜRÜ'NÜN YORUMLANMASINDA ŞEFLİK TEKNİĞİ BOYUTU	41
7. SONUÇ	44
8. KAYNAKÇA	46

EK 1. PARTITUR (LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜ) 49

EK 2.ÖZGEÇMİŞ83

EK 3.TURNITIN RAPORU



KISALTMALAR

- f* : (it. Forte- "kuvvetli")
- ff* : (it. Fortissimo, "forte'den kuvvetli")
- sf* : (it. Sforzando, "sesi birden kuvvetlendirerek")
- p* : (it. Piano, "hafif, az sesle")
- pp* : (it. Pianissimo, "çok hafif")
- ppp* : (it. Pianississimo, "pianissimo'dan daha hafif")
- pizz.* : (it. Pizzicato, "Yaylı çalgılarda notaların yayla değil, tellerin parmakla veya tırnakla çekilerek çalınacağını belirten terim ")
- cresc* : (it. Crescendo, "sesi gitgide kuvvetlendirerek")
- dim* : (it. Diminuendo, "sesi gitgide azaltarak")
- WoO** : (alm. Werke ohne Opuszahl, "Opus, yani eser numarası olmayan müzik çalışması")

ŞEKİL DİZİNİ

Şekil 1. Beethoven Doğa Yürüyüşü

Şekil 2. Karakterler

Şekil 3. Uvertürün Bölümleri

Şekil 4. Prelüdün Soru Cümlesi

Şekil 5. Prelüd Cevap Cümlesi

Şekil 6. Birinci Tema Başlangıcı

Şekil 7. İkinci Tema Başlangıcı

Şekil 8. Interlüd

Şekil 8. Koda

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Alman besteci Ludwig van Beethoven'ın Op.72 Fidelio Uvertürü'nün yapısal analizi ışığında, şeflik teknikleri açısından incelenerek, eserin yorumlanmasına katkıda bulunabilecek detayları ortaya çıkarmaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Ludwig van Beethoven'ın müzikal kişiliği, Fidelio Uvertürü'nün ortaya çıktığı dönemdeki tarihi gelişmeler, esere ait metinler ve yorumlar incelenmiştir. Eserin yapısal biçimi olan uvertür ve uvertürün tarihsel gelişimi hakkında araştırma yapılmış, eser yapısal olarak analiz edilmiş, görsel kayıtlarına ulaşılabilen dünyaca ünlü üç orkestra şefinin yorumları şeflik teknikleri bakımından değerlendirilmiş ve analitik olarak çözümlenmeleri ile desteklenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

1.3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada tarama modeli ve betimsel yöntem kullanılmış, genel olarak nitel araştırmalar yapılmıştır. Eserin yapısal açıdan incelenmesinde genel tarama, tekniklerinden yararlanılmıştır. Eserin şeflik teknikleri bakımından incelenmesi esnasında ise görsel ve işitsel kaynaklar kullanılarak gözlemsel yöntem uygulanmıştır.

Ludwig van Beethoven'ın müzikal karakteri ortaya konmaya çalışılmış, eserin yazıldığı dönemdeki tarihsel olaylar incelenmiş, eserin yapısal analizi yapılarak, görsel kayıtlarına ulaşılabilen dünyaca ünlü bazı orkestra şeflerinin kayıtları üzerinden şeflik teknikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen analiz verileri değerlendirilerek Fidelio Uvertürü'nün şeflik tekniği boyutu incelenmiştir. Eserin nitelikli olarak icrasına katkıda bulunabileceği değerlendirilen teknik önermelerde bulunulmuştur.

1.3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Ludwig van Beethoven'ın orkestra eserleri, örneklemine ise Ludwig van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürü isimli eseri oluşturmaktadır.

1.3.3. Verilerin Toplanması

Bir besteci olarak Ludwig van Beethoven'ın hayatı, müzikal karakteri ve Fidelio Uvertürünün ortaya çıktığı dönemdeki tarihi gelişmelere ilişkin bilgilere ulaşmak için; yazılı kaynaklardan, tezlerden, sanat çalışması raporlarından ve sanal ağ ortamından faydalanılmıştır. Edinilen bilgiler ışığında veri taraması yapılmış, eser yapısal olarak analiz edilmiştir. Eser üzerindeki şeflik tekniklerine ulaşmak için görsel kayıtlarına ulaşılabilen dünyaca ünlü orkestra şeflerinin Fidelio Uvertürü'nü yönettiği videolarına sanal ağ vasıtasıyla erişilmiştir.

1.3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Elde edilen tüm veriler ve literatür taranarak, Ludwig van Beethoven'ın Op.72 Fidelio Uvertürü yapısal olarak analiz edilmiş ve eserin görsel kayıtları incelenerek şeflik teknikleri gözlemlenmiştir. Ulaşılan sonuçlar harmanlanarak eserin nitelikli olarak yorumlanmasına katkıda bulunabileceği değerlendirilen teknik önermelerde bulunulmuştur.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN HAYATI VE MÜZİKAL KARAKTERİ

2.1. Ludwig van Beethoven'ın Hayatı

Almanya'nın Bonn şehrinde 17 Aralık 1770 tarihinde dünyaya gelen Ludwig van Beethoven, müziğe olan yeteneğini keşfeden ve ilk öğretmeni olan babası Johann van Beethoven (1740-1792) ile müzikal çalışmalarına başladı. Keman ve viyola çalmayı öğrendi. Wolfgang Amedeus Mozart (1756-1791) ile tanışma ve çalışma umuduyla Viyana'ya gitti. Ancak annesinin hastalığı nedeniyle geri dönmek zorunda kaldı. Kardeşlerinin bakımını üstlendi. Bir süre Bonn şehrinde yaşadıkdan sonra 21 yaşında Viyana'ya yerleşti. Önemli bir piyanist olarak tanınmaya başladı. Ünlü besteci ve müzisyen Joseph Haydn (1732-1809) ile çalışmalarına devam etti. Başlarda sadece piyanist olarak tanınmasına rağmen besteci kimliğiyle de tanınmaya başladı. Dokuz senfoni, beş piyano konçertosu, bir keman konçertosu, piyano, keman ve çello için üçlü konçerto, 32 piyano sonatı ve birçok oda orkestrası eseri bestelemesine rağmen, hayatı boyunca yalnızca tek bir opera yazdı.

Beethoven tarihin en büyük dönüm noktalarından birine tanıklık etmiş, 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi'nin özgürlük ve ulusalcılık fikirlerinden etkilenmiş, soylulardan çokça destek almış olmasına karşın, unvanların gelip geçi olduğunu inanmış, gerektiğinde soylulara karşı gelmeyi tercih etmiş güçlü bir karakterdi. Bir keresinde Beethoven karşısında oturmakta olan Prens Lichnowski (1761-1814)'nin yüzüne:

“Prens! Sizin asaletiniz, doğuşunuzdaki tesadüfe bağlıdır. Oysa ben, kişiliğimi kendim oluşturdum. Yeryüzünde yüzlerce prens var, binlercesi de gelip geçecek; ama bir tane Beethoven var!” demişti.

(<https://www.evrensel.net/yazi/81194/beethoven>, Erişim Tarihi: 06.05.2018.)

Özgürlükçü kişiliğinin yanı sıra doğaya olan düşkünlüğü ile de tanınmaktaydı. Yaşadığı evin yanında bulunan ormanlık alanda sıklıkla yürüyüş yapar ve doğayı gözlemlerdi. Bu doğa düşkünlüğünün etkileri Op.68 numaralı ve Pastoral Senfoni olarak bilinen altıncı senfonisinde görülmektedir.

Şekil 1. Beethoven Doğa Yürüyüşü



(https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digiales_archiv_de& dokid=bi:i3047, Erişim Tarihi:27.06.2018.)

İlk senfonisini 1800 yılında besteleyen Beethoven, Op.55 numaralı senfonisini Avrupa'ya demokrasi getirdiği için Napolyon Bonapart (1769-1821)'a adanmış, ancak daha sonra Napolyon kendini imparator ilan edince bu adamayı geri almıştır. Eserin ismini ise Sinfonia Eroica (Kahramanlık Senfonisi) olarak değiştirmiştir (Gültekin, 2001, s.92-93).

Orta yaşlarına geldiğinde işitme sorunları iyiden iyiye baş göstermeye başladı ve hayatının son evrelerinde neredeyse tamamen sağır oldu. Ancak tüm bunlara rağmen bestelemeyi ve müziği bırakmadı. En sevilen ve başarılı eserlerini hayatının son yıllarında işitme duyusundan yoksun olarak meydana getirdi. Bugün Avrupa Birliği'nin resmi marş olarak kabul ettiği meşhur temasıyla hemen herkesin tanıdığı Dokuzuncu Senfonisini bu şartlar altında yazdı.

26 Mart 1827'de 56 yaşında dünyaca tanınan bir besteci ve müzisyen olarak Viyana'da hayata gözlerini yumdu. Geride birçok eser bıraktığı gibi, yazdığı eserlerle devrinin ötesine geçmeyi başardı. Kendinden sonra gelen bestecilere büyük bir müzik mirası bıraktı.

2.2. Ludwig van Beethoven'ın Müzikal Karakteri

Klasik müziğin önemli bestecilerinden biri olan Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Johannes Brahms (1833-1897) ile birlikte aynı geleneği özetleyen üç büyük besteci olarak anılırlar (Slonimski, 1998, s.99). Klasik dönem bestecileri içerisinde değerlendirilen Ludwig van Beethoven, 18. yüzyıl klasisizminden 19. yüzyıl romantizmine geçişte ise çok önemli bir figürdür.

Yapıtları ve müzik hayatı genelde üç evre içerisinde ele alınır. Kesin tarihleri olmamakla birlikte bu evreler sanatsal stilleri yönünden bir takım farklılıklar göstermektedir. Gençliğinin ilk yıllarında hemen her bestecide olduğu gibi, dönemin önemli bestecilerinden olan Haydn ve Mozart ile diğer besteciler ve müzik akımlarının paralelinde vermiş olduğu eserleri birinci evrede değerlendirilir. Tamamen bağımsız bir stille ve olgunluğa eriştiği yıllarda verdiği eserler ikinci evreyi, işitme sorunundan kaynaklı olarak kendisini dış dünyaya kapattığı ve müzik dışında başka bir işle uğraşmadığı yaşlılık yıllarında ortaya koyduğu eserleri ise üçüncü evrede değerlendirmek mümkündür.

Genellikle toplam dokuz senfoni yazan Beethoven'ın 1'nci ve 2'nci senfonileri birinci evrede, 3'ncü, 4'ncü, 5'nci, 6'ncı, 7'nci ve 8'nci senfonileri ikinci evrede, 9'ncü senfonisi ise üçüncü evrede değerlendirilir.

Sanatına tutkuyla bağlı olan Beethoven'ın titiz, çalışkan ve üretken bir kişiliği olduğu bilinmektedir. Bu özellikleriyle küçük motiflerden bile dakikalar boyunca müzik çıkarabilmeyi başarmıştır. Öğretmenlerinden biri olan C.G.Neefe (1748-1898) tarafından, çalışkanlığının devam etmesi halinde bir gün ikinci bir Mozart olabileceği değerlendirilen Beethoven için tutku, onun için çileli hayatını çekilebilir kılan, güzelleştiren, kişiliğini oluşturan en önemli duygulardan biridir. Ölümüne dek besteler yapan, birçok eser ortaya koyan Beethoven'ın müziğini tanımlamak için ilk akla gelen kelimeler güçlü, hırslı ve tutkulu olabilir (Gültekin, 2001, s.7-16). Beethoven'ın çocukluk arkadaşı ve seçkin bir doktor olan Franz Gerhard Wegeler (1765-1848), Beethoven'ı hiçbir zaman aşırıya kaçan bir aşk tutkusundan kurtulmuş halde görmediğini söyler (Rolland, 2015, s.22).

Beethoven'ın ölümünden on bir yıl sonra Wegeler, Alman besteci Ferdinand Ries (1784-1838) ile birlikte Beethoven'ın biyografisini (*Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*) yazarak yayınlamıştır. Tarihçiler bu kitaptaki bilgi ve anıları önemli ve güvenilir bir kaynak olarak görmektedir.

İlk dönemlerdeki müziği, onun bir müzisyen olarak klavyedeki akıcılığından, doğaçlamadaki becerisinden kaynaklanmaktadır. Bonn'daki gençlik yıllarında Beethoven'ın piyano öğretmeni ve besteci olan C.G.Neefe gözetiminde Alman şiiirini şarkıya dökmeye çalışmak gibi girişimleri olmuştur. Bir Kızın Tasviri (*Schilderung eines Mädchens*) ve Bir Bebeğe (*An einen Säugling*) gibi kısa şarkılardan oluşan, on bir ve yirmi iki yaşları arasında bestelediği toplam yirmi şarkı yazmıştır. Bu şarkılar genelde önemsiz ve sanattan yoksun olarak değerlendirilmiştir. Yine on bir yaşında yazdığı Dressler Varyasyonları bu yaştaki bir çocuk için etkileyici olarak bulunmuştur. Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)'ın ve 1760'lar, 1770'lerde Mozart'ın da dâhil olduğu bestecilerin ortaya koyduğu kolay piyano sonatı literatürüne uyan WoO 47 Elektör Sonatlarını da bu yaşlarda bestelemiştir. Ancak ölümünden sonra yayınlanan Piyano ve Yaylı Çalgılar için yazılmış üç kuarteti (WoO 36), bu eserleri on dört yaşında birinin bestelemiş olması yönüyle birçoklarını şaşırtmıştır. Bölüm planlarının üç eserde de farklılaşması bu yaştaki bir çocuğa göre bir ilerleme eğilimi olarak tespit eden ve küçük bestecinin tematik fikirler geliştirme konusunda şaşırtıcı ve vaktinden önce gelen bir beceri gösterdiğine işaret etmiş olan Lockwood'a göre genç Beethoven, bazı eserlerinde bölüm planları, armonik yapılar, anahtarlar ve tempo seçimlerinde Mozart'ı örnek almıştır. Öyle ki 1790 yılında bir eskiz yaprağına "*Bu pasaj tümüyle Mozart'ın Do'daki senfonisinden çalıntı...*" notuyla beraber, pasajı tekrar yazmış ve üzerine "*Beethoven'ın kendi versiyonu*" notunu düşmüştür. Ancak bu pasaj Mozart'ın bilinen hiçbir senfonisinde bulunamamıştır. Farkında olmadan Mozart'tan çalıntı yaptığını sanarak bir not düşmüş, daha sonra pasaj üzerinde düzeltmeler yaparak bağımsızlığını ilan etmiştir (Lockwood, 2013, s.52-59).

Özellikle gençlik yıllarında yaşamakta olduğu Bonn kentinde Mozart'ın eserlerinin kolayca bulunabilmesi de onun Mozart'a olan bu yakınlığının

sebebini açıklayabilir. Ancak sadece kaynak Mozart olmamıştır. Beethoven'ın gençlik yıllarından 1790'ların sonuna kadar olan bu dönemine ait eskizleri, tamamlanmamış bazı eserleri, başkalarının eserlerine ait kopyaları vb. gibi eşyaları, Viyanalı bir koleksiyoncu ve müzisyen olan J.N.Kafka (1819-1886)'nın eline geçmiş, daha sonra Kafka tarafından 1875 yılında British Museum'a satılmıştır. Etkileşim içerisinde olduğu isimlerden biride Haydn'dır. Beethoven'ın gelişiminin temel bir yönü, Haydn ve Mozart'la özdeşleşen biçimleri ve hatta müzikal fikirleri, geriye dönük olarak incelemesi, bunları işlemesi ve dönüştürmesidir.

Genç bestecinin Bonn yıllarındaki zirve noktasında iki kantat bulunmaktadır. Bu eserlerden biri, II.Joseph'in ölümü üzerine yazdığı kantattır. Fidelio uvertürünün 1805 tarihli ilk versiyonunun habercisi niteliğinde önemli unsurlar barındırmaktadır. Orkestrada tahta üflemeliler hâkimdir ve "Ölüm! Ölüm!" sözleriyle trajik koral bir patlama yaratmıştır. Ancak bu eserleri özgürlük ve aşk gibi temalarla beraber işleyerek, eserlerinde kontrast anlatımlara yer vermiştir.

Küçük bir şehir olan Bonn'dan ayrılarak neredeyse yirmi katı kadar büyük bir şehir olan Viyana'ya yerleştiği ve olgunluk yılları olarak adlandırılan dönemde Beethoven, daha çok buradaki ve Avrupa'daki sivil özgürlükleri hedef alan tehditler ve buna karşın büyüyen özgürlükçü düşünceleri takip etmiştir.

Viyana'ya kadar ulaşan devrim Beethoven'ı coşturur. Chavelier de Seyfried (1776-1841) *"Yakın arkadaşlarıyla birlikteyken politik olaylarla ilgili, eşine az rastlanır bir zekâyla ve açık bir bakış açısıyla konuşuyordu,"* der. Beethoven'ın ölümüne kadar onu en iyi tanıyanlardan birisi olan Anton Schindler (1795-1864) *"Cumhuriyetçi ilkeleri severdi"...* *"Sınırsız özgürlük ve ulusal bağımsızlık yanlısıydı... Herkesin devlet yönetimine katılması gerektiğini düşünüyordu... Fransa'da oy kullanma hakkının gerçekleşmesini umuyor ve Bonaparte'ın bunu gerçekleştirerek insanoğlunun mutluluğunun temellerini kurmasını umuyordu"* demektedir (Rolland, 2015, s.25-26).

Bestecinin ruhundaki özgürlükçü düşünce ve kahramanlık eserlerinde sıklıkla gün yüzüne çıkmıştır. Üçüncü senfonisi olan Eroica (Kahramanlık) Senfonisini

(1804), adeta bir zafer destanı olan Do Minör 5.Senfoninin finalini (1805-1808), müzik hayatını incelerken İkinci Dönem (Olgunluk Dönemi) olarak tabir edilen, Mozart, Haydn ve dönemin diğer bestecilerinin etkisinden kurtulup müzikal olarak olgunluğa eriştiği ve bağımsız eserler verdiği yıllarda yaratır. “*Roma yönetiminin anti-demokratik fikirlerine karşı olduğundan dolayı sürgün edilen gururlu aristokrat Coriolanus'un Roma şehri için savaşını ve mücadelesini konu alan*” Op.62 Coriolan Uvertürü (1807) buna en güzel örneklerden biridir (Öztürk, 2016, s.11).

Müziği Viyana’da, yurtiçinde ve yurtdışında çokça çalınan Beethoven için 1815 yılına kadar hayat daha müreffeh bir haldedir. Bu tarihten sonra sağlığı kötüleşmeye ve sağırlığı daha büyük bir boyuta taşınmaya başlar. Aile sıkıntıları, sağlıksızlık ve yoksulluk hayatını zorlamaya devam eder. Tamamen sağır olduğu için insanlarla yazılı olarak iletişim kuran, kendisini dış dünyaya adeta kapatan bestecinin hayatının sonuna kadar olan bu evre Üçüncü Dönem olarak tanımlanır.

Müzikal olarak tarz değişimi bu dönemde de devam eder ve Rolland’a göre bu değişim klasik sonat formun sınırlarını bölümler ve tema grupları arasındaki sınırlamaları yok ederek aştığı eser olan Op.101 Piyano Sonatı ile 1816 yılında başlamıştır (Rolland, 2015, s.40). Hammerclavier isimli bu sonatında aralarında yer aldığı son beş piyano sonatını (Op.101, 106, 109, 110 ve 111) 1816-1821 yılları arasında, Missa Solemnis’i 1822 yılında, her bir varyasyonu temanın bazı bölümlerinden türeyen motiflere dayanan Diabelli Varyasyonları’nı 1823 yılında yazmıştır. Ritim, tempo veya dinamiklerin değiştirilerek yeni bir tasarım haline getirdiği bu varyasyonları başka bestecilere model olmuştur. Yine son beş yaylı dördlüsünü (Op.127, 130, 131, 132 ve 135) 1823-1826 yılları arasında bu dönem içerisinde bestelemiştir.

İnsan sesinin kullanıldığı ilk senfoni olan 9’ncü Senfonisini 1817-1824 yılları arasında yazmıştır. Friedrich Schiller (1759-1805)’in An Die Freude (Neşeye Övgü) şiirini koro için bestelemiş ve eserinin final bölümünde yer vermiştir.

Bugün dünyanın en önemli bestecilerinden bir olarak anılmasındaki en önemli etkenler; sadece kendi döneminin tarzını ve biçimlerini müziklerinde ortaya koyarak kendini sınırlamaması, sürekli denemeye devam etmesi, değişimi araması ve eserlerinde bunu ortaya koymasındır. Bundan dolayı benzersiz bir şekilde dönemler arası sanatsal bir köprü vazifesi görmüştür. Klasik dönemin romantik döneme geçişinde etkisi büyüktür. Bunlarla beraber, yapıtlarında ani duygu değişiklikleri görmek de mümkündür.



3.BİR MÜZİK BİÇİMİ OLARAK UVERTÜR VE TARİHİ GELİŞİMİ

Uvertür kelimesi dilimize Fransızca “Ouverture” kelimesinden geçmiştir. Bir müzik biçimi olan uvertür kısaca; giriş müziği, opera perdesi açılmadan önceki sunuş müziği, müzikli sahne yapıtlarının, süit ve senfonilerin başındaki açılış, giriş müziği, opera, bale veya konçertonun açılışındaki parça olarak tanımlanabilir.

Opera, oratoryo gibi eserlerin öncesinde bulunan ve bu eserlerin bütünüyle ilişki içerisinde olan uvertür, opera ve oratoryodan ayrılabilir bir yapıya da sahiptir. Eserin bütününden ayrılarak icra edilmesi durumunda anlam bakımından bir sorun yaşanmaz. Çünkü eserle çoğunlukla ilişki içerisinde olmasına rağmen uvertür, eserden ayrıldığında da kendi içinde bir bütün durumundadır. Bu yönüyle bağımsız bir karakter ortaya koyabilen uvertür her zaman bir orkestra eseridir (Usmanbaş, 1974, s.133).

Zaman içerisinde konserlerde bütün bir eser yerine sadece uvertürün çalınması ve bestecilerin bu biçim üzerindeki arayışlarının da etkisiyle konser uvertürleri ortaya çıkmış, sonraları adından da anlaşılacağı üzere aslında bir uvertür türü olmayan, fakat yapısal olarak uvertüre çok yaklaşan bir biçim olan senfonik şiir hayat bulmuştur. Yapısal olarak meydana gelen bu benzerlik ise senfonik şiirinde uvertür biçimiyle beraber anılmasını sağlamıştır.

3.1. Bir Müzik Biçimi Olarak Uvertür

Uvertür formu yüzyıllar içerisinde farklı amaçlar için kullanılan ve değişim gösteren bir müzik biçimi oldu. Bu yüzden uvertürü tek bir kalıba koyarak açıklamak pek mümkün olmamaktadır. Kendi içerisinde farklı türleri bulunan uvertür bir müzik biçimi olarak değerlendirilirken, giriş müziği tanımlaması pek çok kaynakta ortak ifade olarak öne çıkan husus olarak görülmektedir. Bazı kaynaklar uvertürü kendi içerisinde farklı başlıklar altında incelenmiştir. Örneğin Ulrich ve Vogel, “Müzik Atlası” isimli kitaplarında uvertür formunu, klasik uvertür, 19/20. yüzyıl uvertürleri, programlı uvertür, tiyatro uvertürleri ve potbori uvertürleri olarak ayırmışlardır (Ulrich ve Vogel, 2015, s.180-187). “Müzikte

Biçimler” kitabında ise İlhan Usmanbaş uvertürü, oratoryo uvertürü, klasik uvertür, potpuri uvertürü, konser uvertürü ve senfonik şiir olarak sınıflandırmıştır (Usmanbaş, 1974, s.134).

Önceleri sadece müzik programlarının başlarında yer alan ve bu amaçla kullanılan uvertür formu, zamanla Beethoven ve Felix Mendelshonn (1809-1947) gibi önemli bestecilerin elinde programatik bir müzik haline gelmiş, başlı başına bir sanat eseri haline dönüşmüştür.

Fidelio operası için yazılan uvertürler, operanın içeriğiyle oldukça ilişkilidir. Bununla beraber Leonore 1, Leonore 2 ve Leonore 3 uvertürleri, bir opera uvertürü olarak fazlasıyla senfonik ve uzun bir yapıdadırlar. Diğer üç uvertürden farklı olarak Op.72c Fidelio Uvertürü, operanın doğrudan başlangıç sahnesi ile ilintilidir. Operanın girişinde genelde bu uvertür çalınır. Ulrich ve Vogel, Fidelio Uvertürünü 19/20.yüzyıl uvertürleri içerisinde gösterirlerken, Usmanbaş bu uvertürü Klasik Uvertürler içerisinde sınıflandırmıştır.

3.2. Uvertür Formunun Tarihi Gelişimi

Operalarda açılış müziği fikri 17. yüzyıl başlarında doğmuştur. İlk operalar için yazılan uvertürler üç bölümlü olup orta bölümü hızlı ve canlıydı. Sonradan, ortası ağır, ilk ve son bölümleri hızlı olan uvertürler yazıldı ve operaya bağımlı olmaksızın da konserlerde yer almaya başladı. Napolitan Opera Sinfoniası, Sinfonia avanti l’opera gibi çeşitli isim ve şekillerle kullanıldı. İtalya’da Alessandro Scarlatti (1660-1725), Fransa’da da Jean-Baptiste Lully (1632-1687) uvertürü üç bölümlü olarak kesinleştirmişler, böylece klasik senfoni biçiminin temelini atmışlardır. Scarlatti tarafından yazılan ve Napolitan Opera Sinfonia’sı olarak da bilinen uvertürler, birinci bölüm hızlı ve genellikle majör tonda, ikinci bölüm yavaş ve genelde daha sessiz, kontrast tonlarda, üçüncü bölüm ise hızlı ve jig veya menuet ritminde ve genelde dans karakterindeydi. Üçüncü bölümde genelde ana majör tona dönüş yapılırdı. Bölümlerin ve tempoların bu şekilde sıralanması daha sonraları diğer müzik formlarına da etki etmiştir. İtalyan operasında 1800’lerden itibaren uvertür Sinfonia’ya dönüştü. Sinfonia avanti l’opera (opera öncesi senfoni) deyimine duyulmaya başlandı.

18. yüzyıla gelindiğinde ise opera eserlerinin artmasıyla besteciler, uvertürlerini daha çok operanın ilk sahneleri başta olmak üzere, müziğin ve konunun duygusal ve dramatik yönleriyle ilişkilendirmeye başlamışlardır. 18. yüzyıldaki opera açılımlarından sonra 19. yüzyılın başlarında daha çok edebi eserlerle ilintili müzikler türetilmiş ve bu yapıtlar konser salonlarında boy göstermeye başlamıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında bireysel konser parçası olarak tasarlanan konser uvertürlerine de yer verilmiştir. Bu dönemde Carl Maria von Weber (1786-1826) Op.27 Der Beherrscher der Geister (Ruhlar Cetveli) ve Op.59 Jubel (Jübile Uvertürü) isimli iki konser uvertürü yazmıştır. Mendelssohn'un 1826 yılında bestelediği Op.21 A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Dönümü Rüyası) Uvertürü ilk konser uvertürlerine örnek olarak gösterilebilir. Bestecinin 1828 tarihli Op.27 Calm Sea (Sakin Deniz) Uvertürü ve 1830 tarihli Op.26 Hebrides (Fingal Mağaraları olarak bilinir) uvertürleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Hector Berlioz (1803-1869)'un 1846-1851 tarihleri arasında bestelediği Le Corsaire (The Corsair) uvertürü de mevcut örneklere eklenebilir.

Konser uvertürüne geçiş Franz Liszt (1811-1886) tarafından tasarlanan senfonik şiirle 1850'lerde tamamlanmaya devam etmiştir. Bu iki tür arasındaki temel ayrım, müzikal yapı dışında programatik gerekliliklere göre kalıplanma özgürlüğüdür (Temperley, 2001, s.62). Anton Rubinstein (1829-1894), P.I.Çaykovski (1840-1893), Johannes Brahms (1833-1897), Robert Schumann (1810-1856) gibi muhafazakâr besteciler uvertür formuna sadık kalırken; Cesar Franck (1822-1890), Richard Strauss (1864-1949), Alexander Scriabin (1872-1915) ve Arnold Schoenberg (1874-1951) gibi bazı besteciler senfonik şiir formunu daha çok tercih etmeye başlamışlardır. Senfonik şiirin daha çok ön plana çıkmaya başladığı dönemlerde bu türde yazılan eserlere örnek vermek gerekirse; Franz Liszt'in S.106 Die Ideale (İdealler) Senfonik Şiiri, Johannes Brahms'ın Op.80 Akademik Festival Uvertürü ve Op.81 Trajik Uvertürü, Richard Strauss (1864-1949)'un Op.40 Ein Heldenleben (Bir Kahramanın Yaşamı) adlı eseri örnek olarak gösterilebilir. Çaykovski'nin 1812 Uvertürü de senfonik şiir ile ilişkilendirilmiştir (Usmanbaş, 1974, s.135).

20. yüzyılda geleneksel uvertür formuyla bağlantılı olarak Őostakoviç (1906-1975)'in Op.96 Festive Overture (Festival Uvertürü) rnek gösterilebilir. Malcom Arnold (1921-2006)'un Amerikan başkanlarından Herbert Hoover (1874-1964)'a ithafen yazdığı ve bir nevi parodi olan orkestra, organ, 4 tüfek, biri yatay 3 adet Hoover marka elektrik süpürgesi ve bir zemin parlatma makinesi için Op.57 A Grand, Grand Overture (Büyük, Büyük Bir Uvertür) isimli eseri ise 20.yüzyıl uvertürleri arasında ironik bir örnek olarak yerini almaktadır.



4. FIDELIO OPERASININ MÜZİK DÜNYASINDAKİ YERİ

4.1. Fidelio Operasının Konusu ve Karakterleri

Ludwig van Beethoven'in tek operası olan Fidelio'nun prömiyeri Avusturya'nın Viyana şehrindeki Theater an der Wien Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de ise ilk olarak Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından Ankara'da 1942 yılında sahnelenmiştir.

Fransız yazar J. N. Bouilly (1763-1842)'nin "Leonore; ou l'amour Conjugal" (Leonore; veya Evlilikte Aşk) adlı romanından alınan konuyu Beethoven dışında bestecilerde eserlerinde kullanmışlardır. Fransız yazarın bu eserinin kullanıldığı bir operayı Viyana'da gören Beethoven, karı-koca sevgisi ve özgürlük gibi temaları içeren aynı konuyu hevesle bestelemiştir (Gültekin, 2001, s.120-121). Operanın librettosunu ise Joseph Sonnleithner yazmıştır. Operanın prömiyerinin Napolyon'un işgaline denk gelmesi eserin sahnelenmesi önünde engel teşkil etmiştir. Uzunca bir süre tekrar seslendirilmeyi bekleyen operanın librettosu üzerinde Stephan von Breuning ve Georg Friedrich Treitschke değişiklikler yapmıştır. Başlangıçta üç perde olarak yazılan opera iki perdeye düşürülmüş, Beethoven ise bu opera için toplam dört defa uvertür yazma gereği duymuştur.

Operada genel olarak 18. yüzyılda Sevil kentinde tutuklu olarak bulunan İspanyol erkek mahkum Florestan ile onun eşi olan Leonere'nin birbirine olan aşkları ve Leonere'nin gizlice Fidelio isminde bir erkek kılığına bürünerek aşkını zindandan kurtarma çabası anlatılmaktadır. Leonere, Sevil zindanı komutanı olan Don Pizarro tarafından haksızca mahkum edilelerek zindana atılan Florestan'ın izini bulur. Hapishane görevlisi olan Rocco isimli erkek karakterin en güvendiği yardımcılarında biri olarak kendisine yer edinmeyi başarır. Rocco'nun Marzelinne isimli bir kızı, Marzelinne'nin ise Jaquino isimli erkek bir yardımcısı vardır. Jaquino Marzelinne'ye aşiktir, onunla evlenmek ister. Fakat Marzelinne erkek sandığı Fidelio'ya aşık olmuştur. Sevil zindanı komutanı Don Pizarro hapishanenin Don Fernando tarafından denetleceği haberini alır ve

bunun üzerine Rocco'ya bir mezar kazarak Florestan'ı öldürmesi için emir verir. Fidelio başgardiyana yalvararak kendisine yardım etmesini ister. Rocco ve Fidelio olan bitenden haberi olmayan Florestan'ın bulunduğu hücreye girerler. Don Pizarro Florestan'ın öldürülmesi isteğini tekrarlar ve bunun üzerine Fidelio ortaya atılarak önce karısını öldürmesini söyler. Herkes şaşkına dönmüştür. Bu esnada denetleme yapmak üzere gelmekte olan Don Fernando'nun gelişini çalınan borular duyurmaktadır. Zindan komutanı Don Pizarro kaçır, Florestan ve Leonere birbirine kavuşurlar. Gardiyan Rocco olan biten her şeyi Don Fernando'ya anlatır. Eser; tutuklular, askerler ve halkın coşkulu sesleri ile sona erer (<http://www.nkfu.com/fidelio-operasi-ozeti/>, Erişim Tarihi: 08.05.2018).

Şekil 2. Karakterler

Karakter	Ses Tipi	Prömiyerde Roller, 20 Kasım 1805 Orkestra şefi: Ludwig van Beethoven	Prömiyerde Roller, Son versiyon, 23 Mayıs, 1814 Orkestra şefi: Michael Umlauf
Florestan, <i>Tutuklu, İspanyol erkek</i>	Tenor	Friedrich Christian Demmer	Giulio Radichi
Leonore, <i>Florestan'ın karısı</i>	Soprano	Anna Milder	Anna Milder- Hauptmann
Rocco, Gardiyan	Bas	Rothe	Carl Friedrich Weinmüller

Marzeline, <i>Rocco'nun kızı</i>	Soprano	Louise Müller	Theresa Bondra
Jaquino, <i>Rocco'nun yardımcısı</i>	Tenor	Caché	Früwald
Don Pizarro, <i>Sevil zindanı komutanı</i>	Bas-bariton	Sebastian Mayer	Johann Michael Vogl
Don Fernando, <i>Kral'ın hükümet üyesi</i>	Bas	Weinkopf	Ignaz Saal
İki tutuklu	Tenor ve Bas	Bilinmiyor	Bilinmiyor
Gardiyanlar Korusu	Tenor ve Bas	Bilinmiyor	Bilinmiyor
Şehir Halkı Korusu	Soprano, Alto, Tenor ve Bas	Bilinmiyor	Bilinmiyor

(Johnson, 1998, s.182-187).

4.2. Fidelio Operası için Yazılmış Uvertürler

Ludwig van Beethoven'ın tek operası olan Fidelio operasının prömiyeri, 20 Kasım 1805 akşamı Viyana'daki Theater an der Wien'de Tiyatrosu'nda gerçekleşmiştir. Besteci bu opera için zaman içerisinde, bir kısmı aslında revizyon olmakla beraber toplam dört uvertür bestelemiştir. Bunlar;

- Op.138 Leonore No.1 (1807),
- Op.72a Leonore No.2 (1805),
- Op.72b Leonore No.3 (1806),
- Op.72c Fidelio (1814) uvertürleridir.

Fidelio operasını 1805 yılındaki prömiyerinden sonra 1806 ve 1814 yıllarında iki kez gözden geçirerek revize eden Beethoven, Leonore başlıklı üç ve Fidelio isimli bir uvertür yazmıştır. Leonore başlıklı üç uvertür genellikle konserlerde icra edilmiş, Fidelio uvertürü ise operanın öncesinde çalınmıştır. Bugün Leonore No.2 (Op.72a) olarak bildiğimiz uvertür, operanın 1805 yılındaki versiyonuna aittir. Eserin 1806 yılında revize edilmesi sonucunda Leonore No.3 (Op.72b) ortaya çıkmıştır. Diğer versiyonlardan farklı olarak Viyana dışında sergilenmesi düşünülen Leonore uvertürü Op.138 No.1 ise 1807 yılında yazılmış, ancak Beethoven'ın hayatı boyunca hiç sahnelenmemiştir. Avusturyalı besteci ve müzik yayıncısı olan Tobias Haslinger (1787-1842)'in 1807 yılındaki bu versiyona Leonore No.1 adını ve Op.138 numarasını vermesi, versiyonlar üzerinde kafa karışıklığına neden olmuştur. Opera üzerindeki son revizyonun yapıldığı tarih olan 1814 yılında bestelediği uvertüre ise Fidelio (Op.72c) ismi verilmiştir (Overture no. 1 to the opera "Fidelio" (C major) op. 138, t.y, https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15252&template=werkseite_dig itales_archiv_en&_eid=1510&_ug=Opera&_werkid=140&_mid=Works&suchparameter=&_seite=1).

Operanın ilk temsili, Napolyon'un ordusunun Viyana'ya girmesinden sadece yedi gün sonra gerçekleşmiştir. Bu dönemde Beethoven'ı destekleyen Avusturyalı soylular şehri terk etmişler, temsillerdeki zayıf katılım ve yapılan olumsuz eleştiriler sadece üç gösterimden sonra operanın sahneden çekilmesine yol açmıştır. Beethoven'ın eser üzerindeki düzeltmelerinden sonra opera, 29 Mart 1806'da bir kez daha sahnelenmiştir. Ancak bu girişimde yalnızca tek seferlik bir gösterim olarak kalmıştır.

Napolyon'un 1812-1814 yıllarında Avrupa'da bozguna uğraması, Viyana'daki Kärntnertor Tiyatrosu operanın yeniden canlanmasını sağlamıştır. Tiyatro

yönetiminin operanın yeniden sahneye konmasını istemesi üzerine Beethoven, partiyon üzerinde çok sayıda değişiklik yaparak yeni bir uvertür bestelemiştir. Eserin üçüncü versiyonu ise ilk kez 23 Mayıs 1814 sahnelenmiş, ancak 26 Mayıs 1814'teki ikinci performansına kadar uvertür duyulamamıştır. Beethoven'ın opera için kaleme aldığı dördüncü uvertür olan Fidelio Uvertürü, bestelendiği tarihten beri operanın giriş müziği olarak kullanılmıştır. 19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başlarında Gustav Mahler'in de aralarında bulunduğu bazı orkestra şefleri, ikinci perdede Leonore No.3 Uvertürüne yer vererek dramatik bir etki yaratmak istediler (Leonore Overture No.3, 2016, <https://www.redlandssymphony.com/pieces/leonore-overture-no-3>).

Operanın eser numarası olan Op.72 ile aynı numara verilen Op.72a Leonore Uvertürü No.2, operanın ilk versiyonu için başarılı olmuştur. Ancak opera ile bütünüyle duygusal ve müzikal bakımdan bağlantı içinde olmasına rağmen, yinede beklenen etkiyi yaratmamıştır. Op.72b Leonore Uvertürü No. 3 ise, Op.72a Leonore No.2 Uvertürünün bir revizyonu olarak hayat bulmuştur. Beethoven'ın yaptığı düzeltmeler ve eklemelerden sonra bu versiyon, kendinden önce gelenlerin melodik ve şiirsel bir hali olmuştur.

Op.138 eser numaralı Leonore Uvertürü No.1'in 1807 yılında Prag'ta yapılması planlanan bir temsil için yazıldığı düşünülmektedir (<https://www.allmusic.com/composition/fidelio-overture-op-72c-mc0002435566>, Erişim Tarihi: 08.05.2018). Beethoven bu versiyonda tema ve temanın tekrarı arasına kısa bir adagio yerleştirmiştir. Buradaki tema Florestan'ın söylediği bir ayardan alınmıştır. Bu tema üç Leonore uvertürünün de ortak yapısı olmuştur. Op.138 Leonore No.1 versiyonu için, uvertürün çok basit olduğu ve eser ile bağlantısının olmadığı şeklinde çok sayıda olumsuz eleştiri yapılmıştır.

4.3. Fidelio Uvertürü

Leonore; ou l'amour Conjugal'in (Leonore; veya Evlilikte Aşk) librettosu, bir Fransız bakanlığının Tours kenti yakınlarında yönetici olarak görev yapan

Fransız yazar Jean Nicolas Bouilly tarafından 1790'ların sonunda yazılmış ve libretto Beethoven'dan önce başka besteciler tarafından da bestelenmiştir.

Leonore ilk kez Fransız besteci Pierre Gaveaux (1761-1825) tarafından 1798 yılında Paris'te seslendirilmiştir. Daha sonra bu eser, Viyana'daki Karntnertortheater'da müzik yönetmenliği de yapmış olan İtalyan opera bestecisi Ferdinando Paer (1771-1839)'in dikkatini çekmiştir. Paer, 1804 yılında Dresden'de bu eseri bestelemiş ve yapımcılığını üstlenerek sahneye koymuştur (Lockwood, 2013, s.262).

Beethoven, Paer'in bu eserini Viyana'da görmüş ve çok etkilenmiştir. Eser yalnızca Beethoven'ın dikkatini çekmekle kalmamış, Beethoven'da rekabet duygusu uyandırmıştır. 1790'ların sonunda kaleme alınan bu konuya Beethoven'da ilgi göstererek Fransız ve İtalyan bestecilerden sonra o da bu konuyu temel alan bir opera bestelemiştir.

Paer'in Leonore'unun temsilinde tesadüfen Paer'le yan yana oturan Beethoven operayı seyrederken mırıldanarak coşkusunu belli ediyordu. Paer bu coşkuyu Beethoven'ın eseri beğenmesine bağlıyordu ve tam bu yüzden üstada teşekkür edecek oldu ki, Beethoven lafı ağzına tıkadı: "Ah azizim, sizin şu operayı bir de ben besteleyeyim de görün!" (Gültekin, 2001, s.120).

Leonore'un 1805 yılındaki librettosu Viyanalı bir avukat ve müzisyen olan Saray Tiyatrosu Başkanı Joseph Sonnleithner (1766-1835) tarafından çevrilmiştir. Onun bu versiyonu Fransızca ve İtalyanca olarak daha önce ele alınan ve sahnelenen versiyonlarla karşılaştırılınca iyi kurulmuş bir libretto olarak karşımıza çıkmaktadır (Lockwood, 2013, s.263).

Beethoven Fidelio Uvertürünü, elindeki tüm materyalleri kullanarak ve defalarca deneyerek ortaya çıkarmıştır. Bu denemeler mükemmel derecede bir yapı ve tam anlamıyla dramatik bir anlatım oluşturmak için gösterdiği özenli çalışmanın birer kanıtıdır. Opera aslında ilk sahneye konduğunda 3 perdeden

oluşmaktaydı. Bir yıl sonra 2 perde olarak sahneye konan opera yine de başarılı bir sonuç elde edememiştir. 1814 yılında Georg Friedrich Treitschke, konuya bağlı kalmaya çalışarak metni elden geçirmiş, bu gelişmelerden sonra opera Fidelio başlığıyla sanat tarihindeki yerini alarak nihayet son şekline kavuşmuştur (<http://beethoven.org.pl/encyklopedia/en/beethoven-ludwig-van-fidelio/>, Erişim Tarihi: 08.05.2018).

Amerikalı ünlü orkestra şefi ve besteci Leonard Bernstein (1918-1990) Fidelio Uvertürü için şu tanımlamayı yapar:

Bir fani tarafından düşünülen en görkemli müziği, en saygıdeğer ve saygı gören tüm operaları, sevgiyi, yaşam ve özgürlük için zamansız bir anıt gibi, insan haklarının kutlanmasını, konuşma özgürlüğünü, muhalif olmayı içeren en büyük eserlerden biri. Bu, tiranlık ve baskıya karşı politik bir manifesto, evliliğin güzelliği ve kutsallığı için bir ilahi, nihai insan kaynağı olarak Tanrı'ya olan inancın yüceltilmiş bir doğrulamasıdır (<http://thelistersclub.com/2017/01/02/the-struggle-of-fidelio-beethovens-four-overtures/>, Erişim Tarihi: 08.05.2018).

Fidelio Uvertürü bestelendiği tarihte, Leonard Bernstein'ın da belirttiği gibi vatansever bir coşku içerisinde bulunan Viyana halkı tarafından tiranlığa karşı kazanılmış bir zafer, bir özgürlük festivali gibi görüldü. Fidelio Uvertürünü bu yönüyle tanımlamak gerekirse, ilk akla gelecek anahtar kelimeler ve betimlemeler; zulüm, özgürlük, sadakat, aşk, kardeşlik, soylu ve yüce idealler uğruna yapılan fedakârlıklar olacaktır.

Beethoven operanın son versiyonu için yazılan son uvertürde temalarından hiçbirini kullanmayıp, diğer uvertürlerinde olduğu gibi Do Majör yerine başlangıç olarak Mi Majör tonunu tercih etmiştir. Bu uvertürün bestelenmesinden sonra Beethoven'ın uvertürlerle olan ve epeyce uzun süren çekişmesi ise artık son bulmuştur (Lockwood, 2013, s.256). Fakat yazılan bu son uvertür, operanın son halinin 23 Mayıs 1814 tarihinde Viyana'da Theater am Kärntnertor tiyatrosunda

gerçekleştirilen galasına yetiştirilememiş, ancak bir sonraki temsilde kendisine sahnede yer bulabilmiştir. Napolyon'dan sonra Avrupa'yı yeniden düzene koymak için Viyana kongresine katılan soylulara ve politikacılara tiranlığın baskısından kurtularak özgürleşmenin ne demek olduğunu gösteren bu temsil 1814 yılında gerçekleşmiştir.

Beethoven, yaşamının son yıllarında sekreteri ve arkadaşı olan, Anton Schindler'e yazdığı bir mektupta Fidelio için şöyle demiştir: *“Bütün çocuklarım arasında bana en kötü doğum sancularına mal olan ve bana en çok acıyı çektiren bu; ve bu yüzden benim için en değerli olanda bu”* (<https://www.operawarhorses.com/2007/10/05/tom-on-the-los-angeles-opera-fidelio-september-26-and-29-2007/>, Erişim Tarihi: 08.05.2018).

5. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜNÜN YAPISAL ANALİZİ VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

5.1. Ludwig van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürünün Yapısal Analizi

Fidelio Uvertürü sonat allegrosu formundadır. Ancak klasik sonat allegrosu biçiminden farklılıklar göstermektedir. Genel olarak uvertürün bölümlerine bakıldığında giriş (prelüd), sergi, gelişme, yeniden sergi, ardından koda bölmesinin bulunduğu görülmektedir. Bu bölümleri ölçü bazında aşağıdaki şekilde daha net görmek mümkündür.

Şekil 3. Uvertürün Bölümleri

Ölçü Numarası	Açıklama
1-46	Giriş, Prelüd
47-81	Sergi, 1. Tema
82-117	Sergi, 2. Tema
118-150	Gelişme
151-179	Yeniden Sergi, 1. Tema
180-233	Yeniden Sergi, 2. Tema
234-247	Interlüd
248-308	Koda

Eserin bölümleri, kendi içinde belirli motifler ve bu motiflerin değişik biçimlerde tekrar kullanılması veya gelişmesi şeklinde işlenmiştir. Eser 1-46'ncı ölçüler arasında uzunca bir girişle (prelüd) başlar. İlk dört ölçüsü aynı

zamanda prelüdün soru cümlesini oluşturmaktadır. Burada orkestra tutti ve genelde unison olarak kuvvetli bir sesle ilk cümleyi duyurmaktadır.

Şekil 4. Prelüd Soru Cümlesi

Ouvertüre
zu der Oper **Fidelio**
Op. 72.

L. van Beethoven.

Prelüd Soru Cümlesi

Allegro. Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corno I. II. in E.

Corno III. IV. in E.

Trombe in C.

Timpani in E. H.

Tromboni.
(Tenore e Basso.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

p dolce

p dolce

Sonrasında gelen sekiz ölçümlük bölümde (5-12) *p* nüansla kornalarda, ardından klarinetlerdeki akorlar soru cümlesindeki motifin genişletilmesiyle oluşmuştur. Böylelikle cümlelerin ikinci kısmı (cevap) tamamlanmış olur.

Şekil 5. Prelüd Cevap Cümlesi

Ouvertüre
zu der Oper **Fidelio**
Op. 72.

L. van Beethoven.

1 Allegro. Adagio.

Prelüd Cevap Cümlesi

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in A.

Fagotti.

Corno I. II. in E.

Corno III. IV. in E.

Trombe in C.

Timpani in E. H.

Tromboni.
(Tenore e Basso.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Prelüdün 13-16'ncı ölçüleri, ilk dört ölçüdeki cevap cümlesinin farklı tonda duyurulması ile (başlangıçta Mi majör, sonradan La Majör) devam eder.

17-46'nci ölçüler arasında prelüd motiflerin işlenmesiyle geliştirilmiş ve 47'nci ölçüde birinci temanın başlangıcına kadar devam etmiştir.

47'nci ölçüde allegro tempoyla başlayan birinci tema, kornlarda duyulmakta ve eserin prelüd bölümündeki motifin geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Şekil 6. Birinci Tema Başlangıcı

47 Allegro.

cresc. p

1.Tema

dolce

pizz. p

arco p

pizz. p

Birinci tema, 64'ncü ölçüde başlayıp 81'nci ölçüde biten bir geçiş köprüsüyle sona ermekte, 82'nci ölçüde eserin ikinci teması duyulmaktadır.

Şekil 7. İkinci Tema Başlangıcı

8 74

83

İkinci Tema Başlangıcı

pizz. arco

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the beginning of the second theme. The score is written for a grand piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 74 to 82, and the second system covers measures 83 to 91. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score features a complex texture with multiple voices in both hands. In the first system, the right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The second system begins with a box labeled 'İkinci Tema Başlangıcı' (Second Theme Beginning) over measures 83-85. The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a bass line with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The score concludes with a final cadence in measure 91.

117'nci ölçüye kadar devam eden ikinci tema, 114 ve 117'nci ölçüler arasında bulunan bir kodetta ile son bulur. 118'nci ölçüde birinci tema öğelerinin gelişimi ile oluşan gelişme bölümü başlar. 150'nci ölçüye kadar gelişme bölümü devam eder.

Eserin genel yapısı motiflerin geliştirilmesiyle oluştuğu için, gelişme bölümünün klasik bir sonat allegrosu formundaki gelişme bölümlerinden farklı bir şekilde geldiği düşünülmektedir. Burada göze çarpan farklılıklar, gelişme bölümünün kısa tutulması, bölümün içinde ikinci temadan unsurların yer almaması ve yeniden sergiye bir geçiş özelliği taşıması olarak sıralanabilir.

151'nci ölçüde başlayan yeniden sergi, eserin ana tonu olan Mi Majörde ve klarnetlerde duyulmaktadır. 160'nci ölçüde başlayan geçiş köprüsü 180'nci ölçüde başlayan ikinci temaya kadar devam eder. 234'ncü ölçüde başlayan ve eserin sonundaki koda öncesindeki bölüm olarak düşünülen interlöd adagio tempoda 247'nci ölçüye kadar devam eder.

Şekil 8. Interlüd

234 Adagio.

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p

p dolce

p

Adagio.

Violone.

p dolce

p

245

p

p dolce

p

p dolce

248'nci ölçüden eserin sonuna kadar olan bölüm presto tempoda ve eserin giriş bölümünde yer alan motiflerin duyulduğu belirgin bir koda ile son bulur.

Şekil 9. Koda

The image displays a musical score for a section labeled 'Şekil 9. Koda'. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The tempo is marked 'Presto.' and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score begins at measure 245. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes. A box labeled 'Koda' is placed over the piano part, indicating the end of the section. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Buraya başka bir bakış açısıyla bakacak olursak; eserin son 6 ölçüsünü koda olarak değerlendirebilir, Presto temponun başladığı 248'nci ölçüden son 6 ölçüye kadar olan kısmı ise kodaya giden bir köprü olarak görebiliriz.

5.2. Leonard Bernstein, Sir Simon Rattle ve Nikolaus Harnoncourt'un Yorumlarının Orkestra Şefliği Tekniği Açısından İncelenmesi

Araştırmanın bu bölümünde, Beethoven'ın Fidelio uvertürünü konserlerde yönetmiş ve bu performanslarına ait görsel kayıtlarına ulaşılabilen dünyaca ünlü üç orkestra şefinin, eser üzerindeki yorumları dikkate alınarak, şeflik teknikleri bakımından değerlendirilmiştir.

5.2.1. Leonard Bernstein

Amerikalı orkestra şefi Leonard Bernstein Fidelio uvertürünü Orchester der Wiener Staatsoper (Viyana Devlet Operası Orkestrası) ile 1978 yılında icra etmiştir (https://www.youtube.com/watch?v=NA3bi_evCZk, Erişim Tarihi: 06.05.2018). Klasik müzik ve müzik eğitimi ile ilgili çok sayıda televizyon programı da yapan Bernstein, orkestra şefliğinin yanı sıra eğitimci kişiliğiyle de ön plana çıkmaktaydı. Yönettiği birçok eser kayıt altına alınmıştır. 1978 yılındaki bu konseri 2006 yılında DVD-Video olarak yayınlanmıştır (Beethoven, Fidelio, Orchester der Wiener Staatsoper Bernstein, Deutsche Grammophon).

Sebare olarak yazılan, allegro tempoyla tutti olarak ve *f* nüansla başlayan esere orkestra şefi Bernstein, bu coşkulu müziği orkestranın ortaya çıkarması ve orkestranın tempoya rahatça uyum sağlayabilmesi için bir ölçü hazırlık vuruşu yaparak başlar. Pozisyonu orkestra üzerindeki hâkimiyetinin bir göstergesi olarak orkestranın merkezine göre ayarlanmıştır. Allegro tempodaki dört ölçülük girişin ilk üç ölçüsündeki vuruşlarını dördüncü ölçünün ilk notasıyla beraber sonlandırır. Ölçünün geri kalanında yer alan suslar ve puandorg için herhangi bir vuruş yapmaz. Beşinci ölçüde tempo adagio olduğu ve tutti müzik yerini kornolarda yer alan akorlara bıraktığı için fiziksel olarak kornolara odaklanarak gücünü artırır. Adagio temponun anlaşılabilmesi için auftakt ile beşinci ölçüye başlar. Şef yorumunun tempo, dinamik ve icracılar üzerinde kuvvetle hissedildiği beşinci ölçüden sekizinci ölçüye kadar devam eden bu akorlar, bu kez dokuzuncu ölçüden on üçüncü ölçüye kadar klarnetlerde tekrar duyulur. Bu yüzden dokuzuncu ölçünün

hemen öncesinde klarnet girişlerine önem verir. On üçüncü ölçüden on yedinci ölçüye kadar, eserin başındakiyle aynı karakterde tutti ve *f* nüansla allegro tempolu bir müzik olduğu için, fizik etkisini yine tüm orkestraya odaklar.

On ikinci ölçünün sonunda klarnetlerde bulunan akorlar sona ererken, akorların bitişini göstererek orkestrayı on üçüncü ölçüdeki tempo değişikliğine hazırlar. Her iki eliyle allegro tempo ve *f* nüansı göstererek bu dört ölçülük kısmı da eserin başında olduğu gibi çaldırır. On altıncı ölçünün ilk notasından sonra gelen suslar ve puandere için vuruş yapmaz.

Eserin on yedinci ölçüsünde tempo beşinci ölçüde olduğu gibi yeniden adagio'ya dönmüştür. Fakat burada akorlar daha önce olduğu gibi dörder ölçü değil ikişer ölçülük kalıplar halinde devam eder. Kornolar ile klarnetlere obua ve yaylı sazlar eklenmiştir. On yedi-yirmi ikinci ölçüler arasında ikişer ölçülük kalıplar halinde ilerleyen müziği daha iyi gösterebilmek için, ikinci vuruşlar daha az belirgin olacak şekilde ölçüye bir vuruş gibi vurmaya devam eder. Yirmi birinci ölçüde crescendo'ya uygun olarak vuruşlarını büyütür, fakat hemen yirmi ikinci ölçüde belirgin bir vuruş yapmaz. Decrescendo'yu ve sonrasında gelen *pp* nüansı orkestraya hem beden diliyle, hem de dudak hareketleriyle hatırlatır. Yirmi üçüncü ölçüden itibaren otuz yedinci ölçüye kadar yaylılarda her ölçüde iki tane olmak üzere altılamalar başlar. Bu esnada Obua, klarnet ve fagotta ikişer ölçülük akor kalıpları devam etmektedir. Otuz birinci ölçüde timpani, otuz üçüncü ölçüde flüt eklenir. Yirmi üçüncü ölçüden otuz yedinci ölçüye kadar olan bu bölüm, *pp* nüanstaki crescendolarla *ff* nüansa erişen bir yapıya sahiptir. Bernstein bu kısımda ölçüye bir vurmaktadır. Düşük nüanstaki yüksek nüansa ulaşan bu bölümde hareketlerini ve vuruşlarını nüansla paralel bir biçimde büyütür. Otuzuncu ölçünün sonunda vuruşlarını bölerek otuz yedinci ölçüden itibaren tutti, unison ve *ff* olan müziği sebare olarak yönetir. Otuz yedinci ve otuz sekizinci ölçülerde nüansın orkestra tarafından düşürülmemesi ve müzikal karakterin devam ettirilmesi için vuruşlarını yukarı doğru büyütür orkestrayı uyarır.

Kornoların çaldığı ve kırk dokuzuncu ölçüde yer alan birinci temada, dolce bir çalıma uygun olarak yumuşak hareketlerle vurmaya devam eden Bernstein, elli dördüncü ölçüde dörtlüğe bir vurarak, önce elli beşinci ölçüde temayı tekrar duyuran klarnete, daha sonra elli dokuzuncu ölçüde temaya katılan kemanlara yönelir. Altmış birinci ölçüde gelen crescendoya orkestrayı hazırlamak için vuruşlarını büyüterek daha geniş ve yatay şekilde vurmaya başlar. Eserin dinamizmine uygun olarak altmış dördüncü ölçüde vuruşlarını orta bölgede toplar. Yaylılardaki sekizliklere dikkat çekmek için yetmiş ikinci ölçüde sağ eliyle vuruşlarını dörtlüğe bir olacak şekilde böler. Yetmiş dördüncü ölçüde sol eliyle birinci kemanlara sforzandoyu işaret eder. Yetmiş altıncı ölçüden itibaren sol elini kullanmayı bırakarak yatay ve keskin hareketlerle ölçülerin bir ve üçüncü vuruşlarındaki dörtlük notaları gösterir. Seksen birinci ölçüde her iki elini tekrar kullanmaya başlayarak seksen ikinci ölçüdeki birinci vuruştan itibaren köşeli ve keskin vuruşlarının yerini daha legato vuruşlara bırakır. Daha sonra kornolarda seksen ikinci ölçüde duyulan ikinci temayı ve seksen üçüncü ölçüde yaylı sazlarda başlayan motifleri birbiriyle dengede tutmak üzere iki eliyle vurmaya devam eder. Doksan altıncı ölçüden itibaren devam eden *f*, *ff* ve sforzandolarla dolu kuvvetli yapıya orkestrayı hazırlamak için doksan dört ve doksan beşinci ölçüdeki crescendoyla beraber vuruşlarını büyütür.

Gelişme bölümünün başladığı yüz on altıncı ölçüde orkestraya sol eliyle *p* nüansı hatırlatır. Yüz yirmi ikinci ölçüde sol eliyle obuaya girişini gösterir. Yüz kırk beşinci ölçüdeki crescendoyla beraber vuruşlarını büyütür. Yaylı sazlarda yüz kırk yedinci ölçüde başlayan ve sekizlik notalardan oluşan temaya dikkat çekmek için birinci kemanlara odaklanır. Jest ve mimikleriyle legato yapının, nüansın ve balansın öneminde dikkat çeker. Kolunu bir keman, bagetini ise bir arşe gibi kullanarak yüz elli beşinci ölçüde kemanlarda tekrar duyulan temayı tarif eder. Yüz elli yedinci ölçüde orkestraya crescendoyu gösterir ve yüz altmışıncı ölçüdeki dinamizme gönderme yapar. Bagetini her iki eliyle kavrayarak yüz altmış sekizinci ve yüz altmış dokuzuncu ölçüde bir sağa bir sola keskin vuruşlar yapar. Yüz yetmiş dokuzuncu ölçüye kadar genelde sağ elini kullanan şef, bu ölçüde her iki elini

kullanarak yüksek sesle devam eden müziği durdurarak yeniden sergideki ikinci temanın daha önce olduğu şekilde duyurulmasını sağlar. Trompetlerdeki motife dikkat çekmek üzere iki yüz dördüncü ölçüde sağ kolunu olabildiğince havaya kaldırarak keskin işaretlerle bu kısmı gösterir. İki yüz altı ve yedinci ölçülerde yaylı sazlardaki sforzandoyu sol eliyle işaret eder. İki yüz onsekizinci ölçüdeki tuttiye kadar iki eliyle yönetmeye devam eder, sforzandolara dikkat çeker. İki yüz onsekizinci ölçüde keskin ve yatay vuruşlarla tuttiyi çaldırır. İki yüz yirmi altıncı ölçüden adagio tempoda iki yüz otuz dördüncü ölçüde gelen interlüde kadar olan sekiz ölçüde belirgin bir şekilde tempoyu hızlandırır. İki yüz otuz üçüncü ölçünün birinci vuruşundaki dörtlükte vuruşlarını sonlandırır. Daha önce benzer kısımlarda olduğu gibi suslar ve puandare için vuruş yapmaz.

Puandorgu bekledikten sonra, Adagio'ya kornolara verdiği auftakt ile beraber başlar. Hemen bir ölçü sonra klarnete, daha sonra flüte girişlerini gösterir. İki yüz otuz dördüncü ölçüden Presto temponun başladığı iki yüz kırk sekizinci ölçüye kadar olan bu bölümde, yuvarlak, tamamen köşesiz hareketler ve legato vuruşlarla sırasıyla icracılara girişlerini gösterir. Bedenini ve yüzünü ilgili gruplara döner. Bölüm sonuna doğru yere doğru hafifçe eğilmeye başlar. Bölümün son iki ölçüsünde iyice aşağıdadır. Nüansın düşük kalması için çaba gösterir. İki yüz kırk yedinci ölçüdeki puandorgu tutar. Aşağıdan yukarıya doğru seri bir hareketle yükselerek Presto'da yalnızca sağ elini kullanıp keskin vuruşlar yaparak tempoyu belirler. İki yüz elli sekizinci ölçüye kadar yalnızca sağ elini kullanır. Burada ölçüye bir vurmaktadır ve *f* nüansa uygun olarak geniş vuruşlar yapmaktadır. İki yüz altmış ikinci ölçüde ise yine *pp* nüansa uygun olarak hareketlerini ve vuruşlarını küçültür. İki yüz altmış altıncı ölçüde sol eliyle crescendoyu gösterir. İki yüz yetmiş sekizinci ölçüden sonra eser sforzandolarla doludur ve *ff* nüans ile coşkulu bir finale doğru gider. İki yüz seksen ikinci ölçüden sonra Bernstein daha çok sağ elini kullanarak ilerler. Sol eliyle yaylı sazlardan crescendolar istemektedir. İki yüz doksan dördüncü ölçüde eserdeki motifler ve tutti yapısını düşünerek, bir ölçüde yalnızca sol elini kullanarak yaylıları, diğer ölçüde yalnızca sağ elini kullanarak tahta üflemelileri yönetir. Üç yüz ikinci ölçüye kadar bu yapı

devam eder. Sonrasındaki bölümde ise yalnızca sağ elini kullanan şef, keskin hareketlerle yönetmeyi sürdürür ve eseri bu şekilde sonlandırır.

5.2.2. Sir Simon Rattle

Günümüzde Berlin Filarmoni Orkestrası'nın sanat direktörlüğü ve daimi şefliği görevlerini yürütmekte olan dünyaca ünlü İngiliz orkestra şefi Sir Simon Rattle, 2003 yılında Salzburg Opera Festivali'nde Fidelio uvertürünü Berlin Filarmoni Orkestrası ile beraber icra etmiştir (<https://www.youtube.com/watch?v=aqZwRNDbsrs>, Erişim Tarihi: 06.05.2018). Bu performans kayıt altına alınmış ve aynı yıl içerisinde Audio CD olarak yayınlanmıştır (Beethoven, Fidelio, Sir Simon Rattle, Berliner Philharmoniker, EMI Classics).

Allegro tempoyla tutti ve *f* olarak başlayan esere Rattle, her iki elini geniş bir biçimde açarak ve tüm orkestranın görebileceği şekilde orkestranın merkezine doğru yaptığı vuruşlarla başlar. Diğer önemli şeflerin eseri çaldığı tempodan biraz daha yavaş çaldığı, buna karşın notaların tam süre değerleriyle çalınmasına dikkat ettiği görülmektedir. Birçok şefinde yaptığı gibi, dördüncü ölçüdeki ilk dörtlük çalındıktan sonra ölçünün devamındaki suslar ve puandare için herhangi bir vuruş yapmaz. Bu dört ölçülük girişi, sol elinin parmaklarını kapatıp yumruk haline getirerek sert bir şekilde keser. Yeterli sürede bekledikten sonra bedenini ve yüzünü beşinci ölçüde *p* nüans ve dolce bir ifadeyle akorları bulunan kornolara döner. Dokuzuncu ölçüde kornolar ile benzer akorları bulunan klarnetlere sol eliyle dolce müziği ritim içerisinde hatırlatır. On üç ve on yedinci ölçüler arasında bir kez daha yenilenen dört ölçülük allegro müziği başta olduğu tempoyla yönetir. Yine on altıncı ölçüde daha önce olduğu gibi ilk dörtlükten sonra yer alan suslar ve puandare için bir vuruş yapmaz. On yedinci ölçüden sonra devam eden akorlar ikişer ölçülük kalıplar halinde devam etmektedir. On yedinci ve on sekizinci ölçülerde fagotlara her iki eliyle girişi gösterir ve hafifçe bir crescendo ister. Fakat on dokuz ve yirminci ölçülerde klarnetlere müziğin hala *p* nüansa olduğunu sol eliyle hatırlatır. Bu kısımda ikinci vuruşları belli olmayacak şekilde ölçüye bir vurmaktadır. Yaylı sazlarda

altılmaların başladığı yirmi üçüncü ölçüden itibaren Sebare vuruşlar yapmaktadır. Yirmi yedinci ölçüden otuz yedinci ölçüye kadar müziği crescendoyla büyüten şef, timpaninin girmesiyle beraber beden dilini daha aktif olarak kullanır. Otuz yedinci ölçüye gelindiğinde, jest ve mimikleriyle bu kısma hareketlilik katılmasını ister. Kırk dokuzuncu ölçüde eserin birinci temasının korno ve hemen ardından klarnette duyulmasından sonra, elli dokuzuncu ölçüde kemanlara yönelen şef, vuruşlarını biraz daha büyüterek yaklaşmakta olan dinamizme dikkat çeker. Yetmiş altı ve yetmiş yedinci ölçüde birinci kemanlar dışında dörtlük nota çalan diğer çalgılara sol eliyle bu notaları işaret eder. Doksan altı ve doksan yedinci ölçülerde ise tüm orkestraya yukarı doğru yaptığı büyük vuruşlarla *f* bir nüans istediğini anlatır.

Sol el avuç içi yukarı doğru açık bir şekilde sağ eliyle yatay vuruşlar yaptığı yüz iki ve yüz üçüncü ölçülerden sonra, yüz dördüncü ölçüden sonra vuruşlarını orta bölgede tutar ve her iki eliyle yukarı doğru sforzandoları işaret eder. Yüz onuncu ölçüde belirgin bir vuruş yapmak yerine ölçü sonunda sağ eliyle üflemelilere, hemen bir ölçü sonrasında sol eliyle yaylı sazlara işaret verir. Yüz on altı ve yüz on yedinci ölçüyü her iki eliyle yöneten şef, yüz on sekizinci ölçüde orkestrayı dinginleştirir ve temayı duyuran obuaya dönerek girişi gösterir. Yüz kırk yedinci ölçüde her iki eliyle müziği dengede tutmak istercesine kavrayıcı hareketlerle yatay olarak küçük vuruşlar yapar. Birinci kemanlardaki harekete dikkat çekmek için yüzü bu guruba dönüktür. Yüz elli beşinci ölçüde crescendoyla beraber vuruşlarını büyütür. Yüz altmışıncı ölçüden itibaren tüm vücuduyla bölümün enerjisini yansıtır. Vuruşlarını alt orta kısımda toplar, senkop ve staccatoların üzerini çizer. Yüz sekseninci ölçüde vuruşlarını tekrar küçültür ve orkestrayı kontrol altına alır. *p* nüansa uygun olarak daha dingin hareketler sergiler. Yüz doksan beşinci ölçüde dörtlüğe bir vurarak tamperemanı artırır. Yüz doksan dokuzuncu ölçünün sonunda hafifçe geriye doğru döner, sert bir şekilde sağ eliyle yaylı sazlara sekizlik notaları göstererek ikiliğe bir vurmaya başlar. İki yüz dördüncü ölçüde sol elinin işaret parmağıyla trompetlere girişi işaret eder. Bu esnada yüzü ve bedenini hafifçe trompetlere dönmüştür.

Devamında gelen kısımda zayıf zamanlardaki notaları genelde vücudunu aşağı yukarı hareket ettirerek ve sol eliyle işaret ederek bu notaları çaldırılmıştır.

Girişteki dört ölçüyle aynı karakterde bulunan iki yüz otuz ve iki yüz otuz dördüncü ölçüler arasındaki dört ölçülük müzikte tempo olarak başlangıçta değişiklik yapmayan Rattle, iki yüz otuz ikinci ölçüden itibaren tempoyu ağırlaştırmıştır. Zira yeni gelen adagio bölümle beraber perde açılmış ve opera sanatçıları sahnedeki rollerine başlamıştır. Yine suslar ve puandare için herhangi bir vuruş yapmaz. Son kısım olan Presto'da dengeli bir tempo izleyen şef üç yüz ikinci ölçüden sonra büyük ve belirgin bir cresconda ile kuvvetli bir şekilde uvertürü bitirir.

5.2.3. Nikolaus Harnoncourt

Viyana Senfoni Orkestrasında viyolonsel sanatçısı olarak çalışan, klasik dönem öncesindeki müziklerle ilgili çeşitli çalışmalar yapan ve viyolonselin atası olarak kabul edilen viola de gamba çalmayı öğrenen Avusturyalı Nikolaus Harnoncourt, orkestra şefi olarak da Barok dönem ile ilgili çalışmalar ile şeflik hayatına başlamış, bu döneme ait çok sayıda kayıt yapmıştır. Dönem orkestrası tabirini klasik müziğe kazandırmıştır. Daha sonrasında dünyaca tanınır bir orkestra şefi haline gelen Harnoncourt, Fidelio uvertürünü 2004 yılında Zürich Opera Orkestrası ile Zürich Operaevi'nde icra etmiştir (<https://www.youtube.com/watch?v=Dle3oBa3Ts>, Erişim Tarihi: 06.05.2018). Bu performans canlı olarak kaydedilip DVD Video olarak yayınlanmıştır (Beethoven, Fidelio, Orchester der Oper Zurich, Nikolaus Harnoncourt, Arthaus Musik).

Harnoncourt Fidelio uvertürünü icra ederken baton kullanmamış, sadece elleriyle eseri yönetmiştir. Her iki elini yanlara doğru açarak tüm orkestranın kendisini ve ellerini gördüğünden emin olduktan sonra şef, orkestranın merkezinden yukarı doğru bir auftaktla esere başlar.

Neredeyse bütün önemli şeflerinde yaptığı gibi, dördüncü ölçüdeki ilk dörtlük notadan sonra vuruşlarını sonlandırır ve ölçünün devamında yer alan suslar ile hemen üçüncü vuruşta yer alan tutti ikilik susun üzerinde bulunan puandare için vuruş yapmaz. Dördüncü ölçünün ilk notasında sonlandığı vuruş pozisyonunu bozmandan ve yeteri kadar süre bekledikten sonra, beşinci ölçüde yer alan ve kornolarda bulunan akorlar için nefes alışını belirgin bir şekilde göstererek kornolara girişlerini gösterir. On üçüncü ölçüde yer alan ve ilk dört ölçüyle aynı karakteri sergileyen allegro tempolu dört ölçülük müziği, eserin başında da olduğu gibi iki eliyle ve aynı yüz ifadesiyle yönetir. Yine daha önce olduğu gibi on altıncı vuruşta bulunan ilk dörtlük notadan sonra vuruşlarını sonlandırır.

Eserin tamamında sürekli vuruşlar yapmak yerine, enstrümanlara girişlerini kendisinde bir icracıymış gibi nefes alarak göstermeyi ve icracılara çaldıkları müziği adeta bir ressam gibi, el hareketleriyle çizerek göstermeyi yeğleyen Harnoncourt'un nefes alışları müziğin durduğu bu anlarda duyulabilmektedir. Nitekim on yedinci ölçüde derin bir nefes alarak bu defa fagotlara girişlerini gösterir. Özellikle *p* nüansın yer aldığı bölümlerde şef genelde çok küçük el hareketleriyle müziğin dinginliğini çalıcılara hatırlatmayı tercih eder. Yirmi üçüncü ölçüde yaylı çalgıların eklenmesi bu anlatımını etkilemez. Yirmi yedinci ölçüde crescendo ile beraber vuruşlarını biraz büyüten şef, otuz birinci ölçüye gelindiğinde keman, viyola ve çellolarda bulunan altılamaları sol eliyle ritmik olarak gösterir ve müziği çizerken, timpanide yer alan dörtlük notaları sağ eliyle belirgin bir şekilde gösterir. Otuz birinci ölçüden otuz yedinci ölçüye kadar devam eden crescendoyu vuruşlarının büyüterek orkestraya anlatır. Otuz yedinci ölçüye gelindiğinde tutti ve *ff* nüansta olan iki ölçülük müziği sadece sağ eliyle yönetir. Sağ elini yumruk haline getirerek istediği güçlü müziği ifade eder. Yüzünü ve bedenini hafifçe kemanlara dönmüştür. Çünkü buradaki tutti müzikte mevcut olan sekizlik notaların dışında sadece kemanlarda üçlemeler bulunmaktadır. Hemen otuz dokuzuncu ölçüde ritmik vuruş yapmak yerine, artık *p* nüansta olan müziği ortaya koymak ve ses yüksekliğini dengede tutmak için sol elini avuç içi aşağıyı gösterecek şekilde sabit tutarak kemanlara bu hususu hatırlatır.

Allegro tempoya geçilen kırk yedinci ölçüde küçük vuruşlar yapmaya devam eden Harnoncourt, kornoda gelen birinci temayı kırk dokuzuncu ölçüden itibaren sağ elinde yaptığı hareketler ile resmeder. Altmış dördüncü ölçüde tüm çalgılarda *f* nüans vardır ve şef burada orkestranın merkezine doğru vücudunu eğir. Sağ elinin parmakları bitişik bir vaziyette dörtlüğe bir vurarak tempodaki kesinliği sağlar. Yetmiş ikinci ve yetmiş üçüncü ölçüde yer alan dörtlük notaları her iki elini kullanarak yönetir. Burada vuruşları ikiliğe bir olacak şekildedir.

İkinci temanın yer aldığı seksen ikinci ölçüde yine belirgin vuruşlar yapmak yerine müziği çizer. Sadece sağ elindeki küçük hareketlerle kornolara girişlerini gösterir. Öyle ki şef burada daha çok stabil bir pozisyonda durmakta ve beden hareketlerini en aza indirmektedir. Bir yandan da sol elinin avuç içi aşağıyı gösteren bir vaziyette, sol eliyle vuruş yapmadan yaylı çalgılara *p* nüansa kalmalarını anımsatır. Doksan birinci ölçüde yaylı çalgılara girişlerini ise sadece kafası ve yüz ifadesiyle vermektedir. Doksan altıncı ölçüde gelen *f* nüansa kadar belirgin vuruşlar yapmadan orkestrayı idare etmeye devam eder. Bu durum eserin gelişme bölümünü başladığı yüz on sekizinci ölçüsünden sonrada aynıdır. Yüz yirmi ikinci ölçüde sadece sağ eliyle obuaya girişini gösterir. Yüz kırk yedinci ölçüde yüzünü kemanlara dönerek, kemanlarda gelen sekizlik notaları, ölçüye bir denk gelecek şekilde sol eliyle yaptığı yuvarlak hareketle gösterir. Fakat burada ana ezginin kendilerinde olmadığını duruşuyla belli etmektedir. Yüz elli birinci ölçüde yeniden serginin teması olan müziği, yüzünü tahta çalgılara dönerek sağ eliyle klarnete işaret ederken, aynı eliyle yaptığı vuruşların ikinci yarısında kontrbaslara pizzicato dörtlük notalarını göstermekten geri kalmaz. Yüz altmışıncı ölçüde daha önce yaptığı gibi tempoyu kesin bir çizgiye oturtmak için sağ eliyle dörtlüğe bir vurarak yaylı çalgılara bunu belirtir. Burada sol elini kullanmaz. Yüz sekseninci ölçüde ikinci temanın tekrar gelişinde eserde sıkça yaptığı gibi bu bölümde yaylı çalgılara sadece küçük kafa işaretleriyle girişi gösterir. Yüz doksan dördüncü ölçüde tahta üflemelilere ise yine sadece sağ eliyle ve hafifçe öne yaklaşarak kesin ve net bir şekilde girişlerini gösterir. İki yüz dördüncü ölçüde bedenini hafifçe trompete döndürerek yine

sadece sağ eliyle dörtlüğe bir vurarak sert ve kesin bir Şekilde burayı ön plana çıkartır. İki yüz altı ve iki yüz yedinci ölçülerde viyola, ello ve kontrbaslardaki sforzandolara yay çeker gibi bir el hareketiyle dikkat çeker ve çaldırır. İki yüz yirmi ikinci ölçüden sonra gelen dört ölçüde de bu hareketi uygular. Fakat bu defa daha yuvarlak ve bütünü kapsayacak Şekilde daha yuvarlak hareketler yapar. Eserin baŐıyla benzer ritmik karakter gösteren iki yüz otuzuncu ölçüden sonraki dört ölçüye daha kuvvetli ve bir parça daha hızlı çaldırarak, iki yüz otuz üçüncü ölçüdeki ilk dörtlük notadan sonra iki elini de yumruk Şeklinde sıkarak sertçe vuruşlarını sonlandırır. Yine yeterli süre bekledikten sonra büyük ve duyulacak Şekilde bir nefes aldıktan sonra iki yüz otuz dördüncü ölçüde başlayan adagio tempodaki interlde başlar. Burada yer alan altılamaları ölçüye bir olacak Şekilde iki yuvarlak el hareketiyle resmeder. Her algı deđiŐiminde bedenini o yöne çevirir. Altılamalara baŐlangıçları daha ritmik bir Şekilde belirtir. İki yüz kırk yedinci ölçüdeki puandorgda yeteri kadar durduktan sonra, iki yüz kırk sekizinci ölçüde başlayan Presto tempodaki kodaya sert ve koyu bir yüz ifadesiyle iki elini kullanarak başlar. Bu kısımda ikiliğe bir vurmaktadır. İki yüz altmış yedinci ölçüde başlayan crescendoyu sol elini yukarı doğru kaldırarak orkestradan ister. İki yüz seksen ikinci ölçüde sadece sağ elini kullanarak devam eder. Burada kemanlar ve viyolada yer alan sekizlik notaları ve müzikal çizgiyi sağ eliyle vuruşlarını büyüterek belirtir.

Bir l yaylı çalgılarda ve bir ölçü flemelilerde olmak üzere, soru cevap Şeklinde ilerleyen, iki yüz doksan dördüncü ölçüden  yüz ikinci ölçüye kadar devam eden bölümü, bir ölçü sağ, bir ölçü sol eliyle ritmik keskin vuruşlarla çaldırır.  yüz birinci ölçüden son üç ölçüye kadar sağ eliyle vuruŐlarına devam ederken sol eliyle crescendo istemektedir. Son üç ölçüyü ise belirgin bir Şekilde diğerlerinden daha hızlı bir tempoda çaldırır.

Genel olarak Harnoncourt, her ne kadar vuruŐlarında küçük hareketleri yeğlese ve baton kullanmasada; duruŐu ve bedeninin pozisyonuyla, jest ve mimikleriyle icracılara girişleri çok net bir Şekilde göstermekte, zaman zaman onlarla beraber nefes almaktadır. Orkestraya ve esere olan hakimiyeti

dışarıdan kolayca anlaşılmalıdır. Harnoncourt müziği adeta resmetmekte ustalaşmış bir orkestra şefidir.



6. ELDE EDİLEN ANALİZ VERİLERİNİN DEĞERLENDİRİLEREK FIDELIO UVERTÜRÜNÜN YORUMLANMASINDA ŞEFLİK TEKNİĞİ BOYUTU

Araştırmanın bu kısmında Op.72c Fidelio Uvertürü'nün nitelikli olarak yorumlanabilmesi için elde edilen analiz verilerinin rehberliğinde izlenmesi gereken yol ve çalışma yöntemine dair ipuçları verilmeye çalışılmıştır. Müzikal ve dramatik açıdan en iyisini elde etmek için, yarattığı tek operası olan Fidelio'ya tam dört defa uvertür yazan Ludwig van Beethoven, bu sonuca ulaşabilmek için eser üzerinde uzun yıllar boyunca son derece büyük bir titizlikle çalışmıştır. Bu uzun uğraşı ve çalışmalarından dolayı bestecinin en acı çektiren çocuğum diyerek nitelediği Fidelio Uvertürü'nü bir orkestra şefi olarak yönetirken orkestradan en iyi sonucu alabilmek için; Beethoven'ın müzikal karakteri üzerinde düşünmenin, besteci hakkındaki bilgileri tazelemenin, bu konular hakkında araştırma yapmanın, Fidelio operasının bütünü hakkında fikir sahibi olmanın, bestecinin Fidelio operası için bestelediği tüm uvertürlerin partiyonlarını gözden geçirmenin, bu partiyonlar üzerinde çalışmanın, önemli orkestra ve orkestra şeflerinin görsel kayıtlarını izlemenin veya ses kayıtlarını dinlemenin son derece faydalı ve yerinde bir çalışma yöntemi olacağı değerlendirilmektedir. Zira bestecinin müzikal kimliğini tanımadan, eserin müzik dünyasındaki yerini anlamak için birtakım araştırmalar yapmadan, kısacası eser hakkında yeterli bilgiye sahip olmadan doğrudan eserin orkestrayla beraber icrasına geçmenin, eserin nitelikli olarak yorumlanması noktasında sorunlar yaratacağı düşünülmektedir. Küçük motiflerden büyük eserler yaratan Beethoven'ın bir besteci olarak küçük detaylara verdiği önem göz önünde bulundurularak eserin yapısal açıdan iyi analiz edilmesinin ve daha önce yapılan analiz çalışmalarının incelenmesinin ise fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Birçok tempo değişikliği bulunan Fidelio Uvertürü'nde sebare tartım kullanılmıştır. Eserde kısa sayılabilecek zaman aralıklarında, örneğin dört ölçüde bir, tempo değişiklikleri bulunmaktadır. Bu nedenle esere çalışmaya başlamadan önce tempolar üzerinde hassasiyetle durulmalıdır. Tempo

değişiklikleri ve sebare nota yazımına rağmen, dikkatli bir müzikal analizden sonra çalgıların görevleri ve dikkat edilmesi gereken bazı hususlar kolaylıkla anlaşılabilir. Bununla beraber, eserde günümüz orkestralarında sıklıkla kullanılmayan La Klarinet, Mi Korno, Do Trompet gibi bazı çalgılar bulunmaktadır. Uvertürün yazıldığı ana ton Mi majördür ve çokça diyez içermektedir. Eserin yazıldığı dönemde klarinet henüz teknik olarak gelişimini tamamlamamış ve orkestralarda sıklıkla kullanılan bir çalgı değildir. Bu durum kimi zaman bestecilere zorluklar çıkarmaktadır. Beethoven 1800 yılında bestelediği 1'nci senfonisinde yaylı çalgıların yanı sıra iki flüt, iki obua, iki klarinet, iki korno, iki trompet ve iki timpaniye yer vermiştir. Klarineti ise çoğu kez armoni amaçlı kullanmıştır. Ancak klarinete daha sonraları eserlerinde armoni dışında da görevler vermiştir. Çalıcıların diyezli notalardan kaynaklanan teknik zorlukları kolaylıkla aşması ve farklı seslerde üretilmiş olan çalgıların ses renkleri gibi nedenlerle Beethoven Fidelio Uvertürü'nde bu çalgılara yer vermiştir. Örneğin, Si Bemol Klarinet ile La Klarinetin ses genişlikleri aynı olmasına rağmen, La Klarinetin boyu biraz daha uzun, ses rengi ise daha koyudur. Beethoven koyu ses rengi nedeniyle yapıtında La klarinete yer vermiştir. Dolayısıyla bu çalgıların teknik özellikleri, kullandıkları anahtarlar, duyuldukları yerler ve ses renkleri gibi birtakım teknik bilgilere de haiz olmak gereklidir.

Bütün bu detaylardan sonra eserin orkestra şefi olarak yönetilmesine dönecek olursak; Allegro tempoyla tutti ve *f* nüansla başlayan esere, bu çalışmada yorumları orkestra şeflikleri teknikleri açısından incelenen orkestra şefleri Leonard Bernstein, Sir Simon Rattle ve Nikolaus Harnoncourt'un da orkestrayı yönetirken yaptığı gibi bir ölçü hazırlık vuruşu ile giriş yapmak daha güvenli bir seçenek olacaktır. Neredeyse unison sayılabilecek dört ölçülük başlangıç tutti olduğu için, bütün orkestranın rahatlıkla görebileceği şekilde orkestra üzerindeki hâkimiyetin bir göstergesi olarak iyi bir pozisyon alınmalı ve büyükçe vuruşlar yapılmalıdır. Başlangıçta yer alan bu vuruşlar esnasında müzikal yapı göz önüne alınarak, net hareketlerle keskin vuruşlar yapılmalıdır. İlk dört ölçüde yer alan müzikal ve ritmik karakter eserde birkaç kez tekrarlanmakta olduğundan her defasında tutarlı bir tempo ve karakter ortaya koymak faydalı olacaktır. Çift

çizgiyle belirlenen tempo değişikliklerine başlangıçta Nikolaus Harnoncourt'un da yaptığı gibi icracılarla beraber nefes almak ve buralara üç orkestra şefinin de uyguladığı gibi auftakt ile başlamak zamanlama sorunlarının önüne geçecektir. Hangi temaların ön plana çıkması gerektiğine her eserde olduğu gibi dikkat edilmelidir. Kırk yedinci ölçüde gelen Allegro tempo uzunca bir süre devam etmekte ve birinci tema burada duyulmaktadır. Bu yüzden burada tempoyu iyi belirlemek son derece önemlidir. İkinci temanın duyulduğu seksen ikinci ölçüden sonra kısa sürelerde küçük motifler çalan enstrüman girişleri olmaktadır. Buralarda icracılara girişleri zamanında belirtmek çok önem arz etmektedir. Uzun süre susu bulunan ve zaman zaman müziğe katılan timpaniye girişlerini göstermek gereklidir. Eserde tutti ve neredeyse unison çalınan bölümleri her iki eli kullanarak ve tüm orkestranın şefi rahatça görebileceği şekilde yönetmek kolaylık ve anlaşılabilirlik sağlayacaktır. İki yüz ikinci ölçüde olduğu gibi tonal değişikliklere de dikkat edilmeli, provalarda bu husus gerekliyse icracılara hatırlatılmalıdır. İki yüz dördüncü ölçüde trompetleri biraz ön plana çıkarmak faydalı olabilir. İki yüz kırk sekizinci ölçüde başlayan, Presto tempoda olan koda bölümünde eser sforzandolarla dolu olmasına rağmen, ön planda bulunması gereken bazı motifler bulunmaktadır. Bu motiflere özen göstermek, presto temponun uvertürün coşkulu finaline yakışır ve tutarlı bir tempoda çalınmasına dikkat etmek, Op.72c Fidelio Uvertürünün nitelikli bir şekilde icra edilmesi açısından yararlı olacaktır.

7. SONUÇ

Ludwig van Beethoven'ın 1814 yılında tamamladığı Op.72 Fidelio Uvertürü'nün nitelikli olarak yorumlanması ve müzik dünyasındaki yerinin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamak için; bir besteci olarak Beethoven'ın hayatı, çalışmaları ve müzikal karakteri ortaya konmaya çalışılmış, eserin yapısal analizi yapılmış, şeflik teknikleri bakımından incelenmiştir. Elde edilen analiz verileri doğrultusunda genel ve teknik önerilerde bulunulmuştur.

Aynı ismi taşıyan operadan önce seslendirilen ve giriş müziği niteliği olan Fidelio Uvertürü'nün seslendirilmesi esnasında, operanın içeriğiyle olan ilişkisinin göz ardı edilmemesi gerektiği değerlendirilmektedir. Zira Ludwig van Beethoven bu uvertürün dramatik bakımdan istediği etkiyi yaratabilmesi için uzun yıllar boyunca birçok deneme yapmış, eserin ilk sahnesiyle müzikal olarak doğrudan bir bağ kurduğu son uvertürüyle kesin sonuca ulaşmıştır.

Yaşadığı dönemde dâhil olmak üzere dahi bir insan olarak anılan, birçok müzik formunda sayısız eser veren, bir dönemin kapanıp, yeni bir dönemin açılmasına önderlik edecek karakterde, yenilikten ve arayıştan vazgeçmeyen piyanist, orkestra şefi ve besteci kimlikleriyle ön plana çıkan Ludwig van Beethoven'ın tek operasına ait bu eseri nitelikli olarak icra etmek için en az onun kadar araştırmacı ve çalışkan olunmalıdır.

Araştırmada yorumları incelenen orkestra şeflerinin, özellikle bestecinin yaşadığı dönemin kültür sanat düşüncelerini yansıtmak konusunda oldukça titiz davrandıkları gözlemlenmiştir. Eseri yönetirken belirledikleri tempoların, nüans uygulamalarının ve çalgıların dengesinin bestecinin doğasına oldukça yakın ve dönemi yansıtan düzeyde olduğu düşünülmektedir. Yine yaylı çalgılardaki arşe kullanımlarının büyük ölçüde benzerlik göstermesi de, bu konuda şeflerin ortak bir dil kullandığına işaret etmektedir. Tıpkı bir dilin farklı lehçe ve aksanlarının olması gibi, müziğin de farklı teknik ve yorumlarla icra edilebilmesi, şüphesiz ki o dilin ya da müziğin içerdiği anlamı değiştirmez. Ancak, anlatının doğduğu şekilde ve aslına en uygun şekilde aktarılması da büyük bir ustalık ve birikim gerektirmektedir. Araştırmada yorumları incelenen orkestra şeflerinin, aslına

uygun olan üslubu ve bu üslubu orkestraya aktarma konusundaki başarılarının ardında, felsefe, tarih gibi müziği etkileyen başka etkenleri de göz ardı etmediklerini söyleyebiliriz. Yine bu şeflerde gözlemlenen bir başka konu da, bilgi ve birikimlerini orkestraya yansıtırken kullandıkları şeflik teknikleridir. Hazırlık vuruşlarından tempolarının net bir şekilde anlaşılması, yaylı çalgılardaki arşe kullanımlarındaki ortak dil ve nefesli çalgıları kendi nefesleri ile idare etmeleri ve tüm bu ayrıntılı çabaların sonucu olarak ortaya çıkan müziğin bestecisinin ruhunu taşıması da şüphesiz orkestra şeflerinin eseridir. Bu çalışmada incelenen eser, besteci ve eseri yöneten şefler ile ilgili elde edilen bulgulardan da görülebileceği gibi müziğin sadece notalardan ibaret olmadığı, felsefi boyutundan teknik boyutlarına kadar geniş bir bilgi birikimi gerektirdiği ve bu birikimin bir şef tarafından orkestraya yansıtılabilmesi için iyi bir teknik uygulanması gerektiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Beethoven: Fidelio-Overture/Leonard Bernstein. (2011). Erişim: 06.05.2018, https://www.youtube.com/watch?v=NA3bi_evCZk

Beethoven Fidelio Salzburg, Rattle. (2016). Erişim: 06.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=aqZwRNDbsrs>

Beethoven, L. v. (1814). *Fidelio, Op.72*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. (1864)
Erişim:06.05.2018,
[https://imslp.org/wiki/Fidelio,_Op.72_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Fidelio,_Op.72_(Beethoven,_Ludwig_van))

Beethoven, L. v. (1978) Fidelio, Op.72. [Gundula Janowitz, René Kollo, Lucia Popp, Hans Sotin, Manfred Jungwirth, Adolf Dallapozza, Leonard Bernstein].
Beethoven Fidelio [DVD]. Viyana: Deutsche Grammophon. (2006)

Beethoven, L. v. (2003) Fidelio, Op.72. [Angela Denoke, Simon Rattle, Jon Villars]. Beethoven Fidelio [CD]. Berlin: EMI Classics. (2003)

Beethoven, L. v. (2004) Fidelio, Op.72. [Jonas Kaufmann, Camilla Nylund, Günther Groisböck, Alfred Muff, Laszlo Polgar, Elizabeth Rae Magnuson, Cristoph Strehl, Boguslaw Bidzinski, Gabriel Bermudez, Nikolaus Harnoncourt].
Beethoven Fidelio [DVD]. Zurich: ARTHAUS MUSIK. (2004)

Çolak, A. (2013). *Ludwig Van Beethoven'ın Op.55 Mi Bemol Majör III. Senfonisi'nin Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Gültekin, V. (2001). *Ludwig van Beethoven Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Groove, G. (1879). *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan and Co.

Gurur, G. (2014). Fidelio Operasının Konusu. Erişim: 08.05.2018, <http://www.nkfu.com/fidelio-operasi-ozeti/>

Johnson, D. (1998). *The New Grove Dictionary of Opera, Vol. Two, Fidelio in Stanley Sadie, (Ed.)*. London: Macmillan Publishers, Inc.

Judd, T. (2017). The Struggle of Fidelio: Beethoven's Four Overtures. Erişim: 08.05.2018, <http://thelistenersclub.com/2017/01/02/the-struggle-of-fidelio-beethovens-four-overtures/>

Lockwood, L. (2014). *Beethoven, Music and The Life* (Kılıç, E. Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (1992).

Lucarelli, C. F. (t.y.). The overtures for Leonore and Fidelio. Erişim: 08.05.2018, <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/Presentation/Presentation-Overtures-Leonore-Fidelio.html>

Ludwig van Beethoven - Ouverture 'Fidelio' (Orchestre de l'Opéra de Zurich, Nikolaus Harnoncourt). (2014). Erişim: 06.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Dle3oBa3Ts>

Mayers, C. (2016). Leonore Overture No.3. Erişim: 26.07.2018, <https://www.redlandssymphony.com/pieces/leonore-overture-no-3>

Morris, T. (2007). Tom on the Los Angeles Opera "Fidelio" – September 26 and 29, 2007. Erişim: 08.05.2018, <https://www.operawarhorses.com/2007/10/05/tom-on-the-los-angeles-opera-fidelio-september-26-and-29-2007/>

Öztürk, B. M. (2016). *Beethoven'in Op.62 Coriolan Uvertürü'nün Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Palmer, J. (t.y.). Ludwig van Beethoven, fidelio, overture, Op.72c. Erişim: 08.05.2018, <https://www.allmusic.com/composition/fidelio-overture-op-72c-mc0002435566>

Rolland, R. (2015). *Beethoven, La Vie de Beethoven* (Turan, A., Çev.). İstanbul: Fabula Kitap. (1903).

Say, A. (2018). Beethoven. *Evrensel e-gazete*. Erişim: 06.05.2018, <https://www.evrensel.net/yazi/81194/beethoven>

Słysz, M. J. (t.y.). Ludwig van Beethoven, Fidelio. Eriřim: 08.05.2018, <http://beethoven.org.pl/encyklopedia/en/beethoven-ludwig-van-fidelio/>

Temperley, N. (2001). "Overture". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell*. London: Macmillan Publishers. (1879).

Ulrich, M., Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Wegeler, F. G., Ries, F. (1838). *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz.



**EK 1. PARTITÜR(LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.72 FIDELIO
UVERTÜRÜ)**

FIDELIO

(LEONORE)

Oper in zwei Aufzügen

in Musik gesetzt von

L. VAN BEETHOVEN.

Op. 72.

Ouverture.

Beethovens Werke.

Serie 20. N^o 206.

1 Allegro. Adagio.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corno 1 u. 2 in E.
Corno 3 u. 4 in E.
Trombe in C.
Timpani in E.H.
Trombone Tenore.
Trombone Basso.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Original-Verleger: Artaria & Co. in Wien.

B. 206.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

13 Allegro. Adagio.

The musical score is divided into two sections: **Allegro** (measures 13-14) and **Adagio** (measures 15-18). The tempo change is indicated by a double bar line. The score consists of a grand staff (Violin I, Violin II, Viola) and a piano staff (Right Hand, Left Hand). Dynamics include *f*, *pp*, and *ppp*. The **Adagio** section features sixteenth-note sextuplets in the piano right hand and left hand, and sixteenth-note passages in the violin and viola parts.

A musical score for a piece titled "B. 206 (26)". The score is written for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into six measures. The first two measures are mostly rests, with some notes in the lower strings. The third measure begins a series of sixteenth-note patterns in all four parts, which continue through the sixth measure. The word "cresc." (crescendo) is written below the first measure of the sixteenth-note section in each part. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

B. 206. (26.)

A musical score for a piece in G major, marked with a tempo of 1/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-36) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with a long note in measure 31, followed by a series of eighth notes in measures 32-36. The piano accompaniment consists of a right hand with a series of eighth notes and a left hand with a series of eighth notes. The second system (measures 37-42) features a piano accompaniment. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of eighth notes. The score is marked with a tempo of 1/4 and a dynamic of *p cresc.* (piano crescendo). The key signature is G major (one sharp). The score is numbered 31 at the beginning of the first system and 53 at the bottom of the page.

B. 206. (26.)

The musical score consists of 16 staves. The first five staves represent the vocal or melodic parts, and the remaining eleven staves represent the piano accompaniment. The score begins at measure 37, marked with a first ending bracket (1.^{2.}). The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The piano part includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and specific articulation instructions like 'pizz.' (pizzicato) in the lower register.

B. 206. (24.)

Allegro.

The image shows a page of a musical score, measures 43 through 46. The score is for piano and orchestra. The piano part is written in treble and bass clefs. The orchestra part includes strings and woodwinds. The tempo is marked 'Allegro.' and the key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'p dolce', and articulation markings like 'pizz.'. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The orchestra provides harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

The musical score on page 51 consists of 12 staves. The top two staves are for the vocal line, with the first staff containing lyrics. The next four staves are for the piano accompaniment, including the right and left hands. The bottom four staves are for the cello and double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions include *dolce*, *p*, *arco*, and *pizz.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

B. 206. (26)

This musical score page contains ten systems of music. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system includes a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system features a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The eighth system continues the piano accompaniment. The ninth system includes a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The tenth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* and *f*.

71

This musical score page contains measures 71 through 74. It features a piano part with a grand staff (treble and bass clefs) and an orchestral part with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The orchestral part includes a woodwind section (flute, oboe, and bassoon) and a string section. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin crescendo. The orchestral part has a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a hairpin crescendo. The score is marked with measure numbers 71, 72, 73, and 74. The piano part has a repeat sign at the beginning of measure 71. The orchestral part has a repeat sign at the beginning of measure 71. The piano part has a repeat sign at the beginning of measure 72. The orchestral part has a repeat sign at the beginning of measure 72. The piano part has a repeat sign at the beginning of measure 73. The orchestral part has a repeat sign at the beginning of measure 73. The piano part has a repeat sign at the beginning of measure 74. The orchestral part has a repeat sign at the beginning of measure 74.

B. 206. (26.)

80

2.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pizz.

p

pizz.

p

This musical score, numbered 91 at the top left, consists of 14 staves. The first four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the remaining ten staves are for the piano. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a dynamic range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with markings for *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The piano part includes a section marked *arco* (arco) in the lower staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

B. 206. (24.)

100

This musical score is for a piece in G major, Op. 24, No. 206 by Franz Liszt. It consists of 12 staves. The first four staves are for the vocal line, with the first staff starting at measure 100. The next four staves are for the piano accompaniment, and the final four staves are for the organ accompaniment. The score features a variety of musical textures, including melodic lines, arpeggiated figures, and dense chordal passages. The organ part is particularly prominent in the later measures, with rapid sixteenth-note runs in both hands. The piece concludes with a final chord in G major.

B. 206. (24.)

108

This musical score page contains measures 108 through 112. It features a piano part with a grand staff (treble and bass clefs) and an orchestral part with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The orchestral part includes woodwinds and strings, with dynamic markings of *f*. A first ending bracket labeled "1." spans measures 110 and 111, leading to a second ending marked "2." in measure 112. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

B. 206. (26.)

117

A musical score for a piece in G major, 3/4 time. The score consists of 11 staves. The first three staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, and Viola). The next three staves are for a piano (Right Hand and Left Hand). The final five staves are for a cello and double bass. The score begins at measure 117. The first three staves feature a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The cello and double bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p dolce* and *p*. There are also phrasing slurs and accents. The piece ends with a *pizz.* marking in the cello and double bass part.

B. 206. (26.)

127

B. 206. (26.)

136

The image shows a page of musical notation for a piece identified as B. 208. (26.). The page number '16' is in the top left corner, and the measure number '136' is written above the first staff. The score is arranged in systems. The first system consists of five staves: the top two are vocal staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#); the next two are piano accompaniment staves with treble and bass clefs; and the fifth is a grand staff with treble and bass clefs. The second system consists of six staves: the top two are vocal staves; the next two are piano accompaniment staves; and the bottom two are grand staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth measure.

B. 208. (26.)

145

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p* *dolce*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p* *arco*

cresc. *p* *pizz.*

cresc. *p* *pizz.*

B. 206. (26.)

163

A musical score for a piece in B major, 26 measures long. The score is arranged in a grand staff with 12 staves. The first four staves (treble and bass clefs) contain a vocal line with lyrics. The next four staves (treble and bass clefs) contain a piano accompaniment. The final four staves (treble and bass clefs) contain a second piano accompaniment. The score is marked with a tempo of 'Allegretto' and a dynamic of 'f'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 163 and the second system starting at measure 164. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

B. 206. (26.)

A page of musical notation for R. 206. (26.). The score is written for a piano and includes a variety of instruments. At the top left, the number '172' is written above the first staff. The score is organized into systems. The first system consists of five staves. The second system consists of six staves. The third system consists of six staves. The fourth system consists of six staves. The fifth system consists of six staves. The sixth system consists of six staves. The seventh system consists of six staves. The eighth system consists of six staves. The ninth system consists of six staves. The tenth system consists of six staves. The eleventh system consists of six staves. The twelfth system consists of six staves. The thirteenth system consists of six staves. The fourteenth system consists of six staves. The fifteenth system consists of six staves. The sixteenth system consists of six staves. The seventeenth system consists of six staves. The eighteenth system consists of six staves. The nineteenth system consists of six staves. The twentieth system consists of six staves. The score features a variety of musical notations, including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings such as *sf* and *p*. There are also some unusual markings, such as '||22||' and '||33||' above some notes. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

R. 206. (26.)

181

The musical score consists of 12 staves. The first four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The last eight staves are for a piano, with the first two staves of the piano section marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and accents. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure is marked with '181' and 'p'. The piano part begins with a 'pizz.' marking in the first measure of its section, followed by a 'p' marking in the second measure. The string parts have various articulations and dynamics throughout the piece.

B. 206. (26.)

191

cresc.
f

cresc.
f

cresc.
f

cresc.
a2.
f

cresc.
a2.
f

p cresc.
f

p
cresc.
f

p
cresc.
f

cresc.
arco
cresc.
arco
cresc.
f

B.206. (24.)

A complex musical score for a piano piece, consisting of 12 staves. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff is marked with a forte dynamic (ff) and contains a melodic line with a trill-like figure. The second and third staves are also marked ff and contain similar melodic lines. The fourth and fifth staves are marked ff and contain a more rhythmic, eighth-note pattern. The sixth and seventh staves are marked ff and contain a similar rhythmic pattern. The eighth and ninth staves are marked ff and contain a similar rhythmic pattern. The tenth and eleventh staves are marked ff and contain a similar rhythmic pattern. The twelfth staff is marked ff and contains a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

B. 206. (26.)

This page contains a musical score for a piece identified as B. 206 (26.). The score is written for a grand piano and consists of 16 staves. The first four staves are arranged in two systems of two staves each, with a brace on the left. The next four staves are also in two systems of two staves each, with a brace on the left. The final eight staves are arranged in two systems of four staves each, with a brace on the left. The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings like *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. A first ending bracket labeled "1." is present in the fifth system, and a second ending bracket labeled "2." is present in the sixth system. The page number "208" is located at the top left of the score area.

B. 206. (26.)

This musical score, identified as B. 206. (26), spans measures 217 to 224. It features a complex arrangement of staves, including a vocal line and multiple piano accompaniment parts. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line begins at measure 217 with a melodic phrase marked 'a2.' and continues through measure 224. The piano accompaniment consists of several parts, including a right-hand piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and a left-hand piano part with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The overall structure is a single system of music.

B. 206. (26)

226 ^{2.}

This musical score consists of 14 staves. The first two staves are for a vocal line, with the second staff containing lyrics. The remaining 12 staves are for a piano accompaniment, divided into two systems of six staves each. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A second ending bracket is present in the vocal line, starting at measure 226 and ending at measure 231. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm.

B. 206. (24.)

A musical score for a piece in Adagio tempo, spanning measures 234 to 27. The score is written for a piano and includes a variety of musical notations. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score features several instances of the instruction *p dolce* (piano, dolce) and *p* (piano). The notation includes sixteenth-note runs with slurs and fingering numbers (6), sustained chords with slurs, and dynamic markings. The score is organized into systems, with the piano part occupying the upper staves and the lower staves containing other parts, likely for a second piano or a different instrument. The overall mood is slow and delicate.

246

Presto.

This musical score page contains measures 246 through 255. It features a complex arrangement of staves for strings and piano accompaniment. The top four staves are for Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The bottom four staves are for the piano, with separate lines for the right and left hands. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part features intricate sixteenth-note patterns and arpeggiated figures. The string parts have rhythmic patterns and some melodic lines. The page concludes with a double bar line at the end of measure 255.

257 29

This musical score consists of 12 staves. The top staff is a vocal line with notes and slurs, starting at measure 257. The next three staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, and Viola), each with a melodic line and dynamic markings. The next three staves are for a piano (Right Hand and Left Hand), featuring arpeggiated chords and melodic lines. The bottom two staves are for a cello and double bass, with a melodic line and dynamic markings. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*, and includes a first ending bracket labeled '1.º' and a second ending bracket labeled '2.º'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

B. 206. (26.)

266

A musical score for a piano piece, numbered 266. The score consists of 14 staves. The top staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The first staff is marked 'cresc.'. The second staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The second staff is marked 'cresc.'. The third staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The third staff is marked 'cresc.'. The fourth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The fourth staff is marked 'cresc.'. The fifth staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The fifth staff is marked 'cresc.'. The sixth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The sixth staff is marked 'cresc.'. The seventh staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The seventh staff is marked 'cresc.'. The eighth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The eighth staff is marked 'cresc.'. The ninth staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The ninth staff is marked 'cresc.'. The tenth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The tenth staff is marked 'cresc.'. The eleventh staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The eleventh staff is marked 'cresc.'. The twelfth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The twelfth staff is marked 'cresc.'. The thirteenth staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The thirteenth staff is marked 'cresc.'. The fourteenth staff is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The fourteenth staff is marked 'cresc.'. The score is marked with 'cresc.' throughout, indicating a crescendo. The piece ends with a final chord marked 'f'.

B. 206. (26.)

This musical score consists of 14 staves, likely representing different instruments or voices. Each staff begins with the instruction *sempre più f* (always more forte), indicating a continuous increase in volume. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo). The score is organized into measures, with some measures containing repeat signs. The overall structure suggests a complex, multi-layered musical piece.

B. 206. (26.)

283 n. 2.

This musical score is for a piece titled "n. 2." starting at measure 283. It is a multi-staff arrangement, likely for a piano and a string quartet. The score consists of 14 staves. The top four staves (1-4) are for the string quartet: Violin I (1), Violin II (2), Viola (3), and Cello/Double Bass (4). The bottom ten staves (5-14) are for the piano, with staves 5-6 for the right hand and staves 7-14 for the left hand. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score is filled with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings like "f" and "p" throughout. The piece concludes with a final cadence in the last few measures.

B. 206. (26.)

291

A complex musical score for a multi-instrument ensemble. The score is written on 15 staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The next four staves are for woodwinds: Flute (Flute), Clarinet (Clarinet), Bassoon (Bassoon), and Contrabassoon (Contrabassoon). The next four staves are for strings: Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, and Cello. The bottom three staves are for the Piano (Piano). The score is in the key of D major and 4/4 time. It features a variety of musical textures, including melodic lines, harmonic accompaniment, and rhythmic patterns. The piano part includes a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a more active bass line. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic counterpoints. The vocal parts have a melodic line with some rests and a steady accompaniment. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

B. 206. (2A)

300

A musical score for a piece identified as B. 206. (36.). The score is written on 14 staves, organized into four systems of four staves each. The first system includes a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *mf* and *f*, and some markings with a '2.' above them. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

B. 206. (36.)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Tayyar Cenk CANER

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara – 19.07.1983

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet
Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği
Anasanat Dalı Bando Şefliği Sanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi : -

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetler : -

İş Deneyimi

Stajlar : -

Projeler : -

Çalıştığı Kurumlar : Deniz Kuvvetleri Komutanlığı

İletişim

E-Posta Adresi : tayyarcenkcaner@hotmail.com

Tarih : 07.05.2018

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN
OP. 72 FIDELIO
UVERTÜRÜ'NÜN YAPISAL
ANALİZİ VE ORKESTRA
ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yazar Tayyar Cenk CANER

Gönderim Tarihi: 05-Eyl-2018 01:11PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 972120324

Dosya adı: 5.TEZ.docx (3.86M)

Kelime sayısı: 8767

Karakter sayısı: 59535

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 72 FIDELIO UVERTÜRÜ'NÜN YAPISAL ANALİZİ VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

ORJİNALLİK RAPORU

%**3**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**3**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**0**

YAYINLAR

%**1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

tr.wikipedia.org
İnternet Kaynağı

%**1**

2

matematik-tr.com
İnternet Kaynağı

%**1**

3

www.ozandergisi.com
İnternet Kaynağı

<%**1**

4

www.opus3a.com
İnternet Kaynağı

<%**1**

5

muzikdersinotlari.blogspot.com.tr
İnternet Kaynağı

<%**1**

6

Submitted to University of Northumbria at
Newcastle
Öğrenci Ödevi

<%**1**

7

www.bbc.co.uk
İnternet Kaynağı

<%**1**

8

Submitted to International Academy Amman

Öğrenci Ödevi

<% 1

9

www.operawarhorses.com
İnternet Kaynağı

<% 1

10

www.klasiknotlari.com
İnternet Kaynağı

<% 1

11

www.armonifm.com
İnternet Kaynağı

<% 1

12

stuffedgarage.com
İnternet Kaynağı

<% 1

13

library.ima-destek.com
İnternet Kaynağı

<% 1

14

mutlulukkenti.com
İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat