Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.62 CORIOLAN UVERTÜRÜ' NÜN FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Burak Metehan ÖZTÜRK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2016

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.62 CORIOLAN UVERTÜRÜ' NÜN FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Burak Metehan ÖZTÜRK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Burak Metehan ÖZTÜRK tarafından hazırlanan "Beethoven'ın Op.62 Coriolan Uvertürü' nün Form, ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, ... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Doç. Burak TÜZÜN (Başkan)

San. Öğr. El. Doğan ÇAKAR (Danışman)

Doç. Dr. Hatıra Ahmedli CAFER

Yrd.Doç.Dr. Selçuk BİLGİN

Yrd.Doç. İrem EĞRİBOZ BOZKURT

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

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.

☐ Tezim/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.

Burak Metehan ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Eğitimimde emeği geçmiş tüm hocalarıma, orkestra şefliği eğitimine ilk başladığımda temel teknikleri bana sağlam bir şekilde kazandıran ve yardımsever kişiliği ile bu süreçte bana her zaman yol gösteren değerli hocam Doğan ÇAKAR'a, yüksek lisans programım süresince orkestra şefliği ufkumu açarak ileri şeflik tekniklerini öğrendiğim, deneyim ve bilgilerinden son derece faydalandığım değerli hocam Burak TÜZÜN'e, ayrıca, çalışmamda çok değerli fikir ve katkıları bulunan İ.Hakkı BURDURLU ve Onur Arınç DURAN'a teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

ÖZTÜRK, Burak Metehan, Beethoven'ın Op.62 Coriolan Uvertürü'nün Form, ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara,2016

Bu çalışma genel anlamda Ludwig van Beethoven'ın hayatı, sanatsal yaşamı, ve onun Op.62 Coriolan Uvertür'ü üzerine ele alınan analiz bölümlerinden oluşmaktadır.

İlk olarak uvertür formunun doğuşu, tarihsel gelişimi, Ludwig van Beethoven'ın yaşamı, sanat anlayışı ve çalışmanın konusunu oluşturan op.62 Coriolan Uvertürü'nün hikayesi ile ilgili bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Devamında Beethoven'ın olgunluk dönemi eserlerinden Op. 62 Coriolan Uvertürü'nün form ve müzikal analizi yapılmış, orkestra şefliği teknikleri yönünden genel hatlarıyla ele alınmıştır. Eseri yönetmiş olan bazı orkestra şeflerinin eser üzerindeki vuruş teknikleri ve yorumlarına da yer verilmiş, ayrıca eserin orkestra ile prova ya da konser esnasında karşılaşılabilecek sorunlara ilişkin çözüm önerileri sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Beethoven, Uvertür, Form, Şeflik, Analiz

ABSTRACT

This study mainly focuses of examining the parts of Ludwig van Beethoven' s the op. 62 Coriolan Ouverture, his life and his sense of art. 2016 Ankara

The master art study report about analysing that Beethoven' s op. 62 Coriolan Ouverture' s in the sense of the form and the orchesta conducting technique.

First of all, we will examine the put forward of ouverture form, Beethoven's life, his artistic approach, and the history of op.62 Coriolan ouverture which is the main topic of the thesis.

In the following part the form analyse of maturity period of Beethoven's work which is op 62 Coriolan ouverture's in the sence of orchestral conducting technique. Conductors who conduct this ouverture conducting techniques and the interpretations has also taking apart. Moreover, this thesis suggests some solutions to the problems in which may encounter during the reharsal or performance of the work.

Key Words

Beethoven, Symphony, Form, Conductıng, Analyse

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i

BİLDİRİM ii

TEŞEKKÜR iii

ÖZET iv

ABSTRACT v

İÇİNDEKİLER vi

KISALTMALAR viii

ŞEKİLLER DİZİNİ ix

1. GİRİŞ 1

1.1.Çalışmanın Amacı 1

1.2.Çalışmanın Kapsamı 1

1.3.Çalışmanın Yöntemi. 1

2. MÜZİKTE UVERTÜR FORMU **3**

2.1.Uvertür Formunun Gelişimi 3

2.1.1. Klasik Uvertür 4

2.1.2. 19. ve 20. yüzyıllarda uvertür 5

2.1.3.Programlı Uvertürler 5

2.1.4.Konser Uvertürleri 5

2.1.5.Tiyatro Uvertürü 5

2.1.6. Potpuri uvertürü 5

3.BEETHOVEN'IN YAŞAMI VESANAT ANLAYIŞI **7**

3.1. Beethoven'in Yaşamı 7

3.2. Beethoven'in Sanat Anlayışı 8

4. CORIOLAN UVERTÜRÜ VE MÜZİK DÜNYASINDAKİ YERİ **10**

4.1. Giriş 10

4.2. Tarihi Bir Kahraman Olarak Coriolanus 11

5. BEETHOVEN'IN OP. 62 CORIOLAN UVERTÜRÜ'NÜN FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ **13**

5.1. Beethoven'ın Op. 62 Coriolan Uvertürü' nün Form Analizi 13

5.2. Beethoven'ın Op. 62 Coriolan Uvertürü' nün Müzikal Analizi 17

5.3. Leonard Bernstein, Carlos Kleiber ve Riccardo Muti' nin Eser Üzerindeki Vuruş Teknikleri ve Yorumları 18

5.3.1. Leonard Bernstein 18

5.3.2. Carlos Kleiber 21

5.3.3. Riccardo Muti 23

6. ESERİN ÇALIŞTIRILMASI VE YÖNETİLMESİNE İLİŞKİN TEKNİK ÖNERİLER **26**

7. SONUÇ **34**

8. KAYNAKÇA **35**

EK 1. BEETHOVEN'IN OP.96 CORIOLAN UVERTÜRÜ (PARTİTÜR) **36**

EK 2.ÖZGEÇMİŞ **75**

KISALTMALAR

p **:**(it. Piano, “hafif,az sesle”)

pp **:** (it. Pianissimo, “çok hafif”)

ppp **:** (it. Pianississimo, “pianissimo’dan daha hafif”)

f **:** (it. Forte- “kuvvetli”)

ff **:** (it. Fortissimo,“forte’den kuvvetli”)

sf **:** (it. Sforzando, “sesi birden kuvvetlendirerek”)

dim **:** (it.Diminuendo, "sesi gitgide azaltarak")

cresc : (it.Crescendo, "sesi gitgide kuvvetlendirerek")

ŞEKİL DİZİNİ

Şekil 1. Giriş ve Birinci Tema Başlangıcı

Şekil 2. Geçiş Köprüsü

Şekil 3. İkinci Tema Başlangıcı

Şekil 4. Kodetta

Şekil 5. Gelişme Başlangıcı

Şekil 6. Yeniden Sergi

Şekil 7. Koda

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Beethoven'ın Op. 62 Coriolan Uvertürü'nün formal ve Şeflik teknikleri açısından incelenip eserin nitelikli yorumlanmasına katkıda bulunabilecek bilgiler sunmaktır. Programlı müzik olarak düşünüldüğünde, şef tarafından müzikal karakter analizinin yapılabileceği ve içersinde birçok temel şeflik tekniği barındıran bir eser olması bakımından Coriolan Uvertürü' nün bu çalışmanın amacına uygun birçok materyal barındırdığı düşünülmektedir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmamızda, Beethoven'ın Coriolan Uvertürü'nü bestelediği dönemdeki sosyal ve kültürel gelişimler ele alınıp, eserin içeriğine kaynaklık eden Heinrich Joseph von Collin' in (1771-1811) aynı adı taşıyan oyununa da değinilmiştir. Ancak eser metni, Collin' in oyunundan çok Beethoven'ın bestelediği müziğe yönelik analitik çözümlemelerle desteklenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Araştırma Modeli

Bu araştırmada, tarama modeli esas alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belge tarama, gözlem ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda, Beethoven'ın yaşamı, sanat anlayışı, dünya görüşü ve yaşadığı dönemin sanat olayları ortaya konmuş, ardından op. 62 Coriolan Uvertürü'nün konusunu teşkil eden Heinrich Joseph von Collin' in Coriolanus eserinin hikayesine ve bu eserle ilgili yapılan bilimsel araştırmalara yer verilmiştir. Eserin form analizi yapılmış ve eseri yöneten bazı orkestra şeflerinin teknikleri incelenmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında eseri orkestraya çalıştırma ve yönetme süreçlerinde karşılaşılabilecek

sorunlar ortaya konmuş ve bu sorunların çözümüne yönelik öneriler getirilmeye çalışılmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Beethoven'ın orkestra eserleri, örneklemini ise Beethoven'ın op. 62 Coriolan Uvertürü oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada, bu modele uygun olarak, Beethoven'ın op. 62 Coriolan Uvertürü analiz edilmiş; bestecinin yaşamı, dünya görüşü ve yaşadığı döneme ilişkin bilgiler için yazılı kaynaklardan yararlanılmıştır. Eseri yöneten bazı orkestra şeflerinin video kayıtları incelenmiş ve eser üzerindeki vuruş teknikleri ile çalışma yöntemleri gözlemlenmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında, eserin çalıştırılması ve yönetilmesine yönelik teknik öneriler sunulmuştur.

Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Yapılan literatür tarama, analiz ve gözlemler sonucunda ulaşılan veriler, op. 62 Coriolan Uvertürünün; Beethoven'ın müzik anlayışı doğrultusunda orkestraya verimli bir şekilde çalıştırılması ve yönetilmesi açısından çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

2.MÜZİKTE UVERTÜR FORMU

2.1. Uvertür Formunun Gelişimi

Sahne eserleri için 17. yüzyıla kadar sabit bir form yoktu. Bunlar genellikle temsilin başladığını haber veren ve dinleyicilerin dikkatini çekmeye yarayan kısa parçalardı. Erken dönemden, kısa bir opera girişine örnek olarak Monteverdi' nin Orfeo' sunun (1607) başında duyurulan, törensel üflemeli akorlara sahip Tokkata verilebilir.

17. yüzyılda genel olarak Sinfonia adı verilen opera girişlerinin dışında, Venedik operasının canzone uvertürü (Cesti, Cavalli) gelişmiştir. Canzone uvertüründe çiftli ölçüde yavaş bir kısımla tekli ölçüde hızlı bir kısım bulunmaktadır. Bu uvertür türü ilk defa Paris' te Lully' de (Alcidiade balesi 1658) görülen ve barok' un en tanınan uvertür türü olan Fransız uvertürüne de model olmuştur.

Üç kısımlı olan uvertürde kısımlar;

1. Kısım: Yavaş, çiftli ölçü, noktalı ritim, ifade olarak törensel;

2. Kısım: Hızlı, genel olarak füglü ve çok hareketli, çoğunlukla üçlü ölçüde,

3. Kısım: Kapanış akorları için ilk tempoya dönüş, sonrasında tematik olarak da 1. kısma geri dönme şeklindedir.

Fransız operasından dansları, bale ya da konserde çalmak amacıyla sıra halinde dizerek (süit) bir araya getirmek alışılmış bir durumdur. İlk etapta opera uvertürü çalınmış, daha sonra uvertürlü bağımsız süitler ortaya çıkmaya başlamıştır. Johann Sebastian Bach' ın Ouverture sitili böyle bir orkestra süitinden doğmuştur.

Napolitan Opera Sinfonia' sı

Karşıt bir uvertür türü Napoli' de, özellikle de Alessandro Scarlatti aracılığı ile gelişmiştir. Bu Sinfonia üç kısmdan oluşur.

1. Kısım: Hızlı, konçertant,

2. Kısım: Yavaş, şarkı söyler gibi, genelde bir solo enstrümanla,

3. Kısım: Hızlı, genelde füglü, dans karakterinde,

Napolitan opera Sinfonia' sı operadan ayrılarak konser şeklinde , akademilerde seslendirilmeye ya da doğrudan bunun için bestelenmeye başlamıştır. Bölümlerin sırası daha sonra sonat, senfoni ve konçertonun bölüm sıralamasına kaynak olmuştur.

2.1.1. Klasik Uvertür

Klasik uvertür, 18. yüzyılda Fransa' da ortaya çıkan, uvertürün, operayla, daha doğrusu operanın ilk sahnesiyle (P. Rameau, J.W.Gluck) atmosfer yönünden ve tematik anlamda ilişki halinde olması gerektiği yönündeki isteği gerçekleştirir. Genelde sonat allegrosu formu kullanılır.

Saraydan Kız Kaçırma operası (1781/82) uvertüründe W. Amadeus Mozart, belirgin biçimde Napolitan opera Sinfonia'sını takip eder. Ancak 1. kısım aynı zamanda tonikten (Do majör) 2. temanın duyulduğu dominanta (Sol majör) doğru tipik bir modülasyon içeren sonat allegrosu serimidir. Bu arada 2. tema, 1. temanın 2. kısmından geliştirilmiştir. Devamında gelişim yerine, operanın ilk arya temasının minör versiyonuyla yavaş bir orta kısım gelir. Uvertür bununla yalnızca sahneyle doğrudan bir bağ kurmakla kalmaz, Türk renklerinin dışında, operanın asıl temasını da ortaya serer. 3. kısımda 1. kısma geri dönülür ama A temasından kaçınılır. Bunun yerine bir dizi sık sık değişen modülasyon görünür.

2.1.2. 19/20. Yüzyılda Uvertür

Beethoven'ın Fidelio operası uvertürleri, operanın içeriğiyle kuvvetli bir bağ içindedir. 1.,2.,ve 3. Leonore Uvertürleri, operanın atmosferini ve dramatik zirvesini yansıtır. Bir opera uvertürü için aşırı senfonik, büyük ve uzundurlar. 4. (Fidelio) Uvertür ise buna karşı doğrudan 1. sahneye bağlanmayı hedefler. Genelde bu uvertür çalınır.

2.1.3. Programlı Uvertür

Programlı olarak operanın konusundadırlar. Sahnede oyun boyunca sergilenen operanın seyri tüm aşamalarıyla adeta uvertürde özetlenmektedir. Programlı uvertürler, Romantik dönemde kabul görmüşlerdir. Programlı uvertür için, Carl Maria von Weber'in Der Freischütz uvertürü örnek gösterilebilir.

2.1.4. Konser Uvertürleri

Programlı müzik kategorisinde, konser salonu için bestelenmiş sesli doğa ve insan ruhu tablolardır (Mendelssohn, Fingal Mağaraları).

2.1.5. Tiyatro Uvertürleri

Konser uvertürleri gibi programlı bir içeriği vardır (Beethoven, Egmont; Mendelssohn, Bir Yaz Gecesi Rüyası).

2.1.6. Potpuri Uvertürler

Bir opera ya da operetin en tanınmış melodileri arka arkaya dizilir. 19. yüzyılda, belli bir atmosferi canlandıran ve doğrudan operaya geçişi sağlayan **serbest opera girişi** ortaya çıkar (Wagner, Tristan). Aynı şekilde 20. yüzyılda da uvertürler için formal bir norm bulunmazken daha çok bireysel çözümlere rastlanır (Ulrich,M., Vogel,G.(2015,186-187).

3.BEETHOVEN'İN YAŞAMI VE SANAT ANLAYIŞI

3.1. Beethoven'ın Yaşamı

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770' de Ren kıyısında Bonn' da doğdu. Prenslik Kilisesinde tenor olan babası erdemden çok hatadan nasibini almış bir adamdı. Annesi, sevecenliğiyle, mutsuz çocukluğunun tek parıltısı oldu. Müzik yeteneğini erken yaşta fark eden babası, 'Mozart örneği' nin çekiciliğine kapılarak 1778' de O' nu sahneye çıkardı. Gerçekte sekiz yaşındaydı, ama babası O'nu 'altı yaşındaki piyano virtüözü' olarak öne sürmüştü.

Öğretmeni Christian Neefe (1748-1798)' nin gayretleriyle 1787' de Bonn' dan ayrıldı. Viyana' da kendini Mozart' a dinlettiyse de bu fırsattan gereğince yararlanamadı. Annesinin de ölümünden sonra ailevi durumu iyice çekilmez oldu. Bonn' da Joseph Haydn' la yolu kesiştiğinde bütün arzuları bir daha yatışmamak üzere uyandı. Birlikte yaptıkları derslerin azlığına karşın, Haydn' ın usta yazısı ve senfonilerinin sağlam modeli Beethoven' a çok şey söylemiştir. Ayrıca Beethoven, Haydn' dan başka, Albrechtsberger (Johann George 1736-1809) ve Salieri (Antonio, 1750-1825) den dersler aldı.

1795' te ilk üç yaylı çalgılar üçlüsü, Haydn' a adanan üç piyano sonatı ve ilk piyano konçertosu çalınmış, bu devrimci ve yürekli yapıtlar geniş bir ilgi uyandırmıştır (Yener, 2001, 31).

> *1796' da baş gösteren sağırlık belirtileri, zaten melankoliye eğilimli olan tabiatını iyice kararttı. İntiharın ve deliliğin eşiğinden, mücadelesi sayesinde döndü. Giderek daha haşin bir ruh haline büründü, yalnızlaştı. Günlüğüne şöyle yazmıştı: 'Senin için bahtsız, dış mutluluklar yok. Her şeyi kendin yaratmak zorundasın. Ancak, gerçek olmayan bir dünyada dost bulabilirsin'* (Selanik, 1996, 144).

1814' te son piyano konserini verdi. Bundan sekiz yıl sonra Fidelio operasının provasını yönetmeye kalkışsa da, hastalığından dolayı bunu başaramadı. 1826-27 kışında sonunun geldiğini hissediyordu. 26 Mart 1827 de son nefesini verdi.

3.2. Beethoven'ın Sanat Anlayışı

Adı, bütün 19. yüzyıla egemen olan Beethoven' ın müzik tarihindeki ayrıcalığı, iki çağ arasında yer alan değişimi, ikinci bir örneği bulunmayacak biçimde eserlerinde gerçekleştirerek önemi tartışılmaz bir köprü ve kendisinden sonra gelenlere kapıları sonuna kadar açık tutan zengin bir model oluşturmasıdır (Selanik, 1996,143).

Beethoven, sanatında Mannheim Okulu' ndan başlayarak Haydn ve Mozart' ın devamı olmuş, bu arada ilk zamanlar Philip Emmanul Bach ve Cherubini' nin etkisinde kalmıştır. Fakat daha sonraları belirli bir sınıf ve topluluğa yönelen klasik ve rokoko tarzlarından sıyrılmış, müzik sanatını sınıftan kurtararak bütün insanlığa yaymaya çalışmıştır. Dokuzuncu Senfoni' de müziği çalgıda bırakmayarak insan sesini de katması, bu amacın açık bir belirtisidir (Yener, 2001,31).

Beethoven'ın ikinci yaratı döneminden(1802) başlayarak kişisel üslubu ve romantik eğilimleri artık açıkça kendini duyurur. Yaptığı yenilikler müzisyenlerce bile anlaşılmaz görünür. Yedinci yaylılar dörtlüsünün icrası sırasında kemancı Schuppanzingh, bir kaç ölçü çaldıktan sonra durur ve Beethoven' ın şaka yaptığını sanarak kahkahalarla gülmeye başlar. Bu sıra dışı olmaya başlayan stiline karşı eserlerinin genel planı, oranları, simetrileriyle gelenekseldir (Selanik, 1996, 148).

1817' de başlayan üçüncü dönemde Beethoven yepyeni bir üslupla karşımıza çıkar. Hastalığının verdiği yalnızlık duygusunun da etkisiyle dış dünyadan tamamen uzak, kendi içine çekilmiş ve dehasından emin bir Beethoven görürüz.

Bu davranış biçimi önce ezgi yapılarında ortaya çıkmıştır. Cümle ve periyodun dayandığı ölçü sayısında dört ya da dördün katları kuralına uymamaya başlamıştır. Op.106 piyano sonatında tema, 25 ölçülüktür. Op. 126 No:6 Bagatelle' inde kuruluş 6+6+3 şeklindedir. Bazen kurala uyar fakat bu defa da cümle aralarına koyduğu, 9. Senfonisinin Adagio' sunda ve 15. Yaylılar Dörtlüsündeki gibi sekiz ya da on altı ölçülük eklerle biçimi maskeler (Selanik, 1996, 149).

Ezgisel yapısında gözlenen başka bir değişim de cümle kadanslarını askıda bırakmasıdır. Böylece ileride Wagner' in ' sonsuz ezgi' diyeceği ilk tarzın da ilk yaratıcısı olmuştur. Bu uygulama, O'nu karışık ifadeleri anlatmada oldukça başarılı kılar. Johann Sebastian Bach' dan sonra unutulmaya başlayan Fugue yazısını yeniden canlandıran Beethoven, 'Büyük Çeşitleme' tarzının da yaratıcısıdır.

Özellikle 1815' den başlayarak Mozart ve Haydn' dan uzaklaşan Beethoven, müzikte romantizmi hazırlayan, geleceğin büyük bestecileri için tükenmez bir örnek oluşturan, devrimci olduğu kadar güçlü bir klasik olarak benimsenir.

4. CORİOLAN ÜVERTÜRÜ VE MÜZİK DÜNYASINDAKİ YERİ

4.1. Giriş

Beethoven'ın çalışmaları genellikle üç döneme ayrılarak ele alınmaktadır. burada dönem kelimesi kullanılmış olsa da anlatılmak istenen kronolojik hatlar arasında keskin çizgilerden bahsedilemez. Dönemler içinde yapılan daha çok stil üzerine bir sınıflandırmadır ve Beethoven'ın artistik bütünlüğü kompozisyon tarzındaki ani ya da bilinçli olarak gelişen belirgin değişikler üzerine değerlendirilmiştir. Kabaca "ilk dönemi" mozart ve haydn gibi erken çağdaşlarından etkilerin izlerini taşıyan çalışmalar olarak nitelendirebiliriz. "İkinci dönem" tamamen bağımsız bir stil ve olgunluğu gösteren çalışmaları kapsamaktadır. Üçüncü döneme ait çalışmalar ise sağırlığı nedeniyle neredeyse dış dünya ile tamamen iletişimini kestiği ve müzik dışında hiçbir şeye değinmediği oldukça derin düşünceler ve fikirler üzerinde yoğunlaştığı bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Mcnaught, 1953, 11).

Bahsedilen üç döneme ait çalışmalar;

1. Dönem: Op.22' ye kadar olan piyano sonatları, 1'inci ve 2'nci Senfonileri,

2. Dönem: 3'den 8'e kadar olan senfonileri, keman konçertosu, Mi bemol majör ve Sol Majör piyano konçertoları, Rasoumovsky yaylı dörtlüleri, Fidelio Uvertürü ve içinde Appassionata sonatının bulunduğu birçok piyano sonatı,

3. Dönem: Re majör Mass, 9.uncu Senfonisi, Op.101 ve 111 arasındaki piyano sonatları, Op127 ve 135 arasındaki dörtlüleri.

Çalışmanın konusu olan Coriolan Uvertürü bu sitil üzerine yönelik sınıflandırmalar neticesinde ikinci dönem eserleri içinde değerlendirilebilir.

4.2. Tarihi Bir Kahraman Olarak Coriolanus

Bu Uvertür daha popüler olan William Shakespeare'in Coriolanus trajedisi üzerine değil Henry Joseph von Collin'in aynı adlı dramatik metni üzerine yazılmış ve ona ithaf edilmiştir. Bu yarı efsanevi hikaye, Roma yönetiminin anti-demokratik fikirlerine karşı olduğundan dolayı sürgün edilen gururlu aristokrat Coriolanus'un roma şehri için savaşını ve mücadelesini konu almaktadır. Sürgündeyken intikamını almak için o sırada Roma ile beraber savaşta olan Volscian halkına katılmıştır ve bu esnada kahramanlıklarından dolayı kendi adını aldığı Corioli adlı bir yerde İ.Ö. 493 yılında şehrin kuşatmasında onların güçlerine liderlik etmiştir. Coriolanus'un Roma şehri üzerinde yaptığı kuşatmayı kaldırmasına yönelik tüm çağrılar (ki bunların içinde Roma kralının gönderdiği delegeler, eski arkadaşları, eşi-iki çocuğu ve annesinin de bulunmaktadır) sonuçsuz kalmıştır. Ancak Annesinin çağrısına dayanamayan Coriolanus kuvvetleri geri çekmiş ve hayatının geri kalanın Antium şehrinde sürgünde geçirmiştir. Corioli'ye dönüşünde onu hain olarak nitelendiren Volscian halkı tarafından öldürüldüğüne dair hazin bir efsane olarak kaynaklarda belirtilmiştir (Mcnaught, 1953, 13).

Lewis Lockwood'a göre Beethoven'ın ithaf ettiği Avusturyalı yazar Collin'in Coriolanus'u ele alış şekli savaş ve kuşatma esnasında gerçekleşen başarılarından çok Coriolanus'un hazin sonunu oluşturan dış şartları (savaş ve kahramanlıklar haricindeki olaylar) üzerine yoğunlaşarak entrikalı politik görüşleri geride bırakarak olmuştur. Collin'in versiyonunda Coriolanus'un Roma üzerindeki kuşatmayı kaldırması için konuşmaya gelen eşi ve annesi ile olan buluşmadaki trajik diyaloglardan bahsedilmiştir. Bu buluşma aslında onun kaderini de belirlemiştir; Hayatındaki, önemli ilk kadından gelen teklif onu idealleri ve duyguları arasında sıkıştırmıştır, ve devamında verdiği karar ile hazin bir sonunda hazırlayıcısı olmuştur (Lockwood, 2005, 203-205).

Eserin ilk yorumu 1808 yılında Viyana' da yapılmıştır. Beethoven' in kullandığı iki tema olağanüstü etkilidir. İlki yürekli bir komutanın portresidir. Karanlık armonilerle işlenmiş geçiş, ruhundaki savaşı, tanrısal güzelliğiyle ünlü ikinci

tema ise vatan sevgisini, yurt özlemini ya da Coriolanus'a kararını değiştirten yakarışları yansıtır. Eser, yanlızlığı ve yokoluşu belirten bir 'pianissimo' nüansı ile sona erer (Yener,2001,48).

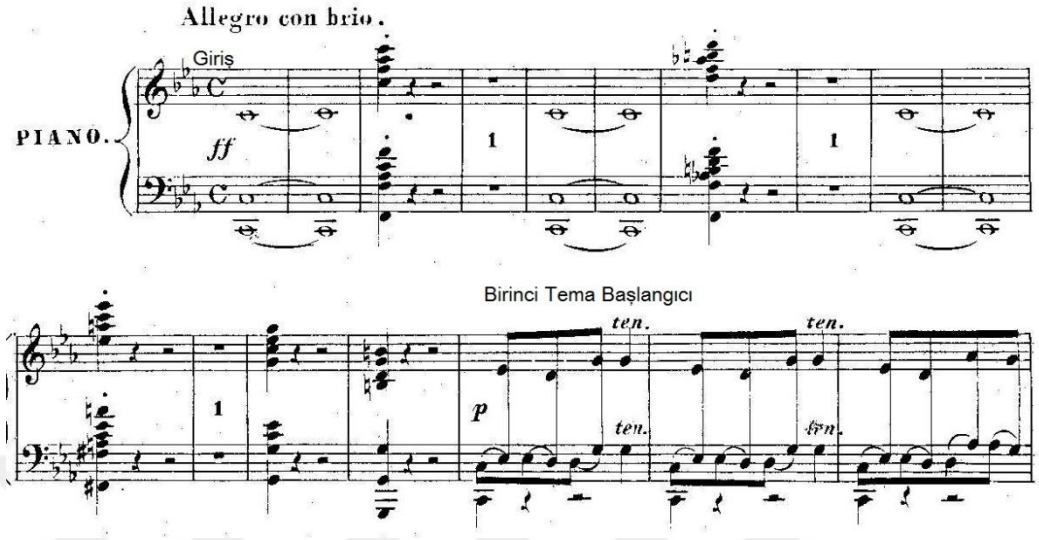
5. BEETHOVEN'IN OP. 62 CORIOLAN UVERTÜRÜ'NÜN FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

5.1. Beethoven'ın Op. 62 Coriolan Uvertürü' nün Form Analizi

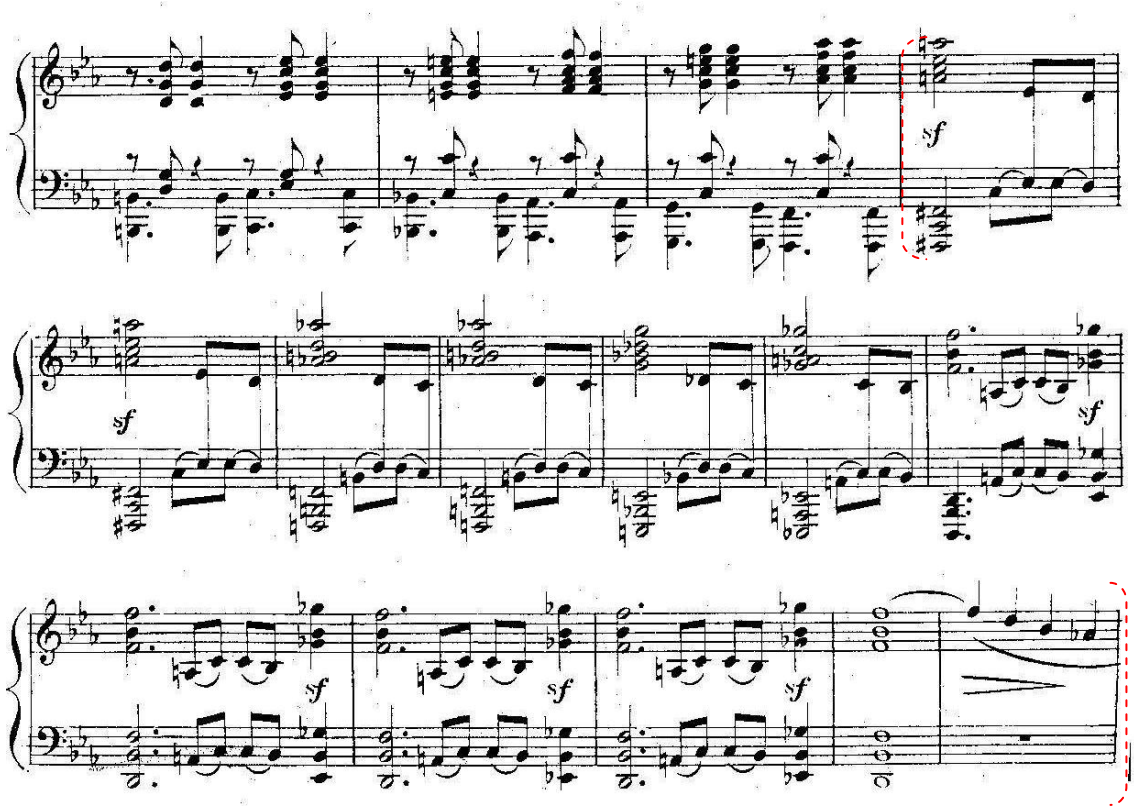
Bu uvertür klasik sonat formu prensiplerine göre oluşturulmuştur. 1 ve 40'ıncı ölçüler arasındaki giriş ve ilk tema 40 ve 52'nci ölçüler arasında geçiş köprüsü, 52 ve 78'inci ölçüler arası ikinci tema, 78 ve 103'üncü ölçüler arası kodetta, 103 ve 153'üncü ölçüler arasında gelişme bölümü, 178'inci ölçüde ikinci temanın do majör olarak yeniden duyurulduğu ve giriş materyalinin do minör yerine fa minör tonunda sunulan yeniden sergi bölümlerinden oluşmaktadır. Bundan sonraki süreçte yeniden sergi müzikal materyallerin gelişimi ile kendi şeklini almaktadır. 242'nci ölçüde başlayan Koda ikinci temanın do majör tonunda tekrar gelmiştir, ve başlangıçtaki açılış akorlarının bir kez daha duyurulduğu bir kısım bulunmaktadır, ve eser ilk temaya ait çıkıcı dizindeki sekizlik figürlerin sessiz ve giderek ortadan kaybolduğu bir bölme ile sonlanmaktadır.

1-40	40-52	52-78	78-103	103-153	153-178	242-314
Giriş ve 1. Tema	**Geçiş Köprüsü**	**2. Tema**	**Kodetta**	**Gelişme Bölümü**	**Yeniden Sergi**	**Koda**

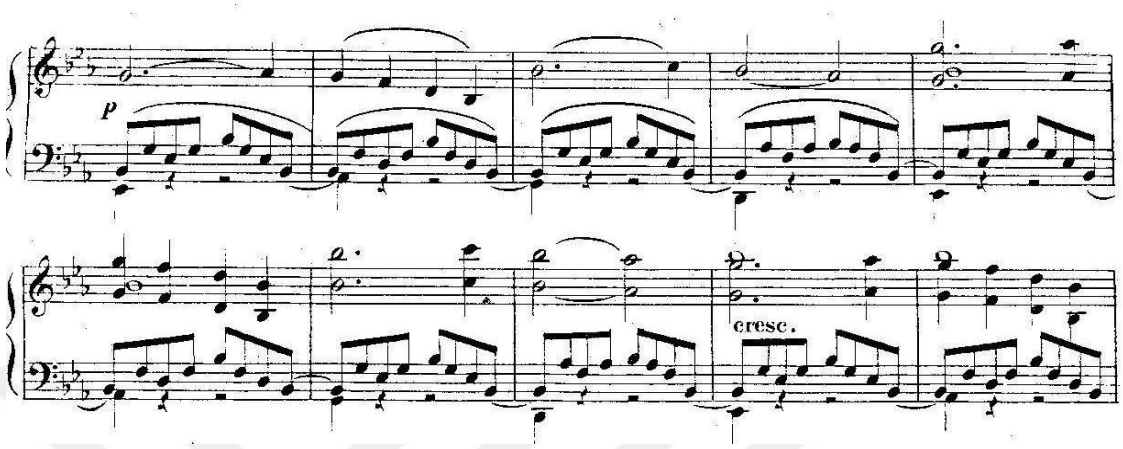
Şekil 1. Giriş ve Birinci Tema Başlangıcı



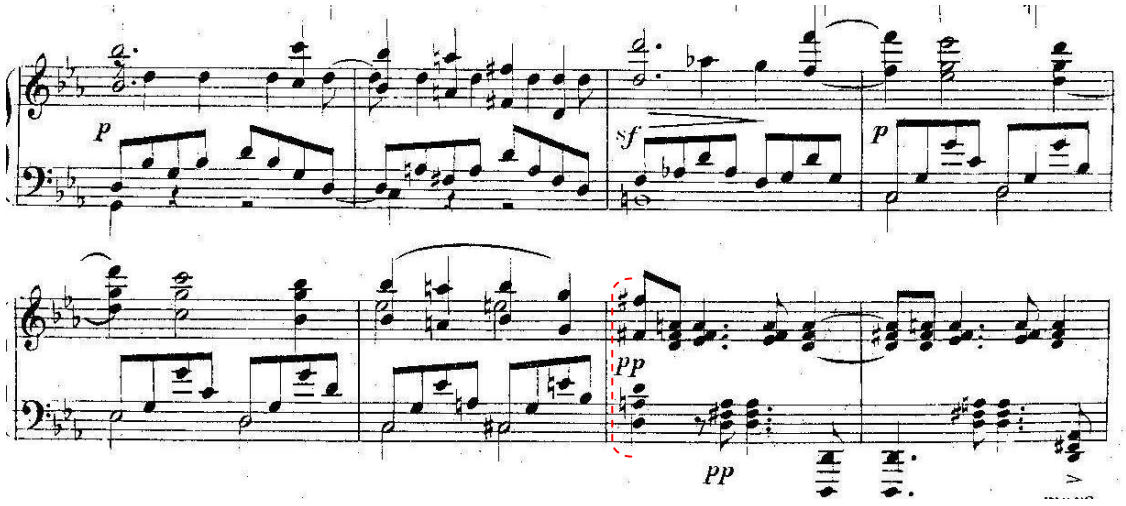
Şekil 2. Geçiş Köprüsü



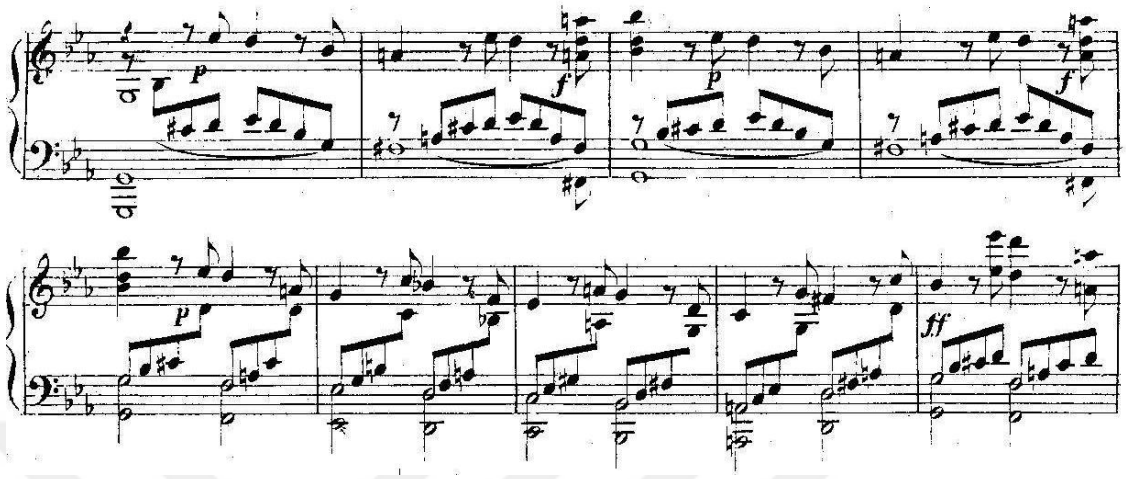
Şekil 3. İkinci Tema Başlangıcı



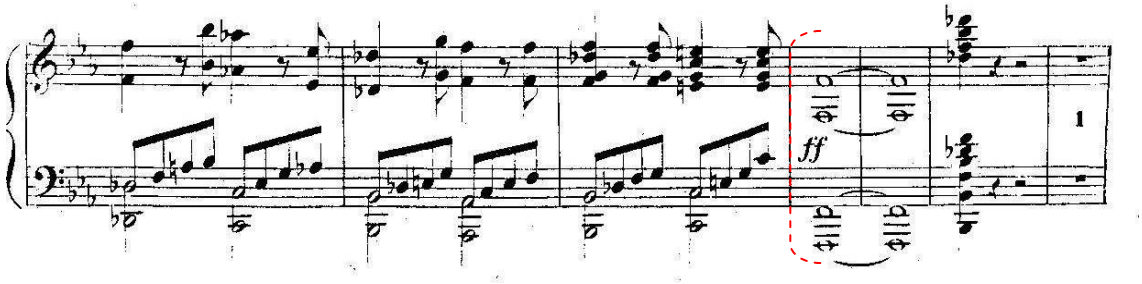
Şekil.4 Kodetta



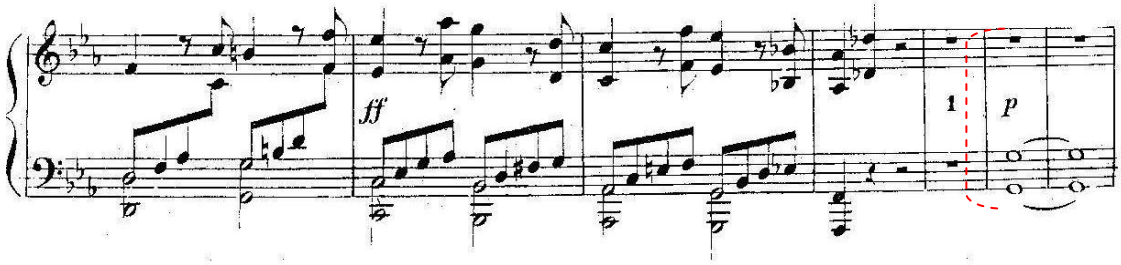
Şekil.5 Gelişim Başlangıcı

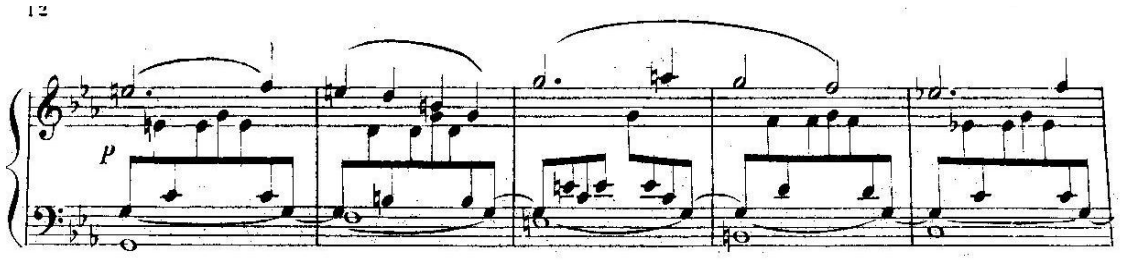


Şekil 6. Yeniden Sergi



Şekil 7. Koda





5.2. Beethoven'ın Op. 62 Coriolan Uvertürü' nün Müzikal Analizi

Coriolan Uvertürü'nde kullanılan müzikal fikirlerin Beethoven'ın ikinci dönem yapıtları arasında oldukça orijinal bir karaktere sahip olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Uvertür içerisinde kullanılan tüm müzikal figür ve motifler, dik başlı ve inatçı karaktere sahip birinci tema materyalinden türetilmiştir. Ayrıca eserin bütününde önemli bir yere sahip olan aceleci senkoplu ritimler ile Coriolanus karakterine ait adeta içsel bir çatışmadan bahsedilmesi mümkündür. Beethoven Programlı müziğin sınırlarını çizerken, esere hayat veren Coriolanus karakterini hem duygusal hem de dış görünüş olarak betimlemeye çalıştığından bahsedilebilir.

Uvertürün ikinci teması, ilk temanın aksine ve eserin tümünden farklı olarak oldukça naif ve anlatımlı bir müzikal cümle yapısına sahiptir. Eserin tümüne hakim olan fırtınalı ve gürültülü ruh halinin içinde adeta Coriolanus'un gösterişli dış görünüşünün aksine duygusal iç dünyasının betimlendiği kısa bir ara müziği olarak karşımıza çıkar. Aslında bu ara müziği Coriolanus'un iyimser doğasını ortaya koyarken ani müzikal değişimlerle durdurup adeta çatışmalı bir ruhsal gerilimin betimlendiği bir sahne ortaya koymaktadır.

Gelişme bölümü, tek bir tema üzerinde ısrarlı ve dikkat çekici bir yapıda kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra ani dinamik kontrastlarla bu karakterin içsel çatışmasının pekiştirildiği bir bölüm olarak değerlendirilebilir.

Beethoven, kodanın karakterini kurgularken Coriolanus'un hazin sonunu düşünerek müzikal bir çizgi yaratmaya çalışmıştır. Eserin sonuna doğru azalarak devam eden müzikal karakter, bunu doğrular niteliktedir. Giderek

azalan yoğun akorlar, yerini ilk defa 15'inci ölçüde karşımıza çıkan çıkıcı sekizlik figürlerin daha uzun süre değerlerinde sunulduğu ve çellonun sessizce tekrarladığı dramatik ana bırakmıştır. Yaylı çalgıların seslendirdiği *pizzicato* ve *ppp* nüansındaki ünison Do sesinin adeta Coriolanus'un bitmek üzere olan hayatının son kalp atışlarını betimler nitelikte olduğundan bahsedilebilir.

5.3. Leonard Bernstein, Carlos Kleiber ve Riccardo Muti' nin Eser Üzerindeki Vuruş Teknikleri ve Yorumları

5.3.1. Leonard Bernstein

Çalışmanın konusu olan Coriolan Uvertürü'nü, ünlü besteci ve orkestra şefi Leonard Bernstein 1981 yılında Viyana Filarmoni Orkestrası ile icra etmiştir.

Leonard Bernstein, esere başlamadan önce tempoyu belirlemek üzere bir vuruş yapar. İlk iki ölçüde yaylılarda tutulan ünison ses için her ölçüyü vurur. Üçüncü ölçü başındaki tutti akoru, sağ eliyle net ve büyük bir şekilde kestikten sonra, üç ve dördüncü ölçülerdeki suslar için bir vuruş yapmaz. 5'inci ölçüden 12'inci ölçüye kadar aynı karakter vardır ve ilk dört ölçüdeki vuruş stili aynen devam eder. 13 ve 14'üncü ölçülerdeki tutti ve dörtlük olan akorları iki eliyle vurmayı tercih ettiği görülür. 3,7,11,13 ve 14'üncü ölçülerdeki akorların birlikte ve aynı değerde yapılması için, Bernstein'ın vuruşlarını bir süre önden ve hacimli vurmayı tercih ettiği göze çarpar. 15'inci ölçüden itibaren her iki eliyle, sekizlik motifleri vuruşları içince bölerek ve ölçü sonundaki *tenuto* yazan dörtlük notayı vuruşunu uzatarak gösterir. 19 ve 20'nci ölçülerdeki crescendoyu her iki eliyle vuruşlarını büyüterek gösterir. 20'nci ölçüde hafif zamanda biten yapıyı vuruşunu bölerek gösterir. 22-27'nci ölçüler arasında büyük ikili aşağıdan tekrar eden kısımda da aynı vuruş tekniğini görmekteyiz. 29'uncu ölçüde başlayan ve piyano nüansında yazılan cümlede, Bernstein flütteki ezgi hattını ön plana çıkarmak istemiştir ve bunu da sol eliyle net bir şekilde belirtir. 29 ve 33'üncü ölçüler arasındaki *crescendo* etkisini, kornoları ön plana çıkartarak yaratmak istediği

değerlendirilmektedir. 34'üncü ölçüdeki *fortissimo* etkisindeki zirve noktayı her iki el ve kollarıyla büyük bir şekilce gösterir. 40 ve 41'inci ölçülerde tüm orkestrada birinci vuruşta olan *sforzando* yapı, 42 ve 43'üncü öçlülerde bakır çalgılar olmaksızın devam eder. Bakır çalgıların eksikliğini Bernstein yaylı çalgılardaki *sforzando*'nun etkisini arttırarak kapatmaya çalıştığı görülür. 45. ölçüde güçlü akor yapısına tekrar dahil olan trompetlere yönelerek onların ön plana çıkmasını sağlar.46 ve 49.'uncu ölçüler arasındaki geçişte, ölçü sonlarına yazılan *sforzando*'yu belirtmek için, 46'ncı ölçüde ikinci vuruşunu büyük gösterir. 50'nci ölçüde başlayan ve 51'inci ölçüye uzayan B temasını 51'inci ölçünün başında verdiği belirgin auftakt ile gösterir. B temasının karakterine uygun *legato* vuruşları devam ederken aynı zamanda viyolonseldeki bağlı ve sekizliklerden oluşan ritmik yapıyı ölçü başlarındaki net vuruşlarıyla kontrol eder. 52'inci ölçüden 75'inci ölçüye kadar olan pasajda, faklı tonalitelerde yinelenen tema, önce yaylılarda sonrasında tahta üflemelilerde duyulur. Şef, bu kısımda partisyonda yazılan nüansları tam anlamıyla uygulamıştır. *Crescendo* yapılarının tam belirtilen yerlerde başladığı ve hedeflenen gürlüğe ulaştığı görülmektedir. 75'inci ölçüde başlayan kısımda, tüm orkestra için *piano* nüansı olmasına rağmen, eşlik görevini üstlenen yaylı çalgılar *pianissimo* nüansında çalarak üflemelilerdeki ezgiyi ortaya çıkartırlar. 78-84'üncü ölçüler arasındaki senkoplu ve büyük bir *crescendo* içeren geçişte, Bernstein tempoyu, birlikteliği ve *crescendo*'yu iki eliyle yaptığı net ve zaman zaman böldüğü vuruşlarıyla kontrol eder. 84 ve 92'nci ölçüler arasındaki zirvede olan yoğun müzik, tutti olarak yazılmıştır. Bu kısımda şefin, dörtlük notaların her birini ayrı vurmayı tercih ettiği görülür. Bu da orkestranın, pasajın her bir dörtlüğünü bağ altında belirterek çalmasını sağlamıştır. 92 ve 96'ncı ölçüler arasındaki kontrast yapı, şefin bedenine de yansır. Önce yaylılarda sonra kornolarda duyulan *sforzando* yapıda, Bernstein her elini bir gruba işaret etmek için kullanır ve o gruba yönelir. 96 ve 102'nci ölçüler arasındaki bölümde tekrar iki eliyle belirgin ve müziğin karakterine uygun vuruşlarına döner. 102'nci ölçünün başındaki piyano nüansını, 101'nci ölçünün sonunda net bir hareketle (ellerini aniden indirerek) işaret eder. 102'nci ölçüden itibaren, yaylılarda duyulan sekizlik hareket, şefin

sağ eliyle aksatmadan yaptığı vuruşlar sayesinde aksamadan devam eder. 103'ncü ölçünün son sekizliği ile 104. ölçünün ilk sekizliğinde görülen *subito forte* yapıları sol eliyle bir sekizlik süre önceden işaret eder. 105 ve 118'inci ölçüler arasındaki bölümde, yaylı çalgılardaki sekizlik ve sürekli devam eden arpej yapısı, kusursuz bir tempo ve birliktelikle icra edilmiştir. Burada şefin kontrolü elden bırakmadığı ve *piano-forte, forte-piano* nüans geçişlerini bir süre önceden belirttiği görülür. Özellikle yaylı çalgılarda göze çarpan süre değerlerindeki birliktelik, provalar esnasında titiz bir arşe çalışması yapıldığını düşündürmektedir. 132'inci ölçüde fagot ve violonselde başlayan, uzun seslerden oluşan çıkıcı dizi, partisyonda belirtilen *crescendo* yapısını taşma görevi üstlenir. Burada şefin, orkestradaki *crescendo* duyumunu özellikle bu çalgılarda duyurmak istediği görülmektedir. 140'ıncı ölçüdeki forte nüansı, şef tarafından yarım vuruş önce vurulan büyük bir auftakt ile belirtilir. 144 ve 147'inci ölçüler arasındaki, *fortissimo*'ya varan *cressendo*'yu sol eliyle 148'inci ölçüdeki zirveye mükemmel bir şekilde taşır. 152'inci ölçüde, giriş bölümü, ana tonun alt dominant tonu olan Fa minör tonunda gelir. Burada şef, aynen girişte olduğu gibi, fakat bu kez batonu iki eliyle kavrayarak, tutti olarak gelen akorun ağırlığını batonuyla taşıyormuşçasına yönetir. 161'inci ölçünün son vuruşundaki *tenuto*'yu, tam olarak notanın değeri kadar uzatır. 167'inci ölçünün son vuruşunu 168'inci ölçüye bağlayan kısmı, auftakt vuruşunu oldukça yukarıdan yaparak yönetir. Bunun orkestradaki yansımasını da zayıf zamanın diğer ölçüdeki kuvvetli zamandan daha gür duyuluşu olarak görürüz. 176'ncı ölçüde duyulan ikinci tema geçişini yine net bir auftakt ile gösterir. Şefin, bunun gibi pasajlarda risk almadan ve benzer yerlerin her gelişinde aynı netlikte vurduğunu görürüz. Bu da eserin baştan sona tüm orkestra tarafından çok yüksek seviyede bir birliktelik ve ritmik bütünlükle çalınmasını sağlamıştır. 240'ıncı ölçüde müziğin sürpriz bir şekilde kuvvetli olmayan bir zamanda kesildiği görünür. Burada şef vuruşlarını her dörtlüğe bir olarak değiştirir. 276'ncı ölçüde giriş ana tonda tekrar gelir. Burada şef ilk defa orkestranın tuttuğu uzun sesi *puandorg* gibi tutar, vurmaz. 286-296'ncı ölçüler arasındaki her akoru da tek tek vurarak gösterir, vuruşları nüans terimlerine uygun olarak küçülür. Eserin

son bölümünde, 297'nci ölçüde viyolonselde başlayan ve temanın genişletilerek getirilmesi ile Coriolanus' un ölümünü temsil eden cümleyi, şef küçük vuruşlar ve net auftakt ve kesişlerle sonlandırır.

5.3.2. Carlos Kleiber

Orkestra yorumlaması ve şeflik tekniği incelemeye alınacak olan 20'nci yüzyılın efsanevi orkestra şeflerinden olan Kleiber'in eser kaydı, 1996 yılında Almanya'nın Münich kentinde Münich Filarmoni Orkestrası ile gerçekleşmiştir. Kleiber'in orkestra şefliği performansı bilindiği üzere yorumladığı eserler üzerinde onların sahip olduğu dramatik yapıların beden ve şeflik tekniğinde neredeyse doğrudan etkilerinin görülebileceği bir tiyatral etkiyi andırmaktadır.

Bununla ilgili ilk gösterge Kleiber'in eserdeki ilk 15 ölçülük kısmında, sadece tutti akorları orkestraya işaret etmeyi tercih etmesi ile karşımıza çıkmaktadır. Bu kısımdaki orkestra suslarını vurmaz, böylece orkestra sadece şefin auftaktları ile yeni sesi ya da akoru çalar. 15'inci ölçüde başlayan çıkıcı sekizlik figürlerin sonundaki *tenuto* ifadesi, Kleiber'in yorumunda tempodaki sabırsız ve istekli hızdan dolayı dikkat çekici bir şekilde göz ardı edilmiştir. Bu bölümdeki dinamik hareketler, aksanlı ve senkoplu yapılar ifade olarak daha gösterişli ve sert olarak nitelendirebileceğimiz bir vuruş tekniği ve dolayısıyla müzikal duyuluşu ortaya koymuştur.

Devamında 52'nci ölçüde duyurulan naif temanın duyuluşu Kleber'in yorumunda oldukça ilgi çekici olan bir tempo değişimini de beraberinde getirmiştir. Kompozisyonun sahip olduğu müzikal karakterler arasındaki zıtlık Kleiber'de farklı bir yorumda düşünülerek tempolar arasında da bir değişimle sağlanmaya çalışıldığından söz edilebilir. Aslında dikkat çekici olan burada tempo değişikliğine sebep olabilecek bir müzikal ifade ya da tempo belirtecinin olmamasıdır. Burada orkestra şefinin müzikal kimliği ve

entellektüelitesinin ortaya koyduğu öznel yorumlama alanının eser üzerinde yarattığı orijinal etkilere dikkat çekmek yerinde olacaktır. Legato vuruş tekniğinin belirgin şekilde uygulanması gereken bu kısım 62'nci ölçüde başlayan *ff-pp* nüans zıtlıkları ile kesintiye uğratılmıştır. Temel teknik olarak bu değişim vuruşlara yansıtılabilecekken Kleiber bu kısma ait legato vuruş karakterini ve postürünü temanın sahip olduğu havanın dışına çıkmamak adına bozmadığı açıkça gözlemlenmektedir.

75'inci ölçüde sekizlik eşlik figürleri ve noktalı süre değerlerinin ortaya çıkmasıyla vuruşları aniden belirginleşen Kleiber, tırmanan gerici atmosferi hazırlayarak *ff* tutti yapıdaki maestoso karakteri ile adeta müziğin tiyatral eşliğini yapar bir vuruş tekniği sergilemektedir. Kayıtta bu kısıma ait bir başka ilgi çekici nokta, 92'nci ölçüde kemanlar ve kornoların *sf* ifadesi ile desteklenen müzikal yapının Kleiber'in vuruşlarında ayrı ayrı ve durdurarak şekil aldığını görmekteyiz. Bu ana kadar ki vuruşlarında hiç durdurmadığı vuruş hareketinin sekteye uğraması bu yapıya özel bir dikkat çekmek istediğini düşündürmektedir.

103'üncü ölçüde başlayan gelişme bölümünde Kleiber, vuruşlarını küçültür, 103-104'üncü ölçü bağlantılarındaki auftaktları oldukça küçük bir hareketle yapar. Bu küçük auftakt ile orkestranın *p-f* kontrastını tam olarak yansıtamadığı görülür. Devamında gelen 110'uncu ölçüde başlayan *f* nüansındaki pasajda vuruşlarını büyütmesiyle birlikte orkestranın reaksiyonu dikkat çekici bir şekilde değişir ve *f* nüansı tüm orkestrada duyulur. Gelişme bölümünde özellikle dikkat çeken ve aslında eserin tamamında geçerli olabilecek bir gözlem de; Kleiber'in, nüans değişen yerlerde belirgin bir auftakt vuruşundan sonra devam eden nüansla doğru orantıda olmayan vuruşlarıdır. Örneğin 140'ıncı ölçüde *f* nüansını büyük bir auftakt ile gösterdikten sonra, *f* devam eden pasajda beklenildiği gibi büyük vuruşları yoktur.

Yeniden sergi bölümüne gelindiğinde, Kleiber' in giriş motifini eserin başında olduğu gibi saymadan vurduğunu görürüz. Bu bölümün devamında 167'inci

ölçüde gelen *ff* pasajda nüansı kornonun öncülüğünde taşıyan bir orkestra duyarız. Orkestra kadrosu düşünüldüğünde, eserdeki *sf* ve *ff* yapıların, trompet ve kornoların ön plana çıkartılarak duyurulması da şefin provalar esnasında konuya özellikle değindiğini düşündürmektedir. İkinci kez gelen ikinci tema, ilkinde olduğu gibi eserdeki kadın ruhumu temsil eder nitelikte legato, naif ve tempo olarak birinci temadan daha ağır olarak gelmektedir. Kleiber'in bunun gibi pasajlardaki kusursuz manuel tekniği, eserin bu bölümünde özellikle karşımıza çıkar. Adeta ikinci temada tasvir edilen dramatik iç sesi, elleri ile resmeder. 206'ncı ölçüde başlayan ve birinci temadaki senkoplu materyallerin ortaya çıktığı pasajda, Kleiber'in, legato vuruşlarını bırakarak orkestradaki tempoya hakimiyet kurduğu görülmektedir. 212 ve 219. ölçüler arasındaki sekvensli yapılarda, 212 ve 216'ncı ölçüde tekrar eden yapıyı herhangi bir nüans değişikliği yazmamasına rağmen ilkinde *ff* ikincisinde *fff* nüansına yakın bir yükseklikte yaptırdığı göze çarpar. Burada duyulan nüans değişikliği, eserde ısrar eden bir iç sesi yada çatışmayı tasvir eder niteliktedir.

Eserin sonundaki, Coriolanus'un ölüm sahnesini anlattığını düşündüğümüz pasajda, Kleiber, 296'ncı ölçüden başlayarak kontrolcü bir tutum sergiler ve her ölçüyü tek tek vurur. Bu kısımdan eserin sonuna kadar olan *decrescendo*'yu da sol eliye net bir şekilde kontrol eder ve eseri sonlandırır.

5.3.3. Riccardo Muti

Son olarak inceleyeceğimiz kayıt,1992 yılında İtalyan şef Riccardo Muti yönetimindeki Viyana Filarmoni Orkestrası ile yapılmıştır.

Muti' nin yönetiminde ilk göze çarpan ayrıntı, eserin birinci temasının başında bulunan tutti akorlardır. Muti, yaylı çalgılardaki ünison sesi *ff* nüansında duyurmak için, baskılı bir arşe kullandırmayı tercih etmiştir. Bu etki Muti' nin auftakt vuruşundan sonraki vuruşlarına da yansımıştır. Adeta arşelerdeki baskıyı şefin ellerindeki ağırlıkta hissedebiliriz. 3,7,11, 13 ve 14'üncü

ölçülerdeki, notasyonda *staccato* olarak yazılan dörtlük notaları çok kısa tutmadığını görürüz. Dörtlük notalardaki bu uzama etkisini, Muti vuruşunu bir S harfi çizerek göstermiştir. 15'inci ölçüde başlayan sekizlik motiflere geldiğinde kollarını sabitlediği ve tempoyu bilekten vuruşlarıyla kontrol ettiği görülür. Kollarındaki sabit duruş, 18'inci ölçüde başlayan *crescendo* ile sona erer ve vuruşlar kollarla birlikte büyümeye başlar.

Muti, 40'ıncı ölçüde başlayan köprü pasajında, birinci zamanda tutti ve ikilik, ikinci zamanda yaylı çalgılarda sekizlik olarak gelen yapıları, vuruşlarını ilk zamanda aşağıya, ikinci zamanda yukarıya vurarak net bir şekilde ayırır.

İkinci temanın legato yapısını tüm bedenindeki ve özellikle ellerindeki gevşeme ile orkestraya ve dinleyicilere hissettirir. Bu rahatlatıcı etki ile orkestra yaylıları birinci temadaki baskılı arşelerini yay üzerinden kaldırarak ikinci temayı oldukça naif bir şekilde icra ederler. Buna karşı Muti, legato içindeki net vuruşlarından vazgeçmez, böylece ikinci temanın eşliğini oluşturan sekizlik arpejler oldukça metrik bir şekilde devam eder.

78'inci ölçüdeki *kodetta'da* görülen senkoplu yapıları, net olan birinci vuruşları ile başından itibaren kontrol altına alır. Bu vuruşları Muti, her iki eliyle birlikte yapmayı tercih etmiştir. 84'üncü ölçüde başlayan sekvensli yapılar, Kleiber'de olduğu gibi, ikinci tekrarında bir üst nüansından tekrar edilmiştir. Bu pasajdaki ısrarcı etki böylelikle Muti'nin kaydında da belirgin bir şekilde duyulur.

102'nci Ölçüde başlayan gelişme bölümünde, Muti'nin zaman zaman, yaylılardaki sekizlik pasajları kontrol etmek adına vuruşlarını böldüğünü görürüz. Bu bölümde özellikle sol elini, ani nüans değişimlerini göstermek için kullanır. 110'uncu ölçüde olduğu gibi, *Subitoforte* pasajların başlangıcında, auftakt vuruşları genelde her iki eliyle göstermektedir.

Muti'nin yorumunda, koda'nın başlangıcı olan ve kornonun solo olarak başladığı pasajda, kornoyu diğer kayıtlardakinden farklı olarak *pp* nüansından *p* nüansına doğru yükselen bir *crescendo* hattında duyarız.

Bundan sonra gelen ikinci tema cümlesi oldukça dramatik bir hatta ve *vibrato* tekniğinin ön planda olduğu bir duyuşla karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle Muti'nin tekrar eden motif ya da pasajlarda yaptığı küçük dokunuşlarla anlatımı kuvvetlendirmek istediği söylenebilir. 254'üncü ölçüde başlayan ve devamındaki 7 ölçüde devam eden p-f kontrastarında subitoforte yapmak yerine, piano nüansından sonraki forte akorlarını arşelerdeki baskıyı kademeli olarak arttırmayı tercih ettiği görülür. Bu da ilk ölçülerde bahsedilen ağırlık hissinin bir devamı niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Eserin bundan sonraki kısmındaki her nüansın, önceki bölümdekilerden daha belirgin bir şekilde yapıldığı göze çarpar. Muti eserin sonuna kadar her ölçüyü (boş ölçüler dahil olmak üzere) vurur. Şefin kollarındaki ağırlık, 296'ncı ölçüde viyolonselde başlayan birinci tema motifi ile birlikte giderek hafifler ve adeta Coriolanus'un ruhunun bedeninden ayrılışını betimleyerek eseri sonlandırır.

6. ESERİN ÇALIŞTIRILMASI VE YÖNETİLMESİNE İLİŞKİN TEKNİK ÖNERİLER

Çalışmanın bu bölümünde, uvertürün çalıştırılması ve icrası sırasında karşılaşılabilecek sorunlar ortaya konmaya çalışılmış, bu sorunların çözümüne yönelik öneriler getirilmiştir.

Uvertürün başlangıcında iki ölçü yaylı çalgıların tuttuğu uzun ses sonrası gelen bir vuruşluk tutti akor bulunmaktadır. Bu akorun zamanında ve istenilen vurgu ile gelebilmesi için, şefin ilk iki ölçüde uzayan sesi tutmayı değil de tüm vuruşları göstermesi daha uygun olacaktır. 4. ölçüde tüm orkestrada sus vardır. Burada şef susu vurabilir ya da vurmadan sus süresi kadar bekleyip diğer ölçüye geçebilir. Her iki durumda da 5. ölçü için sağlam bir hazırlık vuruşu yapmak gerekmektedir. 13. ve 14. ölçülerde her ölçünün ilk zamanında tutti akorlar bulunmaktadır. Bu akorların zamanında ve tüm orkestrayla birlikte yapılabilmesi için hazırlık vuruşlarının eserin temposuyla aynı olması gerekmektedir.

15'inci ölçüde birinci keman ve viyolanın çaldığı motif, 18'inci ölçüde ikinci kemanın katılmasıyla devam eder, 19'uncu ve 20'nci ölçülerde cümlenin sonunda flüt, obua ve klarnet dahil olur. Şef özellikle ikinci kemanın 18'inci ölçünün ikinci zamanındaki girişini hazırlamalı ve tahta üflemelilerle de iletişim halinde olmalıdır. Ayrıca motifin sonundaki dörtlük notadaki *tenuto* net bir şekilde gösterilmelidir. 20'nci ölçünün sonunda zayıf zamanda gelen ve forte nüansında olan tutti akoru 20'nci ölçünün ikinci vuruşunu kuvvetli ve belirgin bir şekilde vurarak gösterebilir. Ya da ölçünün ikinci vuruşunu bölerek zayıf zamanda gelen akoru ayrı gösterebilir. 22'nci ölçüde tema ana tonun büyük ikili aşağısından tekrar eder. 26'ncı ölçüye kadar piyano olarak belirtilen nüans korunmalı ve 27'nci ölçüde *forte* nüansına bir ölçü içinde ulaşılmalıdır. Bu kısa sürede *forte* nüansa ulaşmak için özellikle yaylı çalgıların arşe kullanımı önem arz etmektedir. 27'nci ölçünün ikinci vuruşundaki dörtlük tutti ve forte nüansındaki akor zayıf zamanda geldiğinden, şefin ölçü başındaki vuruşu net ve büyük olmalıdır. 28'nci ölçüde tüm orkestra için sus vardır.

29'uncu ölçüde başlayan melodi hattı 30'uncu ölçüde başlayan bir *crescendo* ile devam etmektedir. Burada vuruşlar büyütülürken 30'uncu ölçüdeki korno girişi hem göz teması hem de sol el ile işaret edilmesi tavsiye edilmektedir. 34'üncü ölçüye ulaşıldığında *ff* nüansının orkestraya iki el ile gösterilmesi net bir sonuç almada yardımcı olacaktır. 36 dan 39'uncu ölçüye kadar olan kısımdaki noktalı dörtlük akorlar ardından gelen sekizlik suslarla kesildiğinden, her biri ayrı işaret edilerek bu pasajın *legato* bir yapıda icra edilmesinin önüne geçilebilir.

40'ıncı ölçünün ikinci zamanında temanın motifini görmekteyiz. Bu motif başlangıçta hangi vurgu ve aksanlarla icra ettirilmişse burada da aynı şekilde yaptırılmalıdır. Ayrıca 40-45'inci ölçülerin ölçü başlarındaki *sforzando* yapısı büyük işaretlerle gösterilebilir. Bu yapı devam ettiği için her seferinde ayrı bir işarete gerek duyulmayabilir. 44'üncü ölçüdeki korno girişinin verilmesi uygun olacaktır. 46-49'uncu ölçülerin sonlarındaki *sforzando* yapılarını ortaya çıkartmak için ikinci vuruşlar daha büyük gösterilmelidir.

50'nci ölçüde ikinci temanın başladığı görülmektedir. Tema genel olarak, bir melodi hattı, sekizlik arpejlerden oluşan bir eşlik hattı ve tonik seslere geçişler yapan bir bas hattı olarak devam etmektedir. 50 ve 51'inci ölçüdeki geçişin temiz olmasını sağlamak için 51'inci ölçüdeki hazırlık vuruşu net yapılmalıdır. Fakat bu vuruş birinci kemanlardaki *decrescendo* hattını bozmamalı ve fazladan bir vurgu hissi uyandırmamalıdır. Tema genel olarak birinci temaya zıt bir karakterdedir ve birinci temadaki sf yapılarının aksine ikinci temada *legato* bir yapı vardır. Bu yapı şefin vuruşlarına yansımalıdır. Köşeli vuruşlardan kaçınılmalı, aynı zamanda bas ezgisindeki ritmik yapının tempo içinde tutulması sağlanmalıdır. Bunun için ölçü başlarında melodi hattını çizen köşesiz vuruşlar ile başlayıp, ölçü sonunda bas ezgisi için küçük hazırlık vuruşları yapılabilir. Bu bölümde 56'ncı ölçüde klarnet ve 60'ıncı ölçüdeki fagot,flüt,obua girişleri rahatlıkla verilebilir. 62 ve 63'üncü ölçüdeki *ff* geçiş hattı tüm orkestra için aynı ritmik yapıdadır, bu nedenle iki el ile birlikte bu nüansın gösterilmesi daha etkili olacaktır. 68'inci ölçüde kemanlarda başlayan onaltılık yapı, temanın *legato* yapısını bozmayacak şekilde kontrol edilmelidir. Burada onaltılık yapının tempo dışına çıkma riskine karşı yapının başladığı ilk ölçü vuruşlar daha net yapılabilir.

75 ve77'nci ölçüler arasındaki keman ve viyoladaki sekizlik yapıların, sekizlik suslarla başladığı görülmektedir. Bu yapıların *legato* içinde aynı anda ve tempo içinde icra edilmesi için ölçü başındaki vuruşların belirgin yapılması gerekmektedir. Aksi halde keman ve viyola grubunun bu pasajda zamanlama sorunu ile karşılaşacağı düşünülmektedir. 78'inci ölçüde başlayan senkoplu hattın kontrollü vurulması gerekir. Burada da ölçünün her iki zamanı da net vurulmalıdır. Bu yapı devam ederken 79,81 ve 82'nci ölçülerdeki flüt ve obua girişleri verilmelidir. 80'inci ölçüden 84'üncü ölçüye kadar olan *crescendo* yapısı da vuruşlar büyültülmek suretiyle gösterilmeli ve 84'üncü ölçüdeki *ff* nüansına ulaştırılmalıdır.

Bu bölümde *ff* nüansında tüm orkestrada aynı ritmik yapıda gelen bir pasaj görmekteyiz. Burada şef her bir notayı ayrı olarak işaret edebilir, ya da her ölçüyü net birer vuruşla belirtebilir. Burada amaç tüm orkestranın aynı dinamiklerle hareket etmesini sağlamak olmalıdır.

93 ve 95'inci ölçüler arasında ölçünün birinci zamanında başlayan yaylı ve bakır çalgılar ile ikinci vuruşunda başlayan tahta üflemeliler ve kornoyu görmekteyiz. Burada şef her iki grupta da farklı zamanlarda gelen *sforzando* karakterlerini ortaya çıkarmalıdır. Girişler her grup için farklı eller kullanılarak yapılabilir. 96-99'uncu ölçüler arasında tahta üflemelilerdeki uzun seslerden oluşan hat, yaylı ve bakır çalgılardaki yapıya eşlik eder nitelikte ve nüansta olmalıdır.

100-102'nci ölçü arasında küçük bir geçiş görülmektedir. 152'nci ölçüye kadar özellikle viyolonsel ve viyolada devam eden ve zaman zaman kontrbas ve fagotun da dahil olduğu sekizlik arpejler görünür. 102'nci ölçüde *piano* nüansında başlayan yapı, 103'üncü ölçünün sonundaki auftakt ile tutti bir fortissimo ile 104'üncü ölçünün başına düşer. Burada şef 102'nci ölçüde başladığı küçük vuruşunu 103'üncü ölçünün sonunda büyük bir auftakt ile 104'üncü ölçüye ulaştırmalıdır. 104'üncü ölçüde tekrar vuruşlar küçültülmeli ve *piano* nüansına uygun olarak devam ettirilmelidir. Aynı uygulama 105 ve 106'ncı ölçü bağlanışı için de geçerlidir. 106'ncı ölçüde fagotun uzun seslerden oluşan melodi hattı sol el ile çizilebilir. 110'uncu ölçüde tüm orkestranın fortissimo olarak devam etmesi için 109'uncu ölçünün sonunda büyük bir auftakt

verilmelidir. 118'inci ölçüye kadar devam eden *fortissimo* 118'inci ölçüde birden *piano* nüansına düşer. Burada şef nüansa uygun büyüklükte vuruşlarını yapmalı fakat aynı zamanda viyola ve viyolonselde devam eden sekizlik yapıyı kontrol etmelidir. 122'nci ölçüdeki flüt, klarnet ve fagot girişi net olarak işaret edilmelidir. Aynı durum 129'uncu ölçü için de geçerlidir. Bu ölçülerde flüt, klarnet ve fagot çalıcıları için girişlerden önce göz teması kurulması yararlı olacaktır. 132'nci ölçüde birinci keman 13 ölçü sus yaparak gireceği için, şefin bu girişi vermesi yerinde olacaktır. 133'üncü ölçüde flüt, klarnet, fagot ve 134'üncü ölçüdeki obua girişleri, *crescendo* hattını koruyarak verilmelidir. 136'ncı ölçüde fagotun uzun seslerden oluşan melodi hattı piyano nüansı ile ve viyolonsel ile birlikte kontrollü bir şekilde vurulmalıdır. 140-143'üncü ölçülerde forte nüansı 139'uncu ölçüde büyük bir auftakt ile gösterilmeli ve 143'üncü ölçüdeki trompet ve timpani girişi gözden kaçırılmamalıdır. 144-147'nci ölçüler arasındaki piyanodan fortissimo nüansına varan pasajda, obua ve fagotun uzun sesleri için şef büyüyen bir nüans hattı çizebilir. Bu, *crescendo* hattını ortaya çıkarmak açısından yararlı olacaktır. 148-152'nci ölçüleri arasındaki kısım, gelişme bölümünün sonudur. Tutti ve *fortissimo* olarak çalınması için şef, vuruşlarını belirgin ve büyük vurmalıdır.

152'nci ölçüde, A teması fa minör tonunda hatırlatılır. Buradaki vuruş prensibi eserin ilk üç ölçüsünde olduğu gibidir. 158 ve 159'uncu ölçülerde ölçü başında ikilik süre değerlerindeki *sforzando* nüansındaki yapılardan sonra sekizlik motifler görünmektedir. Bu ölçülerde kullanılan materyaller, giriş ve A temasından alınmıştır ve aynı karakterde çaldırılmalıdır. 158 ve 159'uncu ölçüde yaylı çalgıların çaldığı motif, 160'ıncı ölçüde viyola ve birinci keman, 161'inci ölçüde birinci ve ikinci kemanda devam eder. Burada şef, melodi hattını 161 ve 162'nci ölçülerde viyoladan kemanlara taşımaya yönelik işaretler kullanmalıdır. 163 ve 166'ncı ölçülerde de aynı durum söz konusudur. 161 ve 166'ncı ölçülerin sonundaki *tenuto* terimine uygun olarak, dörtlük notalar uzun çaldırılmalıdır. 167'nci ölçüde, auftakt ile 168'inci ölçüye bağlanan fortissimo bir yapı görünmektedir. 167'nci ölçünün başındaki susun net olarak vurulması, ölçü sonundaki auftakt için garantili bir tercih olacaktır. 167 ve 177'nci ölçülerde B

temasına geçmeyi sağlayan yapıda, ölçü sonlarındaki *sforzando'lar* şefin vuruşuna yansımalıdır.

176'ncı ölçüde B teması Do majör tonundan duyulmaktadır. Burada, temanın karakterine uygun *legato* ve köşesiz vuruşlar tercih edilmelidir. Kontrbas eşlik hattındaki ritmik yapıya uygun replikler gösterilmesi, ezgi bütünlüğü açısından önem teşkil etmektedir. 182'nci ölçüde, aynı ezgi yapısı tahta üflemelilerde kendini duyurmaktadır. Şef, bu geçişe hazırlayıcı ve ezgi yapısını rahatsız etmeyecek uygun bir jest kullanmalıdır. 188 ve 189'uncu ölçülerde bulunan, tahta üflemeli ve yaylı çalgılardaki tutti akorların güçlü dinamik yapısı şefin vuruşlarında aynı etkiyi oluşturan bir karakteristiğe sahip olmalıdır. Ancak hemen ardından gelen *subito piano* cümleyi çizebilmek adına ve ayrıca tempoyu ve dinamizmi kaybetmemek için ölçü başına düşerken kontrollü bir auftakt düşünülmelidir. 190 ve 197'nci ölçüler arasında aynı yapı sekvensli olarak getirilmiştir. Ancak müzikal karakteristiği, nüans dinamikleri aynen muhafaza edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, şef aynı prensipleri burada da devam ettirmelidir. 202 ve 205'inci ölçülerde, her vuruşun net olarak belirtilmesi, yaylı çalgılardaki sekizlik yapıların birlikte yapılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

206'ncı ölçüde yaylı çalgılarda başlayan senkoplu yapı duyuluş açısından sahip olduğu taşıyıcı karakterden dolayı önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bu duyuluşu sağlamak adına şefin vuruşları ve yaylı çalgılardaki arşe kullanımları önem kazanmaktadır. Ayrıca aynı yapının üzerinde obua ve klarinette auftakt geçişli motif de bu yapının tamamlayıcı karakteri olarak düşünülmelidir. Bu bütünsel algıda şef senkoplu yapı ile auftakt geçişli yapıyı vuruşlarında net yansıtmak durumundadır. Senkoplu yapının aksatılmaması için sağ eldeki vuruşlar belirgin ve aksamadan devam ettirilmeli, üflemelilerdeki auftakt yapılar sağ elin belirgin vuruşları ile çizilmelidir.

212 ve 219' uncu ölçüler arasındaki kısımda tutti duyurulan yoğun ve belirgin karakterdeki cümle yapısı sahip olduğu enerji itibariyle şef için dikkat çekicidir. 2

ölçülük yapılarda getirilen motif şefin her iki elini de birlikte kullanacağı belirgin vuruşlar içeren jestlere sahip olmalıdır. Ayrıca sağ eldeki vuruşlar kendi içinde bölünerek belirtilirse icracılar ile iletişim açısından ve müzikal karakteristiğin ortaya konulmasında etkili olacağı düşünülmektedir.

220-223'üncü ölçülerde tekrar eden bir motif görülmektedir. Kemanlarda hafif zamanda gelen *sforzando* etkisi; viyolonsel, viyola ve üflemelilerde ikinci zamanın başında tekrar etmektedir. Burada şef, her iki aksanı da işaret etmeli ve bu etkiyi tekrar eden dört ölçü boyunca korumalıdır. Tempoyu kontrol etmek ve kemanlardaki aksanı işaret etmek için sağ el, üflemelilerde gelen ikinci zamandaki aksan için sol elin kullanılmasının, grupların birlikteliği açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. 224-228'inci ölçülerde, üflemelilerde başlayan ikilik akorların oluşturduğu senkoplu yapı, akor değişimleri işaret edilmek suretiyle kontrol altında tutulmalıdır. Aynı zamanda yaylı çalgılardaki dinamik yapının devam etmesi gerekmektedir, bu da sağ elin net vuruşları ile sağlanabilir. 228 ve 229'uncu ölçülerde küçük bir geçiş görülmektedir. Bu geçiş, kuvvetli zamanları aksanlı, ve *forte* nüansı içinde yaptırılmalıdır ki sonrasında gelen *piano* nüansındaki yapı etkili olabilsin. Bunu sağlamak için şef, her iki eli ile ölçü başlarını kuvvetli ve büyük vurarak istenilen etkiyi verebilir. 230'uncu ölçüde başlayan ve piyano nüansında olan yapı, şefin vuruşlarını küçültmesini gerektirmektedir. Fakat devam eden hareketin aksamadan yürüyebilmesi için net vuruşlar sürdürülmelidir. Bunun gibi küçük ama net vurulması gereken pasajlarda şef, vuruşları bilekten yapabilir. 231 den 232'inci ölçüye ve 233 den 234'üncü ölçüye geçişler kuvvetli bir auftakt vuruşu ile sağlanabilir. Burada gelen subito *forte* karakter, şefin vuruşunu auftakt ile birlikte büyütmesi ve orkestrayı erkenden uyarması ile sağlanabilir. 234'üncü ölçüde başlayan *subito piyano* yapı dört ölçü olarak; fagotun uzun, bağlı geçişi ile devam eder. Bu *legato* etki şefin sol eli ile gösterilebilir. 238'inci ölçüde başlayan ve forte nüansında tutti olarak devam eden yapı, 240'ıncı ölçünün birinci zamanında, ikinci temanın naif yapısına zıt bir biçimde kuvvetli olarak bitmektedir. Tutti ve *forte* nüansındaki bu bitiş için iki farklı vuruş alternatifi düşünülebilir; ilki bir ve

ikinci zamana ait notaların bölünerek vurulması diğeri ise ilk zamanın gösterişli bir şekilde vurulup aşağıda bitirilmesidir.

241'inci ölçüde başlayan *legato* karakterli B teması, devamındaki ölçülerde 269'uncu ölçüye kadar süren *forte-piano* ve *fortissimo-sforzando* zıtlıkları çatışma halinde sunulan bir dinamik içerisinde karakterize edilmiştir. Bu haliyle Beethoven'ın müziğinde kullanmak istediği program gereğince esere ruh veren Coriolanus ve hikayesindeki karakterlerin çatışması olarak düşünülebilir. Ayrıca ani nüans değişimleri ile duyurulan orkestra için vuruşların da aynı dengeye hizmet eder biçimde düşünülmesi uygun olacaktır. Bunu ortaya koymak için müziğin sahip olduğu bu ruh ve karakterin şef tarafından hissiyatı anlaşılmalı ve teknik boyutta vuruşlarına yansıtması belirli estetik görünüşte olmalıdır. Örneğin *forte* ve *piano* değişimlerinde vuruşların boyutlarının büyük ve küçük alanları kapsaması temel bir gereklilik olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca senkoplu duyuşlarda getirilen fortissimo ve *sforzando* değişimlerinde ise vuruşlar büyük olması gerektiği gibi *sforzando* vuruşlar öncesindeki vuruşta verilen sert ve güçlü bir replik ile belirtilmesi pasajın karakterinin ortaya konulmasında önemli olacaktır.

276'ncı ölçüde karşımıza çıkan A teması materyali tam bir dönem gibi değil kodanın bir parçası olarak tekrar duyurulur. Dikkat edilmesi gereken önemli nokta bu kısımdaki müzikal karakterizasyon ve buna bağlı olarak değişen nüans dinamikleridir. Genel olarak baktığımızda *ff* nüansında duyurulan A teması materyali giderek azalan ses hacmi ve nüanslar ile aynı zamanda temanın motifin yapısındaki dinamizmin azaltılması yönünde de bir ilerleme de söz konusudur. Örneğin sekizlikler halinde getirilen motif üçlemeli yapı ile genişletilerek sahip olduğu yapının karakteri bozulması ve devamında daha geniş süre değerleri içerisinde farklı kesitler ile sunulması eserin sahip olduğu dramatizme daha derin bir boyut kazandırmıştır.

Şeflik tekniklerine yön veren bu tarz bir inceleme ile vuruşların da aynı azalmayı yönlendiren bir gösterimi olmalıdır. *Fortissimo* nüansında belirgin-marcato ve büyük çaplı vuruşlar orkestra tuttisine eşlik etmelidir. Devamında vuruşlar

giderek küçülmeli ve *legato*'ya kadar düşmelidir. Özetle bu kısmın sahip olduğu dramatik karakter şefin vuruşlarında da hayat bularak adeta tiyatrodaki başrol oyuncusu gibi rol biçilen görevini bu şekilde yansıtmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

7. SONUÇ

Bu çalışmada L.V.Beethoven'ın müzik dönemleri ve stili, müzikal karakter, form ve orkestra şefliği yönü ile op.62 Coriolan Uvertürü analizleri, elde edilen bulgularla yorumlanmıştır.

Beethoven'ın eserlerinde hem Klasik hem de Romantik dönemin etkileri belirgin bir şekilde görülmektedir. Özellikle olgunluk dönem eserlerinde dramatik ve öznel öğeleri görmek mümkündür. Son dönemlerinde ise kendi form ilkelerini de esneterek müzikte yeni soluklara yol açıcı bir görevi de üstlenmiştir.

Çalışmanın konusu olan ve Beethoven'ın olgunluk döneminin izlerini belirgin bir şekilde taşıyan op. 62 Coriolan Uvertürü'nde, besteci klasik sonat formu prensiplerini uygulamıştır. Programlı müzik olarak değerlendirildiğinde; Coriolan uvertürü' nde Coriolanus'un kahraman, cesur, kararlı ve hırslı olan dış görünümüne karşı hayatındaki iki önemli kadın figür olan annesi ve eşine olan duygusal bağlarını koparamadığı son derece naif olan iç dünyası arasındaki çatışma anlatılmıştır. Net olarak bu iki zıt duygusal karakter, eserde birinci ve ikinci tema olarak karşımıza çıkar. Gelişme bölümünde bu karakterlerin çatışması, koda kısmında ise kahramanımızın ölümü betimlenmiştir.

Eserin müzikal ve tarihsel derinliği göz önünde bulundurulduğunda, eseri yönetecek olan şefin eseri hem müzikal karakter hem de formal olarak analiz etmesi doğru olacaktır. Eserdeki zıt karakterler ve bu karakterlerin çatışması dinleyiciye doğru bir şekilde yansıtılmalıdır.

Şeflik teknikleri açısından bakıldığında, Coriolan uvertürü şefler için öğrenilecek pek çok materyal barındırır. Eserin gerek çalıştırılması gerekse konser anındaki icrası açısından barındırdığı zorluklar; formal, müzikal ve karakter analizleri ile birlikte Beethoven' in müzik stilinin anlaşılması, yaşadığı devrin özelliklerinin bilinmesi gibi ön hazırlık süreçleri ile aşılabilir. Bu süreç elbette Beethoven'i anlamak ve O'nun müziğini icra etmek için her müzisyene ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

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 Güzel Sanatlar Enstitüsü Orkestra Şefliği Programı.

Lookwood, L. (2003). Beethoven: *The Music and The Life,* W.W.Norton&Company,New York.

Macnaught, W.(1953). *Beethoven-Coriolan and Egmont*, Penguin scores, London.

Özöztürk,İ.(2010). *Ludwig Van Beethooven'ın Op.60 si bemol major 4.Senfonisi*, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Programı.

Selanik, C. (1996*). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Doruk Yayıncılık, Ankara

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

Vural, T. (2010*). Lider Olarak Orkestra Şefi,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi Ankara.

Yener, F.(2001). *Müzik Klavuzu*, Remzi Kitabevi, İstanbul

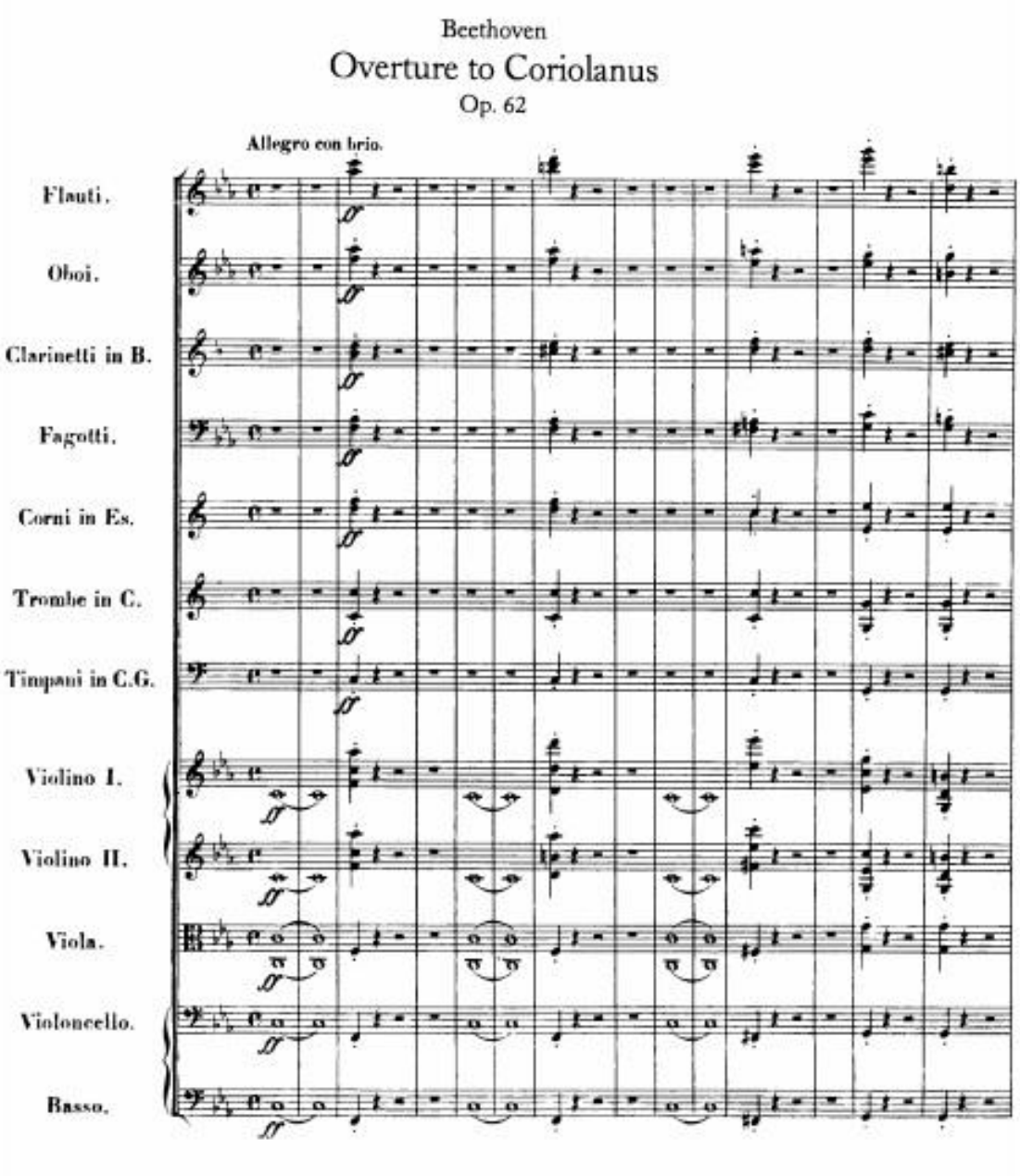
http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/57/IMSLP384862-PMLP03046-Ludwig_van_Beethoven__Coriolan__1807_.pdf, Erişim Tarihi:29.05.2016

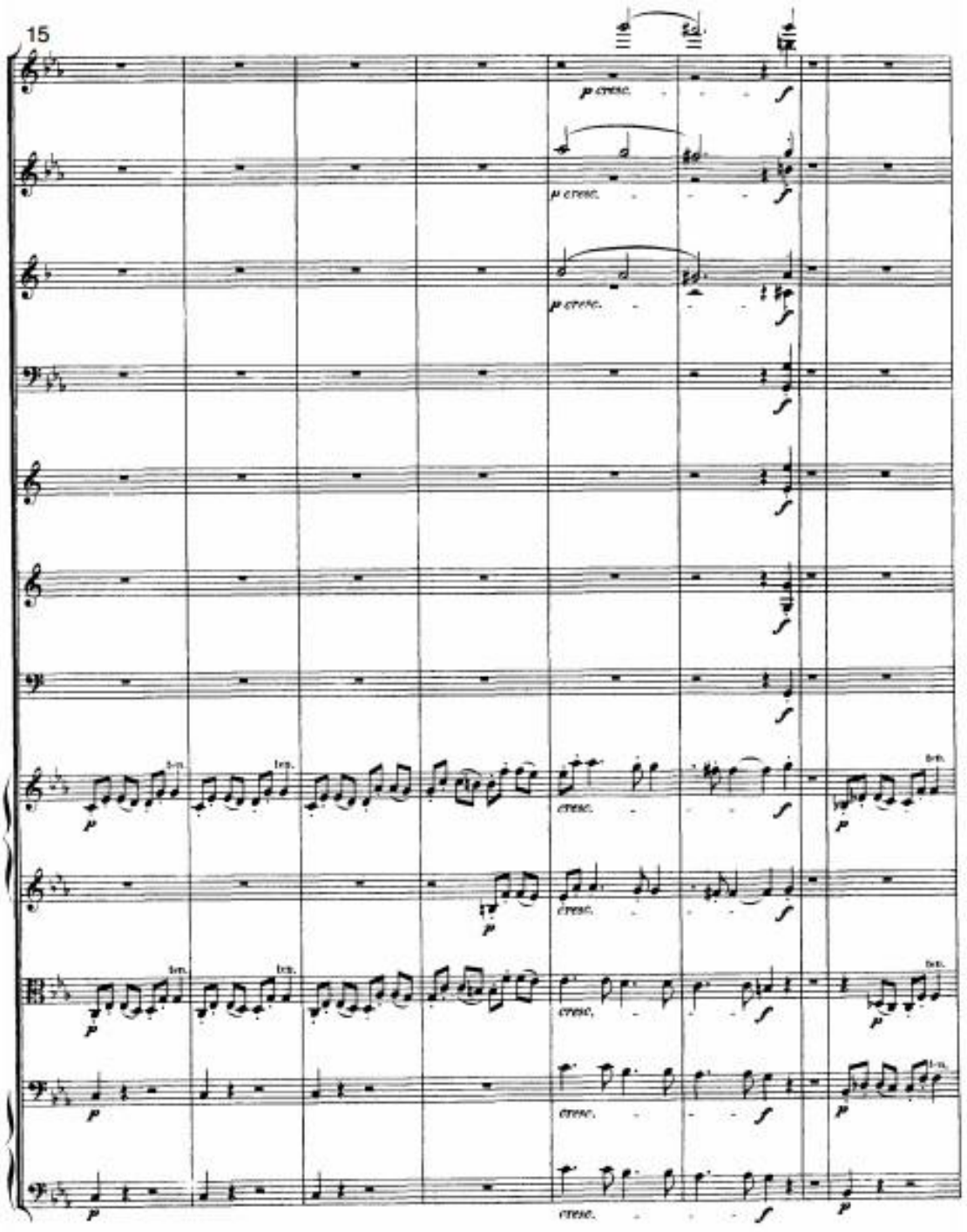
Beethoven- Coriolan Overture Op 62 Carlos Kleiber
https://www.youtube.com/watch?v=qUngfVi5p4k, Erişim Tarihi: 29.05.2016

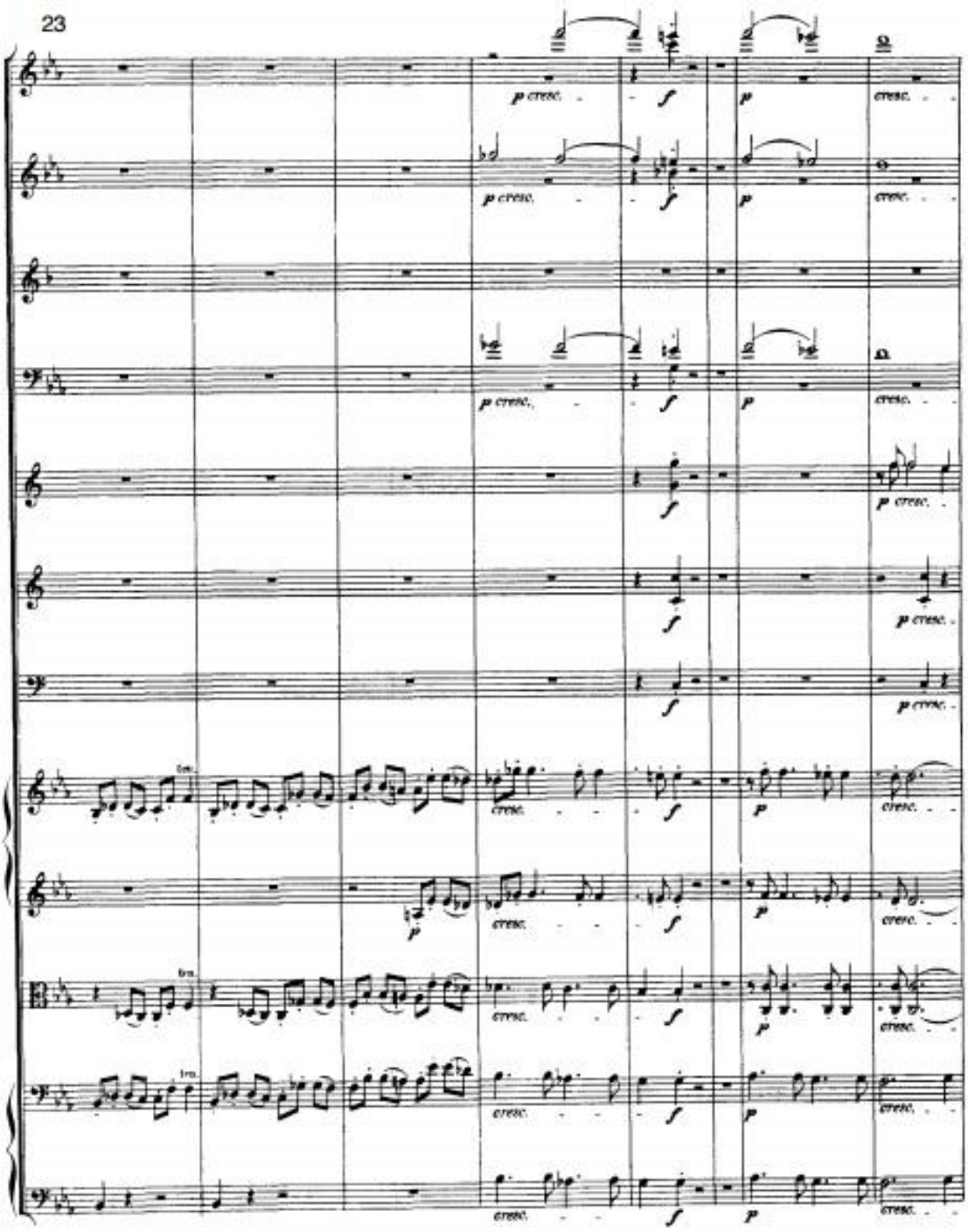
Beethoven - Coriolan Overture Op 62 Riccardo Muti
https://www.youtube.com/watch?v=P59rhbs1Xcs, Erişim Tarihi:29.05.2016

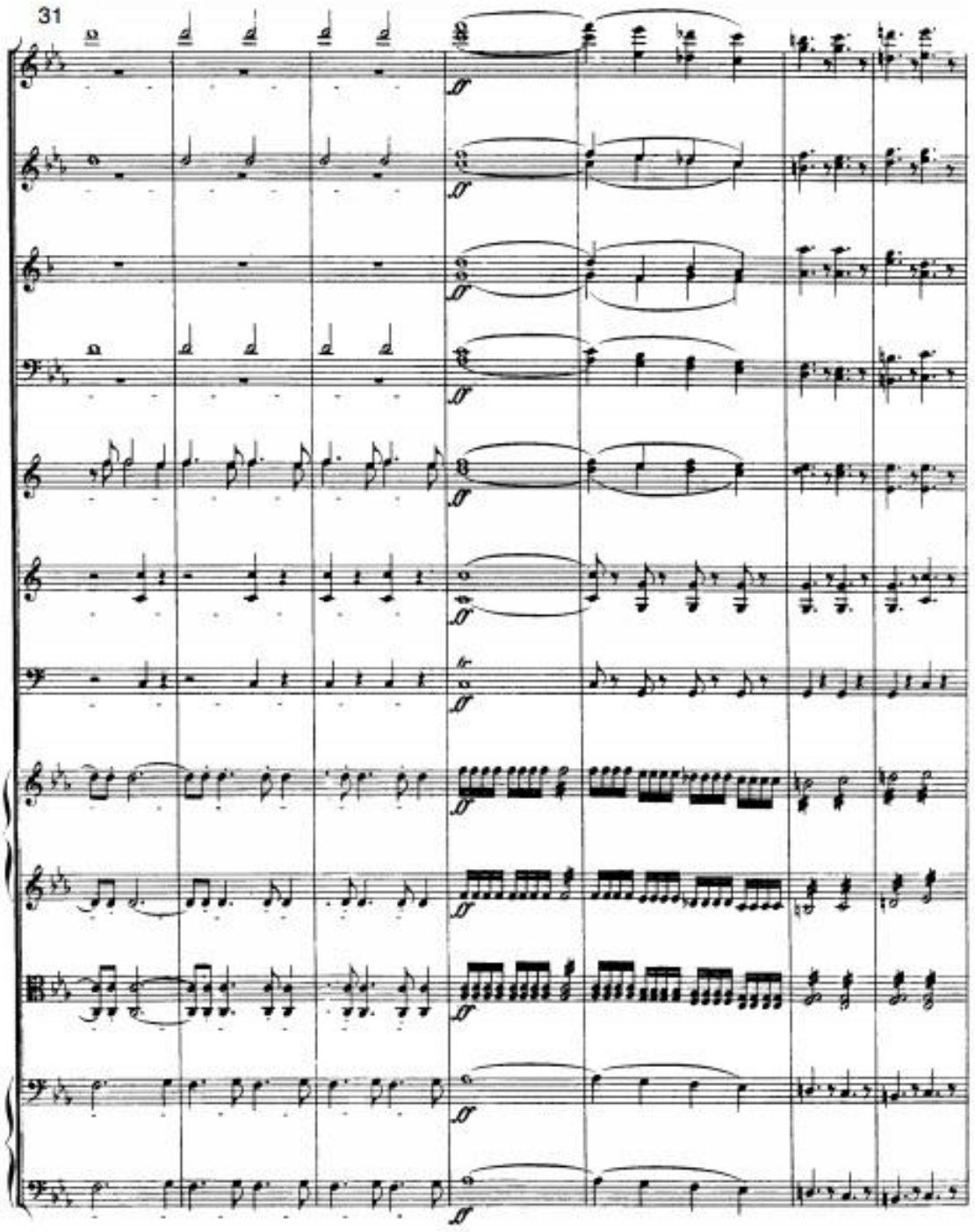
Beethoven- Coriolan Overture Op 62 Leonard Bernstein
https://www.youtube.com/watch?v=Vvn2oGyji8s&list=RDVvn2oGyji8s#t=2, Erişim Tarihi: 29.05.2016

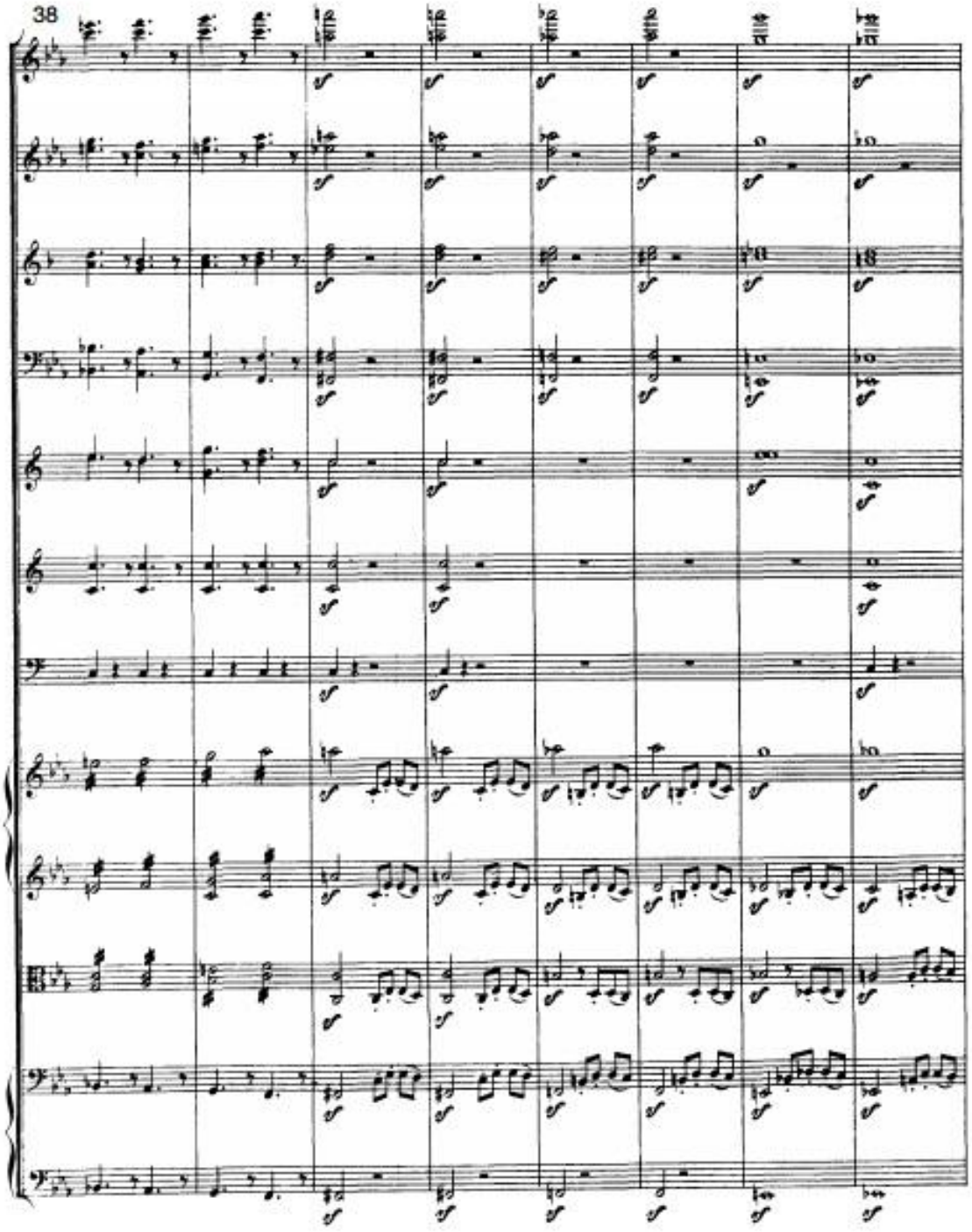
EK 1. BEETHOVEN'İN OP.96 CORIOLAN UVERTÜRÜ (PARTİTÜR)

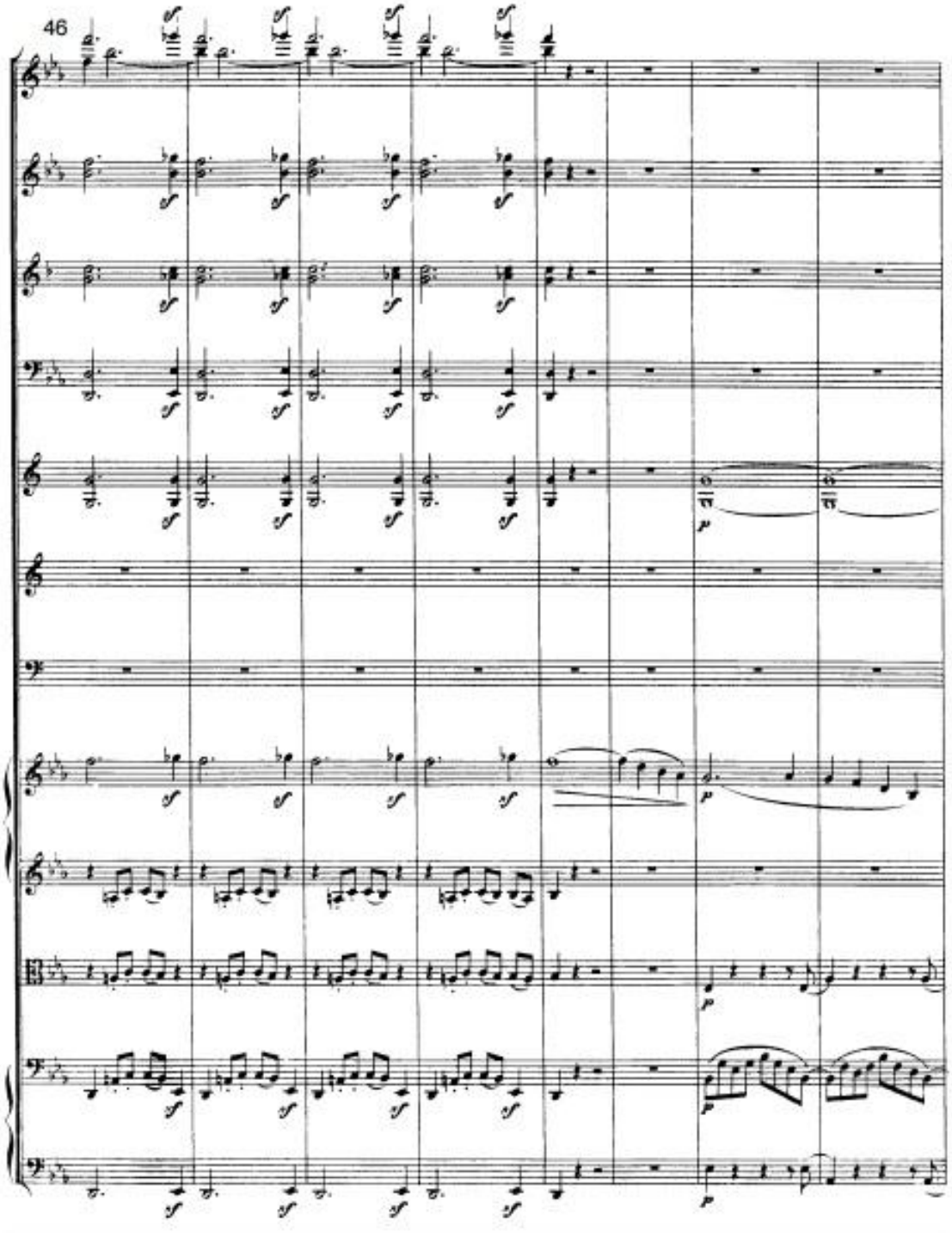


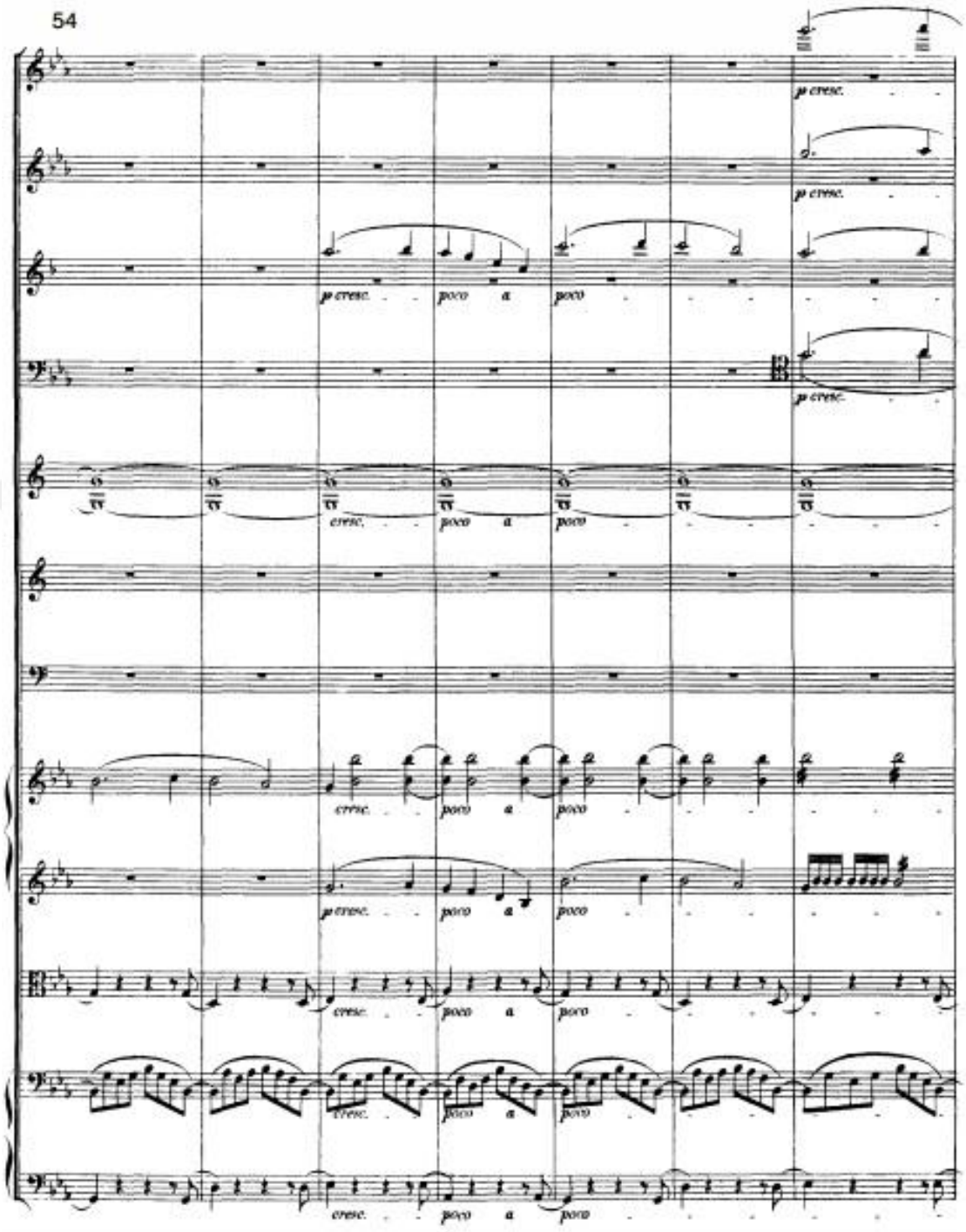

15
cresc.

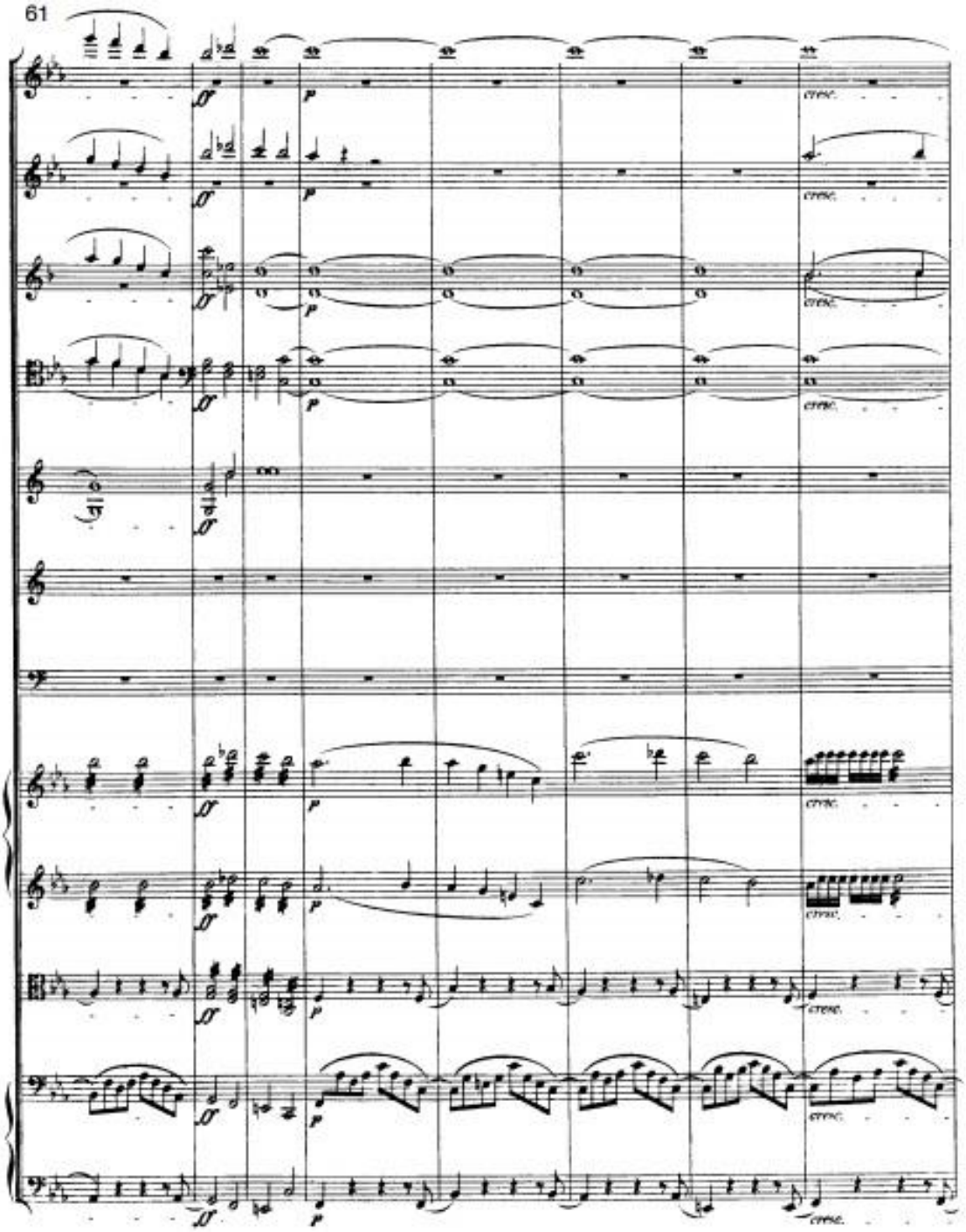

23
p cresc.
f
p
cresc.

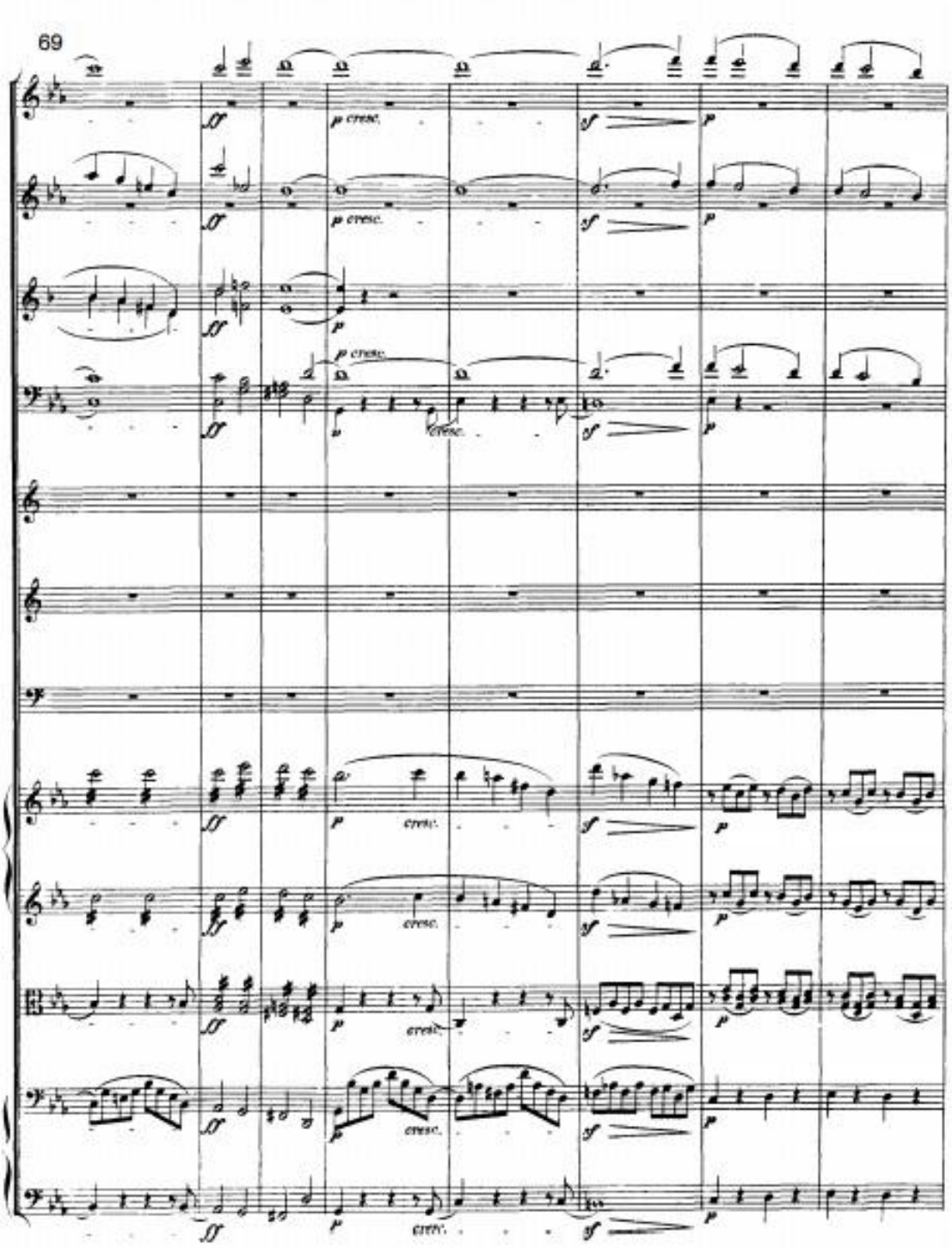

31

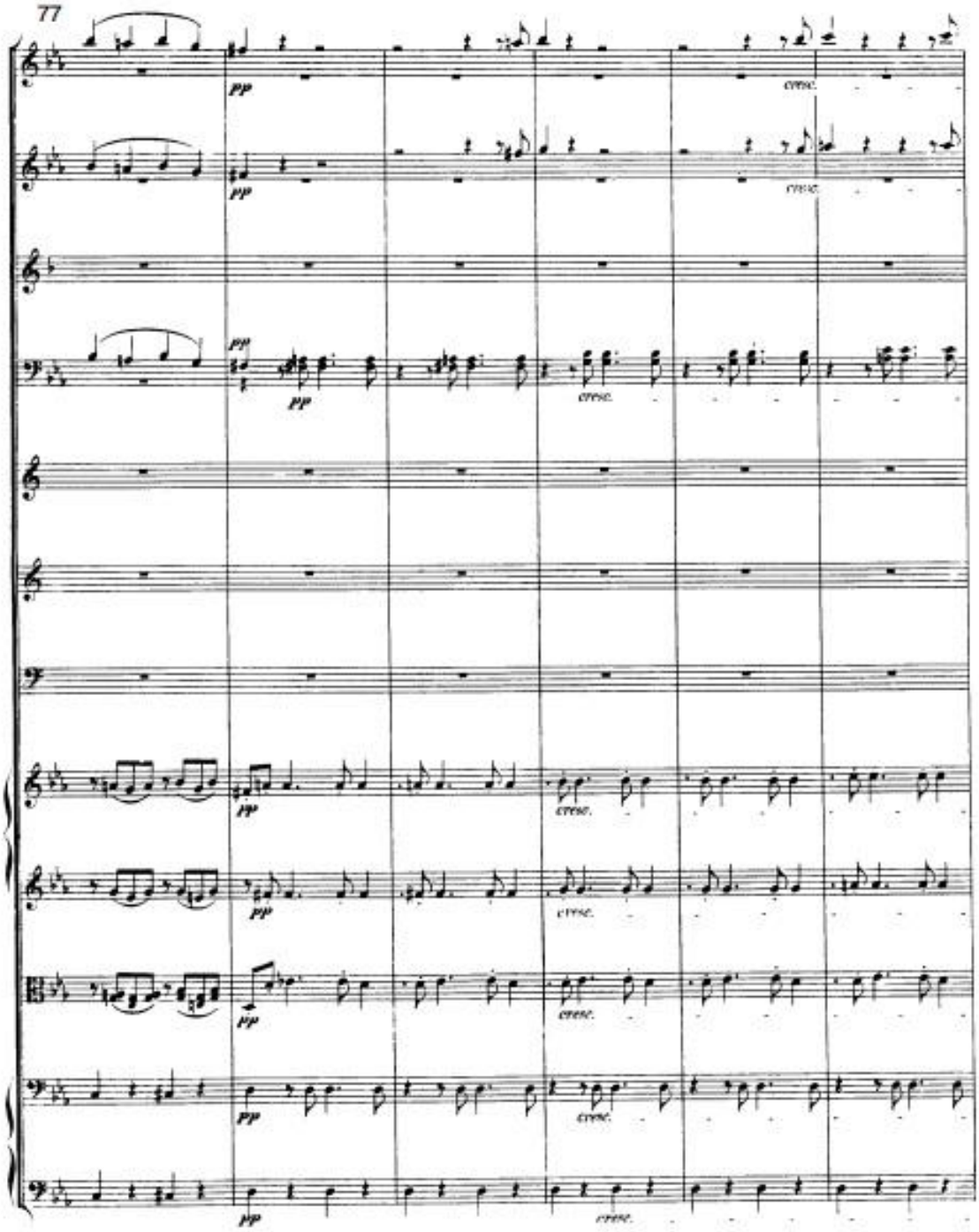

38

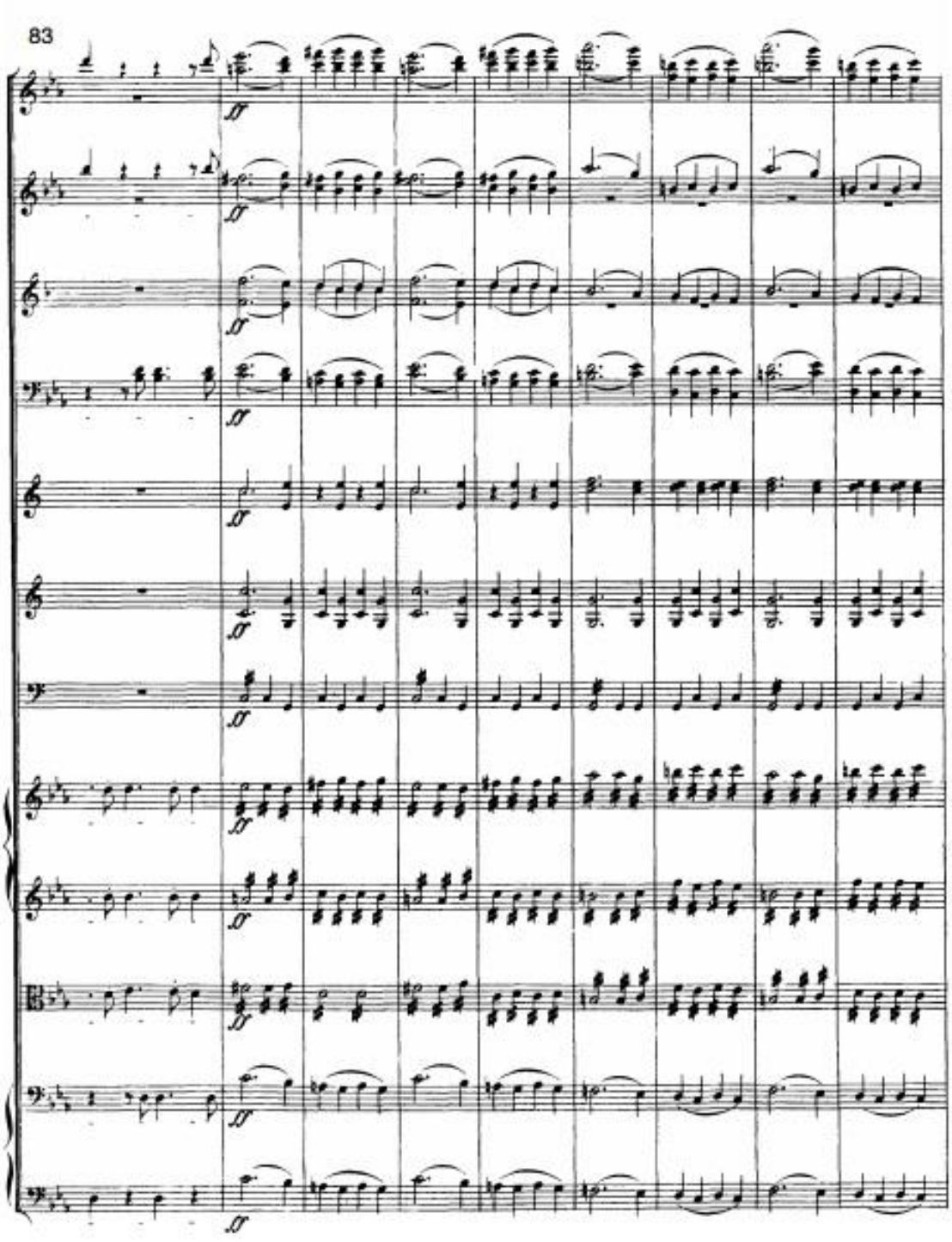

46

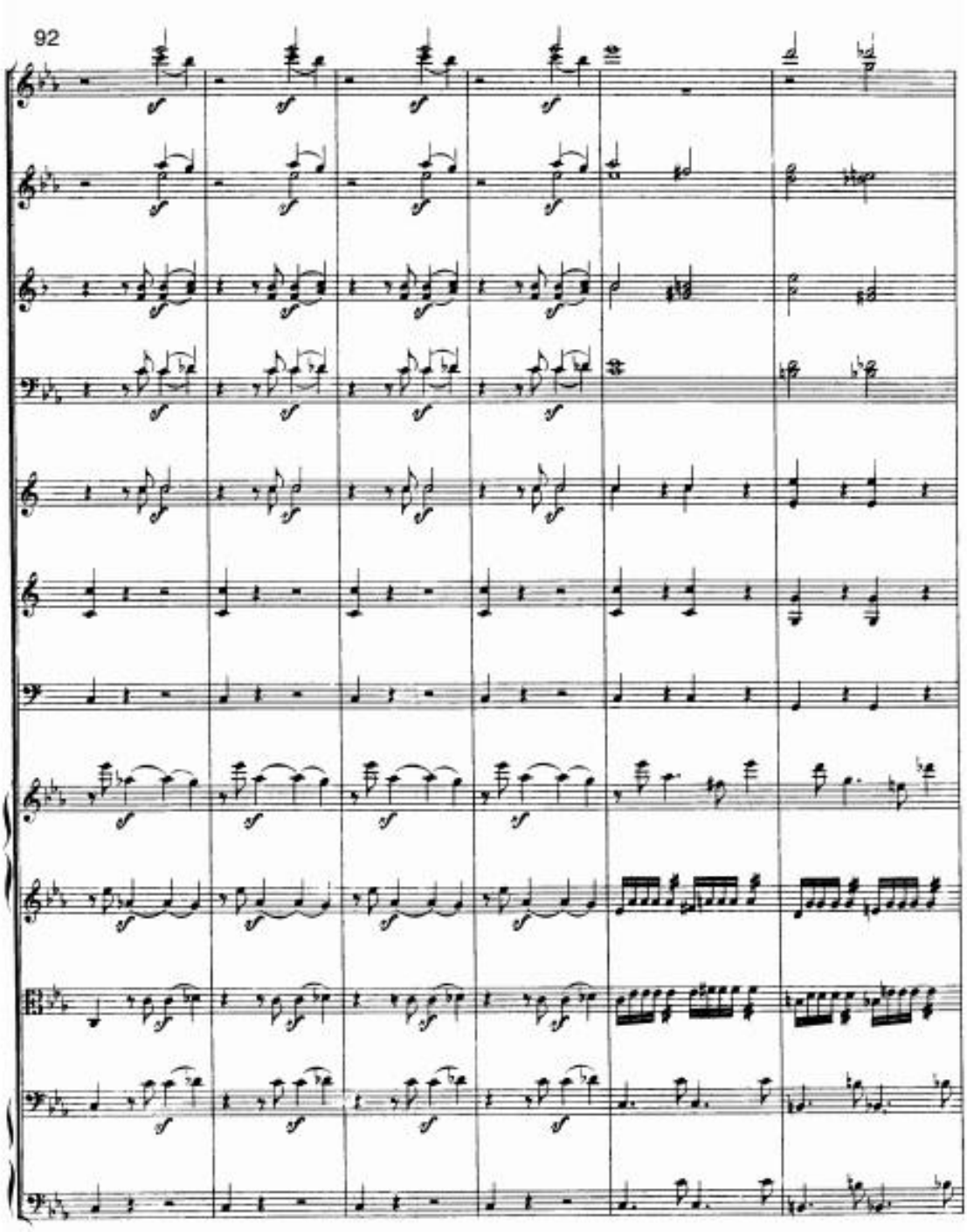

54
p cresc.
poco a poco

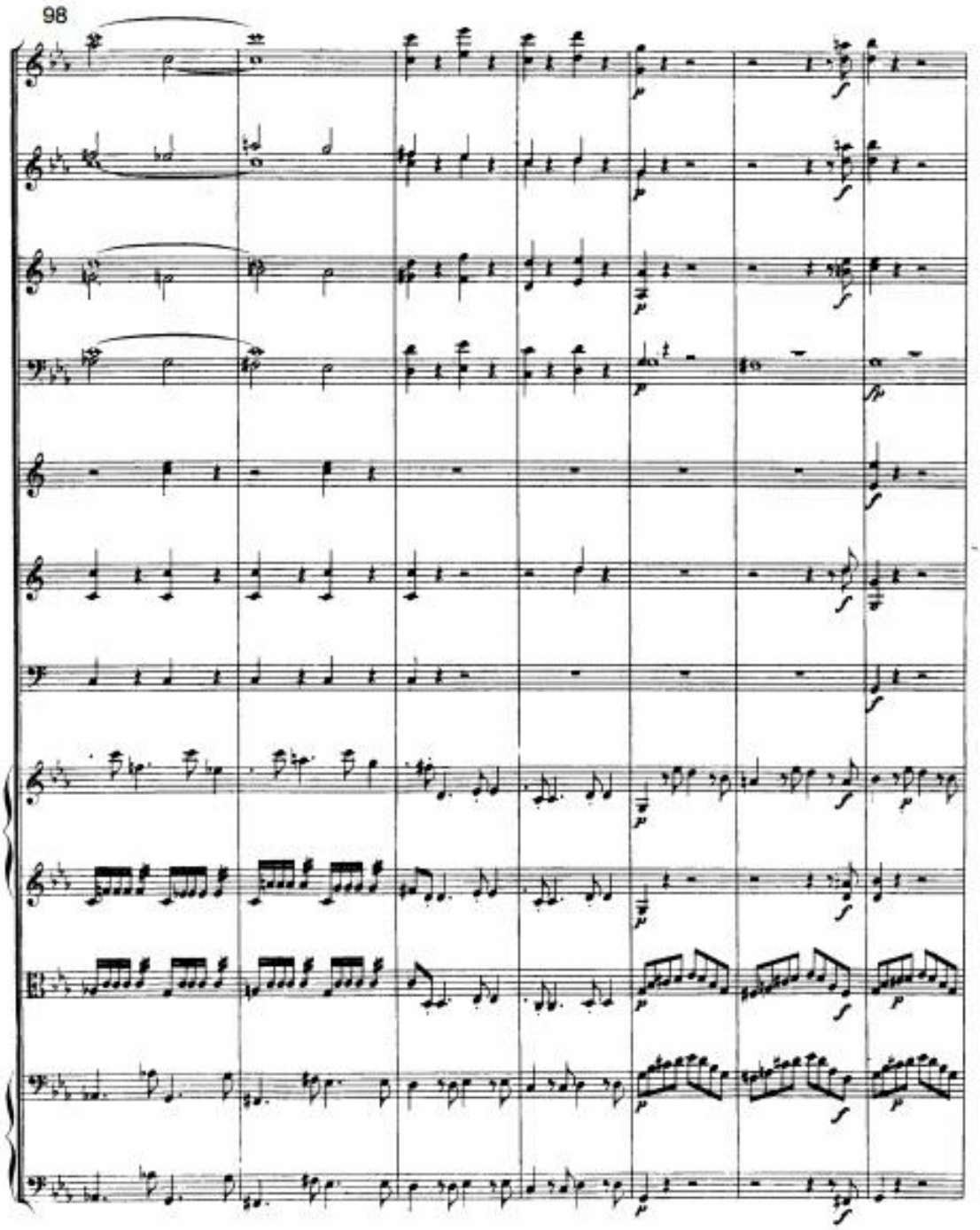

61

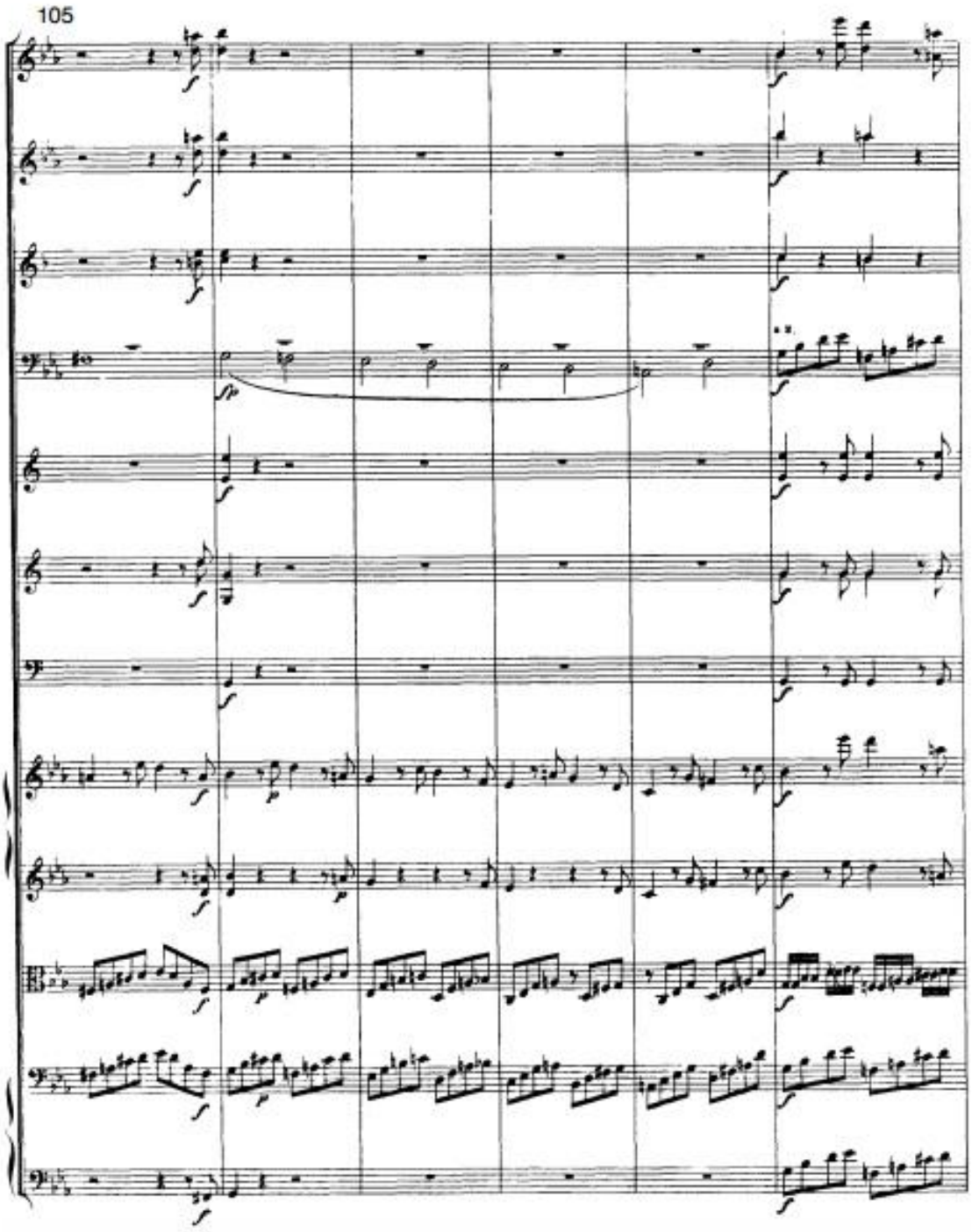

69

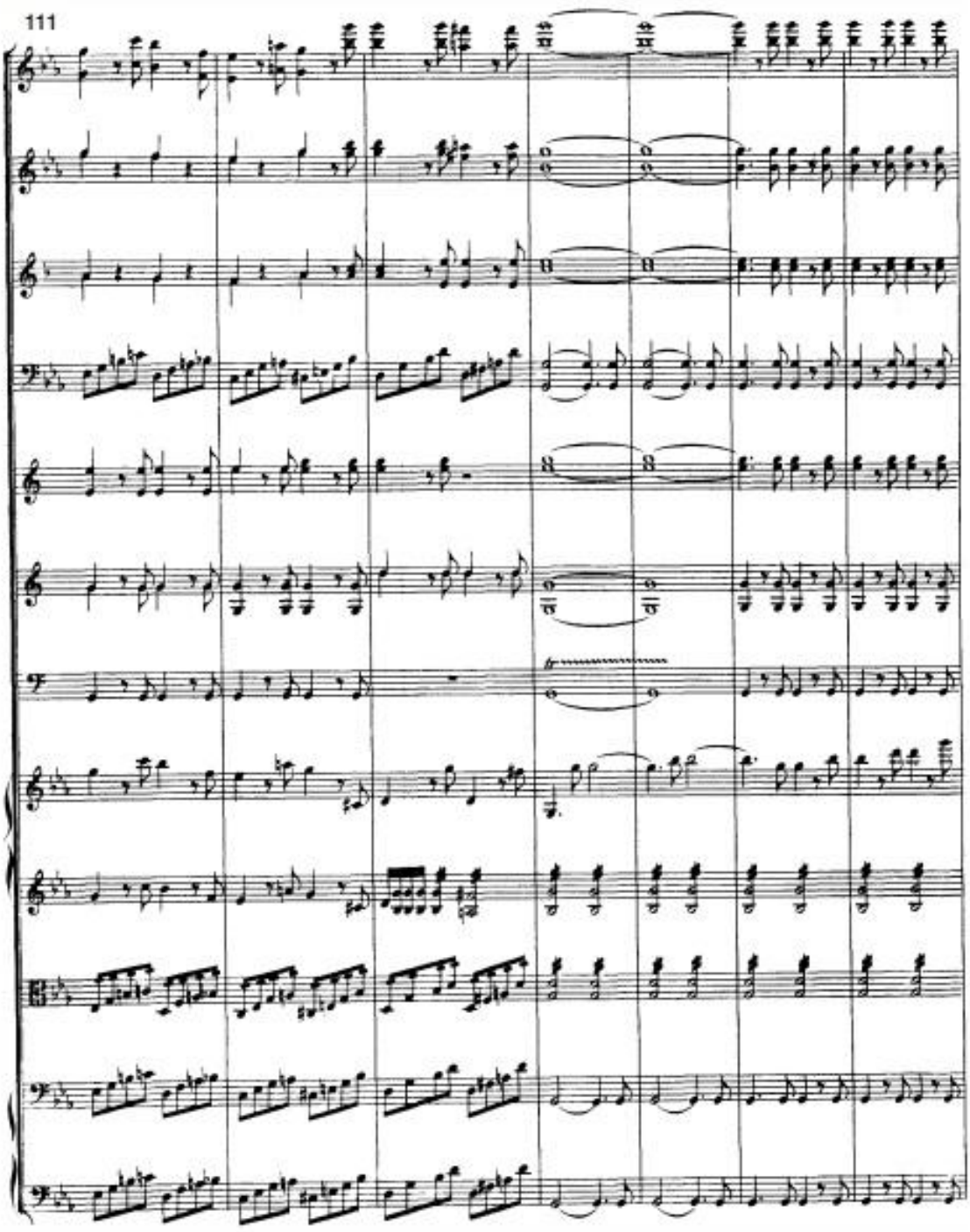

77
pp
cresc.

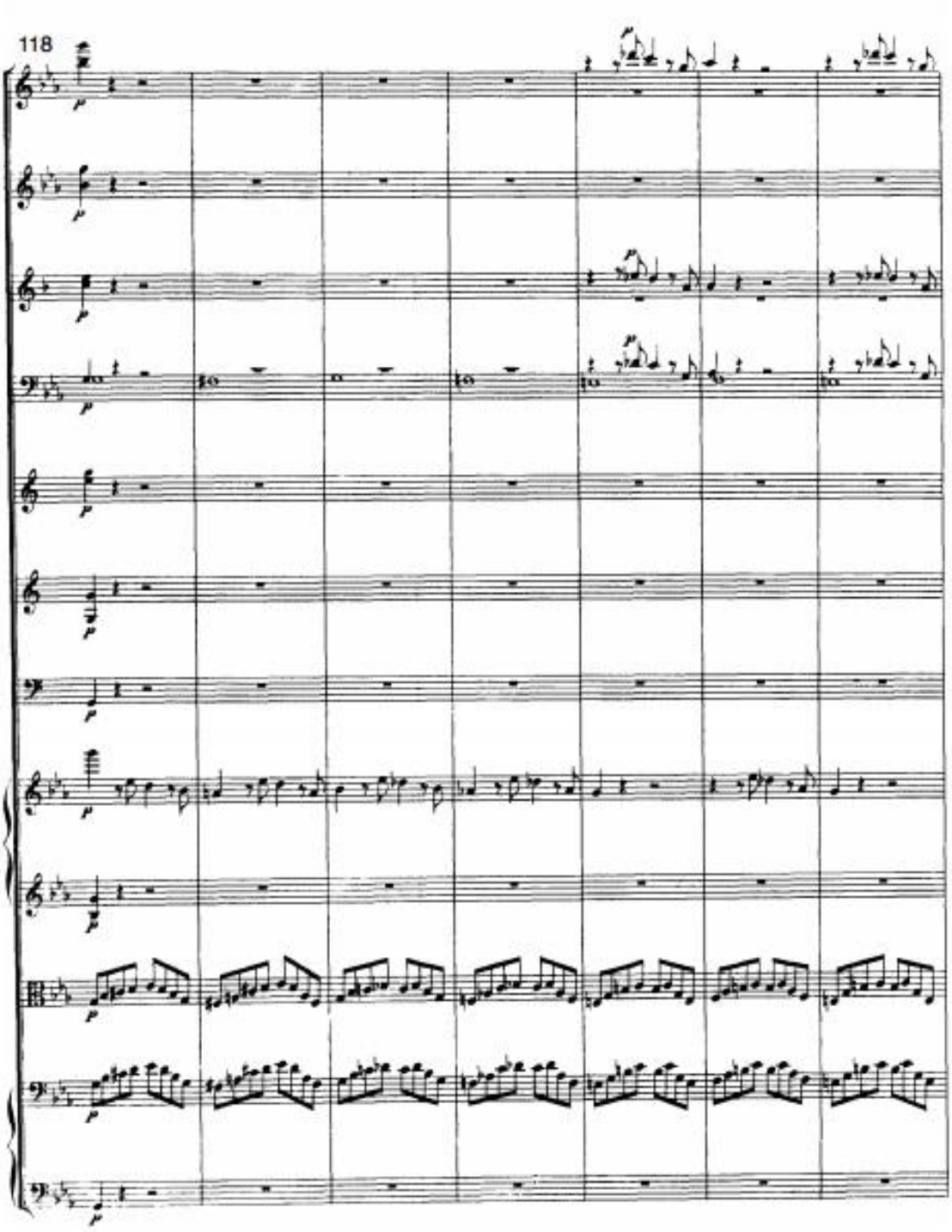

83

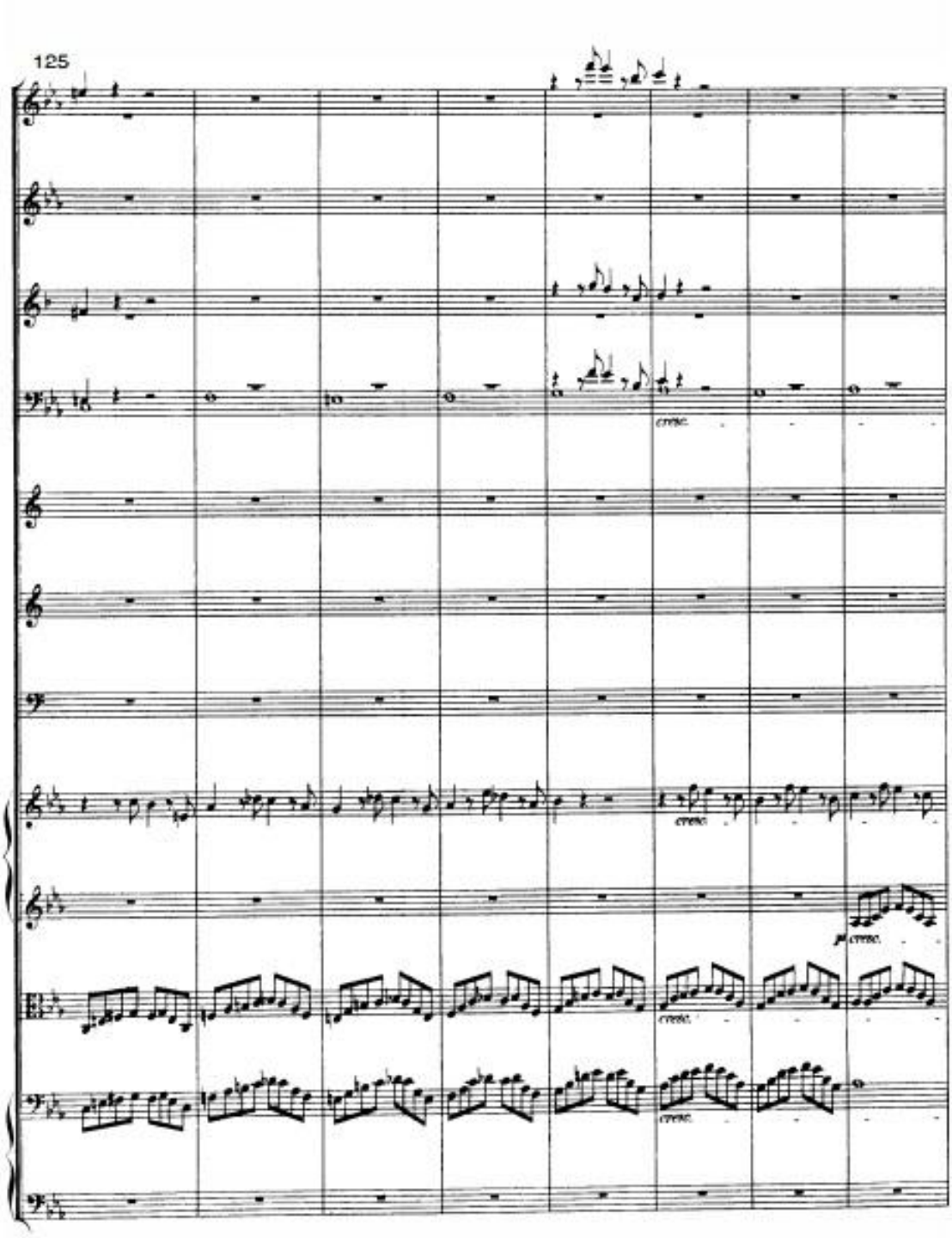

92

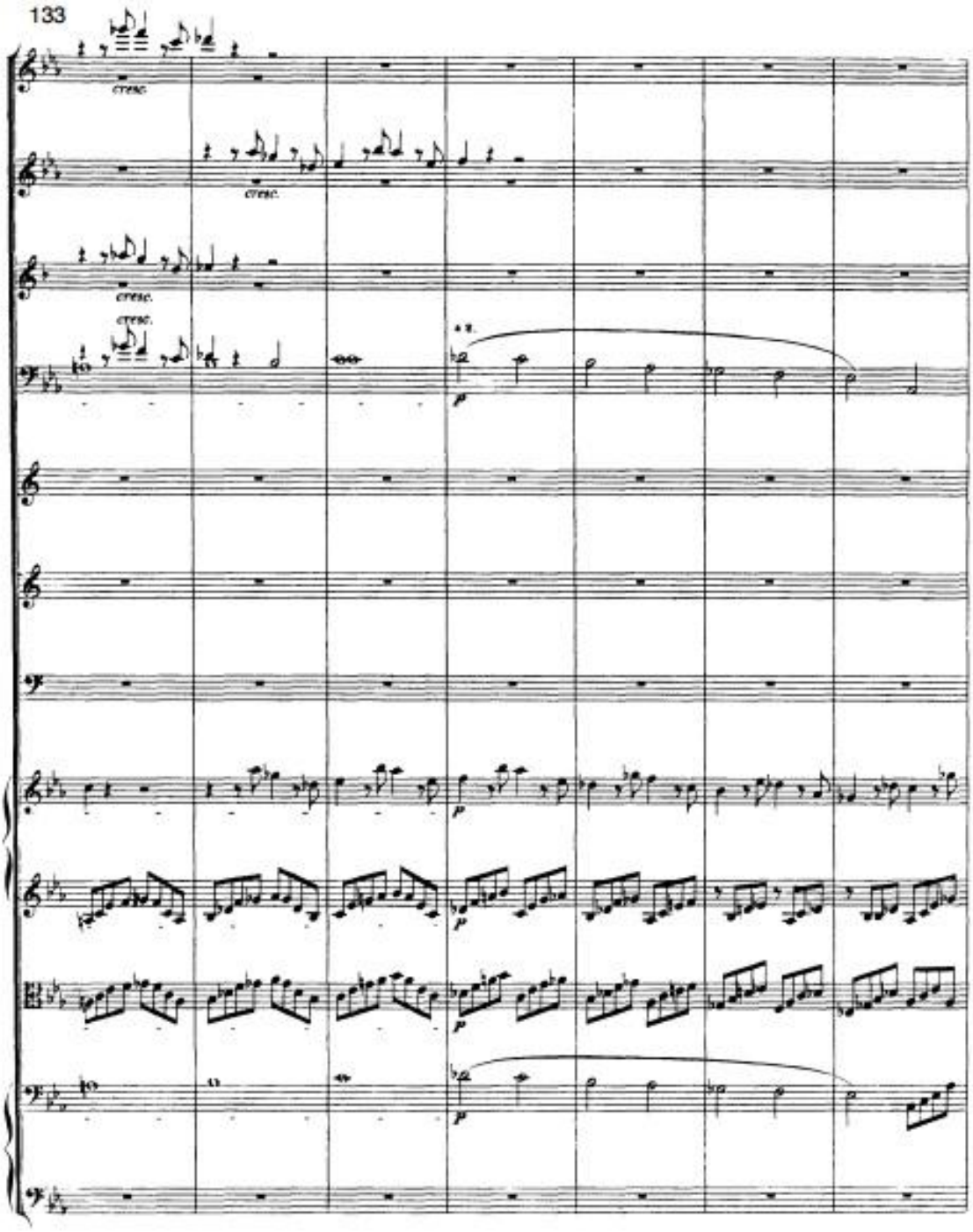

98

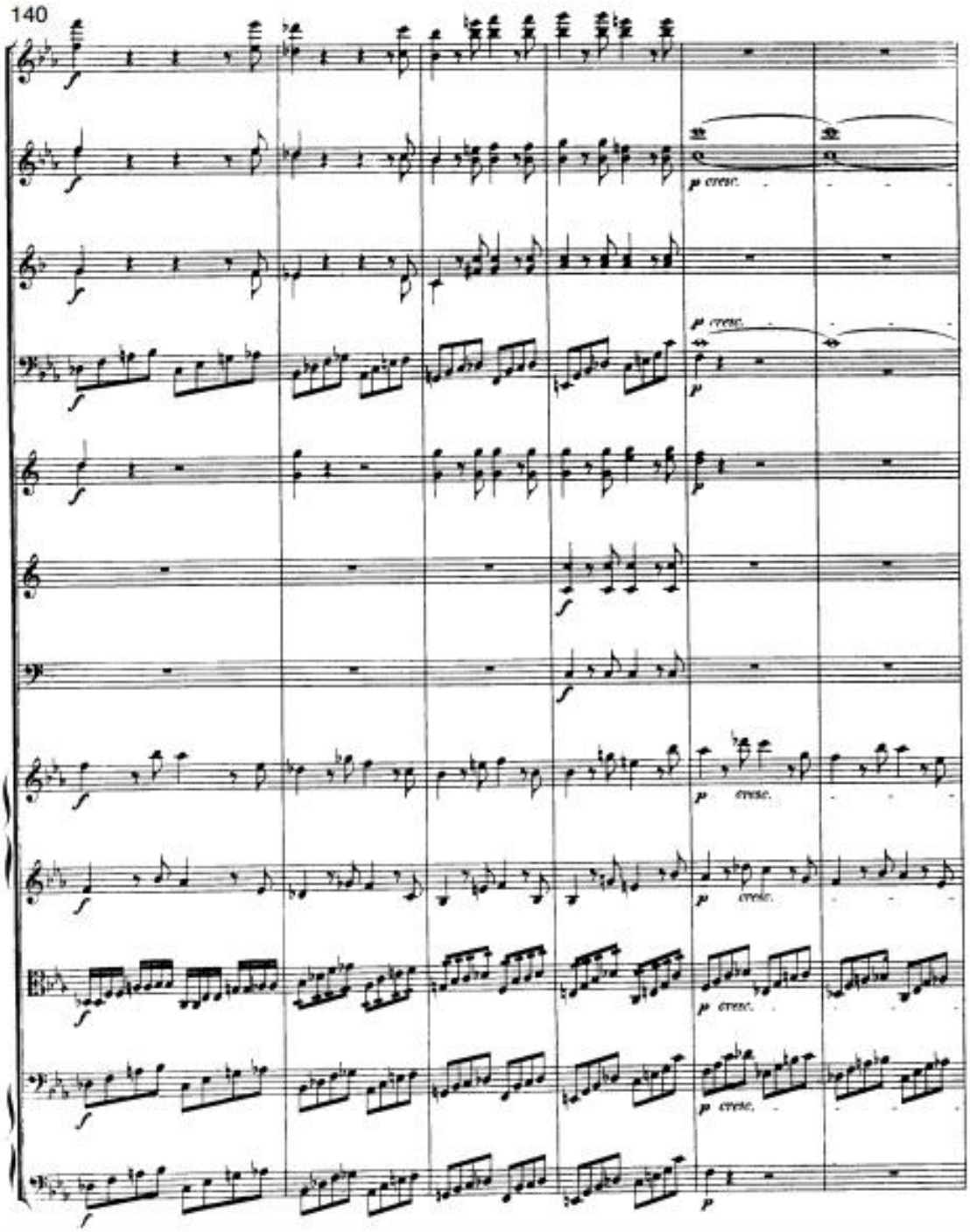

105

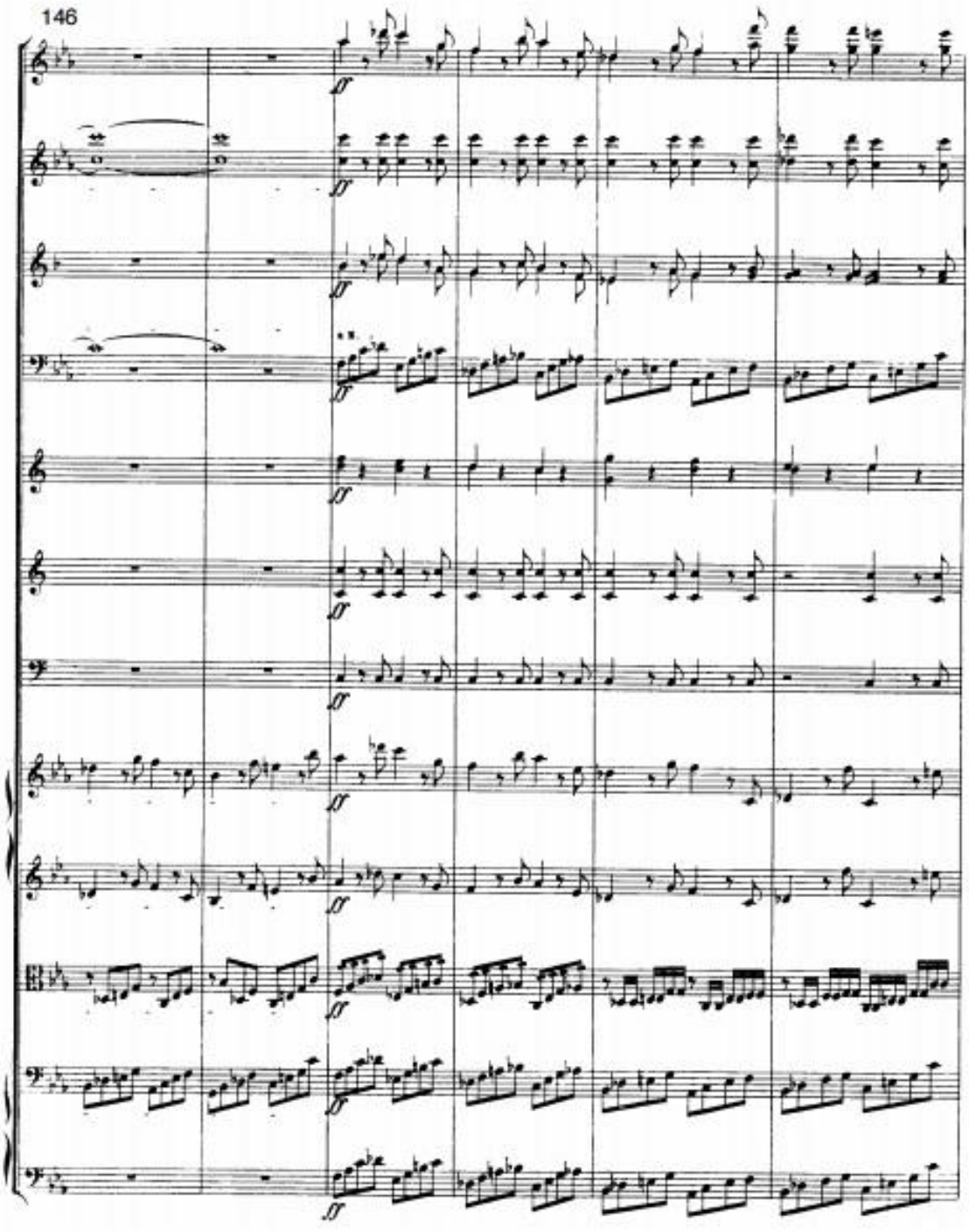

111

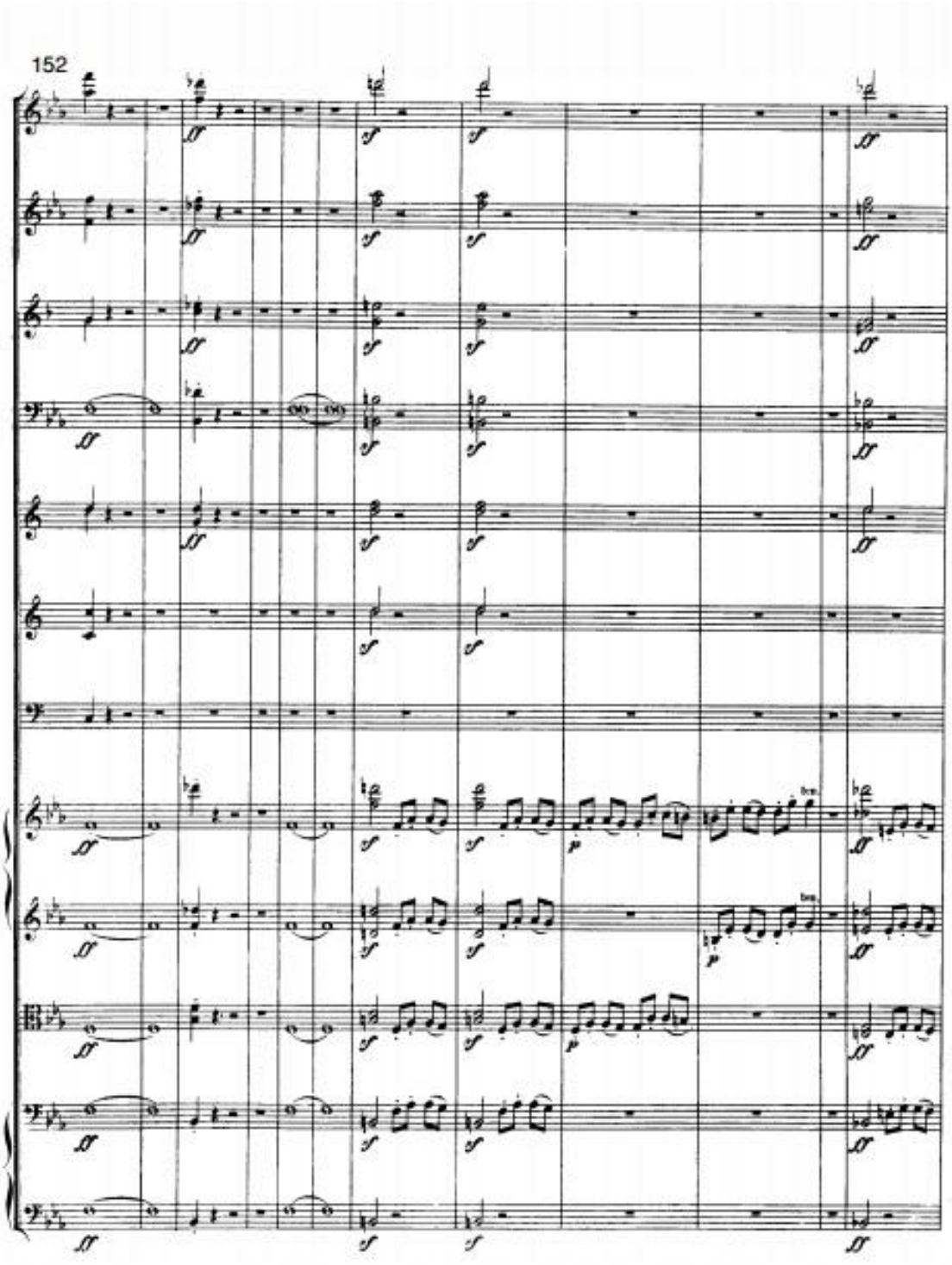

118

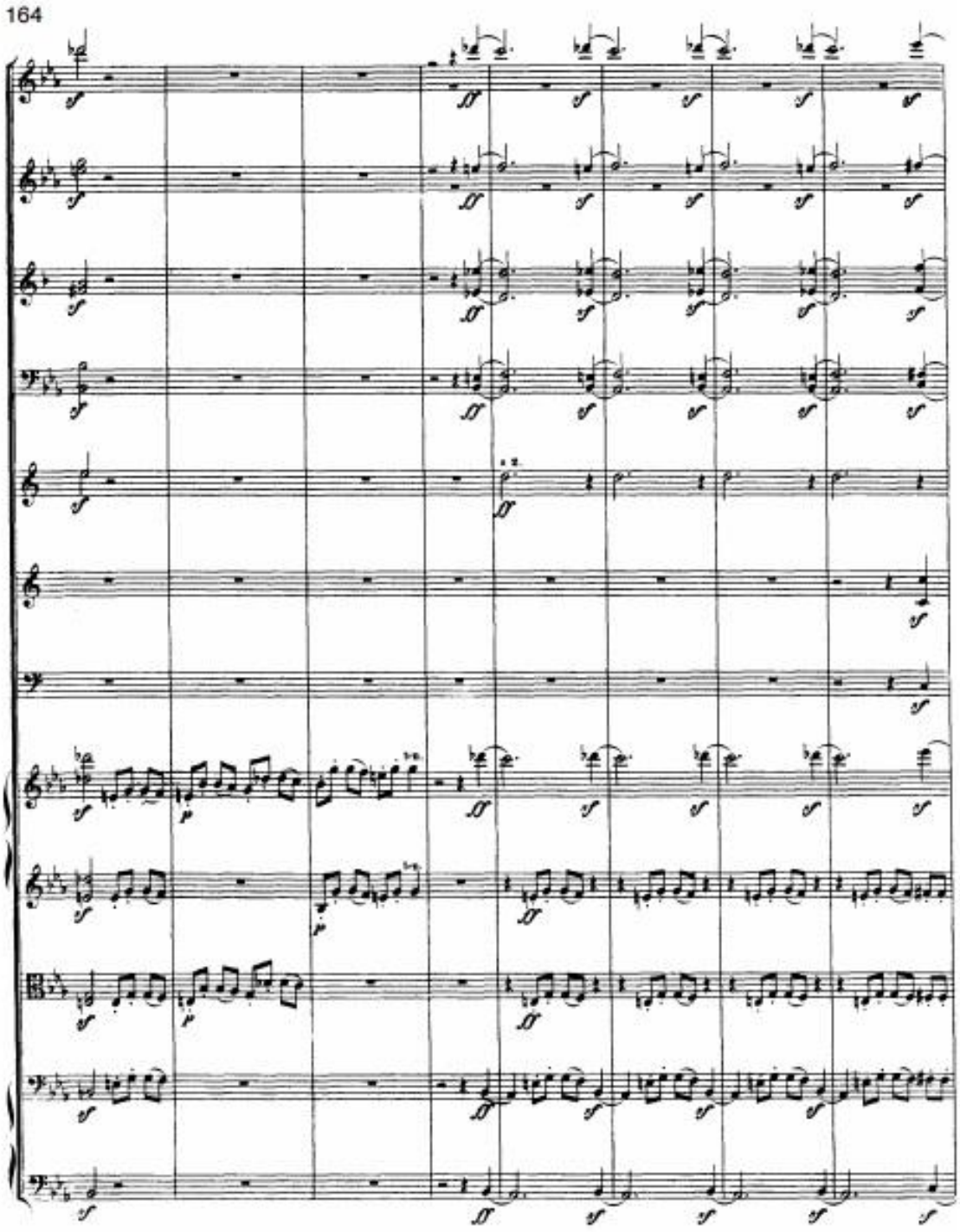

125
cresc.
cresc.
p cresc.
cresc.
cresc.

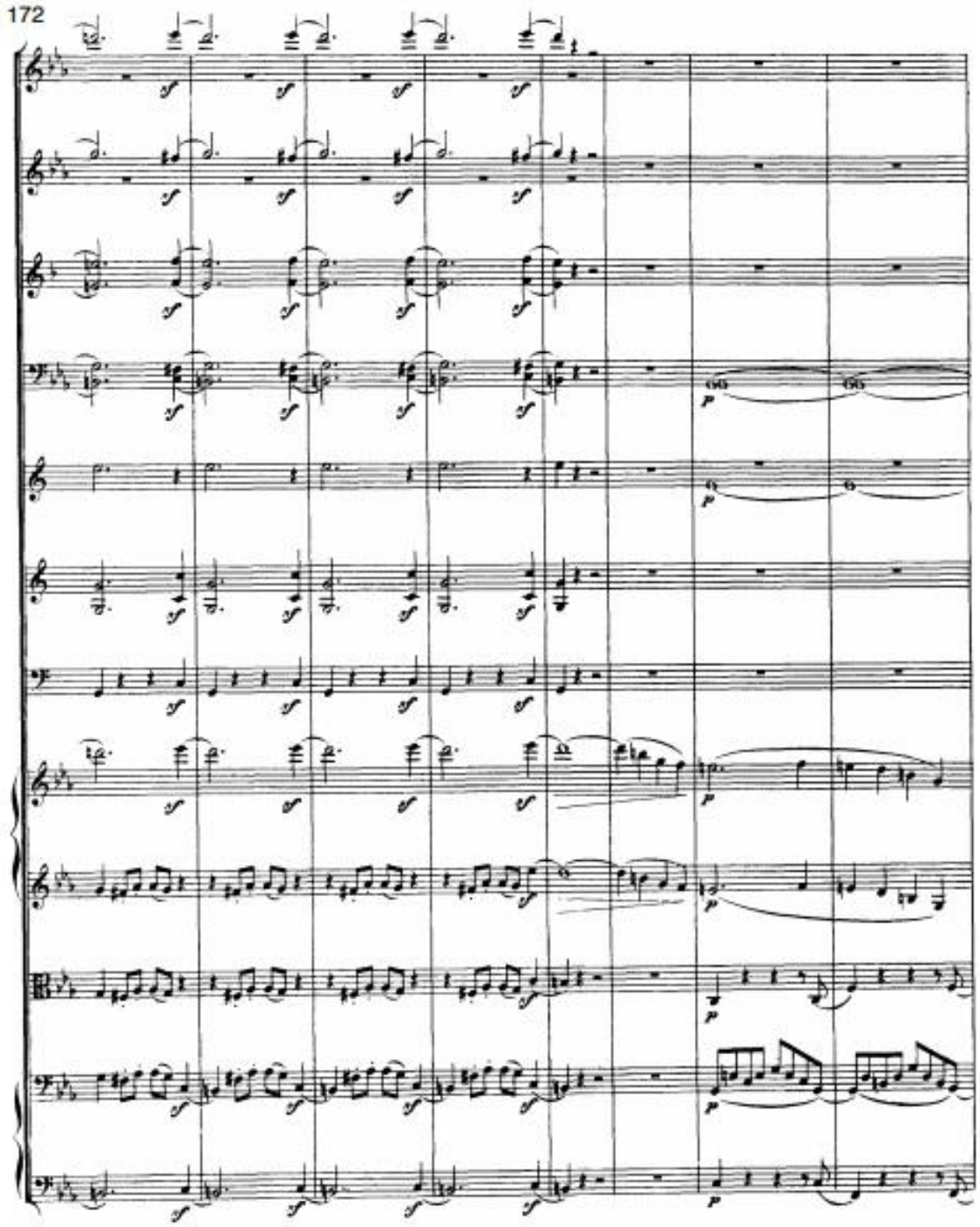

133
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
p
p
p

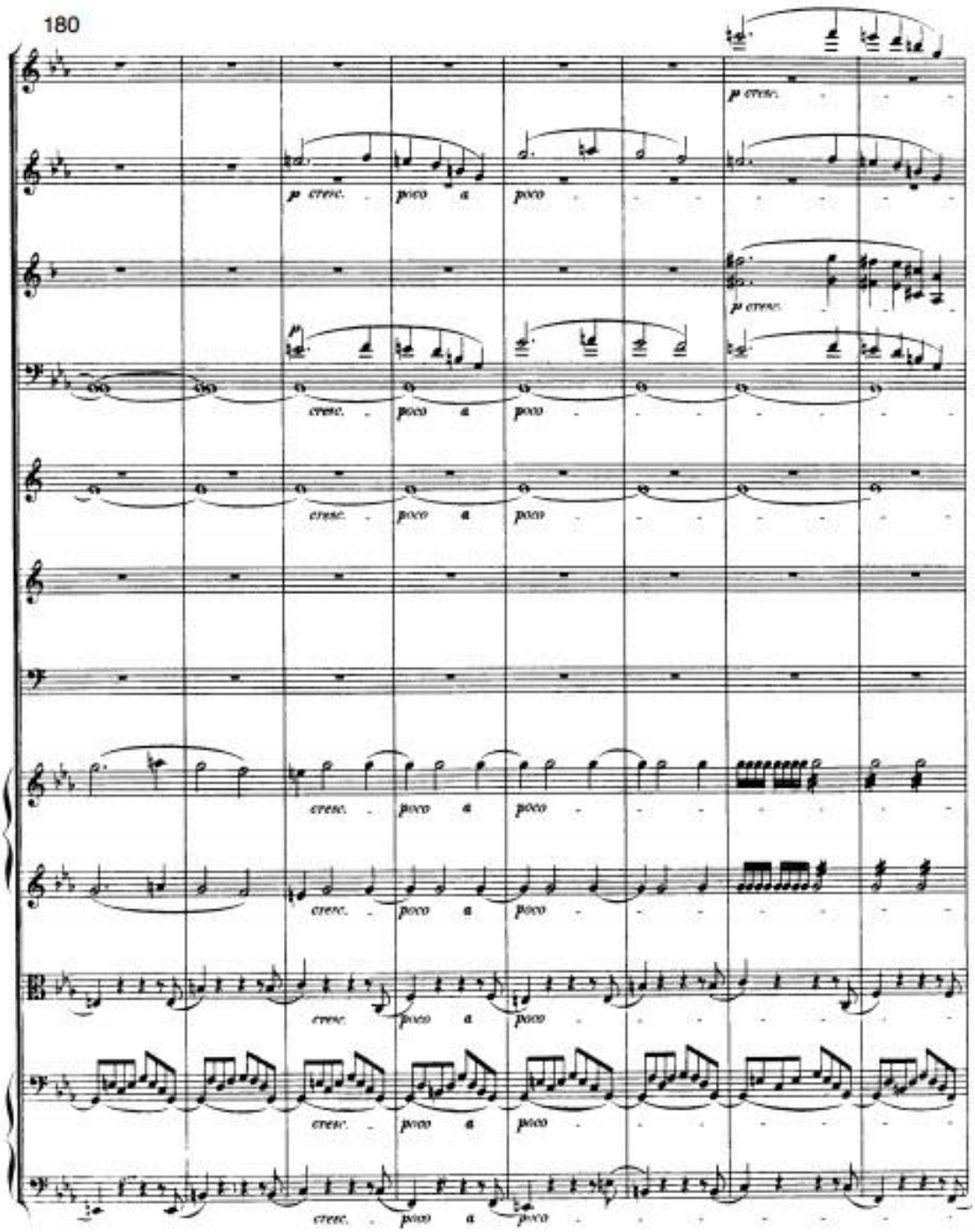

140
cresc.

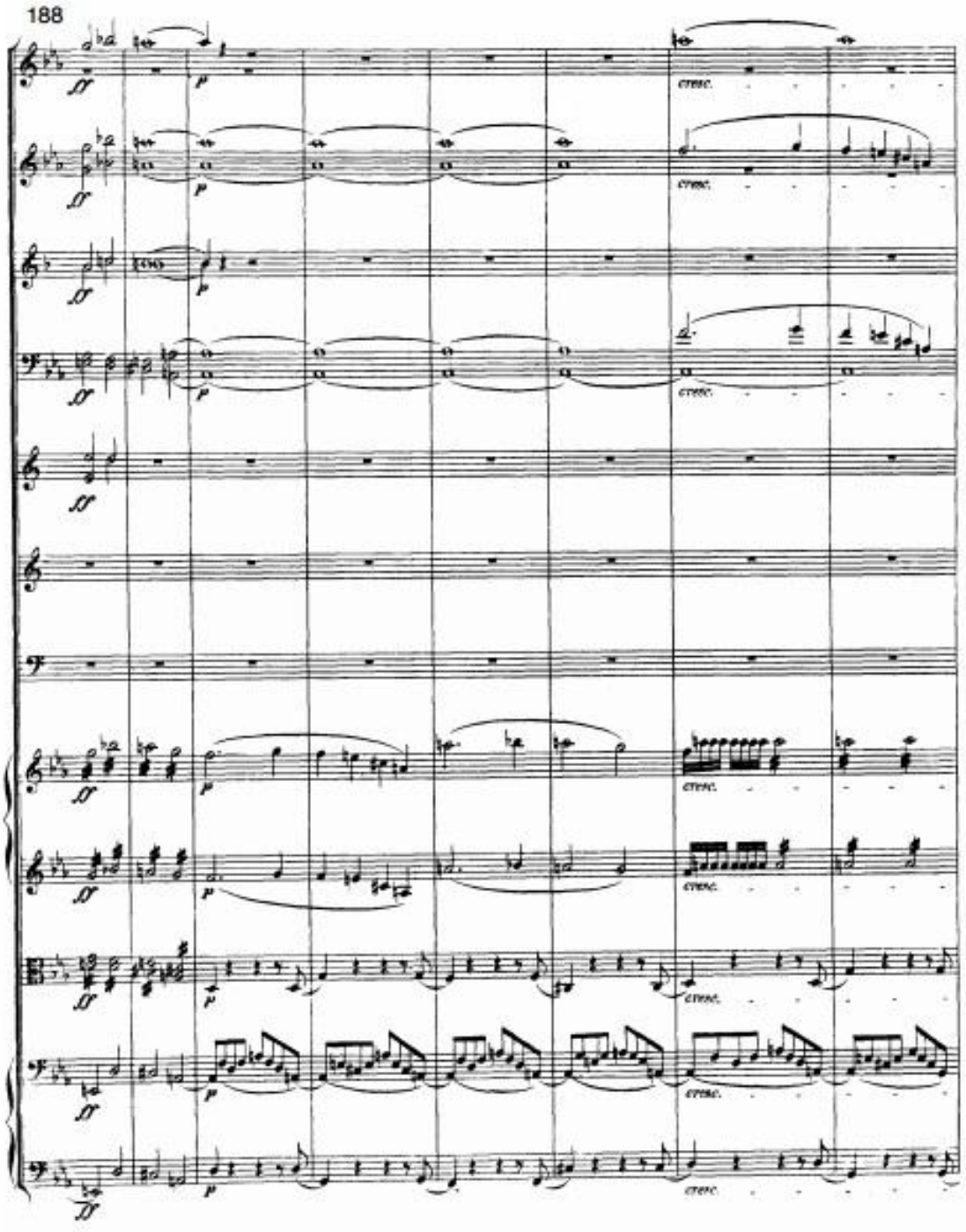

146

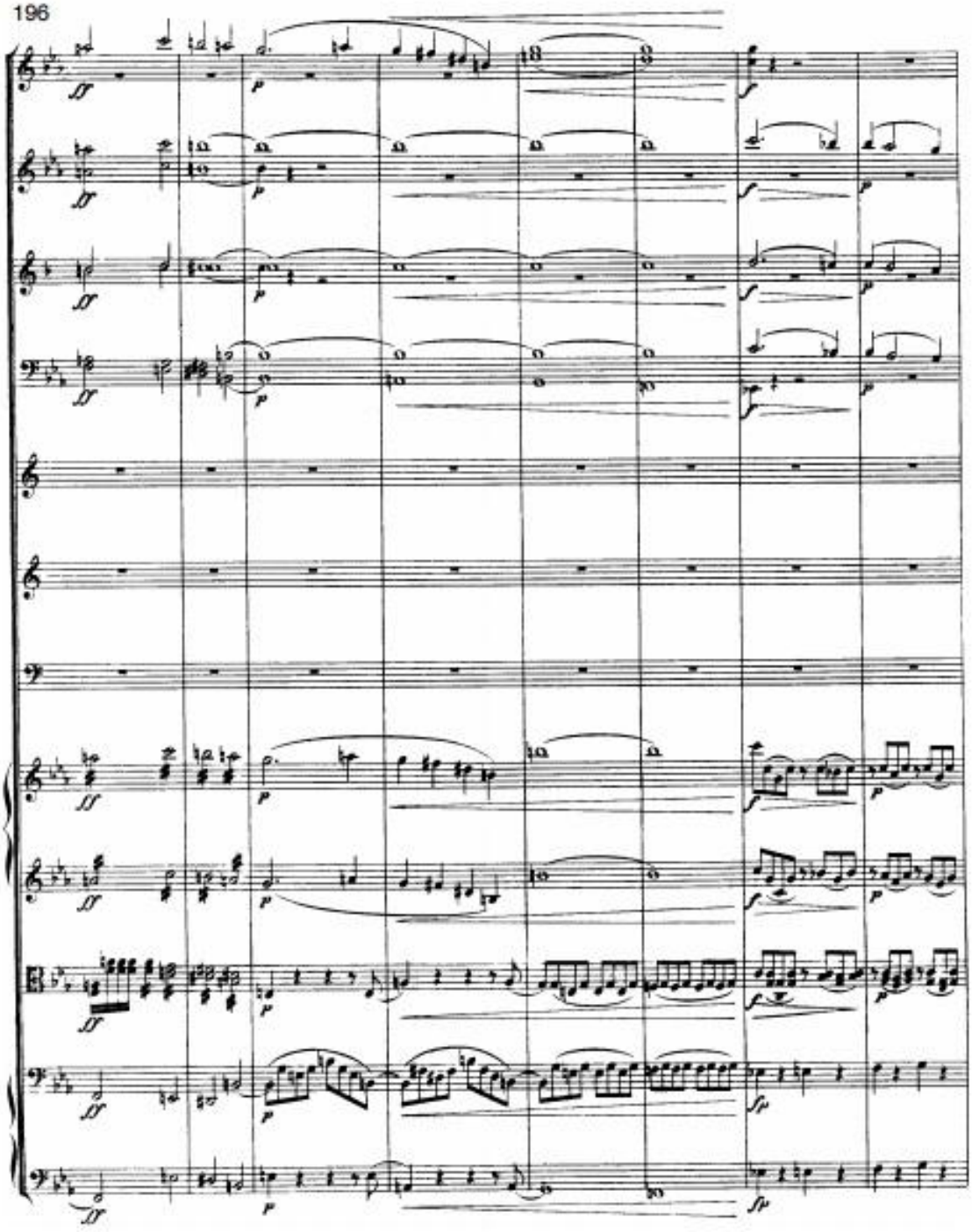

152

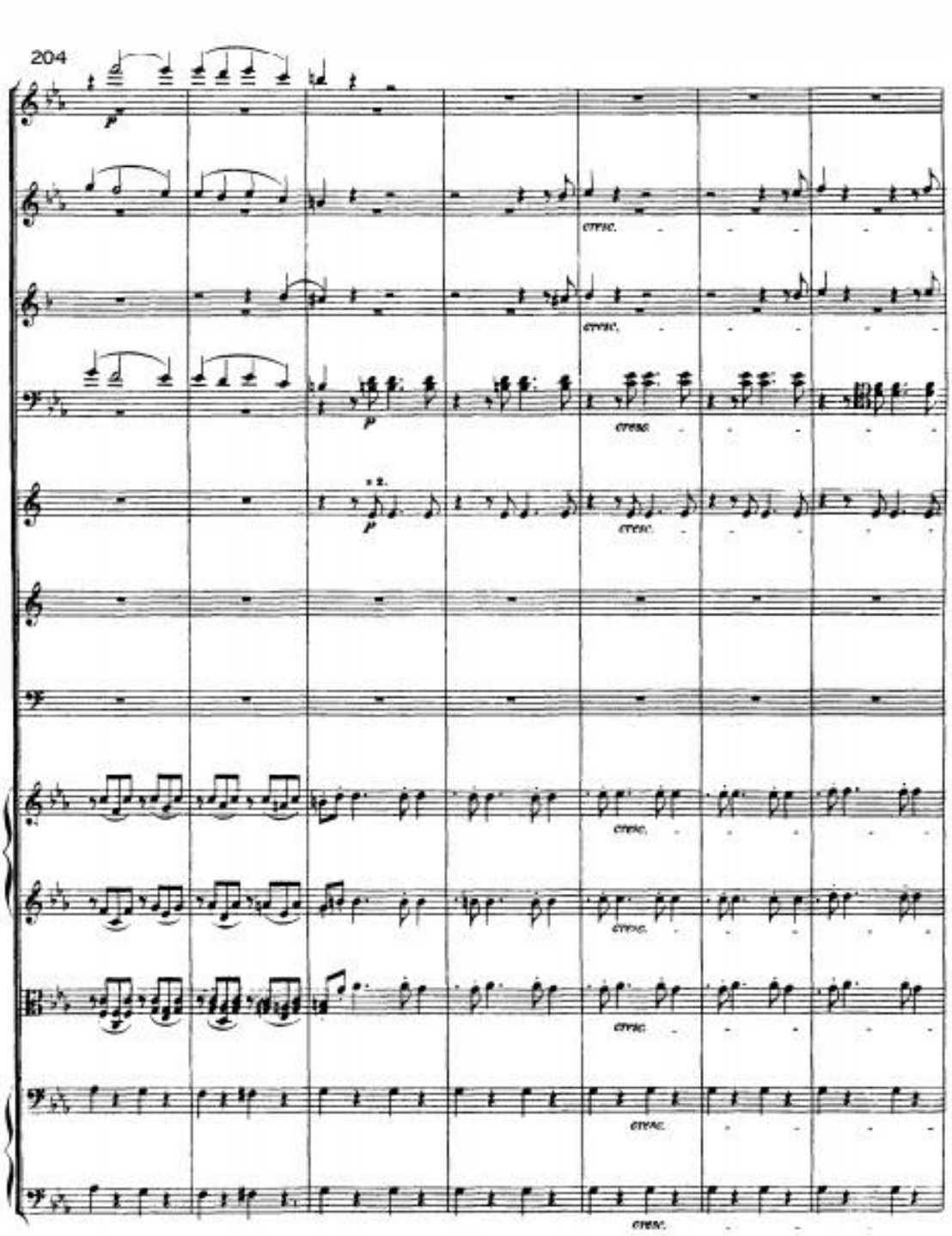

164

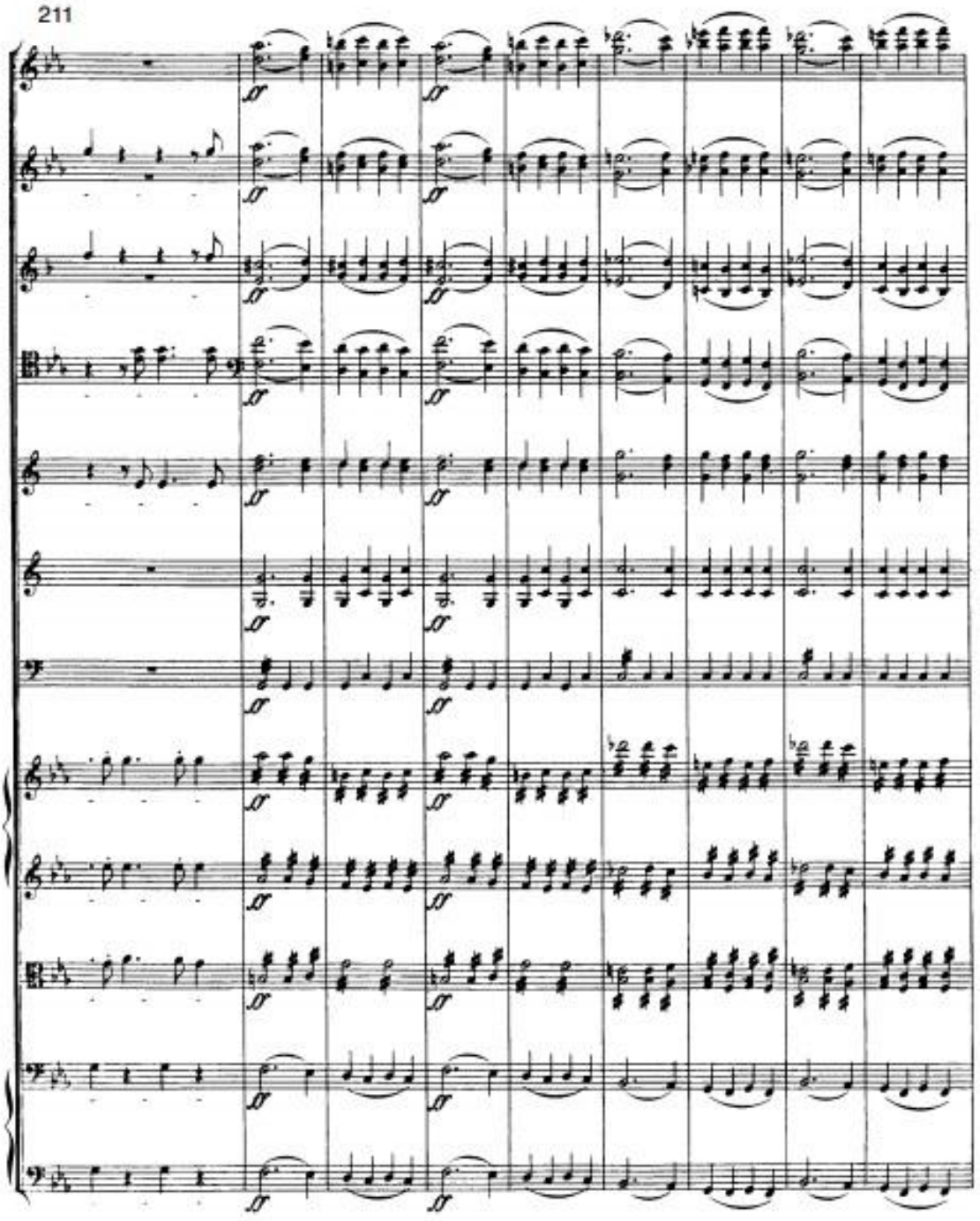

172

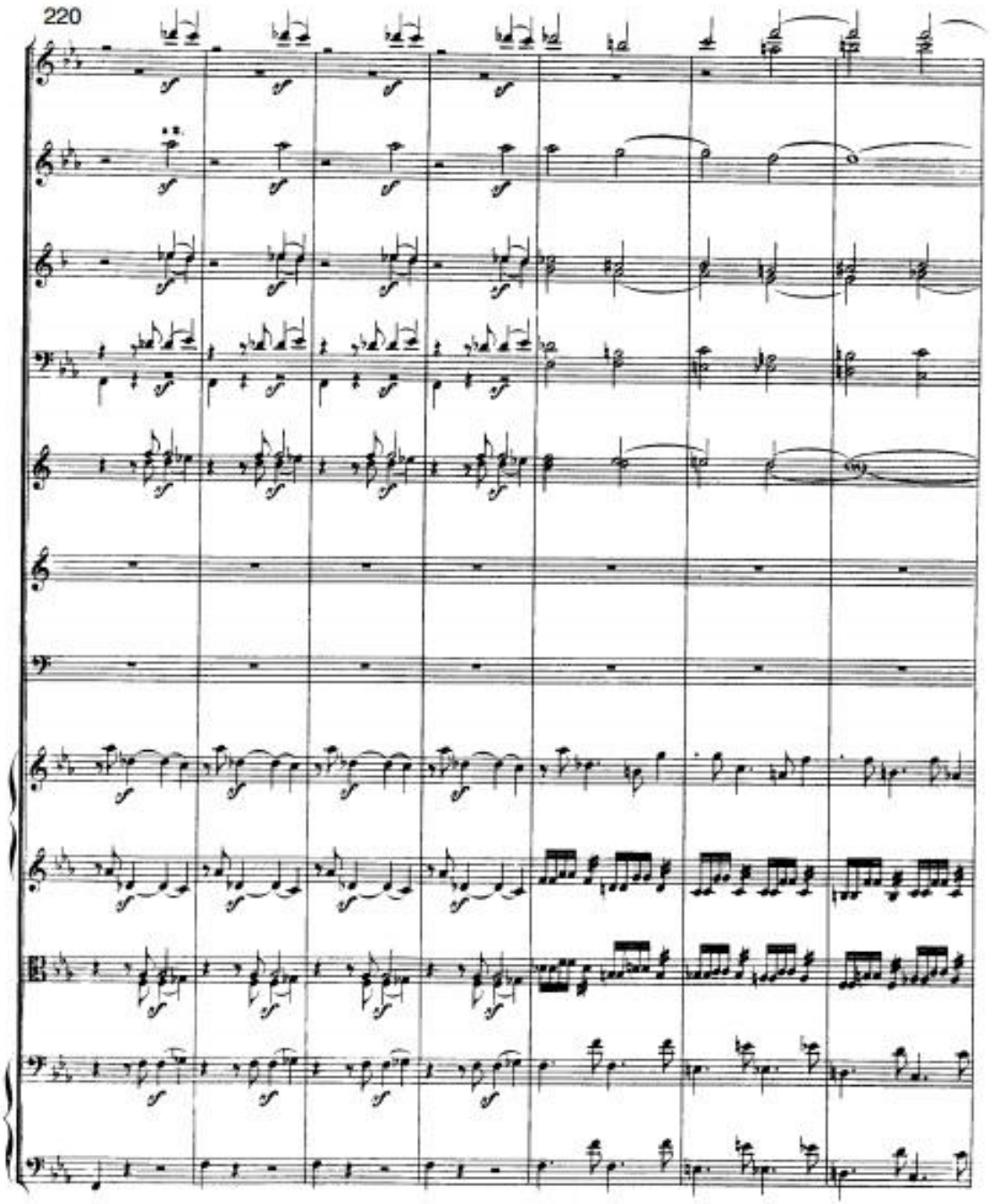

180
p cresc.
poco a poco

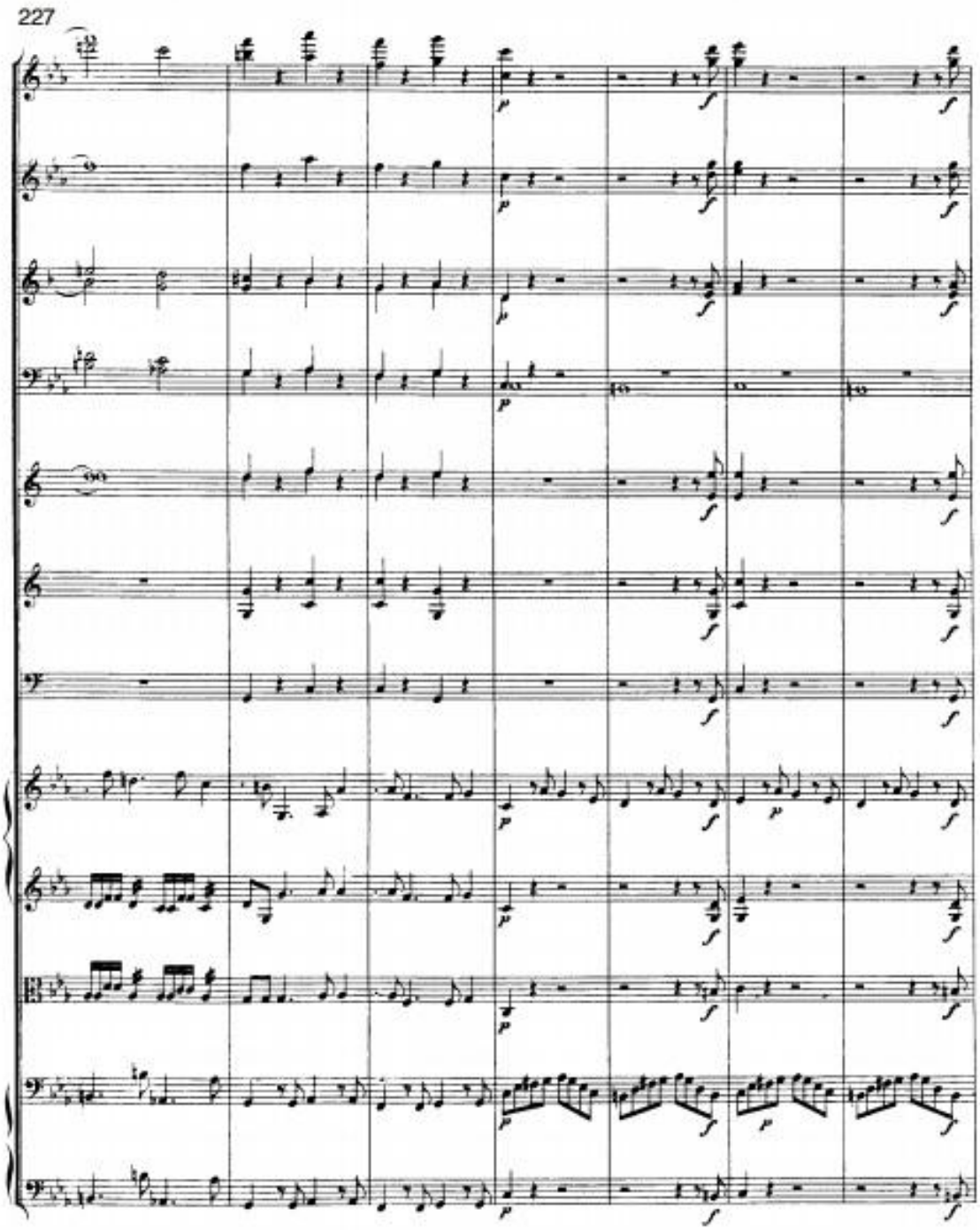

188

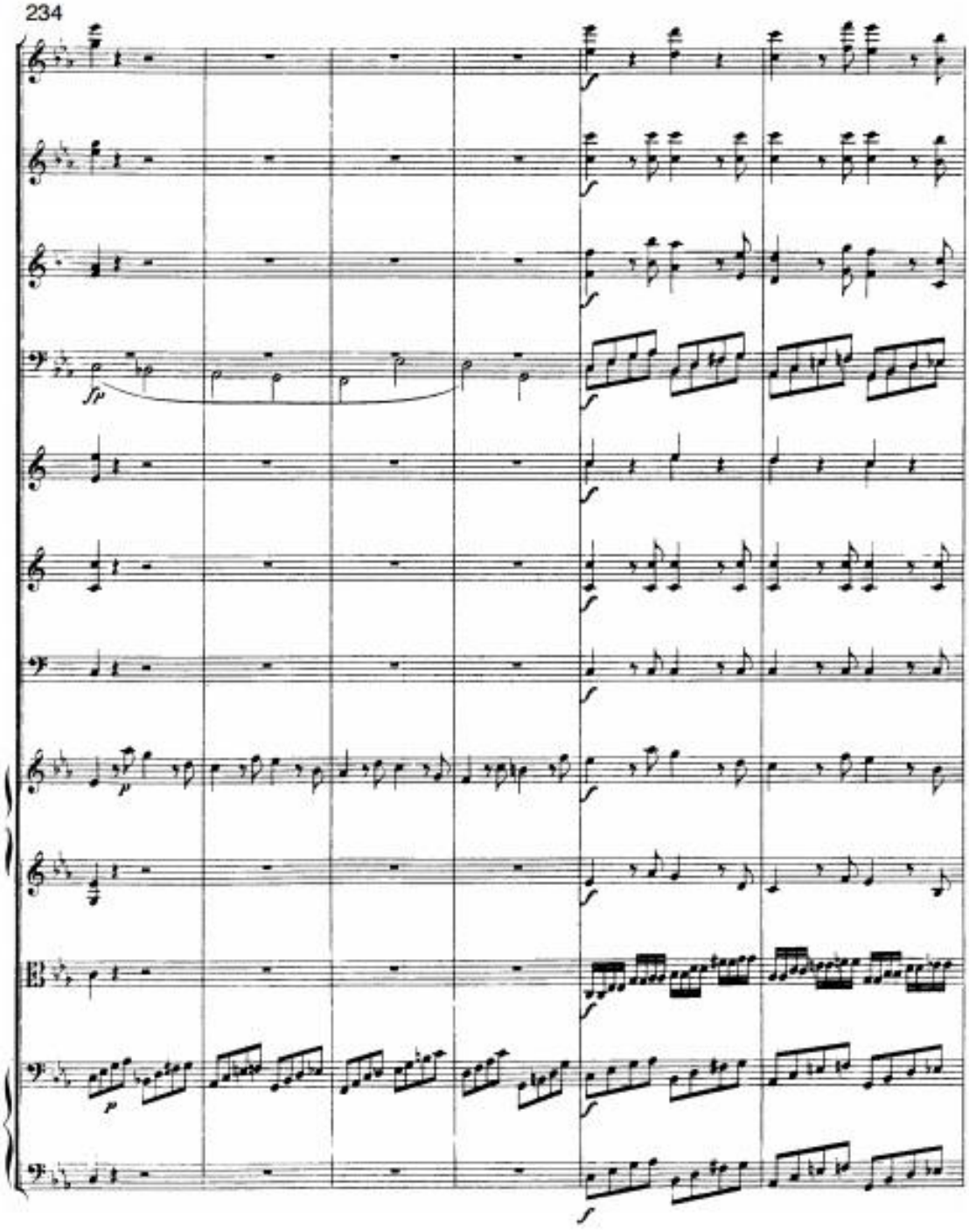

196

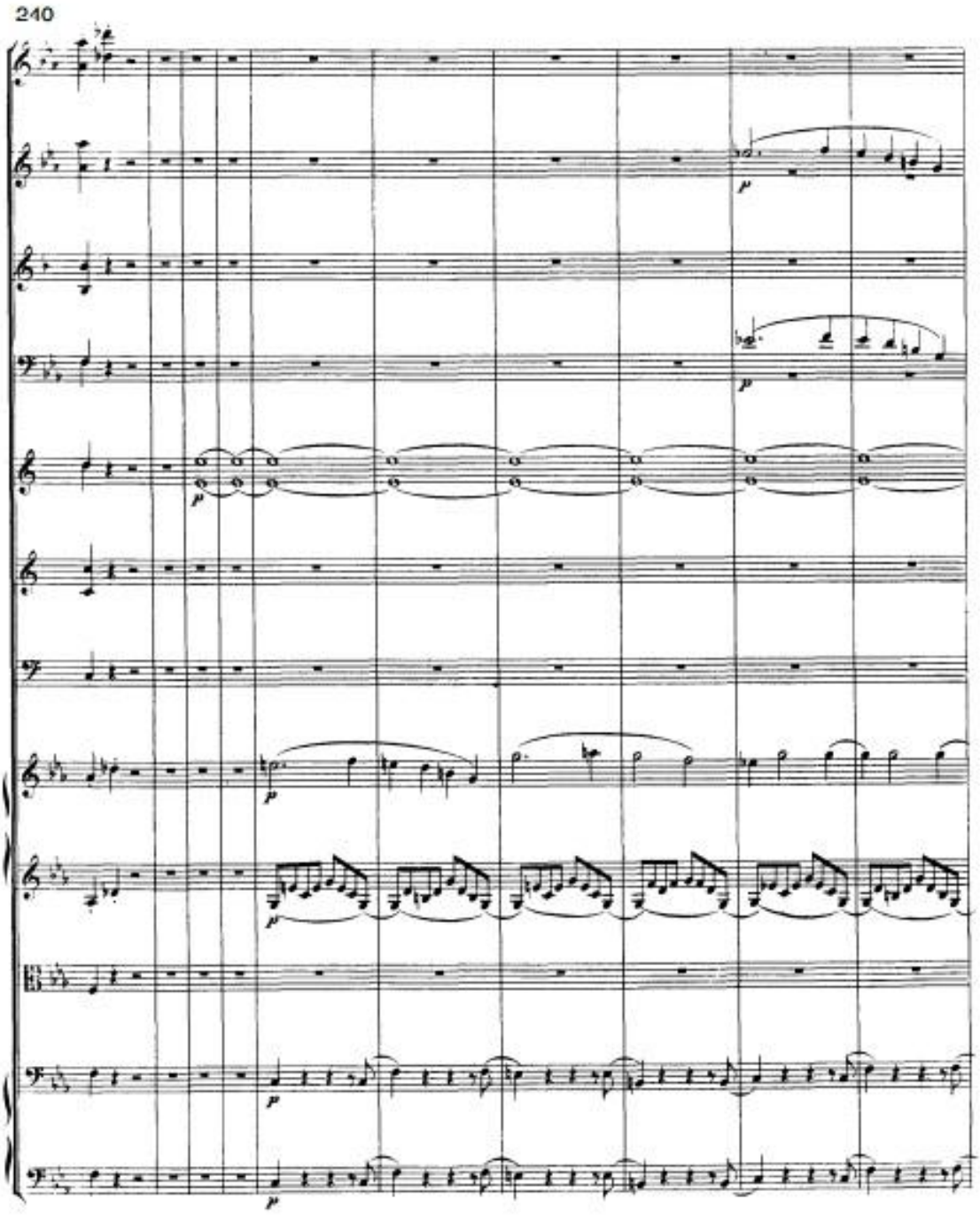

204

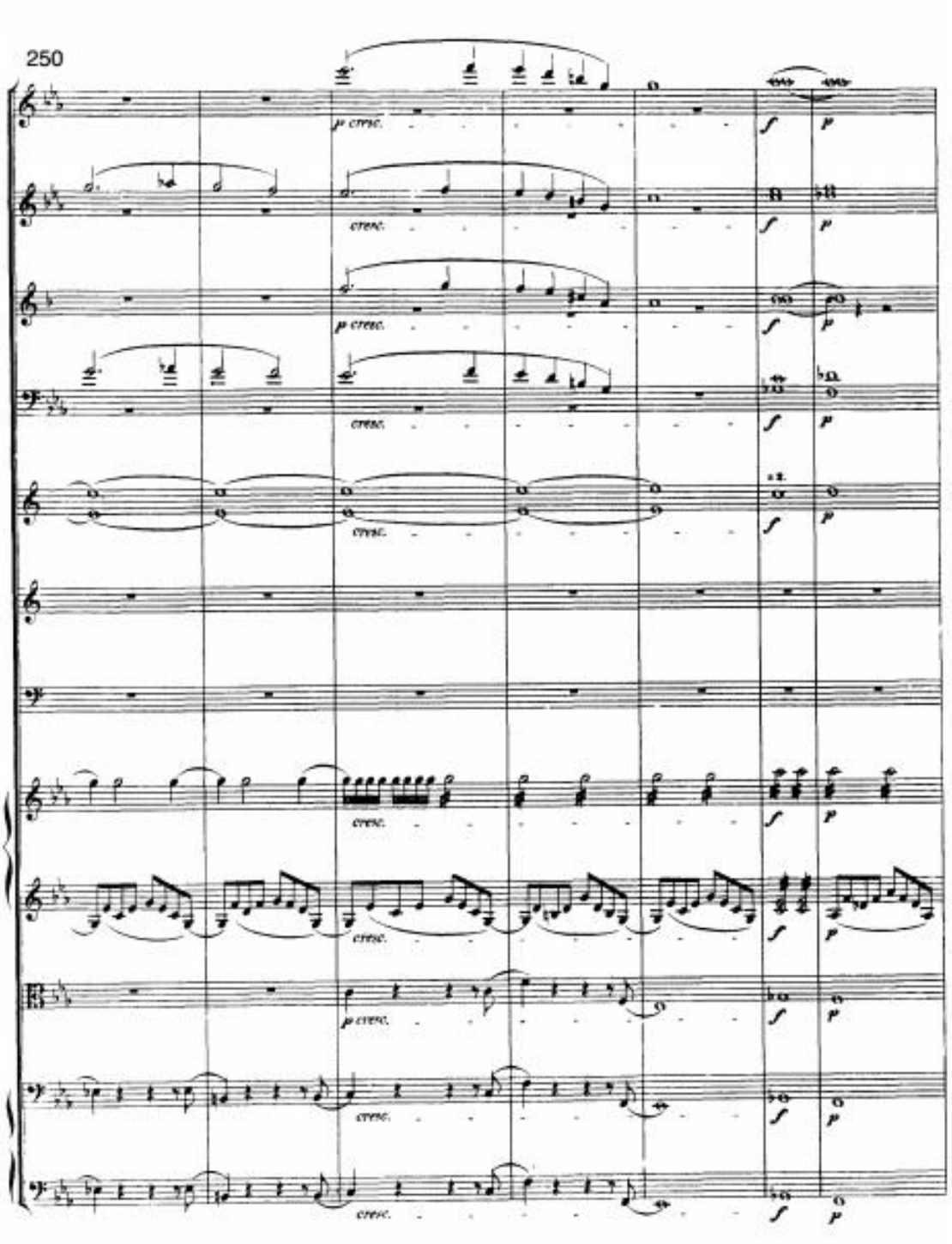

211


220

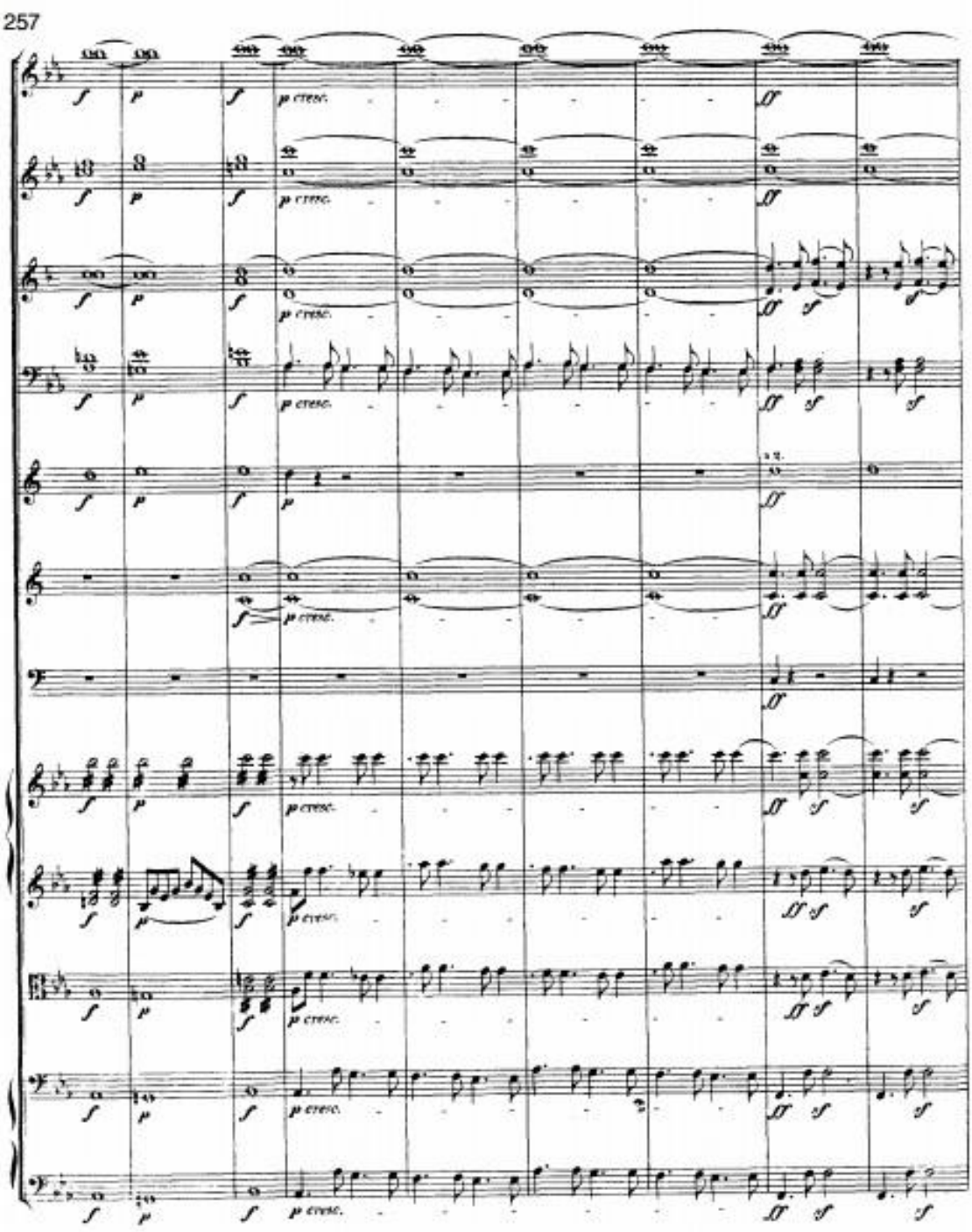

227

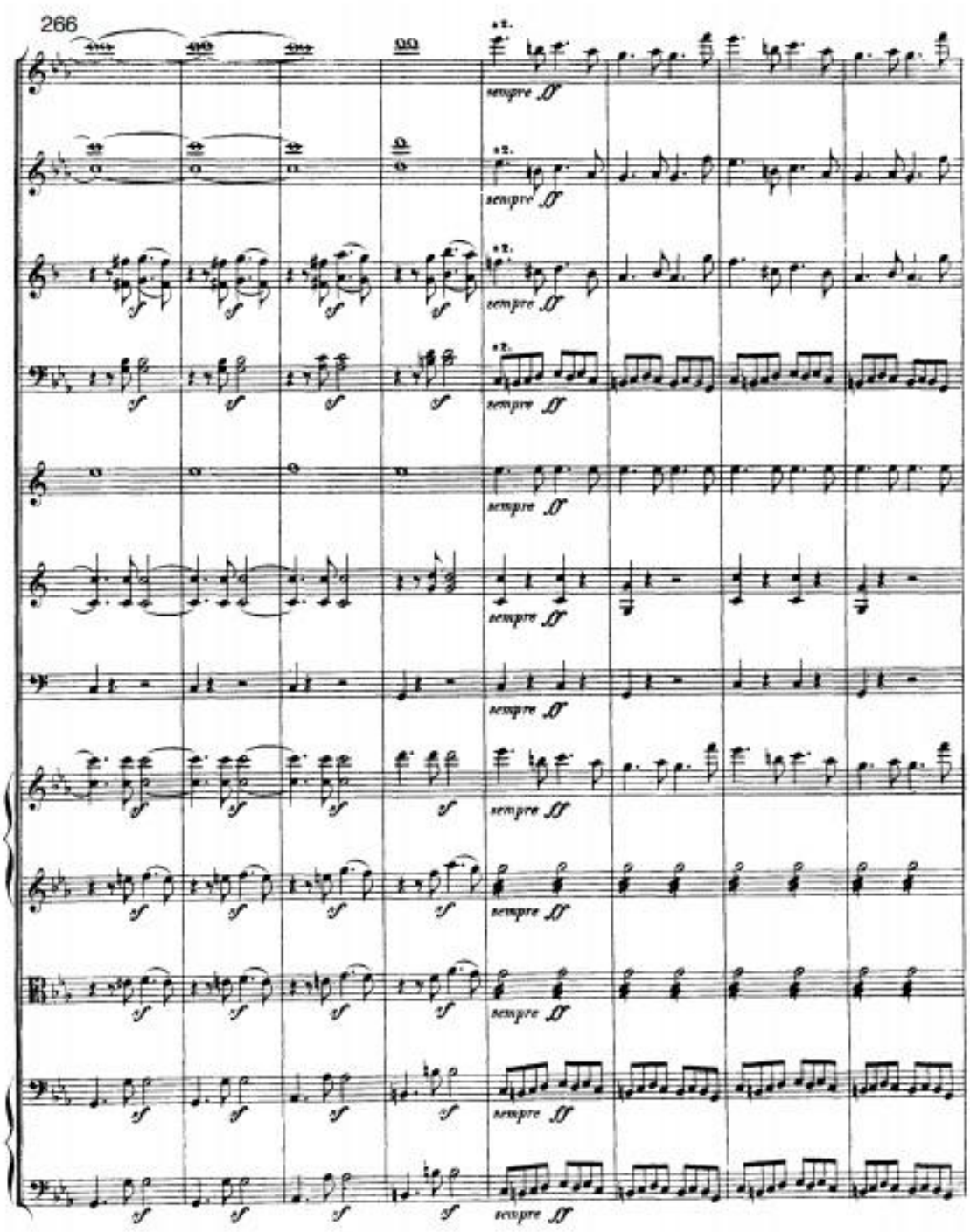

234

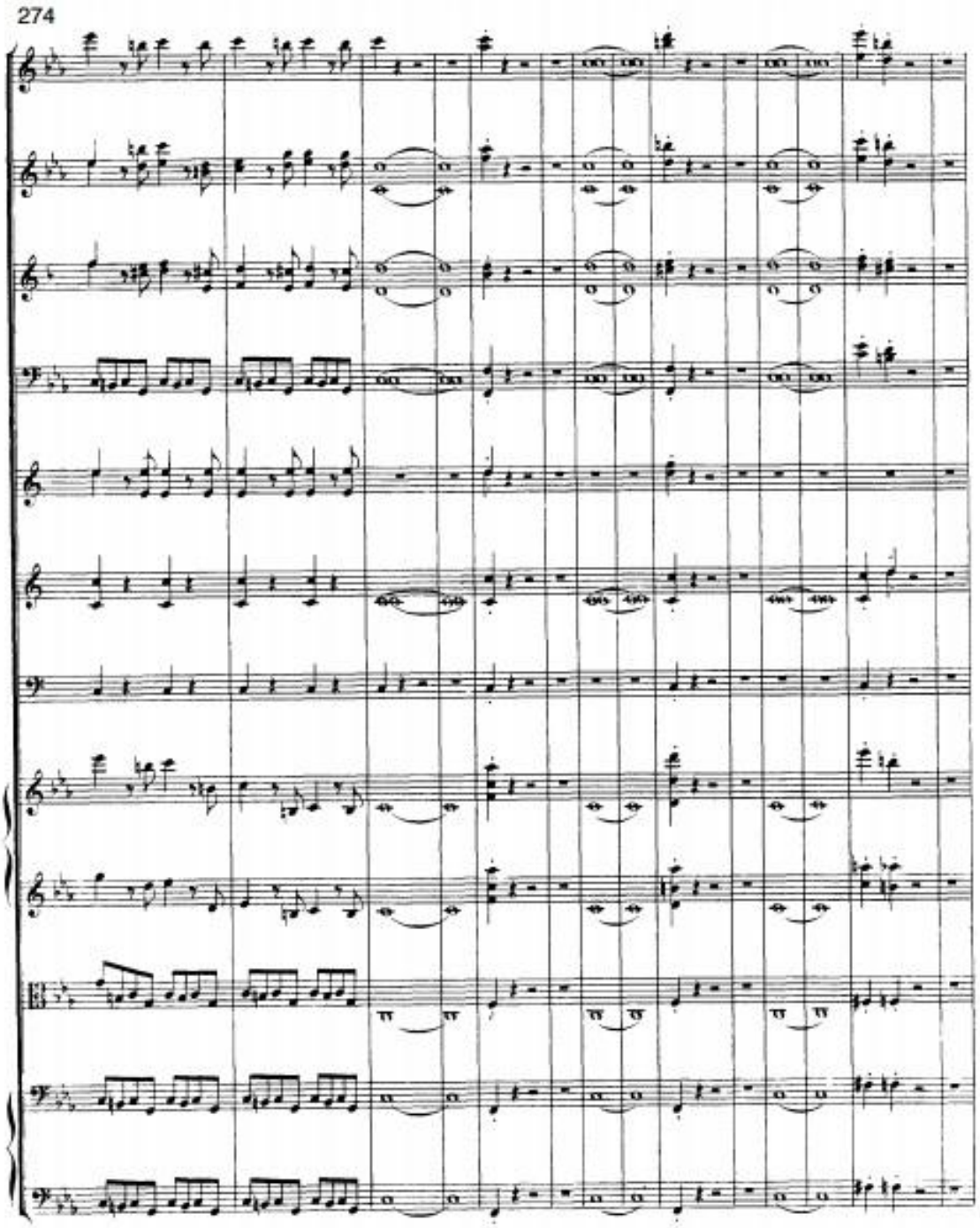

240

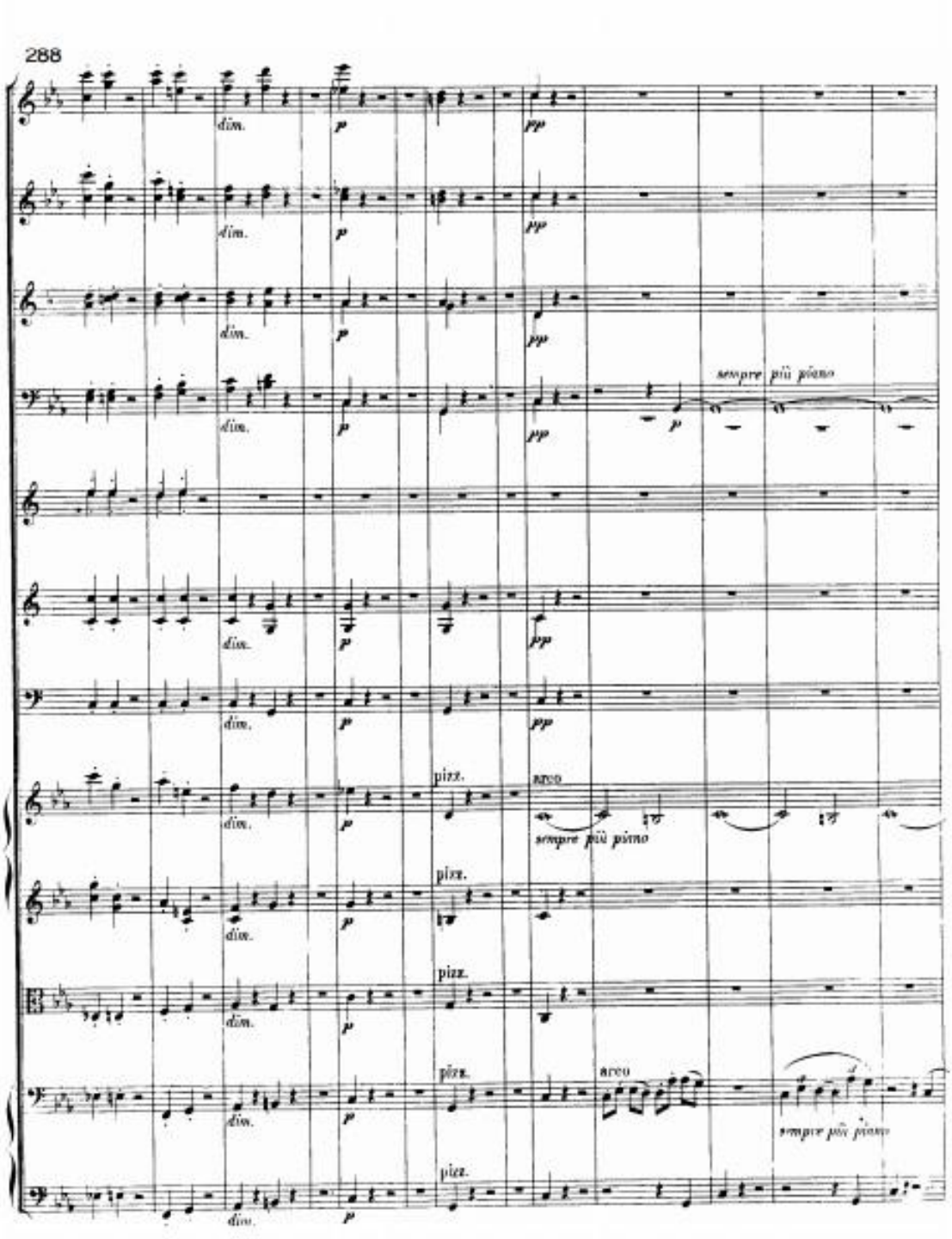

250
cresc.

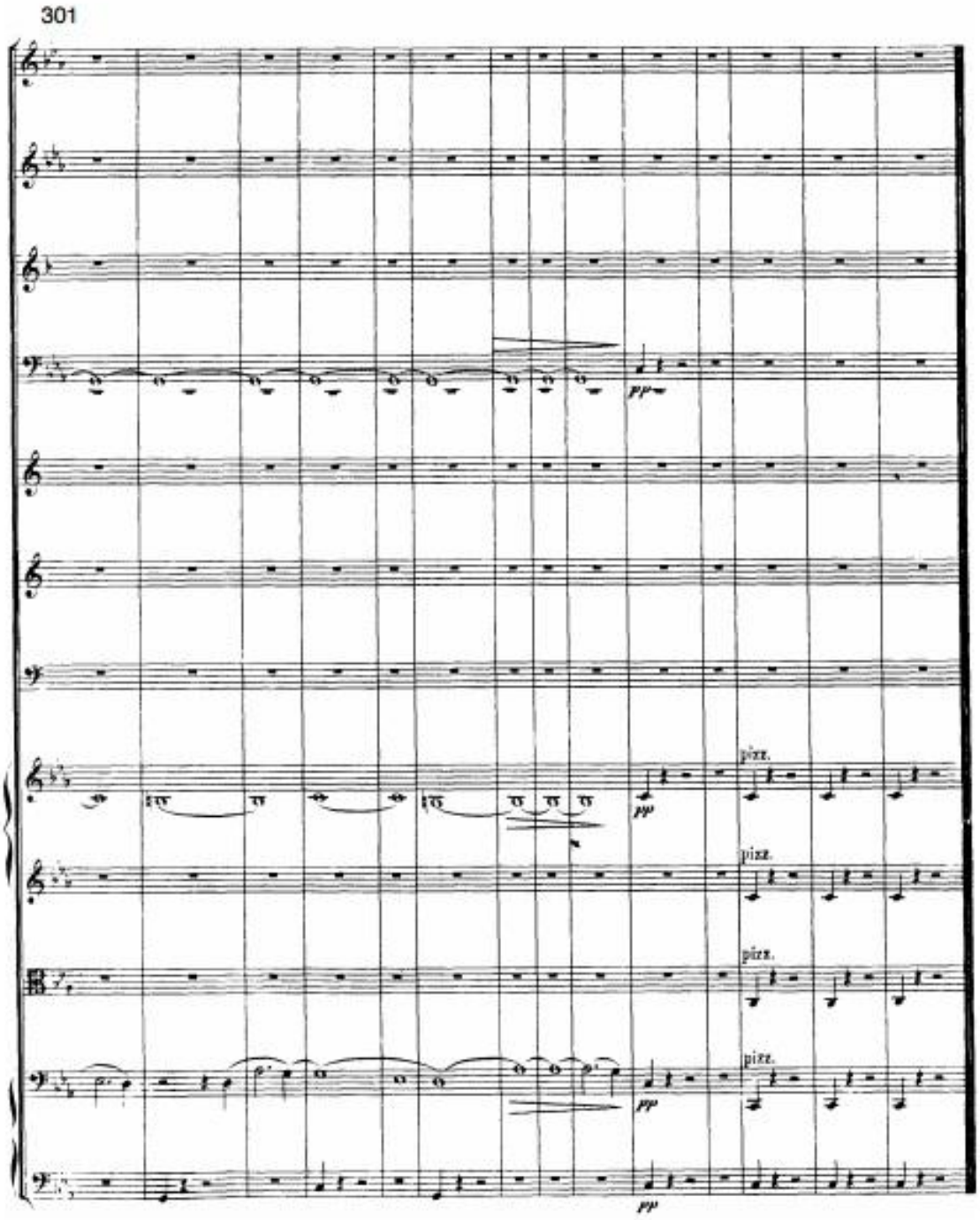
257




266
sempre ff


274


288
dim.
p
pp
sempre più piano
pizz.
arco


301
pp
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pp
pp

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Burak Metehan ÖZTÜRK

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara – 09.12.1982

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Ün. Devlet Konservatuvarı Bando Şefliği

Yüksek Lisans Öğrenimi : -Gazi Ün. Müzik Eğitimi Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetler : -

İş Deneyimi

Stajlar : -

Projeler : -

Çalıştığı Kurumlar : Jandarma Genel Komutanlığı, Slh.Kuv.Ban.Okll.K.lığı

İletişim

E-Posta Adresi : burakmetehan@hotmail.com

Tarih : 29.05.2016