

BEETHOVEN'IN HAYATI, ESERLERİ VE
MÜZİK TARİHİNDEKİ ÖNEMİ BAĞLAMINDA
OP. 58 SOL MAJÖR PİYANO KONÇERTOSUNUN
İNCELENMESİ

113 462

Sanem BERKALP

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ


113462

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Piyano Anasanat Dalı için öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

Ankara
Haziran, 2002


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Piyano Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan 
Prof. Güherdal ÇAKIRSOY

Üye 
Prof. Semra KARTAL

Üye 
Prof. Erol ERDİNÇ


Üye 
Yrd. Doç. Oya ÜNLER (Danışman)

Üye 
Yrd. Doç. Diler ARGAT

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

19/8/2002


Prof. Dr. Nuran ÖZYER
Enstitü Müdürü

TEŐEKKÖR

Bu çalışmanın ortaya çıkıőında çok bŸyŸk emek veren sevgili dostum Volkan Aytemiz'e, analiz konusunda yardımlarını esirgemeyen sevgili Mahir Cetiz ve İbrahim Yazıcı'ya, yabancı dillerden yapılan çeviriler için destek veren biricik teyzem Őeren Selam'a, ayrıca yazılım ve teknik konulardaki bŸyŸk yardımlarından dolayı Uğur Cavuldar ve kuzenlerim Esra-Selim Selam'a ve verdikleri manevi destek için aileme sevgi ve saygı ile teőekkŸr ederim.



ÖZET

Bu tezde, Beethoven'ın 4. Piyano Konçertosu müzikal, tarihsel ve bestecinin yaşamı bağlamında ele alınmıştır. Bestecinin hayatı detaylı bir şekilde tetkik edilmiş bestecinin piyano ile münasebeti müzik tarihi bağlamında incelenmiştir. Tezde, çeşitli alanlarda (müzik tarihi, felsefe tarihi, genel tarih ve estetik) metinlerden yararlanılmış ve temel amaç olarak söz konusu konçertonun müziksel, fikirsel ve tarihsel olarak aydınlatılması amaç edinilmiştir.



SUMMARY

In this thesis Beethoven's 4. Piano Concerto has been taken in aspect of music history and his life. The composer's life has been searched in detail and his relation with the piano was considered from the view of musical history. Various text were taken in use in this thesis (history of music, philosophy, general history and estetic) and the fundamental aim was to enlighten the said concerto through music, idea and history.



İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| TEŞEKKÜR | i |
| ÖZET | ii |
| SUMMARY | iii |
| İÇİNDEKİLER | iv |
| ÖNSÖZ | vi |
| GİRİŞ | |
| Tez konularına genel bakış | 1 |
| Tezin genel perspektifi | 3 |
| GELİŞME | |
| I- Periyodizasyon | 6 |
| Yöntem üzerine bir not | 6 |
| Beethoven'a ilişkin periyodlara genel bakış | 10 |
| II- Ludwig van Beethoven'ın Yaşamı | |
| Bonn (1770-1792) | 11 |
| Bestecinin Ailesi | 11 |
| Yaşamı | 13 |
| Viyana (1792-1803) | 18 |
| Orta Dönem (1803-1813) | 22 |
| Yaşamı | 22 |
| Heiligenstadt Vasiyetnamesi | 25 |
| Tabiat Sevgisi | 28 |
| Aşk Münasebetleri | 31 |
| Geç Dönem (1813-1827) | 36 |
| III- Beethoven'ın Yaşadığı Dönemin Sosyal ve Kültürel Yapısı | 41 |
| Aydınlanma | 41 |
| Fransız Devrimi ve Napoleon Çağı (1789-1815) | 44 |
| Post Napoleon Çağı | 46 |
| IV- Beethoven ve Piyano | 47 |
| Beethoven'ın Tercih ettiği Piyanolar | 48 |
| Kronoloji | 48 |
| Beethoven'ın İdeali | 50 |
| Beethoven'ın Piyanolarının Ses Kapasitesi | 51 |
| Beethoven'ın Piyanistliği | 52 |
| Konser Piyanisti Olarak Beethoven | 53 |
| Piyano Hocası Olarak Beethoven | 57 |

| | |
|--|-----|
| V- Op. 58 4 Numaralı Piyano Konçertosu | 60 |
| Eserin İnşa Olunuşu | 60 |
| Eserin Analizi | 64 |
| Analize Dair Notlar | 64 |
| Analiz | 66 |
| Eserin Piyano Edebiyatındaki Yeri | 203 |
| SONUÇ | |
| Klasik Dönemden Romantik Döneme Geçişte Beethoven | 204 |
| Muhtelif Bestecilerin Beethoven Hakkındaki Görüşleri | 208 |
| Bir Piyanistin Gözüyle Beethoven | 211 |
| KAYNAKÇA | 213 |
| EK-1 | |
| Ludwig van Beethoven - Eser Listesi | 215 |

ÖNSÖZ

Tezimizde, öncelikli olarak Beethoven'ın hayatını inceledik. Böylelikle bestecinin eserlerini meydana getirmesini sağlayan olanaklılık zeminlerini analiz etme gayret ettik. Bunu yaparken, müzik tarihinde varolan değişik bakış açılarına da yer verdik. Bundan sonra bestecinin piyano ile olan hususi ilişkisini analiz etmeye gayret ettik. Bu bölümde tabiatı ile zamanın teknik kapasitelerinden bahsetmeye mecbur olduk. Daha sonra bestecinin 4. Piyano Konçertosunu önceki bilgiler ışığında analiz etmeye çalıştık. Son olarak besteciyi müzik tarihindeki yeri açısından inceledik. Bu bölümde mümkün olduğunca diğer bestecilerin fikirlerinden yararlandık.

Temel olarak amacımız, bestecinin ruhi ve müziksel gelişimleri arasında bir tür paralellik olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, tezimizde bestecinin hayatına önemli miktarda yer ayırdık. Bestecinin hayatını, sanatı ve ruhi tekamülü ile bir bütün olarak yansıtabildiğimizi umuyoruz.

GİRİŞ

Tez Konularına Genel Bakış

Beethoven üzerine hazırladığımız bu tezde bestecinin hayatını, onun piyano müziğini ve özellikle Op. 58 Sol Majör 4 Numaralı Piyano Konçertosu'nu detaylı bir biçimde ele alacağız. Kuşkusuz Beethoven müzik tarihinin en çok üzerinde durduğu bestecilerden biridir. Biz de besteciye verilen bu önemin nedenlerini aydınlatmaya gayret edeceğiz.

Bilindiği üzere Beethoven'ın hayatını incelerken değişik periodlama tarzları kullanılmıştır. Sürekli gelişen, kendini yaratan bir besteci için bu durum hiç yadırganacak bir olgu değildir. Biz periodizasyon üzerindeki bitmez tükenmez tartışmaya girmeden durumu olabildiğince açık olarak ortaya koymaya gayret edeceğiz. Bu sebeple bestecinin hayatını anlatacağımız ilk bölümün başına "periodizasyon" olgusunun küçük bir analizini koyacağız. Bundan sonra Beethoven'ın yaşamını anlatmak için yapılan değişik periodlamalar sıralanacak. Böylelikle, tezimizde kullandığımız periodların müzik tarihinde nereye oturduğunu netleştirme şansı bulmayı umuyoruz.

Bestecinin hayatını temel olarak dört bölümde inceleyeceğiz. Tezimizin ana konusu olan 4. Piyano Konçertosunun yazılmış olduğu "Orta Dönem"i daha detaylı ele alacağız. Bestecinin hayatını incelerken değişik kitaplara başvurduk. Bu konuda en çok, kendisi de büyük bir şair ve yazar olan Romain Rolland'dan yararlandık. Onun muhteşem karakter analizlerine ve bestecinin hayatını anlatmakta ki yeteneğine zaman zaman tek bir kelime bile eklenemeyeceği kanısındayız. Kuşkusuz Beethoven gibi bir karakteri analiz etmek en zorlu işlerden biridir. Bundan dolayı yine onun gibi büyük bir sanatçının analizlerini kullanmak bize mantıklı görünüyor. Bahsi geçen orta dönemde bestecinin çevresiyle ilişkisini, tabiat sevgisini ve aşk münasebetlerini de ortaya koymaya gayret edeceğiz. Böylelikle, onun yazdığı eserleri bir nebze daha aydınlatma şansının doğabileceğini düşünüyoruz.

Beethoven'ın yaşamını anlattığımız bölümün sonuna, bestecinin yaşadığı dönemin tarihsel olgularını anlattığımız küçük bir parça eklemeyi öngördük. Böylelikle, besteciyi yaşamın içinde tanıtmaya fırsatımız doğacak. Bu bölümde kısaca Rönesans'tan beri Avrupa tarihinin temel olgularını bir dizge içerisinde anlatmaya gayret edeceğiz. Böylelikle bestecinin yaşadığı ortamın siyasi ve ekonomik gelişmelerini de aydınlatma fırsatımız olacaktır. Zira Beethoven, zamanın siyasi gelişimlerinden hiçbir zaman uzakta kalmamıştır. Bu durumun özellikle 3. Senfonide somutlaştığı açıktır. Bu sebeple biz de yukarıda bahsedilen bölümü ekleme gereği duyuyoruz.

Beethoven ve Piyano adını verdiğimiz ikinci bölümde birkaç temel soruya cevap arayacağız. Bu sorulardan ilki bestecinin hangi piyanoları tercih etmiş olduğudur. Ardından bu piyanoların teknik kapasitelerinden bahsetmeyi planlıyoruz. Böylelikle bestecinin bu piyanolar için yazdığı eserlerdeki belirli özellikleri aydınlatmayı umuyoruz. Bundan sonra Beethoven'ı bir piyanist olarak ele alacak ve çalışının temel karakterini ortaya çıkarmaya gayret edeceğiz. Beethoven, sağırlığından dolayı konser piyanistliğini yaşamının sonuna dek sürdürememişti ancak kendisi duyma hassasını yitirmeden evvel çağının en büyük piyanistlerinden biriydi. Bu durum, doğal olarak onun eserlerine de yansımıştır. İşte bu sebeple, biz de onun piyanistliği ile eserleri arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmak için tezimizin bu bölümünü olabildiğince detaylandırmaya çabalayacağız. Beethoven ve Piyano adını verdiğimiz ikinci bölüme ek olarak iki küçük not koyma amacındayız. Bu notlarda Beethoven'ın piyano hocalığı ve bestecinin en beğendiği piyanistlerden bahsedeceğiz. Böylelikle bestecinin piyano ile ilişkisini daha net olarak ortaya koymaya çalışacağız.

Tezimizin üçüncü bölümünü, ana konumuz olan 4. Piyano Konçertosu'na ayırdık. Daha önceki iki bölüm, bu bölüme temel oluşturmaları açısından çok önemli olacaktır. Bundan sonra konçertonun temel özelliklerini daha kolay ortaya koyabileceğimizi düşünüyoruz. Bu bölümde bestecinin, yazma ve çalışma alışkanlığını aydınlatmaya gayret edeceğiz. Böylelikle konçertonun nasıl yazıldığıyla ilgili temel bilgiler verme şansımız olacaktır. Bu bağlamda besteciye ait skeç

deFTERlerinin genel bir incelemesini sunacağız. Bundan sonra 4. Piyano Konçertosunun teorik ve müzikal analizini yapacağız. Tezimizin üçüncü bölümünün sonunda genel olarak Beethoven'ın piyano ile ilişkisini ve özellikle 4. Piyano Konçertosu'nu aydınlatmış olacağız.

Son olarak tezimizin sonuç bölümünde bestecinin Klasik Dönem ile Romantik Dönem arasında nasıl bir köprü konumunda olduğunu anlatacağız. Bu bölümde bestecinin müzik tarihindeki yerini netleştirmeyi amaçlıyoruz. Bu doğrultuda, diğer bestecilerin Beethoven hakkındaki görüşlerine yer vereceğiz. Beethoven yapıtlarıyla müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olmuştur. İşte bu dönemi biraz olsun bu bölümde aydınlatmayı umuyoruz.

Tezin Genel Perspektifi

Bu bölümde tezimizin genel yaklaşımını ortaya koymaya çalışacağız. Öncelikle, herhangi bir sanat eserini veya sanatçıyı incelerken “neden”, “nasıl” sorularıyla, “ne” sorusunu ayırmak taraftarıyız. Bir başka değişle “nasıl” sorusunun her zaman “ne” sorusunu aydınlatmadığı düşüncesindeyiz. Örneğin Goethe'yi incelerken, onun eserlerini bütünüyle tarihsel ve sosyo-kültürel olgularla gerekçelendiremeyeceğimizi düşünüyoruz. Bir sanat eserinin ortaya çıkışı, onu analiz etmekte yeteri kadar aydınlatıcı olamayabilmektedir. Kuşkusuz bu tip bir yaklaşımın birçok faydası vardır ancak kendi başına tüm sanat eserini açıklamada yetersiz olacağı kanısındayız. Bu sebeple Beethoven'ı incelerken, onun içinde bulunduğu tarihsel olgulara yer vermekle birlikte, besteciye salt bu tarihsel olgularla açıklama gibi bir girişimde bulunmayacağız.

Bu bağlamda, bestecinin karakterini olabildiğince analiz etme ihtiyacı doğuyor. Böylelikle, onun eserlerini bir düzeyde aydınlatmak mümkün olacaktır. Görüşümüzce, sanatçı bir bütündür ve onun tüm edimleri-eserleri bu bütünün bir yansımasıdır. Bu sebeple Beethoven'ı incelerken eserleri ile yaşamı ve karakteri arasında bir köprü kurma gayretinde olacağız.

Tezimizle ilgili bir diğerk önemli nokta da, onun bütünüyle “ereksel” bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Tezimizin periodlara ayıracağımız bölümünde bu konuya daha detaylı değineceğiz. Ancak şu kadarı belirtilmelidir ki sanatçı, özellikle Beethoven bütün yaşamıyla bir tür manevi tekamül sergilemiştir. Böylelikle o kemallik evresine ulaşana dek sürekli yaratmış ve bize bu keşifte temel dayanak noktalarını bırakmıştır. Bir başka değışle, Beethoven kendisini tanıma yolunda attığı her adımda eserler yazmış ve bu yolculukta hep kendini ifade etmiştir. Bakış açımızda Beethoven’ın olgunluk eserlerinin, bu bağlamda çok önemli bir yer tuttuğunu belirtmeliyiz. Zira bu dönemde Beethoven değışimleriyle yol aldığı tüm yaşamının temel amacı olan kendi kendisinin keşfi boyutunda görülmemiş bir başarı kazanmıştır. Besteci, son eserlerinde bütün bir alimlik evresine ulaştığını kanıtlamış ve bu kemal sahibi büyük deha, bize zirveden seslenmiştir.

Teleolojik bakış açısı bizim için bir olguyu daha aydınlatmada önemli bir rol oynayacaktır: Değışim. Sanatçıları değışimleri sırasında analiz etmek tabiatıyla çok zordur. Ancak bu değışimin temel amacını, yönelişini ve mantığını kavrarsak, değışimi analiz etmemiz de mümkün olacaktır. Temelde Aristoteles’in estetiğine yakın olan bu tutum, şu anda müzik tarihinin yaptığı birçok analizde gelenek halini almıştır. Besteci ve eserleri arasındaki bütünlüğü, onun değışimi ve amacı arasında da inşa edebildiğimiz noktada, oldukça güç olan analizleri aydınlatmak bir ölçüde mümkün olmaktadır. Bu bağlamda, daha evvel belirttiğimiz gibi, bestecinin son döneminin önemi ortaya çıkmaktadır. Tüm çaba, tüm değışim ve tüm manevi tekamül, en yüksek seviyede bu dönemde vücuda gelmiştir. Bu dönem ve bu döneme ait eserler baz alındığında, bestecinin gelişim sürecinde yazdığı eserleri daha düzgün bir şekilde analiz edebilmekteyiz.

Son olarak, tezimizin birtakım bölümlerinde akademik üslubun üzerine çıkmaktan çekinmeyeceğiz. Zira sanat eserlerinin anlatımı, bir başka değışle mistik bir deneyimi, her zaman akademik bir dil kullanarak ifade etmek mümkün olmamaktadır. Bu tarz bir dil felsefe alanında bile kullanılırken, sanat alanında kullanılmasına kesinlikle karşı olamayız. Sanat, bilim değildir ve her zaman mekanik unsurların zıttında bir karaktere sahip olmuştur. Onu, mekanik bir dille ifade etmeye

çalışmak beyhude bir çabadır. Kısaca, tezimizde zaman zaman sanatsal betimlemelere yer vermemizin sebebi, eserlerin salt akademik olan ve bu anlamıyla son derece formal ve köşeli bir dille ifade edilemeyeceği kanısında olmamızdan kaynaklanıyor.



2. GELİŞME

I- Periyodizasyon

Yöntem Üzerine Bir Not

Sanat tarihinde periodlara dair tartışma, özellikle müzikal bağlamda sistematik olarak Warren Dwight Allen'ın 1939'daki çalışmasına değin yapılmamıştır (Philosophies of Music History, 1939). Sanat tarihinin ötesinde, normal tarihsel olaylar söz konusu olduğunda dahi, periodizasyon kavramı çok irdelenmemiş bir kavram olarak kalmıştır. Düşünce tarihinde de durum farklı değildir. Özellikle yeniçağda çıkan tüm fikirler kendilerini yeni bir çığır açmış olmakla onurlandırırken, kendilerini sınırladıkları veya sadece bağladıkları periodizasyon kavramını çok irdelenmiyorlardı.

Periodu, geniş anlamıyla kendi içinde benzerlikler bulunan ancak komşu periodlarla farklılıkları bulunan dönem olarak tanımlayabiliriz. Burada açıkça belirtilmelidir ki periodlar insanların yarattığı yapay kategorilerdir. Batı Uygarlığı hiç kuşkusuz bu tip bir parçalama ve analiz etme geleneğine uzun bir süreçle haiz olmuştur. Bu süreç Antik Yunan Felsefesinden günümüze değin uzatılabilir. Batı, bilimsel devrimini 17. yüzyılda başardıktan sonra, bu yaklaşım daha da kuvvetlenmiştir. Periodizasyon ile bilimsel metod arasında önemli bir bağ vardır. Bilimin genel yapısı bunu arz etmektedir. Genel olarak konular geniş ve belirsiz hatlara sahiptir, bilimin görevi, diğer taraftan, bu belirsiz hatsız yapıyı, belirli ve ölçülebilen bir bütüne dönüştürmektir. İşte bu yapı, bilimin tüm dallarında kendini ortaya koymaktadır. 400 senelik bir değişimle Batı Uygarlığı bu bilimsel yaklaşımı tüm alanlara yaymıştır. Felsefe, tarih, sanat tarihi, eğitim, toplumsal kurumlar vb. daha birçok yapıda, Batı Uygarlığı'nın kategorilere ayırma ırsalını gözlemleyebilmekteyiz.

Periodizasyon, böylesi bir geleneğin müzikte önemli halkalarından biridir. Burada önemli bir nokta, tüm periodlama çabalarının nesnel olmaktan çok uzak olduğudur. Diğer bir deyişle, periodizasyon subjektiftir ve dünya görüşünde

fikirlerden ayrı, salt nesnel olamamaktadır. Periyodlama temel olarak üç ayrı görüş açısıyla yapılmaktadır; kökensel, organik ve ereksel (James Webster, The Concept of Beethoven's "Early" Period in the Context of Periodizations in General). Bu üç görüş açısı, basit periodlamanın üç temel bölümüne karşılık gelebilir; başlangıç, orta, son. Kökensel dünya görüşünün periodlama sistemine bir örnek vermek gerekirse, bir evrimcinin yaptığı periodlamayı düşünebiliriz. Evrimci, canlıların kökenini araştırdıktan sonra, bu kökenlerin oluşum aşamalarını açıklamaya çalışır. Bunu yaparken türün kökeni daima temel alınır. Örneğin, insan evrimi, insan kökenine göre periodlara ayrılacaktır. İnsanın kökeninde maymun olduğuna göre, periodlar maymunun insana dönüşüm aşamalarına kıyasla kurulacaktır.

Organik dünya görüşü, periodlama sürecinde kendine genel doğal formlarını bağlam olarak alır. Temel yaşam formları, geçici deneyimlere ışık tutmakta ve bu deneyimleri periodlamamızı sağlamaktadır. Bu bakış açısı kendisine örnek olarak en temel periyodik metaforlardan birini almaktadır: doğum-büyüme, üretme ve düşüş-ölüm. Bu metafor yüzyıllarca birçok sanatçının yaşamını açıklamada temel olarak alınmıştır. Dahası, milletlerin ve imparatorlukların dahi periyodlaması yine çoğu kez organik dünya görüşüne göre yapılmaktadır. Örneğin, Osmanlı İmparatorluğu'ndan bahsederken kuruluş, gelişme, yayılma ve çöküş periodlarını kullanmamız organik bir anlayışın periodlama temeline dayanır: (Edebiyattaki organik periodlama örnekleri için bk. Rene Wellek ve Austin Warren, Theory of Literature (3 rd edition. New York : Harcourt, Brace and World, 1962): 225-269; Northrop Frye, Anatomy of Criticism (Princeton: Princeton VP, 1957): 158-162. Milletlerdeki organik periyodlama için bk. Paul M. Kennedy, The Rise and Fall of the Great Powers: Economic Change and Military Conflict from 1500 to 2000 (New York: random House 1987); hiç kuskusuz bu düşünce biçimi kendini en klasik biçimde Gibbon'ın Decline and Fall of the Roman Empire adlı eserinde dışarı vurur).

Ereksel bakış açısı bir olguyu açıklarken, o olgunun gittiği amacı veya sonu kendine temel yapar. (Ereksellik-Teleological (Eng). Telos Yunanca'da Ereksel anlamına gelmektedir.). Kökensel bakış açısı gibi, bu bakış açısı da periodlamayı tek bir noktayı baz alarak yapar. Ancak kökensel bakış açısının tersine, burada söz

konusu olan, ilk, başlangıç değil, son ve amaçtır. Ereksel bakış açısında gelişimi, sonuca bakarak analiz ederiz. Bu bakış açısında mükemmeliyetçilik kavramı önemli rol oynar. Doğanın oluşumu, ereksel bir bakış açısına göre mükemmele doğru gitmektedir: Bu mükemmeliyetçilik zaman zaman çok yakın bir zamana ayarlanabilmektedir. Örneğin Marksizm, mükemmel evre olan komünizme ulaşmayı 20 yüzyıl'a vermişti. Marksizm'in tarihi algılayış biçimi bütünüyle bu evre, yani komünist evre ile şekillenmiştir. Tarihsel Dialektisizm'in tüm analizleri, tarihsel sürecin ileride bir tarihte ulaşacağı komünist evrenin varlığı ile şekillenmiştir. Yine bunun gibi, Beethoven'in eser besteleyişi üzerine yapılan metin analiz çalışmaları genel olarak amaçsal-erekseldir. Burada, Beethoven'in eskizleri, bu eskizlerin sonunda ortaya çıkan esere göre değerlendirilmektedir: (Heinrich Christoph Koch'un çalışmaları (Anlage, Ausführung, Ausarbeitung) tümüyle erekseldir. Ayrıca çağdaş Beethoven analistleri (skeç çalışmaları üzerine, bestecilik yöntemleri üzerine) genel olarak ereksel bakış açısını kullanırlar.) Tablo 1, bu üç ayrı periodlama tekniğini bütün olarak göstermektedir.

Tablo1: Periyodizasyon Teknikleri

| | 1 | 2 | 3 |
|------------------------|-----------|-------------|----------|
| <u>Kökensel</u> | | | |
| Tarih (İ.Ö. 450) | Tanrılar | Kahramanlar | İnsanlar |
| Sanatlar (İ.Ö. 450) | Mitoloji | Destanlar | Drama |
| | | | |
| <u>Organik</u> | | | |
| Organizma | büyüme | üretkenlik | düşüş |
| İnsan Yaşamı | gençlik | olgunluk | yaşlılık |
| | | | |
| <u>Ereksel</u> | | | |
| Diyalektik | tez | antitez | sentez |
| Marksizm (1848) | feodalizm | kapitalizm | komünizm |
| Evrim | bitkiler | hayvanlar | insanlar |

Kuşkusuz periodizasyon teknikleri üç ile sınırlı değildir. Gerçekten periyod sayıları verilen konuya göre oldukça değişmektedir. Örneğin St. Augustine'nin altı evreli dünya tarihi zaman zaman beş veya dört olarak da yorumlanmıştır. Burada konu dünya tarihidir. St. Augustine altı evreye ayırdığı konuyu analiz etmeye gayret etmiştir. Onu yorumlayanlar konuyu zaman zaman beş, zaman zaman dört periyoda

ayırmışlardır. Hiç kuşkusuz bu farklı periyodlamaların hepsi kendilerine özgü bir periyodlama tekniğine sahiptirler. Örneğin bir konuyu hiyerarşik olarak da periyodlayabiliriz. Bu tekniğe göre bir temel periyodun altında, alt periyodlar yaratırız.

Sonuç olarak, bütün bu görüşler sanat tarihini çok etkilemiştir. Örneğin Wagner eserinde kendisini Batı müziğinin üçüncü ve son periyodunda görür. (Wagner 1899: 225-233, 276-287). Özellikle sanat tarihine uygulanan periyodlamalar oldukça değişken ve çeşitlidir. Kuşkusuz bu periyodlar oldukça fonksiyoneldirler zira onlar sayesinde sanatçıların hayatı ve eserleri arasında bir tür ilişki kurabilmekteyiz. Bu karmaşık ilişki ve birlik Donald Preziosi'nin somutlaştırdığı 'Sanatçı/Onun Eseri, Batı estetik anlayışında pek mühim bir rol oynamıştır. 'Sanatçı/Onun Eseri' anlayışı psikolojik bir eşitlikle daha da somutlaşmıştır:

gençlik – büyüme – olgunluk = esinlenme – özgürlük / bağımsızlık – üstadlık

Buradaki anlayış sanatçı ve eserini ayırmaktan ziyade, sanatçının yaşamıyla eserini birleştirmektir; bir çeşit 'yaşamın eseri' söz konusudur burada. Bu analog sanatçının bireysel gelişimiyle – sanatı arasındaki ilişkiyi kurmakta güçlü bir açıklayıcılık potansiyeline sahiptir. Gerçektende en ikna edici periyodlamalar sanatçının kariyeri , onun biyografisi ve onun stili arasındaki ahengi yakalamış olanlardır. Durum Beethoven için de aynıdır. Bu karmaşık yapıya, eser ve onun bağlamları arasındaki ilişkiyi katacak olursak karşımıza çetrefilli bir görüntü çıkmaktadır. Bu durumda eser ile toplumsal koşullar, bireysel nedenler vb. ilişkileri de periodizasyona dahil olmaktadır.

Beethoven'a İlişkin Periyodlara Genel Bakış

Kabul görmüş müzik tarihçilerinin eserlerine baktığımızda, yukarıda detaylı incelediğimiz üç tümel kavrama -kökense, organik, ereksel- uyduklarını, en azından bu tümel kavramlarla genellenebileceklerini gözlemlemekteyiz. Kuşkusuz bu tarihçilerin her biri kendine özgü bir periyod sistemi kurmuşlar ve bununla müzik tarihine büyük katkıda bulunmuşlardır. Bunun yanısıra, bu müzik tarihçilerinin periyodlara ilişkin yaklaşımlarını listelemek, bizim ileride kullanacağımız periyodlama sisteminin nereye oturduğunu gözlemlemek açısından da önemlidir.

Günümüzde, üç temel periyodlama tekniğinden en çok ereksel bakış açısının kullanıldığını gözlemlemekteyiz. Bugün, artık bu bakış açısı bir gelenek haline gelmiştir. İlk olarak New Grove'un ereksel bakışını inceleyecek olursak, temel olarak dört periyodu buluruz: 1. Bonn, 2. Erken Viyana, 3. Orta, 4. Geç. Benzer bir periyodlama ile Solomon, Beethoven'ın yaşamını dörde ayırmaktadır. Bunlar sırasıyla; Bonn, Haydn, Heroik, Geç olarak sıralanır. (Solomon, "The Creative Periods of Beethoven", Essays: 122-125,) Bir diğer müzik tarihçisi Michael Broyles, organik periyodlama tekniğini seçmiştir. Onun periyodları temel olarak iki tanedir. İlk periyod klasik olarak adlandırılır ve bestecinin doğumundan 1805'e kadar olan dönemi alır. Ardından gelen Heroik periyoddur ki 1805'ten bestecinin ölümüne kadar olan yaşamını kapsar. (Michael Broyles, Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style (New York: Excelsior, 1987): 4-6). Dahlhaus ise, diğer taraftan, teleolojik bir bakış açısıyla bestecinin hayatını temelde dört periyoda ayırır. Bu dört periyodun ilki Dahlhaus'un "Erken" olarak nitelendirdiği 1780'lerden 1800'e kadar olan dönemdir. Ardından "Yeni Yol" adı altında ikinci periyod gelir ki 1800 ile 1809 arasında kalan dönemi kapsar. Dahlhaus "Lirik" adını verdiği üçüncü periyodunu bir geçiş dönemi olarak niteler. Lirik dönem 1809-1816 arasında yer alır. Ardından dördüncü ve son dönem gelir ki Dahlhaus buna "Geç" adını verecektir. (Dahlhaus1993: Chapter II)

Periodizasyon ve Beethoven'in hayatının periyodlanmasına ilişkin tüm bu tartışmalardan sonra bu tezin kendine model aldığı periyod sistemini belirtmekte

yarar var. Tezimizde Beethoven'in hayatını incelerken Ereksel bakışı açısını benimsedik. Buna göre bestecinin hayatını dört temel periyod üzerinden inceleyeceğiz:

1. Bonn (1770-1792),
2. Viyana (1792-1803),
3. Orta (1803-1813),
4. Geç (1813-1827).

II- Ludwig van Beethoven'in Yaşamı

Bonn (1770-1792)

Bestecinin Ailesi

Beethoven gibi büyük bir sanatçının yaşamını incelerken karşımıza çıkabilecek en önemli problemlerden biri, bestecinin karakterinin ne kadarını ailesinden miras aldığı ve ne kadarını kendi bireyselliğinde oluşturduğudur. Böyle bir problemin varlığı sanat tarihçilerini, sadece sanatkarları değil, onların ailelerini de incelemeye itmiştir. Benzer bir yaklaşımla biz de Beethoven'in yaşamını anlatmaya başlamadan evvel, onun ailesini ve kökenlerini açıklamakta yarar görüyoruz.

Beethoven'in dedesi, Ludwig van Beethoven, Antwerp'te 1712 senesinde bir Flemenk ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Ludwig van Beethoven daha erken yaşlarında Bonn'a taşındı ve orada müzisyen olarak çalışmaya başladı. 1761'de müzik direktörü pozisyonuna getirildi ve ölümü olan 1773 senesine değin bu görevini sürdürdü. Aşağıda 1760 tarihli Köln Seçim Dairesinin 9. sayfasından alınmış belgede Ludwig ve bestecinin babası Johann van Beethoven'ın müzik kariyerlerine ilişkin bilgiler vardır:

Electoral Chamber, Orchestra and Court Music

....

Vocalists

Ludwig van Beethoven, Vocalist

....

Johann van Beethoven, Unpaid Assistant

Diğer taraftan Beethoven'in anneannesi, Maria- Josepha Poll, daha gençlik çağında alkolik olmuş ve sonunda kocası tarafından manastıra gönderilmiştir. Maria-Josepha bu manastırda ailesi ile ilişkisi bütünüyle kesilmiş olarak ölümüne dek kalmıştır. Birçok müzik tarihçisi sinir hastası olması pek muhtemel olan bu kadın ile torunu arasında ilişki kurmuştur.

1740 senesinde Beethoven'in babası, Johann van Beethoven dünyaya geldi. M. de Wyzewa onu şu kısa cümleyle nitelendirmişti : "Onun karakteri, zekası gibi tek bir kelimeyle nitelendirilebilir-itibarsızlık." (Txodor de Wyzewa, "Beethoven et Wagner Essais d histoire et de critique musicales. " Paris, 1898.) Gerçekten de Beethoven'in babası sıradan, kaba idraklı bir adamdı. Hayatının büyük bir bölümünü tenor şarkıcı olarak taverna ve bilardo salonlarında geçirdi.

Beethoven'in annesi, Maria Magdalena Kewerich, zayıf, aşırı duygulara sahip, şefkatli bir anneydi. 1746'da doğan bu zarif kadın yaşamını kocasının fena karakteri yüzünden mutsuzluk içinde geçirdi. Tüm yaşamını oğlunun gelişimine adanmıştı. Beethoven bir mektubunda ondan tüm sevgisiyle şöyle bahseder: "Benim için hep çok iyi ve sevecen oldu, benim en yakın dostumdu." Ne yazık ki bu kadın Beethoven daha 17 yaşında iken veremden öldü.

Sonuç olarak Beethoven Flemenk düzenliliği ile Alman hassasiyetinin sonucuydu. Beethoven'in zayıf karakterini, değişken hissiyatını ve ani sinirini onun anneannesi ile ilişkilendirmek mümkündür.

Yaşamı

Ludwig van Beethoven 17 Aralık 1770' de Bonn'da dünyaya geldi. Doğumuyla ilgili tüm tartışmalar aşağıdaki belge ile son bulmuştur:
(Resmi Damga)

Administrative District of Cologne

.....

*Anno millesimo septingentesimo septuagesimo, die
decima septima Decembris babtizatus est Ludavicus,
Domini Johannis van Beethoven et Helenae Kevesichs,
conjugum filius legitimis: Patrini; Dominus Ludovicus
van Beethoven, et Gertrudus Müllers, dicta Baums.*

Bonn, 28 th June 1827.

Lord Major

(Damga)

(imza) Windeck

Bestecinin babası, Johann van Beethoven 1767'de annesi Maria Magdalena ile evlenmişti. Beethoven ikinci çocuktü, ilk çocuk sağırlıktan ölmüştü. Daha sonraki çocuklardan sadece ikisi yaşabilmişti: Caspar Anton Karl (1770) ve Nicholas Johann (1776).

Bonn o dönemde pek mühim bir şehirdi. Şehrin önemi Maximilian Friedrich'in tahtını bu şehre kurmasından geliyordu. Johann van Beethoven yaşamını şarkıcı olarak kazanıyordu zira şehirde Friedrich'in varlığı müzik hayatını oldukça renkli kılıyordu. Beethoven'in babası, güçsüz ve ileri görüşe sahip olmayan bir adam olmasına rağmen, Beethoven'daki deha parıltısını ilk sezen insandı. Ancak bu sezgi bestecinin pek hayrına olmamıştı. Johann van Beethoven oğlunun bir Mozart olduğuna kanaat getirmiş ve onu saatlerce gözyaşları içinde piyanoya mahkum etmişti. Beethoven'in dehası hiç kuşkusuz Mozart'inkinden farklıydı. Bu vaziyet, babasını mütemediyen hayal kırıklığına uğratan Beethoven üzerinde acı bir tesir

bırakmıştı. Ağır mesai onun karakterini tahrip etmiş ve görüşümüzce ileri yaşamındaki saplantılı tavırlarının tohumlarını ekmişti.

Bestecinin ilk müzik hocaları onun gelecekteki kariyerine çok az tesir etmiştir. Bunlardan bir Tobias Pfeffer idi. Babasının dostu olan bu adam, tıpkı babası gibi meyhaneye düşkün bir insandı. Geç saatlerde baba ile beraber meyhaneden çıkar ve zavallı Ludwig'i uyandırıp zorla sabaha değin piyano çaldırırlandı.

Ludwig biraz daha olgunlaştığında şehir okuluna gönderildi. Okulun belgelerinde onu "utangaç ve konuşmaktan çok araştıran" bir çocuk olarak nitelendirdiler. Ayrıca düzensiz ve karmaşık bir insan olduğu yine bu belgelerden edindiğimiz bilgilerdir. Besteci okulda okuma yazma öğrenmişti. Gelecek yaşamında bu melekesini oldukça geliştirecekti zira yazdığı mektuplar ömrünün ileri yaşlarında oldukça edebi ve ince zevke sahip yazılar haline gelmişti. Fransızca'yı okuyup anlayacak kadar, Latince'yi de kendi metinlerini düzenleyecek kadar öğrendi. Aritmetik Ludwig'e daima zor gelmiştir. Bu derse hep soğuk kalmış ve kafi düzeyde muvaffak olamamıştır.

Bestecinin yaşamıyla ilgili önemli bir bilgi, onun 11 yaşından sonra müzik haricinde hiçbir dalda derinlemesine eğitim almadığıdır. Bir konuda bu denli yüksek bir dehaya sahip olan bir insanın diğer dallarda sükut etmesi olası bir durumdu. Birtakım müzik tarihçileri bu olguyu bestecinin dış dünya ile ilişki kurmasında çektiği zorlukların tipik bir örneği olarak göstermişlerdir. Ruhsal ve artistik alanda böylesi mütekamil bir insan hiç kuşkusuz sıradan insanların arasında uyum konusunda birçok zorluk çekerdi. Bu durum besteci ve sosyal hayat arasında bir tür sürtüşmeye neden olur ki genel olarak sonuç derin bir melankoli ve ıstıraptır:

"Onun itiyadı olan hal melankoli, "tedavisi kabil olmayan bir hüznün" haliydi. 1825'de Rellstab'da: Onun tatlı gözlerini ve taşıdıkları elem verici ıstırapı görünce, kendini ağlamaktan menetmek için bütün kuvvetini sarfetmeye ihtiyaç duyduğunu söyler" (Rolland 1944: 14).

Okuldaki eğitimini sürdürmemiş olması, bir başka bakış açısına göre onun lehine olan bir durumdur. Zira büyük Alman şairi Johann Wolfgang van Goethe'ye göre okul, dehaya yardım etmekten ziyade, onun tabii inkişafını engelleyen bir kurumdur. Hiç kuşkusuz dünyaya ebedi eserler bırakmak için gelmiş bir dehanın sıradan insanlarla bir tutulması yaratıcılığa ket vuran bir deneyimdir. Nitekim Yahya Kemal, Fazıl Ahmed'e yazmış olduğu bir mektupta şöyle demektedir: "Şu ve bu insanın ışıklı kafasını milyarlarca ham ervaha tercih ederim" (Yahya Kemal, Mektuplar ve Makaleler 1877) (Adı geçen mektup Fazıl Ahmed'e yazılmış ve 28 Kasım 1958 tarihli Hayat Mecmuası'nda yayınlanmıştır.) Durum Beethoven için de çok farklı değildi. Huzurunu notalarda, mesaisinde buluyordu ve aslen çok rahatsız edilmek istemiyordu.

Beethoven'in fiziki özelliklerini öğrenmek için yine Romain Rolland'a dönelim:

"Küçük boylu ve iri yapılı, kalın boyunlu, atletik vücutluuydu. Geniş yüzü, tuğlanın kırmızı rengindeydi. Yalnız, hayatının sonuna doğru, bilhassa kışın kırlardan uzak kaldığı zaman, cildi, mariz sarımtırak, olmuştu. Alnı kudretliydi ve ileri doğru bir çıkıntı teşkil ediyordu. Saçları son derece siyah ve hiç tarak yüzü görmemiş denecek kadar sık ve kabarıktı. Gözleri fevkalade bir kuvvetle parlıyor ve onu gören herkese tesir ediyordu; fakat çoğu bu gözlerin rengindeki nüans üzerinde alandılar. Esmer ve trajik bir yüzde vahşi bir parlıtyla yandıkları için onların siyah renkte olduğu zannedildi; halbuki öyle değildi. Bu gözler mavi gri idi. (...) Burun kısa ve kare biçimindeydi, genişti, bir aslan burnunu andırıyordu. Ağız narindi, fakat alt dudak üsttekine nazaran daha fazla ileri olmak meylini gösteriyordu. İnsana korku veren çene, cevizleri param parça edecek kadar kuvvetliydi." (Rolland 1944: 13-14).

Bu fizik özellikleri öylesi karmaşık bir ifadeye haizdi ki kelimelerle ifade edilemiyordu.

1784 senesinde asistan organist pozisyonuna getirilerek müzik konusunda son derece yetenekli olduğunu kanıtladı. Hatta daha bu tarihten evvel birtakım resmi olmayan müzik işleri almıştı. Bu işler sayesinde 1782'den beri resmi organistlik yapan Christian Gottlob Neefe ile tanışma fırsatı buldu. Neefe, Beethoven'ın kariyerinde önemli bir yere sahiptir. Bestecinin yeteneklerini erkenden keşfetmiş ve ona çok yararı dokunmuştur. Örneğin şehir tiyatrosundaki "çembalist" mevkiini Beethoven için ayarlamıştır ki bu pozisyon şehirdeki müzik faaliyetleri içinde getirilebilecek en önemli pozisyonlardan biriydi. Bunların yanısıra Neefe besteciye sistematik kompozisyon dersleri vermeye başlamış ve onu Bonn dışındaki müzik çevrelerine de tanıtmıştır. Ludwig Viyana'ya göç ettiği tarihte halen kontrpuan eğitimini tamamlamamıştı ancak kompozisyon bilgileri sağlam bir temele oturmuş ve virtüöz derecesinde piyano çalabilecek duruma gelmişti. Besteci tüm bunları Neefe'e borçluydu.

1778 deki ilk Viyana yolculuğu, bestecinin hayatında önemli bir yere sahiptir. Bu önem Mozart ile karşılaşmasından doğmuştur. Beethoven, Mozart' ı piyano çalışması ile değil, emprovizasyonu ile etkilemişti. Beethoven'ın Mozart' tan ders alıp almadığı konusu belirsizliğini korumaktadır ancak almış olsa bile bunun süresi çok uzun olamaz zira Beethoven Viyana'ya Mayıs ayında varmış ve Temmuz ayında kenti terk etmişti. Dönüşte bestecinin annesi ölüm döşegindeydi. Annesinin onun için nedenli önemli olduğunu daha evvel belirtmiştik. İşte bu sebepten Beethoven için erken yaşta karşılaştığı bir çok acının yanında en hazin olanı annesini kaybetmek olacaktır. Nitekim 17 Temmuzda bestecinin annesi hayata gözlerini yumdu. Bu olay, onun hayatında daha bir çok zorluğunun başlayacağı anlamına da geliyordu.

Besteci daha genç yaşında büyük bir yük altına girmişti. O daha gencecik yaşında kaderinin tesiri ile ona hazırlanan binbir ıstırapla adeta kendisini tanımaya zorlanmıştı. Manevi gelişimini çocuk denecek bir yaşta neredeyse tamamlamıştı. Fakat onun yolculuğu son nefesine kadar sürecekti. Kendinde bulunduğu zengin kalp,

hiç kuşkusuz derinliği açısından sonsuzdu. O tüm yaşamını kendine doğru bir arkeolojik kazı yapmakla geçirdi. Eserleri bu kazının mil taşları gibidir.

Babası her geçen gün daha çok alkole batıyordu öyle ki oğlu onu bir kaç defa polisten kurtarmıştı. Artık baba aileye bakamıyor ve Beethoven her geçen gün daha çok sorumluluk yükleniyordu. Johann van Beethoven sesini kaybetmiş ve sonunda 1789 da işten alınmıştı. Ludwig artık 18 yaşına gelmişti ve ailesine bakabilecek kadar para kazanacak durumda idi.

Zorluklarla dolu iç karartıcı ev hayatının dışında Ludwig bu dönemde aile çevresinden önemli dostlar edinmişti. Bu dostların en önemlileri Breuning'lerdi. Beethoven, bu aileden daima "koruyucu meleklerim" diye bahsetmiştir. Beethoven, kendisinden biraz daha küçük olan Stephan von Breuning'de hayat arkadaşını bulmuştu. Stephan annesine, iki kardeşine Beethoven'dan ders aldirmek konusunda baskı yapmış ve girişiminde başarılı olmuştur. Ludwig bir süre sonra aile ile çok yakınlaşmış ve evin bir çocuğu gibi olmuştur. Breuning'ler okumuş ve sosyal statüleri yüksek bir aileydi. Böylelikle Beethoven için birçok kapı açılmış oluyordu ve besteci nazik çevrelere girebilecek ayrıca birçok müşteri bulabilecekti. Ancak belki de daha önemlisi Frau von Breuning'in karakteriydi. Bu kadın besteciyle sıcak ilişki kurabilmiş ve sevecen karakteriyle, annesinin kaybıyla bestecinin kalbinde açılan yarayı biraz olsun kapatabilmişti.

Bonn yıllarının bir diğer dostu Ferdinand Ernst Gabriel idi. Waldstein Kontu olan bu zat zengin bir soyluydu. Kont, bestecinin yeteneğini hemen keşfetmişti ve ona yaşamı boyunca destek sağlamıştı. 1792'nin Kasım ayında Beethoven'a Viyana kapılarını açan yine Waldstein Kontu olacaktı. Viyana'ya yerleşmesiyle beraber bestecinin yaşamında yeni bir dönem açılmış olacaktı.

Viyana (1792-1803)

Genç Beethoven Viyana'ya vardığında kafasında, Haydn'dan kontrpuan dersleri almanın dışında pek projesi yoktu. 1792'nin sonunda şehre vardığında daha 22 yaşında bile değildi. Müziğin kalbinin attığı bu şehirde birçok teste tabi tutulacağını farkında olmalıydı dahası geleceği, bu gayri resmi görünen imtihanların sonucuna bağlıydı.

Haydn, 1790 senesinde Bonn'dan geçerken Beethoven'ın ismini duymuştu. Beethoven'ın piyanist olarak gelişimi hakkında bilgisi vardı. Haydn'la kontrpuan dersleri bir sene kadar sürmüştü ancak bu dersler çok başarılı geçmemişti. Yaşlı Haydn öğrencisiyle ne yapacağını pek bilememişti zira Beethoven'ın, kuralların sebeplerini öğrenmeden onlara itaat etmesi mümkün değildi. Beethoven için "nasıl" sorusundan önemlisi "neden" sorusuydu. Beethoven, derslerin yararı konusunda derin bir şüpheye düşmüştü. Ona göre bu dersler belirgin bir amaca yönelik değildi. Durumdan Haydn'ı ve onun diğer işlerini sorumlu tutuyordu ki bunda biraz olsun gerçek payı vardı. Gerçektende Haydn bestecilik hayatının getirdiği yığınla iş arasında öğrencilerinin etüdleriyle çok ilgilenemiyordu.

Derslerin başarısız olmasının temelinde daha önemli bir sorun vardı. Beethoven'ı Beethoven yapan özellikler diye özetleyebileceğimiz her şey, Haydn'ın sıcak bakamayacağı özelliklerdi. Beethoven kendine has bir müzikaliteye sahipti. Bu, daha evvel duyulmamış bir müzikti. Beethoven'ın erken müziği olmasına rağmen içinde üstat Haydn'ın oldukça zor kabulleneceği öğeler taşıyordu. Beethoven, hayat hakkındaki tüm tecrübesizliğine rağmen, Haydn'ı kırmanın tehlikeli olduğunu sezebilmişti.

Beethoven, kontrpuan dersleri için bundan sonra Johann Scenk'e ardından da Albrechtsberger'e gitti. Albrechtsberger en disiplinli hocasıydı. Bu derslerde Beethoven tam anlamıyla istediğini elde etmişti. Albrechtsberger Beethoven'ı iyi bir kontrpuancı haline getirmişti. Artık ikili ve üçlü kontrpuanda ileri derecede bilgi sahibi olmuş, bu da bestecinin müziğini kontrpuan temelli bir müzik haline

sokmuştı. 1795'de tamamlanan bu derslerin ardından, Beethoven'ın müziğinde bu kontrpuan etkisi oldukça kuvvetlidir.

Her ne kadar bu armoni çalışmaları, bestecinin müziği ve gelecekteki kariyeri için tarifsiz bir öneme sahip olsalar da O, kendini daha ziyade Viyana'nın hareketli müzik yaşamına bırakmayı tercih ediyordu. Armoni çalışmaları Viyana'daki yaşamının küçük bir bölümünü kapsıyordu. Besteci, daha çok müzik aktivitelerini izliyor ve tüm müzik yaşamının özelliklerini tanıyordu.

Viyana'nın müzik yaşamı ikili bir karakter taşıyordu. İlki, aydınlanmış Viyana aristokrasisinin yönlendirdiği müzikti. Birçok aristokrat sanat ve sanatçıları koruma adına büyük paralar aktarıyordu. Ancak bu girişimler birçok aristokratta sadece bir ilgi olarak kalıyordu. Bazıları, Haydn'ın patronu Prens Esterhazy gibi, özel bir orkestra yaratabiliyordu. Müzik yaşamının ikinci yönü daha az zenginlerin ilgisiyle yürüyen müzikal aktivitelerden oluşuyordu. Bunlar daha ziyade yaylı kuartet, oda müziği ve enstrüman müziğine ilgi duyuyorlardı. Müziğin diğer yönleri nispeten geri planda kalıyordu. Bir opera vardı, ancak bütünüyle İtalyan karakterlere sahipti, bunun dışında halka açık konserler oldukça azdı.

Viyana aristokrasisi içinde Beethoven son derece hızla yükselmişti. İlk önce Kont Waldstein ile tanıştırlmıştı. Waldstein, aristokrasinin en kuvvetli karakterlerinden biriydi. Bonn yöneticiliği yapmıştı ve imparatorun amcasıydı. Beethoven için sürekli bir talep oluşmuştu. Beethoven bir süre sonra kibar meclislerin aranan müzisyeni haline gelmişti.

Tüm bunlar bir yana, Beethoven anlaşılması zor, hassas bir insandı. Kolayca alınır ve aşırı tepkiler göstermeye meyilli olurdu. Zaman zaman kendisine yöneltilen nazikane misafirperverliği, kaba sayılabilecek hareketlerle geri itirdi. Viyana döneminde, Beethoven'ın kontrol edilemez, tutkulu, kendine yönelik karakteri su yüzüne çıkmaya başlamıştı. Daha bu erken yaşlarda bile, kişiliğinin güçlü yönleri de kendini göstermişti. Stoacıların dengeli ve uyumlu yaşamından ziyade, Plutark'ın zafer yaşamını benimsemiş gibiydi ve bu durum onun, herhangi bir yenilgi karşısında

ne büyük bir sarsıntı geçireceğinin bir göstergesiydi. Uzun vadeli, mütevekkil ve kabul dolu bir yaşamdan ziyade, bir tür savaşı tercih ediyordu. Bu sıralar, yıldızı parlıyordu ve her geçen gün kendi içindeki alışlagelmedik enerjiyi keşfediyordu.

Viyana aristokrasisi, Beethoven gibi bir karakteri kesinlikle tolere edemezdi ancak, ondaki yetenek, çekici karakter tüm aristokratlar tarafından keşfedilmiş ve hoşgörülle karşılanmıştı. Ancak gençliğinin sıkıntıları onun peşindeydi. Bonn'dan ayrıldıktan kısa bir süre sonra babasını kaybetti ve 1795'de kardeşleri Caspar Karl ve Johann Viyana'ya yerleşti. Caspar müzisyen, Johann ise eczacıydı. Besteci Viyana'ya ilk taşındığında büyük bir fakirlik çekmişti ama bütün bunlar artık sona ermişti. Sorumlulukları yoktu ve müziği ona istediği yaşam için gerekli geliri sağlamaktaydı. Bu küçük dönemde bir hizmetçisi, bir atı ve güzel kıyafetleri vardı. Besteci artık kendini romantik zevklere daha yakın hissediyor, dans etmeyi öğreniyor, açık renk kıyafetler giyip, bakımlı saçlarla etkileyici bir kişilik olarak Viyana sosyetesinde boy gösteriyordu.

Beethoven nispeten kısa zamanda Viyana'da Haydn'dan sonraki en parlak müzisyen oldu. Piyanistliği Viyana'yı fırtınaya boğmuştu. Son derece kuvvetli, ateşli ve herşeyin üzerinde yaratıcılık dolu bu çalış Viyanalıları çok etkilemişti. Mart 1795'de verdiği iki konser ile kendini tüm Viyana'ya tanıtmıştı. Bundan başka, şehre gezgin bir virtüöz gelince kesinlikle Beethoven ile karşılaştırılırdı. Bu sayede besteci, kendisini Avrupa'nın en büyük bestecileriyle karşılaştırma şansı bulmuştu. Joseph Wölfl, S.B. Cramer, Carl Czerny bunlardan sadece birkaçıydı.

Bunların dışında besteci birkaç konser turu düzenlemişti. Prag, Berlin, Dresden, Nürnberg gittiği şehirler arasındaydı. Paris'e, hatta Londra'ya gitmeyi düşünmüştü ancak kararsız kalmış ve Viyana'dan ayrılamamıştı. Bunun dışında, şehir dışına birçok yolculuk yapmıştı. Mödling'de Heiligenstadt'da, Teplitz'de odalar kiralamıştı. Macaristan'da dostları Brunswick'lerle, Silesia'da Lichnowsky'lerle kalmıştı. Buralarda uzun tabiat gezileri yapmış, bu geziler sağlığına iyi gelmiş ve yaşamı boyunca onun en haz aldığı anlar olmuştur. Cebinde taşıdığı nota kağıtlarına, tabiatın aldığı esini hikaye ediyordu. Şu veya bu ağacın

yanında, zaman zaman da bir göl kenarında saatlerce oturuyor ve eserlerini besteliyordu.

1800 senesinde besteci 11. Pişano Sonatını bestelemişti. Ayrıca bu dönemde, Pişanolu Triolar, Yaylı Sazlar için Triolar, Çello ve Keman Sonatları bestelemişti. Üç Pişano Konçertosu, sekiz Yaylı Sazlar Kuarteti ve ilk Senfonisi de bu dönemde yazılmıştı. Zamanın eserleri, oda müziği ağırlıklıydı ve Beethoven eserlerini genellikle, onları ısmarlayan patronlarına ithaf ederdi. İthaf bir anlaşmaydı. Birtakım zengin asiller, eserler için para veriyor ve karşılığında eser kendilerine ithaf ediliyordu. Bundan başka, anlaşmaya göre eserin altı aylık kullanım hakkını da elde ediyorlardı. Daha sonra, eserler yeniden Beethoven'a teslim ediliyor ve o da kamu konserleri için eser üzerinde istediği aranjanı yapma hakkına sahip oluyordu. Yine bu zamanda yapılan birtakım romantik ithafların pek çoğu da bu sisteme tabiiydi.

Tüm bunların yanı sıra, bestecinin daima bir aşk münasebeti içinde olduğunu biliyoruz. Bu romantik eğilim hiç kuşkusuz Bonn senelerinde başlamış ancak Vişana döneminde oldukça hararetlenmişti. Birçok kadına aşık olmuş fakat uzun süreli ilişkiler kuramamıştı. Bu dönemde Magdalena Willman'a ve olasılıkla Therese Malfatti'ye evlenme teklif etmişti. Bunlar dışında evliliği düşündüğü iki kadın daha olmuştu ki onlar da Kontes Giulietta Guicciardi ve Kontes Therese von Brunswick idi. Hiç kuşkusuz Beethoven evliliği, iflah olmaz düşkünlüklerine ve hareketliliğine bir çözüm olarak görüyordu. Dingin evlilik hayatının sükuneti onu çekiyordu. Sürekli huzurun telkin edildiği bir yaşamı hangi romantik istemez! Fakat kader onu, bu tasarılarında yarı yolda bırakmıştı. Bununla birlikte besteci durmamaktaydı, her kesimden kadınlara yaptığı davetlerle dostlarını hayretler içinde bırakıyor, enerjik yapısı ve hararetiyle de kadınları itiyordu. Hiç kuşkusuz, Beethoven'ın daha büyük sorunu, kadınları idealize etmesindeydi. Hakikate kör bir biçimde, hızla idealize ediyor, ardından büyük hayal kırıklığına uğruyor ve tüm bunları pişanosuna ve nota defterlerine döküyordu. Onun, mümkün gözükmeyen ideal kadın imajına sığmayan kadınlar, sevgilerini nefrete ve ilgisizliğe dönüştürüyorlardı.

Sonuç olarak, bugün sebeplerini bütünüyle bilemediğimiz olaylar onun bekar kalmasını sağlamıştı. İleride, genel hatlarıyla belirlemeye çalışacağımız bu sebepler onun yaşamını bir trajediye dönüştürecektir.

Orta Dönem (1803-1813)

Bu tez açısından Beethoven'ın yaşam periodlarının en önemlisi bu dönemdir. 4.Piyano Konçertosu bu dönemde bestelenmiştir ve bundan dolayı dönemi detayla ele almak arzusundayız.

Yaşamı

1800 senesine kadar Beethoven, Viyana'nın kibar meclislerinde besteciden ziyade bir piyanist olarak ün yapmıştı. Hiç kuşkusuz o bir besteciydi ancak o zamanlar bir çok piyanist beste yapmaktaydı. Beethoven'ın besteleri Viyana'nın gözünde ayrıcalıklıydı ancak yine de bu onun bir piyanist olarak anılmasını engellemiyordu. Bu dönemde piyanistliğinden besteciliğe dönüş (bu dönüşüm en azından toplum bazında olsa bile) Beethoven'ın yaşamındaki bir katastrof sonucuydu. Bu katastrof, bestecinin sağır olmasıyla ortaya çıkmıştı.

Kendisi, kulaklarından ilk defa 1798 senesinde şikayet etmişti. İlk etapta bu hastalığı midesine bağlamış, çok önemsememiş ve yakın zamanda geçeceğini ummuştu. Fakat hastalık geçmemiş ve besteci günden güne duyma hassasını daha da yitirmeye başlamıştı. Durum, 1800'e kadar böyle devam etmiş ama Beethoven asla bütünüyle sağır olacağını düşünmemişti ancak eskisi kadar iyi olup olamayacağı konusunda ciddi endişeleri vardı. Sağırılık baş gösterdiğinden beri, ileride vasiyetinde de göreceğimiz gibi, gitgide sinirli ve gergin bir insan oluyordu. Tüm turnelerini iptal ederek, sıhhati için birtakım önlemler almaya başlamıştı. Dostları olanlardan habersizdi ve besteci durumu derin bir sır olarak saklıyordu. Bunu bir sakatlık sayıyor, beynine bağlanacağından korkuyor ve toplumdaki çekiniyordu:

“(…) Mamafih insanlara şöyle bağırmak da benim için imkansızdı: Daha yüksek sesle konuşunuz; zira ben sağırım! Bende, bütün insanlardakinden daha mükemmel olması icabeden bir duyu uzvunun zayıflığını ifşa etmek nasıl mümkün olurdu; öyle bir uzuv ki vaktiyle tam bir mükemmeliyetle, meslektaşlarımın pek azına vergi olan bir mükemmeliyetle, kendisine sahip olmuştum. Onun için aranızı karışmak istedim, istediğim halde beni bir kenara çekilmiş görürseniz affediniz.” (Heiligenstadt Vasiyetnamesi)

Son derece hassas olan besteci, artistik meziyetlerinden şüphe duyulmasından da son derece korkuyordu. Sağır olan bir müzisyen için nasıl bir umut olabilirdi?

Doktorlar rahatsızlığa karşı çok az şey yapabiliyorlardı. En sonunda Beethoven, 1801 senesinde kendini sevgili dostu Karl Amenda'ya açmıştı:

“(…) Beethoven'ın derin bir bedbahtlık içindedir. Bil ki benliğimin en asil parçası, işitme hassas çok kuvvetten düştü. (...) Zira bu gibi rahatsızlıklar tedavisi kabil olmayan hastalıklardandır. Bundan sonraki hayatım ne kadar hazin geçecek! Bana aziz olan herşeyden kaçınacağım ve bunu, böyle sefil, böyle egoist insanlar arasında kalarak yapmaya mecburum! (...) Ah, işitme duyumu tamamen kullanabilseydim, ne kadar bahtiyar olurdu! O zaman sana doğru koşardım. Fakat şimdi her şeyden uzakta kalmaya mecburum, hüner ve kudretim bana başarmayı emrettiği hiç bir şeyi tahakkuk ettirmeden en güzel senelerim akıp gidecek. İçerisine sığınmak zorunda olduğum hazin tevekkül ile kendimi bütün rahatsızlıklarımın üstünde tutmaya karar verdim, fakat bu nasıl mümkün olabilecek? Evet Amenda, eğer altı ay içinde hastalığım geçmezse, her şeyi bırakıp yanıma gelmeni, senden ısrarla istiyorum; o zaman seyahat edeceğim.”

Sessizliğini bozduğu bir diğer dostu da Dr. Wegeler idi. Kalbini, tüm saflığıyla bu dostun sempati ve sevgisine açmıştı:

“(…) Maalesef, benim fena sıhhatim, hasut bir şeytan gibi işlerimi karıştırdı. Üç seneden beri işitme duyum daha fazla zayıfladı. (…) İşitme hassam daha ziyade fenalaştı. Bu hal geçen sonbahara kadar böyle devam etti ve beni ümitsizlik derecesine getirdi. Eşek doktorun biri bana soğuk banyolar; daha makulce olan bir başkası da Tuna’nın ılık banyosunu tavsiye etti: bu daha iyi netice verdi, karnım iyileşti fakat işitmem aynı halde kaldı veya eskisinden daha fena oldu. Bu kış durumum cidden elim oldu. Korkunç ishaller içinde kıvrandım ve bütün rahatsızlıklarım nüksetti. (…) Şimdi, gece gündüz uğuldayan ve kükreyen kulaklarımdan başka bir rahatsızlığım yok, diyebilirim. Hemen hemen iki yıldan beri her türlü topluluktan kaçınıyorum çünkü insanlara; “Ben sağırım!” diyemiyorum. Başka bir sanat sahibi olsaydım, bu nispeten mümkün olurdu fakat benim mesleğimde korkunç bir hal oluyor. Sayısı pek de küçük olmayan düşmanlarım sonra ne der!”

Muhteşem bir kariyere doğru giden Beethoven’ın şimdi karşısında bir hiçten başka birşey kalmamıştı.

Tüm bu sıkıntılar sırasında, besteciye rahatlatıcak bir olay olmuştu. Kasım ayının 16’sında yine Wegeler’e yazdığı bir mektupta, bir kızı sevdiğini ve bu kızın da onu sevdiğini yazmıştı. Bu kız Brunswick’lere yakın olan Kontes Giulietta Guicciardi idi. Kontese ithafen Op. 27 No 2 Do diyez minör sonatını yazmıştı. Bu sonat, günümüzde “Ay Işığı” adıyla anılan sonattı. Beethoven Kontese, Kontes de besteciye, olasılıkla çok aşık olmuştu ancak bu ilişkide, Beethoven’ın diğer ilişkileri gibi, bir sonuca ulaşamamıştı. Kontes Giulietta Guicciardi, 1803 yılında Kont Gallenberg ile evlenmişti ki o sıralar Beethoven “Eroica”sı ile meşguldü.

Giulietta’nın, Beethoven’ın biricik ve en sevdiği aşkı olduğunu düşünmek çok doğru değildir. Ancak bu kadına çok aşık olduğu kesindir zira ölümünden sonra eşyalarının arasından Giulietta’nın madalyon bir portresi çıkmıştır. Bu portre ile

birlikte, Beethoven'in yazdığı en tutkulu aşk mektubu da çıkmıştır ancak bu mektubun Kontese yönelik olduğunda şüpheler vardır. Öncelikle, Beethoven mektuba kesin bir tarih atmamıştır. Zaten besteci bu tip detaylarda oldukça umursamaz bir tavır içindeydi. Ek olarak mektubun nereden yollandığı belli değildir, adres yoktur. Aslında yollandığı bile kesin değildir. Son olarak, mektupta bir isim bile yoktur. Tüm bunlar yerine “Ölümsüz Aşk” yazılmıştır. Sonuçta mektubun Giuletta'ya mı yoksa Therese von Brunswick'e mi yada Magdalena Willman veya Therese Malfatti'ye mi ait olduğu bütünüyle bir sis perdesi altındadır.

1802 Senesinde artık birçok yakını, bestecinin sağırlığından haberdardı. Aşkı sona ermiş ve günden güne daha koyu bir yalnızlığın içine gömülmeye başlamıştı. Bu dönemde Heiligenstadt'a gitmiş ve orada bir vasiyetname yazmıştı. O dönemdeki ruh halini özetlemek adına, daha evvel alıntılar yaptığımız bu vasiyetnamenin önemli bölümlerinin buraya almak istiyoruz:

HEILIGENSTADT VASIYETNAMESİ

Kardeşlerim Carl ve (Johann) Beethoven için,
Ey, uzaktan bakıp beni kinci, deli yahut adamcıl bir kimse yerine koyan siz insanlar, bana karşı ne kadar haksızsınız! Size böyle görünen şeyin gizli sebebini bilmiyorsunuz! Çocukluğumdan beri kalbimin ve ruhumun tatlı iyilik duygusuna meyli vardı. Ben daima ulvi işlere girişmeye amadeydim. Fakat seneden beri, akıl ve muhakemesi olmayan doktorlar tarafından vehimleştirilen, seneden seneye bir iyileşme ümidiyle aldanan, nihayet devamlı bir hastalığın perspektifini kabul etmek zorunda kalan insanın feci halini düşününüz.

Hiç kimse tarafından tanınmamak acısını tattırdığı için felaketim bana iki kat üzüntü veriyor. Cemiyet hayatında ince muhaverelerde, karşılıklı sır tevdilerinde bir teselli, bir dinlenme mevzuu bulmak bana yasak olmuştur. Yalnız, yapa yalnızım. Hakim ve kuvvetli bir ihtiyaç olduğu halde herkesin arasına karışmaya cesaret edemiyorum. Bir sürgün gibi yaşamam lazım geliyor. Ne zaman bir topluluğa yaklaşırsam, halimin göze çarpması korkusu ile beni bitiren bir heyecana kapılıyorum.

Hayatıma son vermeme ramak kaldı. Sanat, sanattır ki beni bundan alıkoydu. Benliğimi doldurduğunu hissettiğim bütün şeyleri tahakkuk ettirmeden bu dünyayı terk etmek bana imkansız görünüyordu. Bundan ötürüdür ki bu sefil hayatı, bu hakikaten sefil hayatı uzattım. O kadar asabi mizaçlı oldum ki en küçük bir değişiklik beni en iyi halden en fena hale atıyor, sabret deniyor, şimdi kendime rehber olarak o sabrı seçmem lazım. Amansız olarak o sabrı seçmem lazım, amansız ölüm meleklerini canımı almak isteyecekleri ana kadar kararımın devam edeceği ümidindeyim. Belki de hayatım daha iyi gidecek, belki hayır; ben bütün ihtimalleri karşılamaya hazırım. Daha 28 yaşında iken bir filozof ağır başlılığı ile düşünme zorunda kalmak kolay değil, bilhassa bir sanatkar için, bu herkesten daha acı.

Uluhiyet, yukarıdan inerek kalbimin derinliğine nüfuz ediyorsun, onu tanıyorsun, biliyorsun ki orada insan muhabbeti ve hayır işleme arzusu yer etmiştir! Ey insanlar bir gün bu satırları okursanız, vaktiyle bana karşı haksızlık ettiğinizi düşününüz. Bedbaht bir insan olursa, tabiatın bütün manialarına rağmen artistler ve elit tabaka sırasına geçmek için elinden gelen herşeyi yapmış kendi gibi bedbaht birini bularak teselli bulsun.

Çocuklarınıza fazilet tavsiye ediniz: ancak o insanı mesut edebilir, para değil. Bunu geçirdiğim tecrübeye dayanarak söylüyorum. Acz ve sefalet anlarında beni fazilet desteklemiştir; bir intiharla hayatıma son vermemiş olmayı sanatıma olduğu kadar ona da borçluyum.

Eğer ölüm bütün artistlik melekelermi inkişaf ettirmeye fırsat bulmazdan evvel gelirse, hazin ve acı kaderime rağmen, benim için erken gelmiş demektir. O zaman onun gecikmesini temenni ederdim. Fakat hal böyle olsa bile memnun öleceğim. Zira, o ölüm, beni sonsuz bir ızdıraptan kurtarmış sayılmaz mı? Ne zaman istersen o zaman gel, cesaretle senin karşına çıkacağım. Allah'a ısmarladık. Ölümünden sonra beni tamamıyla unutmayın; ben sizin tarafınızdan düşünölmeye layığım, zira ben sizi mesut etmek için çok defa sizi düşünmüşümdür. Mesut olunuz

Ludwig van BEETHOVEN
Heiligenstadt, 10 Kasım 1802

İşte bestecinin çektiği acıların zirvesinde yazmış olduğu bu belge bize içindeki en büyük cenkleşmeyi anlatıyor. O savaşta sanat ve fazilet büyük Beethoven' a zafer bahşedecekti. Ümitsizlik ve acımasız kadere karşı sanatı onu ayakta tutuyordu. İçindeki büyük boşluğu bu sayede dolduruyor ve vazgeçmekten uzaklaşıyordu. Beethoven yeniden ve yeniden varoluyor. Bu defa bir filozofun bilgeliği ile varlığın sınırından dönmüş bir insan olarak, ölüme karşı zafer tacı takmış olarak... İşte Heiligenstad'dan bu zaferin bir yansıması, hem de büyük bir yansıması olan 2. senfonisiyle dönüyordu. 1803'te daha da zorlu bir projeye girmişti; "Eroica". Eser 1804'te bitmiş ve hemen ardından operası ile meşgul olmaya başlamıştı. Fidelio, zaferinin bir diğer yansıması ve ardından 1806'da 4.senfoni, 1807'de 5. senfonisi ki aslen 4. senfonisinden önce ona başlamıştı.1808'de pastoral, 1812'de 7. ve 8. senfonileri ortaya çıktı.

Eserleri sel gibi akıyordu. Bu dönemde Do majör Missa, Coriolan ve Egmont uvertürleri, son iki piyano konçertosu, Rasoumovsky kuartetleri ve birçok sonat ortaya çıkmıştır. Bu sarsıcı ve korkunç periyodda, besteci her geçen gün daha çok sağır olurken bu eserlerle yaşama tutunuyordu. Eserleri, o ve yaşam arasında bir nikah yüzüğü gibiydi.

Bütünüyle sağır olana dek piyano çalmaya devam etmişti. Besteci tüm rahatsızlığına rağmen mükemmel çalabiliyordu. Nitekim Czerny onun muhteşem çalışından bahsetmiş ve Hummel'den bile daha büyük bir virtüöz olduğunu söylemişti. Hatta, çok daha sonralara, 1811 senesine kadar piyanoyu mükemmel çaldığını Czerny'den öğrenmekteyiz. Halka açık son konserini 1808'de vermişti ancak oda müziği eserlerinde halen çalıyor ve son derece muvaffak ve etkili oluyordu. Şefliğe de devam etmiş ve o zaman ürettiği yapıtlarının bir çoğunu kendisi yönetmişti.

Hastalığı daha fena oldukça, Beethoven kendini onunla savaşmaktan alıkoyuyordu. Bunun yerine kabullendi. Nitekim Rasoumovsky Kuartetlerin skeçlerine şöyle bir not düşmüştü; "Sağırlığının bir sır olmasından vazgeç- sanatta

bile sır olmasın!” . Besteci yeniden topluma katılıyor, gülüyor ve eğlenmeye gayret ediyordu. Yaşam ona fena bir oyun oynamıştı ama o galipti. Samimiydi, mutluluğunda bile... Eserleri muvaffak olmuştu ve toplum dehanın önünde saygıyla eğilmekteydi. Ancak hastalık, bu büyük insanda işaretlerini bırakmıştı. Sağırılık onu korkunç derecede şüpheli bir insan haline getirmişti. Ev sahibinden, iş yaptığı insanlardan ve hatta yakın dostlarından bile şüphe ediyordu. Duygusal mizacı, çeşitli aşırılıklara uzanıyordu. Sık sık uşak ve ev değiştiriyor, böylelikle biraz olsun huzur bulmaya çalışıyordu.

Son derece kuvvetli bir iradeye ve sinirli bir mizaca sahip olmuştu. Rolland bu durumu şu şekilde anlatır:

“Bu, çeneleri birbirine kenetlenmiş, öfke ve ıstırap kıvrımlarıyla dolu aslan yüzünün en hakim çizgisi iradedir. Napoleonvari bir irade. Napoleon için şu sözleri söylemiş olan insanın kuvveti hissediliyor; Ne felaket ki harp sanatını musiki kadar tanımıyorum! Yoksa onu yenerdim!” (Rolland 1944: 50)

Tüm romantiklerde olduğu gibi, Beethoven için de Napoleon pek mühim bir şahsiyetti. Yükselişini derin bir ilgiyle izlediği bu adam besteciyi, imparatorluğunu ilan etmekle büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Beethoven özgürlük tutkunuydu, hem de ideal, sınırsız özgürlük. Lakin imparatorluk ilan eden Napoleon artık bir özgürlük savaşçısı değildi. Bunun, siniriyle, onun için bestelediği 3. Senfonisinin adını değiştirerek “Eroica”ya çevirmişti. Senfoniye Napoleon’a değil Prens Lobkowitz’e ithaf etmişti. Birkaç sene sonra, 1809’da Napoleon’un Viyana’yı bombardımana tutuşuna tanık olacaktı.

Tabiat Sevgisi

Beethoven’dan bahsederken, onun tabiata duyduğu saf sevgiden bahsedilmezse, aslen besteci hakkında çok az şey söylenmiş olur. Beethoven tabiata mutlak bir şefkat perisi olarak bakıyordu. O tabiat içinde, derininde cenkleşen kuvvetleri

sükuna kavuşturuyor ve eşsiz bir huzurun ahengini yaşıyordu. Beethoven tabiatı betimlemiyor, bizzat tabiatın kendisi oluyordu. Yüreği genişliyor ve kalbi huzura kavuşuyordu. Ondaki bütünlük hissiyatı kalemle ifade edilemez. Beethoven tabiatla bizzat onun gibi konuşuyor, onun gibi zengin bir üsluba sahip oluyordu. Tabiat onu daima teskin etmiş ve onun için ebedi bir sığınak olmuştur. Bu sevgiyi anlatırken Rolland şu kelimeleri kullanacaktır: “Tabiattan başka bir tesellisi kalmamıştı. Tabiat onun yegane muhibiydi” diyor Therese von Brunswick. Kendisini 1815’te tanımış olan Charles Neete, çiçekleri, bulutları, tabiatı onun kadar mükemmel bir şekilde seven hiç kimse görmediğini söylüyor. Sanki yalnız o zaman yaşıyordu. “Yeryüzünde hiç kimse kırını benim kadar sevemez” diye yazıyor Beethoven... “Ben bir ağacı bir insandan daha fazla seviyorum...”(Rolland 1944: 56)

Beethoven tabiatla bütün ve tükenmez bir yaratıcılık görüyordu. Tabiat onun için büyük yaratıcının zarif yansımasıydı:

“Ulu Hakim! Ormanlar içinde mesudum, orada her ağaç senin dilinde konuşur. Tanrım ne şaşaa! Bu ormanlarda, tepelerde sükun hüküm sürüyor. Sana kulluk etmek için lazım olan sükun.” (Rolland 1944, 56)

Tabiat onun için kalbin eğitmeniydi, insanın tanrıya karşı görevlerini hatırlatan bir öğretmendi. Tabiat ile Tanrıyı bilebiliriz. Onun bize öğütlediği yaşam, hiç kuşkusuz Beethoven için, yaratma ve üretme yaşamıydı.

Bu arada şunu belirtmekte yarar var ki 18. yüzyılda, bugün bizim bildiğimiz, turistik veya spor amaçlı yürüyüşler yapılmıyordu. Eğer bir insan kırlarda yürüyorsa, bunun sebebi hiç kuşkusuz onun kırdaki bir işi olmasından kaynaklanıyordu. Ancak durum Beethoven için böyle değildi. O ancak kırdaki sükun bulabiliyordu. Tabiatın içinde hiç birşey onu huzursuz etmiyor ve o da zamansallığı tabiatla beraber aşırıyordu. Ölümsüzlüğü hissettiği tabiattan aldıklarıyla, ölümsüz eserler yaratıyordu.

Yalnız olmak dışında, Beethoven kırlara hakim olan neşeyi de bu tabiat gezilerinde buluyordu. O zamanlar, hatta şimdiki zamanlarda da, Almanya kırlarında

küçük tavernalar vardı. Bunlar hava güzel olduğunda kıra taşıyor ve tüm misafirlere, zevk ve neşe dolu anlar yaşatıyorlardı. Misafirler bir yandan geleneksel burgerlerini yiyip, biralarını yudumlarırken, bir yandan da müzik dinleyip dans ediyorlardı. Bu küçük tavernaların olduğu köylerin hemen dışında tarlalar, dar ve geniş vadiler uzanıyordu. Yüzyıllık ağaçların arasından akan küçük nehirlerin kenarlarında birçok büyümlü mekan vardı ve olasılıkla besteci tüm bu güzelliklerin detaylarını içinde bütünleştiriyor ve onu en derinine kadar teneffüs ediyordu. Buralarda şehrin kalabalığından bıkmış, bira içen, dans eden ve şarkı söyleyen insanlarla tanışıyordu. Bu kaba dans ve şarkılarda neşeyi bulan besteci, içindeki melankolik, koyu bulutları dağıtıyor ve açık, güzel bir havanın tüm nimetlerini tadıyordu. Viyana'nın tüm çevresinde, ister Döbling veya Heiligenstadt olsun, ister Penzing veya Mödling olsun, Beethoven kendini anayurdunda hissediyordu. Kalbi bu denli geniş olan büyük sanatkarı bunaltmayacak, ona layık olduğu zenginliği sunabilecek tek mekan, bu civar köyler ve kırların temiz havasında veya bir göl kenarında bulunduğu mekandı.

Ancak tüm bu küçük köylerin arasında ona en zengin ilhamı veren yer hiç kuşkusuz Avusturya başkentinin kuzeyinde bulunan ve Kohlenberg veya Leopoldsberg olarak anılan bölgenin sınırında kalan alandı. Beethoven burada bir yazlık kiralamıştı ve bölgenin hemen sağında kalan ve bugün halen "Beethoven Yolu" olarak tanınan zarif ve dar vadiye yürüyüşler yapıyordu. Bu yürüyüşlerin birinde 6. Senfonisini duymaya başlamıştı. Burada kendini bir yandan valslerin etkisinde bir yandan da köylülerin saf ezgileri arasında buluyordu ve en derininde bu birbirinden güzel unsurların sentezini yapıyordu. Küçük ve sade bir mimariye sahip tahta köprüden geçiyor, eğimli bir tepeye tırmanıyor, bir diğereinden uçarcasına iniyor ve kendini tabiat kadar zengin hissediyordu. Viyana ile Baden arasındaki bu 8-10 millik alanda Beethoven sadece "Pastoral Senfoni"sini besteledi. O, birçok eserini bu tabiatla yazdı! Hepsi Beethoven'ın tabiat ile kurduğu şahsi ilişkisinin bir yansımasıydı.

Beethoven'ın bu bölgede yazdığı eserler arasında Op. 28 Piyano Sonatı da yer alır. Bu eser de "Pastoral" adıyla anılır. Eser boyunca ufka uzanan kırların ve ormanların iç ferahlatıcı görüntüsünü temaşa ederiz. Bundan başka Op.30 No.3

Keman için sonat, Op.31 No. 3 Piyano için sonat Op.53 Piyano sonatı da bu gezilerin bir sonucuydu. Besteci ayrıca 1806' da tamamlayacağı 7. Kuartetinin ilk 3 bölümünü, 6, 7 ve 8. Senfonilerini ve son olarak muhteşem Op.97 Keman sonatını bu kır gezilerinde yazdı.

Sonuç olarak Beethoven tabiatta tam bir canlılık ve üretkenlik buluyordu. O, bu muhteşem potansiyeli hissedebilmişti. Onunla arasında hiçbir insanla duyamadığı bir uyumu duyumsamıştı. Ancak onun tek aşkı tabiata karşı değildi.

Aşk Münasebetleri

Beethoven'ın ardından kalan kağıtlar arasında, daha evvel bahsettiğimiz gibi, kurşun kalemle yazılmış bir aşk mektubu bulunmuştur. Bu mektupta ne adres ne de tarih belirgin değildi. Böylece Beethoven müzik tarihçilerini büyük bir problemle baş başa bırakmıştır. Mektubun kime ait olduğu konusunda kesinlikle bir görüş birliği yoktur. Üstelik bu konu halen hararetini korumakta ve sonu gelmez tartışmalara sebep olmaktadır. Bahsi geçen mektup üzerinde tartışmaları anlatmak burada bizim amacımız değildir. "Ölümsüz Aşk" ın kim olduğundan ziyade, bestecinin kadınlara duyduğu aşkı genel çerçevesiyle vermek, görünürde besteciyi anlamak için daha yararlı olacaktır.

1800 senesinin sonunda Giulietta Guicciardi İtalya' dan dönmüş ve kısa zaman içinde Beethoven ile tanışmıştı. Güzel ve küçük bir yüze, etkileyici gözlere ve tutkulu dudaklara sahipti. Sansasyon yaratmak için Viyana salonlarında bir kere gözükmesi gerektiğinin farkındaydı. Kuzen Brunswick'ler bu güzel kadının, onları gölgede bırakacağına hemen farkına vardılar lakin Giulietta' nın direkt, insanı kalpten vuran bir güzelliğe sahip olduğunu anlamışlardı. Beethoven onunla tanıştığı gün ona aşık olmuştu. Aşkı 1800 ilk baharından 1801 son baharına kadar daha da hararetlenmişti. 1801 yazında Korompa' da aşkı zirveyi yaşamıştı. Bu dönemde, Korompa parkında "Ay Işığı" sonatını yazmıştı. Hep beraber (Beethoven, Giulietta, amcası Brunswick ve Brunswick' in kızları) yazlık olarak kullanılan Korompa' daki evdeydiler.

Beethoven'ın tutkulu aşkının desteklendiği konusunda ciddi şüpheler vardır zira Giulietta ve ailesi sonradan bu aşktan kesinlikle haberdar olmadıklarını söyleyeceklerdir. Ancak bir resim onları yalanlamaktadır. Giulietta'nın kendisi tarafından çizilmiş olan bu resimde Beethoven, adeta bir Romeo edasıyla Giulietta'nın penceresi altında durmaktadır. Giulietta ise perdenin arkasına gizlenmiş bir biçimde resmedilmiş, sevgili Romeo' suna göz kırpmaktadır.

Beethoven, Giulietta' nın aşkından hiçbir şüphe duymamaktadır zira 1801' de Wegeler' e “O beni seviyor ve ben de onu” diye yazmaktadır. Bunun yanı sıra 1823' te konuşmak için kullandığı deftere, yine Wegeler' e şöyle yazmıştı “ Onun tarafından çılgınca seviliyordum, kocasının sevildiğinden çok daha fazla...”

1801 Senesinde besteci Giulietta'ya dersler veriyordu. Giulietta iyi bir müzisyendi ancak Therese gibi bir sanatçı değildi. Beethoven zaman zaman çok sinirleniyor, kağıtları yere atıyor ve köpürdükçe köpürüyordu ama Giulietta yine de iyi çalacak kadar akıllıydı. Bu tartışmaların yanında oldukça iyi geçiniyorlardı. 1801'i 1802'ye bağlayan kış Beethoven “Ay Işığı” sonatını kıza ithaf etmiş ve eser 1802'nin Mart ayında basılmıştı.

Ancak daha 1802'nin ilk aylarında Beethoven için sıkıntılar ortaya çıkmaya başlamıştı. Giulietta açıkça Kont Gallenberg'e ilgi gösteriyordu. Kont, Giulietta'nın Viyana'ya gelişinden beri ona dostluk göstermiş ve her zaman yakınında olmuştu. Ancak şimdi bu yakınlık bir muhabbete, bir aşk münasebetine dönüşüyordu.

Besteci, Giulietta ile evlenmenin imkansızlığından daima haberdardı. Giulietta'nın kendisini büyük bir aşkla sevdiği anlarda bile, Beethoven beraberliklerinin imkansızlığını hissediyordu. Nitekim, 16 Kasım 1801'de Wegeler'e yazdığı mektupta Giulietta ile aynı sınıftan olmayışlarına değiniyordu:

“İşte iki seneden beri gördüğüm mesut anlar; ilk defa olarak hissediyorum ki izdivaç, saadet getirebilecek bir şeydir. Maalesef, onun

ıçtimaî vaziyeti benimkine uymuyor ve Şimdi doğrusunu söylemek gerekirse, kendimi cesaretle harekete geçirmem lazım gelecek.”

Giulietta'nın, Gallenberg'i Beethoven'a tercih etmesinden daha acı bir hayal kırıklığı olamazdı. Genç, enerji dolu ve uçuşan bu kalbi sarsmak için daha ne gerekebilirdi. Bunun böyle olması, yine de ilişkilerini bitirmemişti; en azından aralarında bir dostluk muhabbeti başlamıştı. Beethoven duygularına, aşkıyla ilişkisini dostluğa çevirebilecek kadar hakim olabilse bile bu, yine de içinde ki ıstırabı hafiflettiği anlamına gelmiyordu.

Pepi (Josephine) yeniden, Beethoven'ın Giulietta'ya kaptırđı kalbinde yer alabilmişti. Josephine, Beethoven'ın sanatına büyük bir aşkla bağlıydı. Beethoven böylelikle onu anlayan bu kadına her an daha çok yaklaşmış ve onun aşkıyla, Giulietta ile olan münasebetinin hazin sonuçlarına katlanabilir olmuş ve hatta onu unutabilmişti. Beethoven Josephine'i iyi, güzel zeki ve artistik meziyetlerle donanmış bir varlık olarak görüyordu.

Ancak 1803 senesinin sonunda Pepi'nin kocası Prag'a yaptığı bir gezi sırasında öldü. Kadını 4 çocuk ve birçok borçla başbaşa bırakmıştı. Bunlar sonucunda Pepi sağlığını yitirdi. Bir diğer problem de aristokratik geleneğin kaldıramayacağı bir durum olan izdivaçlarıydı. 1804 yazında Beethoven Pepi'ye komşu olmuş ve tutkusu gün be gün artmaya devam etmişti. Oldukça sık görüşüyorlardı. Bununla birlikte kibar meclisler bu izdivaca oldukça hassas yaklaşıyorlardı. Brunswick ailesindeki herkes Beethoven'ı çok seviyordu ancak onu zaptedebilmek oldukça güç bir işti. Durum hem Beethoven hem de zayıf bir kalbe sahip olan Pepi için oldukça tehlikeli görünüyordu. Bu denli sık görüşmeleri doğru değildi ve bunu Beethoven'a söylemek oldukça güç bir işti. Diğer taraftan Pepi “hayır” deme konusunda oldukça zayıf bir karaktere sahipti.

Topluma daha açık olmaları mümkün değildi, bu yüzden Therese ve Charlotte evliliğin imkansız olduğunu söylüyorlardı. Bunun yanı sıra Beethoven'ın sağlığı ve Pepi'nin borçları, bu izdivacın geleceğini karartmaya yeter de artar

sebeplerdi. Tüm bunlardan dolayı Pepi'nin kız kardeşleri onu uyardılar. Böylelikle, evlenmelerini engellemek belki de daha çok onları korumak için kız kardeşler bu birliğin karşısına çıktılar.

Sonuç olarak ayrılık kararlaştırıldı. Pepi'nin sağlığı ayrılıkla daha fena bir hal almıştı. Beethoven Ekim 1805'te Op 32 "Umut" (An die Hoffnung) adlı şarkısını Pepi'ye ithaf etse de, bu ithaftan Pepi haberdar olmamıştı.

1805 Yazında yeniden Hetzendorf'ta komşu olmuşlardı. Bu defa oldukça az görüşüyorlardı. Bu yazın sonunda Beethoven Pepi'nin hayatından çıkmaya başlamıştı. Pepi, 1808 yazında Baron Stockelberg ile tanışmış ve 1810'da onunla evlenmişti. Kendini evin işlerine vermiş, kalbini bütünüyle dış dünyaya kapatmıştı. İçtimai sorumluluklarını yerine getiriyor ancak onun dışında bütünüyle münzevi bir yaşam sürüyordu. Nitekim Therese 1811'de Pepi'ye yazdığı Beethoven ile ilgili mektubuna cevap dahi alamamıştı.

Bu arada hiç kuşkusuz Therese'den de bahsetmeliyiz. O Beethoven'ın hayatında her zaman ikinci sırada olmuştur zira Therese'nin kız kardeşlerine nazaran besteciyi çok az görme fırsatı olmuştu. Viyana'nın dışında, uzakta, münzevi bir yaşam sürüyordu ve oldukça hassas bir sıhate haizdi. Ayrıca ince bir kalbe ve içe dönük bir tabiata sahipti. Yalnızlığı içinde bol bol okuma fırsatı bulurdu ve bir keresinde, kardeşlerine yazdığı mektupta "Beethoven ve Schiller gibi iki şahsiyet bu dünyada var oldukça, insan ölmeyi hiç istemez" demişti. Bu , Schiller' in William Tell adlı eserinin heyecanıyla yazılmış bir mektuptu.

Çok kuvvetli bir müzikal yeteneğe sahipti. Onun Beethoven' dan bir sonat çalışını duymak için insanlar sıraya girerlerdi. Olasılıkla "Appassionata" yı ilk çalan Therese idi. Onu hissedebilecek bir kalbi vardı. Therese sadece bir piyanist değil, bir besteciydi de. Beethoven' dan Armoni ve Kontrpuan dersleri almıştı.

Therese içten içe Beethoven' ı sevmekteydi ancak kardeşlerinin gölgesinde bir aşk yaşamaları mümkün değildi. Pepi' ye Beethoven' ın aşkıyla ilgili yaptığı

samimi telkinlerin sonucunda kalbi büyük bir acıyla parçalanmıştı. Bu koruyucu telkinlerin, onun hem kardeşini, hem de aşkını kaybetmesine yol açtığını düşünmüştü. Aylarca umutsuzluk içinde kıvranmıştı.

Ancak 1807' de Beethoven ve Therese birbirlerini yavaş yavaş keşfetmeye başlamışlardı. Therese' nin sağlığı iyiye gidiyordu. Bu seneler Therese Beethoven'ı sık sık görebilme şansına sahip olmuştu. Ancak öyle gözüküyordu ki Josephine' in hayali halen bestecinin aklından silinmemişti. 1808 senesinde Josephine Karlsbad' a gelmiş ve Therese' yi yanına alıp İsviçre' ye doğru yola çıkmıştı. 1803-1813 seneleri arasında Beethoven ve Therese arasında ne düzeyde bir yakınlık kurulduğunu bilmek zor. Zaten bu dönem, bu iki insan için de oldukça zorlu bir dönemdi; Therese kendini tanıma yolunda en büyük adımları atarken, Beethoven için gençlik çağı kapanıyordu.

Hiç kuşkusuz biz burada Beethoven' in tüm aşklarını anlatamayız. Lakin o daima bir aşk münasebetinin içindeydi. Duyguları tam bir canlılık içerisinde olan bu adam, güçlü tutkulara sahipti. Sağlığı, aşırı duygusallığının getirdiği yükseliş ve düşüşlerle harap oluyordu. Bu durum kendini özellikle, bestecinin sindirim sisteminde dışarı vuruyordu. Vücudu, kalbiyle beraber çalışıyor ve hassas kalbinin her hayal kırıklığı tecrübesinde, bedeni kronik bir rahatsızlık nöbetine tutuluyordu. Güzelliğe karşı tabii bir meyli vardı. Ondaki güzellik sevgisi hiçbir zaman tekil bir şahısla kısıtlı kalmamıştır. En derininde hissettiği güzellik kadar engin bir hakikate sahip, tek bir şahıs olamazdı. O, bu güzelliğin detaylarını sadece kadınlarda değil tüm tabiatta da buluyordu. Müziğini bu ideale yöneltmiştir. Böylelikle ondaki hudutsuz güzellik sevgisi, kendisini eserlerinde dışa vurabilmişti. Onun sevdiği güzellik, zamansal olmayan, geçici olmayan, sürekli yaratan bir güzelliğe duyulan sevgiydi. Böyle bir sevginin neticesi olan eserleri de, tıpkı o sevgi gibi sadece mekanı, uzamı değil aynı zamanda zamanı da aşabilmiştir.

Geç Dönem (1813 - 1827)

Yaratıcı enerjisinin zirvesini yazdığı 1800 ile 1812 seneleri arasından sonra Beethoven'ın dehası bir süreliğine bütün bir sessizlik içine gömüldü. İkişer tane piyano ve çello sanatı, bir tane uvertür ve birkaç şarkı dışında bu birkaç senede besteci hiçbir üretkenlik gösterememiştir. Ancak 1817 yılında, ilham perileri ona yeniden gülümsemeye başladılar. Op 106 Piyano Sonatı, Re majör Missa' sı ve 9. Senfoni onu 1824' e kadar meşgul edecek eserlerin arasındaydı. Ayrıca son üç piyano sonatının yanında yazdığı birçok koral yine bu dönemin eserleri arasındadır. Besteci ardından oda müziğine döndü ve 5 tane kuartet besteledi. Bunlar 1824 ile 1826 arasında, bestecinin hastalığının iyiden iyiye arttığı dönemde ortaya çıkmışlardı. Bu kuartetler, hiç kuşkusuz onun son sözleriydi. Bunların yanı sıra yeni senfonisi için skeçler yapmış, bir missa'dan bahsetmiş, yeni bir opera tasarlamıştı ki, ihtimalle Faust temasını işleyecekti. Ancak bu eserler bestelenememiştir.

Birçok müzisyen için bu dönemde yazılan eserler, Beethoven'ın tüm eserleri arasında en güzel ve en etkileyici olanlarıydı. Bu, ne bu eserlerin dev cüsselerinden, ne asaletlerinden, ne de içerlerindeki fikir zenginliğinden kaynaklanıyordu. Bu eserlerde bir çeşit ruhsallık vardı ki ifadesi pek zordur. Bu ruhsallık Palestrina veya Bach'da bulduğumuz türden bir ruhsallık değildi. Bu bütünüyle Beethoven' a özgü bir ruhsallıktı. Ancak onmaz ızdırapların pençesinde öğrenilebilecek bir ruhsallık (Sullivan 1960). Beethoven'ın son tekamülü anlık bir krizden ziyade, uzun bir sürecin sonucuydu. Bu süreç ölümüne kadar devam etmiştir zira kuartetleri 9. Senfonisinden bir adım ötededir.

Beethoven bu dönemde birçok fikir üzerinde çalışmış ve ancak çok azını vücuda getirmiştir. Onun skeç defterlerini gören bir insan, ne denli zengin fikirlere sahip olduğunu anlayabilir. Beethoven'ın üretkenliği bu skeç defterlerinde saklıdır. Bugün bildiğimiz ve basılmış olan zengin eser listesi (EK.1) bile, bu defterdeki fikirlerin yanında küçük kalmaktadır. Ayrıca bu defterlerde onun kararsız kişiliğinin yansımalarını da bulmaktayız. Bilhassa, karakterinin bu yönü yaşlılığında daha kuvvetlenmiştir. Yine bu kararsız kişilik onu İngiltere' ye gitmekten alıkoymuştu.

Londra' yı çok ziyaret etmek istiyordu ve pek çok kez davet edilmişti. Ancak bir türlü yolculuk için karar alamamıştı. Durum besteleri için de farklı değildi. Kafasında binlerce proje öyle hızla şekilleniyordu ki, bunları nasıl ve ne zaman vücuda getireceği konusunda kararsız kalıyordu. 1817 senesinde Missa' sına ve 9. Senfoniye başladığı zaman, bu kararsızlık nöbetleri biraz olsun durulmuş gibiydi. Ancak eserler ortaya çıkmaya başladıkça yeniden kararsızlıklar başlamıştı. Bu duruma ek olarak, mükemmeliyetçi bir özen eklenince eserlerin bir araya gelmesi oldukça güç bir iş halini almaya başlıyordu. Beethoven Missa ve Senfoniyle haftalarca uğraşiyor ve üzerlerinde binlerce düzeltme yapıyordu. Hatta eserler bittikten sonra bile bir düzeltme yapabileceğini düşünerek hergün yanında tanışmıştı.

Ancak, ne yazık ki bu kararsızlık nöbetlerini dönemin iş verenleri anlamakta zorluk çekiyorlardı. Durum böyle olunca bu son döneminde Beethoven büyük bir fakirlik içine düşmüştü. 1812 senesinde parasal durumu gayet iyiydi. O zamanlar eserlerine karşılık iyi paralar alabiliyordu. Onu finanse eden üç zengin patronu vardı. Arşidük Rudolph, Prens Kinsky ve Prens Lobkowitz. Ancak bu durum uzun sürmeyecekti zira Avusturya parasının değer kaybetmesiyle Arşidükten aldığı para kesilmişti. Ardında Prens Kinsky öldürülmüş ve Prens Lubkowitz iflas etmişti. 1815 senesine kadar eserlerinin karşılığını alabilmek için çok büyük vakit ve enerji harcamıştı.

Bununla birlikte Mälzer metronomun kaşifi, değişik bir makine daha bulmuş ve bunun için Beethoven' a bir eser ısmarlamıştı. Eser Beethoven' ın en kötü yapıtlarından biri olsa bile, zamanın en popüler eseri haline gelmişti. Aralığın 8' i, 1813' te ilk seslendirilişini yapan bu eser, Mälzer ile Beethoven arasında büyük bir tartışmaya yol açmıştı. İkisi de eser üzerinde hak iddia ediyorlardı. Beethoven hukuka başvurdu. Sonunda Beethoven hiçbir şey alamamakla beraber korkunç bir zaman ve enerji harcamak zorunda kalmıştı.

Bu sebeplerin yanında, bestecinin parasal sıkıntısına bir diğer sebep yeğeni Karl idi. Beethoven' ın iki kardeşi de evlenmiş ancak Caspar Karl 1815' te ölmüştü. Oğlunu, amcası olan Ludwig'e emanet etmişti. Şimdi Karl'ın tüm sorumluluğu

besteciye aitti. Beethoven kardeşlerinin karılarından nefret ediyordu ve ilk işi Karl'ı annesinden ayırmak oldu. Böylelikle kendi pozisyonunu, onun yardımı olmadığı için daha da zora sokmuş oluyordu. Bu durum, kadınla Beethoven arasında davaya yol açmıştı. Davada Karl, amcasıyla kalmak istediğini söylemişti. Amcasının sağırlığından dolayı yardıma ihtiyacı olduğunu düşünüyordu. Sonunda 1820 senesinde mahkeme Karl'ın bakımını amcasına vermeyi kabulleniyordu.

Beethoven, Karl'a tüm yalnızlığını paylaşabileceği bir insan gözüyle bakmış, içindeki büyük sevgiyi yansıtabileceği bir oğul olarak görmüştü. Böylelikle, ruhunu verebileceği ve yalnızlığını dindirebileceği bir çocuk bulmuştu. Diğer taraftan Karl için durum hiçte böyle değildi. Karl, sağır amcasına acıma duygusuyla yaklaşıyor, ondan korku duyuyordu. Ancak emin olabileceğimiz bir şey varsa o da Karl'ın amcasını sevmediğiydi. Bunun sebebi zamanın homoseksüel ilişkilerinde bulunabilir. Beethoven, Karl için son derece katı bir ahlakçıydı. Karl'ın cinsel tercihlerindeki teklifsizliğe ve ahlaksızlıklara son derece sert çıkışlar yapıyordu. (Editha & Richard Sterba, Beethoven and His Nephew:1954)

Karl'ın eğitimi çok para gerektiriyordu. Beethoven artık fakirlik çekiyordu. Viyana'daki ilk senelerinden beri böylesi bir fakirlik çekmemişti. Üstelik şimdi kendini oldukça yaşlı ve daha önemlisi yalnız hissediyordu. Bunlara ek olarak toplumla oldukça güç ilişki kurabiliyordu. Artık bütünüyle sağır olmuştu. 1815'te son halka açık konsere çıkmıştı. 1819'da onunla bağırarak konuşmak bile mümkün değildi. Bu sebeple, 1822'de Fidelio'nun ikinci sahneye konuşunda şeflik yapamayacaktı. 1824'te de 9. Senfonisi seslendirildikten sonra çılgınca alkışlayan kalabalığın gürültüsünü dahi duyamamıştı.

Gün geçtikçe daha koyu bir inzivaya çekiliyordu. Onu görmek için Viyana'ya gelen insanların birçoğu nerede yaşadığını bile bulamadan geri dönüyordu. Bir defasında, kırlara gezmeye çıktığında, polis onu haydut diye tutuklamıştı. Beethoven son kerte bir heyecan ve sinirle kendisinin besteci olduğunu, Ludwig van Beethoven olduğunu söylüyordu. Polisler buna inanmamışlardı. Büyük Beethoven'ın böylesi kıyafetler içinde, bu derece sefil bir görünümde olabileceğini düşünmemişlerdi.

Sihhati her geçen gün daha çok bozuluyordu ve gözlerinden, belinden, bağırsaklarından, neredeyse vücudunun her yerinden şikayet eder hale gelmişti.

1826 senesinde Karl ile olan ilişkisi artık bir krize dönüşmüştü. Karl artık genç bir çocuktur. Üniversiteye gidiyordu. Ancak son derece tembel ve amcasına karşı tersleyici bir insan olmuştu. Bunun karşılığında Beethoven çocuğu sürekli cezalandırıyor ve onun annesini görmesine kesinlikle izin vermiyordu. Sonunda Karl intihar etmeye kalkıştı. Bu girişim başarısız olsa bile, bestecide adeta şok etkisi yaratmıştı. Bu duruma bir son vermenin gerekli olduğunu artık anlamıştı ve Karl'ı kendi kararlarında serbest bırakarak onu askere gönderdi.

Beethoven bundan sonra sağlığını iyice kaybetti. Tüm bedeni hastaydı diyebiliriz. Problemin ana kaynağı karaciğerdi. Yeni sene geldiğinde (1827) Karl şehre gelmişti ancak amcasını bir daha hiç görmemişti. Bunun yanında Beethoven'ın dostları Schindler ve Breuning ayrıca kardeşi onun yatağının başındalardı. Yatağında Scott ve Ouidius okuyordu. Bir İngiliz hayranının gönderdiği Haendel partiyonlarını inceliyordu. Zaman geçtikçe birçok değişik doktor hastalığı inceledi. Hepsi ayrı ayrı tedaviler vermişti. Bu, bestecinin durumunu iyiye götürmekten ziyade daha da kötüleştirmişti. Sonunda Martın 16'sında doktorlar onu kurtaramayacaklarını söylemişlerdi. Beethoven bunu çok daha evvelden biliyordu.

Dostları ona dışarıdan haberler getiriyorlardı. Son kuartetinin seslendirildiğini ve çok beğeni kazanmadığını ona bildirdiklerinde; "Bir gün beğenecekler" diye cevaplamıştı. Hastalığını duyan Londra Filarmoni Topluluğu ona yüz poundluk bir yardım yollamıştı. Son yaptığı işlerden biri, bu topluluğa bir teşekkür mektubu dikte ettirmektir. 23 Mart'ta durumu daha kötüleşmişti. Vasiyetini imzaladı ve dostları ona bir rahip isteyip istemediğini sordular. Buna karşı çıkmadı ve son kutsal görevini yerine getirdi.

Bir gün sonra ayın 24'ünde bir Ren şarabı hediye gelmişti. Beethoven: "Yazık yazık, çok geç!" demişti. Bunlar onun son sözleri oldu. O gece şuurunu kaybetti ve dört saat boyunca "amansız ölüm melekleri" ile savaşmak zorunda kaldı.

O gece ve diğer gün halen nefes alıyordu. Ayın 26'sı geldiğinde Viyana'da bir fırtına vardı. Beethoven çakan sert bir şimşekle elini kaldırdı, gözlerinde acıklı bir ifade vardı, eli tekrar yatağa indiğinde artık ölmüştü.

Cenaze töreninde büyük bir kalabalık toplanmıştı Viyana Aristokrasisi de cenazede hazır bulunuyordu. Onu Viyana Merkez Mezarlığı'na gömdüler. Başına koydukları taşa tek bir kelime yazdılar: "Beethoven". Cenaze alayındakilerden birisi Franz Schubert idi. Ancak o da tıpkı Beethoven gibi bir sene sonra bu yolu kat etmek zorunda kalacak ve Beethoven'ın yanına gömülecekti.

Böylelikle Beethoven nın yaşamı sona ermiş oldu. Bu yaşamın bütününi Rolland çok güzel tasvir etmiştir:

"Onun bütün hayatı boralı bir güne benzer. Başlangıçta berrak ve taze bir sabah, fakat daha o zamandan hareketsiz havada gizli bir tehdit, ağır bir his sezilmekte. Ansızın büyük gölgeler, trajik uğultular, içten içe kaynaşan korkulu sessizlikler, Kahramanlık Senfonisi'nin do minör'ün kudurmuş rüzgar darbeleri belirmeye başlıyor. Bununla beraber havanın safiyeti bozulmuş değil. Neşe yine neşe olarak kalıyor, hüznün ve matem daima bir ümit muhafaza etmekte. Fakat 1810'dan sonra ruhun dengesi bozuluyor. Işık çok garip bir hal alıyor. En vazih düşüncelerden adeta bir takım buhranların yükseldiği görülüyor, onlar dağılıyor, tekrar birleşiyorlar. Melankolik ve kaprisli teşebbüsleriyle kalbi karanlıklaştırıyor; çok defa müziksel fikir tamamı ile kayboluyor; ancak parçanın sonunda kasırga ile beraber tekrar meydana çıkıyorlar. Şimdi neşe ve sevinç bile acı ve vahşi bir karaktere bürünmüştür. Bütün hislere bir humma, bir zehir karışıyor. Akşam indikçe fırtına da birikiyor. İşte şimşeklerle kabarmış ağır bulutlar: hepsi 9.Senfoni' nin başındaki geceler kadar karanlık, ondaki fırtınalar kadar muazzam. Ansızın, kasırganın en şiddetli anında, zulmetler yırtılıyor, gece gök yüzünden kovuluyor ve bir iradi fiilin yardımıyla günün berraklığı ve sükunu bize yeniden iade olunuyor" (Rolland 1944: 77-78).

Bu güzel tasvire bizim ekleyeceğimiz daha başka bir söz yoktur. Böylelikle tezimizin, bestecinin hayatını betimlediğimiz bölümü son bulmuş oluyor. Şimdi biraz da zamanın tarihsel, kültürel ve sosyal olaylarını aydınlatmaya çalışacağız. Beethoven tüm bu olaylardan, bilhassa zamanın özgürlük hareketlerinden fevkalade etkilenmiştir. Bu sayede onun müziği bir parça daha aydınlanmış olur kanaatindeyiz.

III- Beethoven'in Yaşadığı Dönemin Sosyal ve Kültürel Yapısı

Beethoven, tarihin en büyük değişimlerinin vücut bulduğu bir dönemde yaşamıştı. Hiç kuşkusuz O da Aydınlanma'dan, Fransız Devrimi'nden ve Napoleon'un savaşlarından son derece etkilenmişti. Özgürlük ve bireycilik onun ruhuna işlemişti. Bu sebeple, sanatçının değerine büyük önem vermiş ve bir birey olarak özgürlüğünü sanatıyla savunmuştu.

Aydınlanma

18. Yüzyıl ve 19. yüzyılın başlarını anlamak için biraz olsun Aydınlanma ruhundan bahsetmeliyiz. Aydınlanmayı hazırlayan tüm sebeplerden burada bahsetmemiz mümkün değildir ancak genel bir çerçeve vermek gerekirse, Rönesans'la birlikte gelişen sanatlar ve bilim 17. yüzyılda Bilimsel Devrimin yolunu açmıştı. Bu dönemde, bilim üzerine yazılan yapıtlar zirveye ulaşmıştır. Descartes, Geometriyi aritmetikleştirip onu işlevsel hale koyarken, Newton yepyeni bir kozmolojinin sözcülüğünü yapıyordu. Sonuçta bilimsel devrim yeni üretim araçlarının doğmasına yol açmış, daha büyük ve sağlam gemilerin yapımını olanaklı kılmıştı. Bunun sonucu olarak ticaret gelişmiş ve ilk önce Hollanda'dan başlayarak tüm Avrupa'da ticari bir devrim yaşanmıştı.

Ticari devrimle beraber, feodal toplumsal sistem bozulmaya başlamıştı. Fazla üretimden doğan artık mal, burjuva denilen tüccarlar ve şehirliler tarafından ticarete değerlendiriliyordu. Burjuvayı destekleyen krallar zenginleşmiş ve güçlenmişlerdi. Krallar Feodal Derebeylerinin karşısından burjuvayı desteklemişler ve karşılığında büyük vergiler almışlardı. Sonuç olarak 17. Yüzyılda son derece kuvvetli krallıkların doğduğuna şahit olmaktayız. Mutlakıyetçi yapı, monarkta gücünün zirvesine ulaşıyordu. Örneğin “Güneş Kral” lakabıyla bilinen 14. Louis bu krallardan biriydi.

Ancak burjuva durmak bilmeden zenginleşiyor ve kralların ağır vergilerine ve ticari özgürlüklerinin kısıtlanmasına karşı çıkmaya başlıyordu. İşte 18. Yüzyıl Aydınlanma düşüncesi; tam olarak halkların ve burjuvazinin zaferini savunan özgürlükçü bir dünya görüşü olarak böyle bir dönemde ortaya çıkmıştı.

Aydınlanma, düzenli, sistematik bir felsefe olmaktan ziyade bir grup düşünce ve yaklaşımın toplamıydı. Kant Aydınlanmayı, bir kişinin aklını kullanma özgürlüğü olarak tanımlamıştı. Aydınlanmayı başlatan insanlar, bir filozoflar bütünü olmaktan ziyade, bir aydınlar topluluğuydu. Bu dönemde bilimler ve sanatlara karşı son derece özgürlükçü ve onları destekleyen bir yapı benimsenmişti. Sanatlar ve bilim de tıpkı insanlar gibi özgür olmalıydı.

Aydınlanmanın temel eserlerine bakacak olursak ilk başta 1690’da yazılmış olan “İnsan Anlığı Üzerine Bir Metin” karşımıza çıkmaktadır. John Locke tarafından yazılan bu yapıt, bu dünyaya ahlaksal değerini verenin yine bu dünya olduğunu, başka bir dünya (cennet veya cehennem) olmadığını söylemiş ve insan aklının onun ahlaki edimlerine kaynak olabileceğini savunmuştu. Ardından 1721’de basılan ve Baron Montesquieu’ya ait olan Pers Mektupları gelmektedir.

Hiç kuşkusuz bu dönemde yazılan en önemli yapıtlardan biri David Hume’un “İnsan Doğası Üzerine Bir Tartışma” adlı eseridir. Eserde Hume, klasik düşüncenin teleolojisine karşı bir tez savunmuştu. Buna göre tabiatın seyri salt tek bir amaca, “en iyi”ye doğru olmak zorunda değildi. Böylelikle yapılacak ereksel gerekçelendirmeler anlamsız oluyordu. Olaylar salt kendi başlarına, daha mekanik açıklamalarla

gerekçelendirilmeliydi. Açık olarak David Hume'un bu eseri klasik düşünceye karşı bir devrim sayılmaktaydı. Bu düşünce "tanrı" fikrini ilkesel olarak gereksiz ve işlevsiz hale getiriyor, onun yerine insanı ön plana çıkarıyordu.

Yine 1748 senesinde "İnsan Anlığı Üzerine Bir Not" ve "Kanunların Ruhü" yayımlanmıştı. Eserlerin ilki David Hume'a, ikincisi de Baron Montesquieu'ye aitti. İlk eser klasik epistemoloji kuramlarının yerine modern görüşü getiriyordu. Buna göre fiziksel nesnelere bilginin kaynağı olabiliyorlardı. Bunu söyleyerek David Hume, hiç kuşkusuz bu dünyanın değerini ön plana çıkarmış oluyor, üstelik "öbür dünyanın" yaşama ve bilgiye kaynak olamayacağını söylüyordu. Montesquieu ise yapıtında özgürlükçü bir sistemi savunuyor ve demokrasiyi monarşinin yerine bir yönetim biçimi olarak ele alıyordu.

1751 ile 1780 arasında yazılan Ansiklopedi, birçok Aydınlanma düşünürünün bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış bir eserdir. Esere damgasını vuran özgürlükçü ve halkçı ruh, tam anlamıyla bir şok etkisi yaratmıştı. Eserde her konu incelenmiş ve hepsi modern toplumun ölçütlerine göre analiz edilmişti. Yine bu eserde bilim ve sanatların önemi vurgulanmıştı.

Rousseau'nun "İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı" adlı eserinde çizdiği iyimser portre, 1759'da Voltaire'in yazdığı "Kandid" yada "İyimserlik" adlı eserle topa tutulmuştu. Buna göre yaşam acımasız ve adaletsizdi. Voltaire böylelikle toplumun içinde bu acımasız anlayışı değiştirme arzusu yaratıyordu.

Sonuç olarak, burada Aydınlanma'nın tüm eserlerini listelememiz oldukça zordur ama onun genel özgürlükçü ruhunun halkın içine işlediğini belirtmekte yarar görüyoruz. Daha evvel bahsettiğimiz ekonomik sebeplerle bu yapıtları birleştirdiğimizde, 1789'un temelini atılmış olduğunu gözlemleyebiliriz.

Beethoven, hiç kuşkusuz bu eseri okumuştur. Çağının ruhundan, O da etkilenmiş dahası müziğiyle bu ruha önderlik etmişti. Onun karakterinde özgürlük

hissiyatı, sabit bir öz gibi her zaman ön plandaydı. Yapıtları, bu özün birer yansımaları olarak çağının başkaldıran topluluklarına sanat alanında önderlik etmişti.

Fransız Devrimi ve Napoleon Çağı: (1789-1815)

Eski rejim, Fransa'da tam manasıyla bir kriz yaşamaya başlamıştı. 14. Louis'nin ardından yönetime gelen 15. Louis, keyfine düşkün ve yeteneksiz bir kraldı. Dört bir yandaki savaşlarla, krallık her geçen gün daha da fakirleşiyor, köylüler sefalet içinde yaşıyorlardı. Kilise, kaybolan otoritesini sağlamlaştırmak için her geçen gün daha kurumsal ve sert bir yapıya bürünüyordu. Kral 16. Louis başa geçtiği zaman işler daha da fenalaşmıştı. 16. Louis tam anlamıyla pasif bir kraldı. Karısı Marie Antoinette, fütursuzca harcamalar yapıyor, saray da zevk ve sefa mekanı olarak halkın hedefi haline geliyordu. Devlet üstesinden gelinemez bir borç yükünün altına girmiş, adaletsizlik ve zulüm kol geziyordu.

Tüm bunların sonucunda, 1789'da devrim patlak verdi. Fransa'da, 10 yıl sürecek olan bir iç savaş başlamıştı. Diğer Avrupa ülkeleri, durumu endişeyle izliyorlardı zira onların durumu da oldukça kötüydü ve devrimin kendi topraklarına sıçramasından oldukça büyük bir endişe duyuyorlardı.

O zamanın sanatçıları, burjuvasını ve halkın içinde bulunduğu heyecanı anlatmak oldukça güçtür. Devrim bir düzeyde - en azından onların gözünde - yeninin eskiye karşı savaşıydı. Genç Beethoven çağdaşları gibi, gerçekleşen bu olayları büyük bir heyecan ve destekle izliyordu. Fransa'dan gelen haberler, tarihte ilk defa yaşanan, inanılmayacak kadar heyecan verici olayların meydana geldiğini Kuzey ülkelerine ulaştırıyordu. Bastil hapisanesi basılmış ve köylü isyanı başlamıştı. Bu haberler zirveye ulaştığında, 1792' nin 10 Ağustos gününde Kral'ın tutuklandığı ve zindana koyulduğu, Ocak 1793'te de idam edildiği haberleri gelmişti. Avrupa Krallarının, bundan evvel duydukları rahatsızlık onları harekete geçirmişti ve kralı kurtarmak için ellerin geleni yapmışlardı. Bu sebeple 1792'de Fransa Avusturya'ya savaş ilan etmişti. 1793 Haziran'ında Robespierre başa geçmiş, 1793-1794 arası

“terör devri” yaşanmıştı. 1794’te Robespierre’in giyotine gönderilmesiyle bu dönem kapanmıştı.

Tüm bu olaylar Avrupa’da bir fırtına etkisi yaratmıştı. Beethoven, bu özgürlük savaşını ilgi ve heyecanla izliyordu. Ancak tüm bunlardan daha büyük bir model şimdi Avrupa siyaseti ve sanatına düşmek üzereydi, bu model Napoleon’du. İnsan Hakları Evrensel Deklarasyonu’ndan sonra, o zamanın en heyecan verici karakteri ve olayı gerçekleşmek üzereydi. Öyle bir karakter ki, tüm Romantik sanatkarların kalbine kendi ismini yazdırmıştı.

Napoleon birinci konsül seçildiğinde tarih 1799’du. Gençti ve korkunç bir enerjiye sahipti. Özgürlüğün, gençliğin, romantizmin ve yeniliğin sembolü haline gelmek için hiçbir şeyi eksik değildi. 1801’de Fransa ve papalık arasında uzunca süreden beri bozuk olan ilişkileri yeniden kurmuş ve Roman-Katolik hiyerarşisini restore etmişti. Bundan sonra 1802 senesinde, ömür boyu konsüllüğe seçilmişti.

Napoleon, romantiklerin gözünde büyük bir kahramandı. Tamamen Plutarkhos’a mensup bir hali vardı ki bu da romantiklerin hayal güçlerine uygun bir görünüm oluşturunuyordu. Beethoven kendisini sanatın, özgürlüğün, aşkın, gençliğin ve yeniliğin savunucusu ilan eden bu adamın yükselişini, büyük bir umutla izliyordu. Onun için yazdığı 3. Senfonisi, zamanın romanesk umudunun bir yansıması gibiydi. Ancak tüm bu umut, doğuş hızıyla tam bir umutsuzluk ve hayal kırıklığına dönüşecekti.

1804 Yılında Napoleon kendisini Fransa İmparatoru ilan etti. Bu, özgürlüğün timsali olmuş bir adam için, ona umutlarını bağlayanları korkunç bir hayal kırıklığına düşürmek anlamına geliyordu. Beethoven, büyük bir hışımla senfonisinin ismini “Eroica”ya çevirmişti. Bundan sonra kalbi bu adama karşı hiçbir zaman ısınmasa bile, kendi içindeki tutku ve enerjiyle onunki arasında bir benzerlik bulmadan da edemiyordu. Ancak hiç kuşkusuz Beethoven, Napoleon’u müziğiyle çok geride bırakacaktı. Nitekim Rolland bundan bahsederken şöyle söylüyor:

“Hangi muzafferiyet bununla boy ölçüşebilir! Bonapart’ın hangi muharebesi, hangi Austerlitz güneşi bu insanüstü gayretin ve ruhun kazanmış olduğu bu en parlak zaferin şan mertebesine erişebilir?”
(Rolland 1944: 77)

Beethoven, kendini seven kalpleri asla yarı yolda bırakmamıştır. O, ıstırapın koyu nefesini teneffüs etmiş ve kendisi gibi bedbaht kalplerin özlemini, neşeyi daima büyük bir yaratıcılık kudretiyle ifade etmiştir.

Daha sonraları, Napoleon’un orduları Viyana’yı bombalarken, bestecinin sağır olmaya yüz tutmuş kulakları, korkunç bir uğultuyla ona ne çok ıstırap çektirmişti. Beethoven için Napoleon hiçbir zaman Balzac veya Stendhal’ın Napoleon’u olmamıştır. O, daha ziyade bir hayal kırıklığı, dünyanın adaletsizliği ve özgürlüğün imkansızlığının donuk bir hayali olmuştur.

Napoleon 1813’te Leipzig’de yenilmiş ve Elbe Adasına gönderilmişti. Buradan kaçmayı başarmış ve gücünü yeniden ele geçirmişti ancak son darbe 15 Haziran 1815 tarihinde Waterloo’da, Wellington’ın orduları tarafından gerçekleştirilmiş, Napoleon Saint Helena Adası’na gönderilmiş ve orada yalnızlık içinde ölmüştür.

Post Napoleon Çağı

Beethoven’ın yaşadığı dönemin, büyük değişimlerin dönemi olduğunu daha evvel söylemiştik. Değişim, Napoleon’un savaşlarından sonra da son hızıyla devam etmişti. Beethoven’ın olgunluk döneminde, önemli bir devir artık kapanıyordu. Tabiatın, tatlı kuş seslerinin yerini, demir ve makine sesleri almaya başlamıştı. Sanayi devrimi tüm hızıyla başlamıştı. Şehirler kalabalıklaşıyor, üretim son hızla yaygınlaşıyordu.

Beethoven’ın yaşlılığında, tarım devrimi olmuş ardından da sanayileşme başlamıştı. Paranın önemi hızla artıyor, sanayileşme ve kolonileşme yaygınlaşıyordu.

Napoleon'un devrilmesinden sonra Avusturya, Prusya, Rusya ve İngiltere, aralarında anlaşmış ve tahrip olan Bourbon Hanedanlığını yeniden canlandırmışlardı. Söz konusu birleşimden sonra bu ülkeler büyük bir hızla gelişmeye başlamıştı. 1800 Senesinde Avrupa'da her yüz insandan ikisi şehirde yaşarken 1850 senesinde bu rakam 5'e çıkmıştı. Şehirlere kitlesel göçler başlamıştı. İşçi sınıfı günden güne genişliyor ancak bununla birlikte hiçbir güce sahip olamıyordu.

Sonuç olarak Beethoven yaşlılığında kırlara, hiç kuskusuz daha çok ihtiyaç duymuştur. Zamanın en önemli merkezlerinden biri Viyana idi ve o da tıpkı diğerleri gibi ne alt yapısal olarak ne de şehir planlaması açısından, bu kitlesel göçlerin getirdiği taleplere karşılık veremiyordu. Bunun sonucunda şehirler günden güne büyüyor ve çirkinleşiyorlardı. Böyle bir ortamda yazlık evlerin ve kırların değerinin, bestecinin gözünde nasıl arttığı tahmin edilebilir. Bununla birlikte daha evvel bahsettiğimiz gibi, Beethoven büyük parasal sıkıntılar içindeydi. Sonuç olarak gezilerinden mahrum kalmış ve bu da sağlığını olumsuz yönde etkilemişti.

Böylelikle Beethoven'ın yaşadığı dönemin tarihsel olgularını genel hatları ile çizmiş olduk. Bundan sonra Beethoven'ın müziğine yönelecek ve özellikle onun piyano ile olan hususi ilişkisini analiz etmeye çalışacağız.

IV- Beethoven ve Piyano

Bu bölümde Beethoven'ın Piyano ile ilişkisini, genel çerçevesi ile betimlemeye gayret edeceğiz. Bunu yaparken temel olarak 3 soruya cevap arayacağız. Bunlar sırasıyla; Beethoven'ın tercih ettiği piyanolar ve bu piyanoların genel özellikleri, bestecinin bu piyanolar için yazdığı müziğin temel karakteri ve Beethoven'ın piyanizmi. Böylelikle onun piyano müziğine, temel oluşturan kaideleri ana hatları ile çizmiş olacağımızı ümit ediyoruz.

Beethoven'ın Tercih Ettiği Piyanolar

Kronoloji

Beethoven'ın tercih ettiği piyanoları anlatırken öncelikle şunu belirtmeliyiz ki bestecinin ilgisi Avusturya - Alman piyanolarından, İngiliz piyanolara doğru kaymıştı. Bu periyodları kısaca anlatabilmek için olabildiğince kronolojik olarak bestecinin kullandığı piyanoları incelemeliyiz. Hiç kuskusuz Beethoven daha pek küçük yaşlarında piyanoyla tanışmıştı.

1783 senesinde besteci, Stein piyanolarını Späth piyanolarına tercih ettiğini belirtmiş ve 1788'de Kont Waltstein' dan bir Stein piyano hediye olarak almıştı. (Schiedmair. Beethoven: 68, 88-89; Thayer & Riemann, Beethoven I: 234-235) Stein piyanoları onu, 1787'de Augsburg'a yaptığı bir gezide oldukça cezbetmişti.

Besteci 1792' de bir piyano için aylık ödemeler yaptığından bahsetmiş ancak bunu hangi piyano olduğunu belirtmemişti. Ardından 1796' da dostu Johann Andreas Streicher' e yazdığı bir mektuptan, yeni bir Stein piyano aldığını öğrenmekteyiz: "Bu piyanoyu alıyorum lakin o kendi tonumu yaratma özgürlüğünü veriyor bana" (Newman 1988: 50) 1801'de, Czerny ilk defa Beethoven'a 10 yaşındayken çaldığında evinde bir Walter piyanosu olduğunu belirtmişti. Czerny bu Viyana Enstrümanına "o zamanın en iyi piyanosu" demişti. (Cf. Badura-Skoda. Czerny: 10)

Ardından 1802'de bir başka Viyana yapımı piyanodan bahsetmektedir. Beethoven bu piyanoda sanatını icra etmenin çok güzel olacağını yazmaktadır. Ancak 1803' de Sebastien Erard'dan aldığı bir hediye ile çok mutlu olmuştu. Bu, bir Graf piyanoydu. İlk başlarda onu çok beğenmese de 1825'e kadar kullanmış ve zamanla enstrümana çok ısınmıştı. (Thayer & Riemann. Beethoven II: 412-413) 1810 Senesinde Streicher'e bir başka piyano için yazıyordu. 1814 ve 1817 arasında en az üç piyano değiştirmişti. İlki Macaristan' dan S.A.Vogel tarafından 1814' te yollanmıştı. Besteci bu piyanoyu aynı sene içinde satmıştı. Ardından 1815'te Wenzel

Schanz tarafından yapılan bir piyanoya sahip olmuştı. (Anderson. Beethoven II: 505-506, 523) Haydn, Schanz piyanolarını tüm diğer piyanoların üzerinde tutardı. Gel gelelim Beethoven Schanz'ın ona pek fena bir piyano yolladığından şikayet etmiş ve piyanoyu geri göndereceğini belirtmişti. (Cf. Walter Haydn II: 256-288; Anderson. Beethoven II: 507)

Londra'daki büyük bir piyano firmasının başında olan Thomas Broadwood, besteciye 1817 senesinin sonlarına doğru bir ziyarette bulunmuş ve Londra'ya döner dönmez ilk iş olarak besteciye özel bir piyano yollamıştı. Piyanonun üzerindeki bir plakada, bestecinin adı ve yanında da İngiltere'deki dostlarının isimleri yer almıştı. Piyano, 18 Haziran 1818'de besteciye ulaşmıştı. (Thayer & Riemann. Beethoven IV: 84-90; Gábry. Klavier: 379-384) Böylelikle Beethoven ilk Broadwood piyanosuna kavuşmuş oluyordu. Bu piyanoda hemen eserler yazmaya başladığını bir mektubunda açıklamıştı. (Gábry. Klavier: 382)

1825 Senesinde Beethoven en son piyanosu olan, Viyana yapımı bir Graf almıştı. Piyano, bestecinin istekleri baz alınarak yapılmıştı. Bu senenin 12 Kasım'ında Karl'a yazdığı bir mektupta, piyanonun güzel olduğunu yazmış olsa bile, artık işitme duyusunu bütünüyle kaybettiği için, piyanolardan eski aldığı keyfi hissedemiyordu.

Burada bahsedilenlerin dışında da hiç kuşkusuz bestecinin birçok piyanosu olmuştur. Kullandığı piyanoların 11 tanesi Viyana yapımıydı. Dördü Stein ve Streicher ailelerinden gelmekteydi. Sadece iki piyano Erard ve Broadwood Viyana'nın dışından gelmekteydi.

Beethoven'ın kendisi piyano almayı tercih etmezdi. Piyano üreticilerinin ona piyanolar yollaması yeterliydi. 1802'de yazdığı bir mektupta tüm piyano üreticilerinin etrafında dörtdönüğünü yazmıştı: "Hepsi bana istediğim gibi bir piyano yapmak için büyük bir heyecan duyuyorlar"

Beethoven'ın İdeali

Burada şunu belirtmeliyiz ki, Beethoven kullandığı hiçbir piyanodan tam manasıyla tatmin olmamıştı. Hayatının sonunda bile yaylı sazlar için Grosse Fuge'ünü (Op. 133) tamamladığında halen tatminsizliğini dile getiriyordu. Holz'a yazdığı bir mektupta şöyle demişti:

“Piyano halen yetersiz bir enstrüman gibi gözükmekte. İleride, eğer Do Minör Onuncu Senfoni'mi ve Requiem'imi tamamlarsam, büyük üstad Händel gibi ben de sadece oratoryo ve yaylılar için konçerto yazmakla yetineceğim.” (Thayer & Forbes. Beethoven: 984; ayrıca Thayer & Riemann. Beethoven V: 123)

Hiç kuşkusuz bu tatminsizliğin bir sebebi de bestecinin sağırılığıydı. Çalmaya çalıştığı şeyleri duyamadığından sürekli şikayet ediyordu. Bu şikayetlerden piyanoların da pay aldığını düşünmek mantıklı gözükmektedir.

Kayıtlar, Beethoven'ın en hoşnut kaldığı piyanoların Viyana yapımı piyanolar olduğunu göstermekteydi. Nitekim 1796'da Streicher'e yazdığı bir mektupta “senin piyanon gerçekten mükemmel bir enstrüman” demişti.

En çok bilinen üç piyanosu - Erard, Broadwood ve Graf - için de bestecinin çok iyi fikirleri yoktu. Özellikle 1825'te aldığı Graf, onun için hiçbir şey ifade etmemişti zira besteci artık bu dönemde işitme duyusunu bütünüyle yitirmişti. Erard piyanosu için düşüncesi de , piyanonun oldukça ağır bir mekanizmaya sahip olduğuydu.

Beethoven, hediye olarak aldığı Broadwood piyanosu için hiçbir zaman teşekkür mektubu yazmamıştır. Şair Rellstab'a 1825' te yazdığı bir mektupta bu piyanodan şöyle bahseder :

“Broadwood harika bir piyano. Onu Londra’dan hediye olarak aldım.(...).Çok güzel bir tonu var.”

Ancak 1818’de besteci bu piyanonun altı oktavlık ses kapasitesini hayal kırıcı bir engel olarak nitelendirmiş ve kafasındaki geniş fikirleri tatmin edemediğinden bahsetmişti. (Schindler ve Mac Ardle. Beethoven: 372, Cf Ayrıca; Thayer ve Riemann. Beethoven V: 498.)

Arp yapımcısı dostu Johann Andreas Stumpff bir sene sonra besteciyi ziyaret ettiğinde, elindeki İngiliz piyanosundan beklentilerinin karşılığını alamadığını belirtmişti. (Thayer ve Riemann. Beethoven V: 127) Ancak daha evvel de belirttiğimiz gibi, bestecinin sağlığı onun bu piyanoların akortsuz olduğunu anlamasına dahi izin vermiyordu.

Beethoven’ ın Piyanolarının Ses Kapasitesi

Beethoven’ ın müziğinde gelişen özgürlüğün önemli sebeplerden biri, kullandığı piyanoların oktav genişliğinin artmasındadır. Beethoven artık klasik 5 oktav genişliğe sahip piyanoları kullanmak zorunda değildi. Buna güzel bir örnek olarak Haydn’ a ithaf ettiği ilk üç sonatının (1796) finallerini verebiliriz. Bunlarda besteci 5’inci oktava kadar çıkabilmişti.

Beethoven piyano yapımının son derece hızla geliştiği bir dönemde yazıyordu. Böylelikle o, geçmişteki üstadlarından çok daha şanslıydı. Örneğin J.S. Bach yaşamı boyunca 5 oktav bir genişliğe mahkum olmuştu. Beethoven’ da ilk 20 piyano sonatında - Op 49’a kadar - bu beş oktav limitiyle başa çıkmak zorunda kalmıştı. Ancak elimizde Beethoven’ın bas register’in yetersiz kaldığını düşündüğüyle ilgili çok kaynağımız yoktur. Op 10 3/i, 268’ inci ölçüden 273’ üncü ölçüye kadar üç tane en bas notayı kullanmak zorunda kalmıştı. Olasılıkla daha basa inmek istemiş ancak yetersiz olan piyanoda bunu başaramamıştı.

Bundan sonra besteci, piyanoların elverdiği ölçüde müziğin sınırını arttırmıştı. Ancak, ne yazık ki, 1825' te aldığı Graf piyanosuna kadar hiçbir piyano altı buçuk oktavın üzerine çıkamamıştı. Beethoven bu sınırın tamamını Op.106 "Hammerklavier" sonatında kullanmıştı. Son beş sonatından evvel hiç bu denli uç oktavları kullanmamıştı.

Bu arada şunu belirtmeliyiz ki, Beethoven' ın çağında yüksek register son derece hızla gelişirken, alt register çok daha yavaş bir gelişime tabi olmuştur. Bunun önemli bir sebebi, çağın bestecilerinin alt registerden ziyade üstü kullanmaları ve bir diğeri ise piyano tasarımcıların üst registerleri daha kolay inşa edebilmeleriydi.

Beethoven, kısıtlı kaldığı sonatlarının belirli bölümlerini değiştirmeyi ve yeniden düzenlemeyi düşünmüştü. Ancak ne yazık ki bunu başaramamıştı. Czerny ve Schindler, Beethoven' ın yapacağı küçük düzeltmeler dışında tüm değişikliklere karşı çıkmışlardı. Diğer taraftan Stricher bir takım değişikliklerin yapılmasını savunmuştu. Bu değişiklikler en azından bariz olan bölümlerde yapılabilirdi. Ancak sonuçta Beethoven' ın kendisinde yeniden düzenleme ve değiştirme işlemlerinin ancak bestecinin kendi inisiyatifinde olabileceğini düşünmüştü.

Beethoven' ın Piyanistliği

1770'lerden 1820'lere kadar Viyana' da ortaya çıkan dört büyük besteciden ikisi - Mozart ve Beethoven - piyanistlikleriyle de göze çarparken Haydn ve Schubert ancak averajda kalmışlardı. Nitekim bestecilerin yazdıkları eserlere bakacak olursak Mozart ve Beethoven' ın piyano üzerine yazdıkları eserlerin sayısal çokluğu da göze çarpmaktadır. Haydn ve Schubert daha ziyade orkestral eserleri tercih etmişlerdi.

Hem Mozart, hem de Beethoven piyano enstrümanını nasıl kullanacaklarını, ona yazacakları eserlerin kapasitesini çözebilmişlerdi. İkisi de Viyana piyanolarının limitlerini çözmüş ve bunlara yaratıcı çözümler aramışlardır. Ancak Beethoven, Mozart' a nazaran daima daha sınırlarda bir piyanistti. Mozart piyanonun ve ellerinin limitini birçok noktada kabullenirken, Beethoven tüm limitasyonları aşmaya

çalışmıştı. Örneğin daha evvel bahsettiğimiz beş oktav kısıtlamasını Mozart hiç zorlamazken, Beethoven daima, hem de gençliğinden başlayarak bu sınırı zorlamaya başlamıştı.

Hiç kuşkusuz bestecinin teknik ifadeleri en çok talep ettiği eserleri son eserleri olmuştur. Ancak besteci daha ilk eserlerinde, enstrümanın, ellerin ve armoninin sınırlarına çıkabilmişti. Örneğin Op. 2/3 Piyano Sonatı' nın finalinde son derece hızlı bir artikülasyon talep etmiş, sıkıştırılmış akorlar kullanmış, sol el için hızlı oktavlar, karışık ikili notalar ve dahası ikili ve sonrasında üçlüye gelişen trill kullanmıştır.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki Beethoven' ın son eserlerindeki son derece zor olan teknik taleplerin tamamı bilinçli değildi. Bunların bazıları bestecinin son zamanında bütünüyle sağır olmasından kaynaklanıyor olabilir. (Newman 1988: 73)

Konser Piyanisti Olarak Beethoven

Beethoven' ın konser piyanisti olarak kariyeri yaklaşık 1782'de (12 yaşındayken) başlamış ve 1809' da 39 yaşında sona ermiştir. 1809' dan sonra, özellikle 1814' den sonra ancak özel durumlarda çalmış ancak yaşamının sonuna değin emprovizasyon yapmaya devam etmiştir. Aslen tam bir konser piyanisti olarak kariyeri 1796'dan 1805'e kadar sürmüştür. 1783' de Beethoven' ın hocası Neefe onun çalışı hakkında şöyle söylemişti :

“Son derece yetenekli bir çocuk. Piyanoyu çok kuvvetli ve zengin çalıyor.(..) Özellikle “Well Tempered Klavier” eserini çalmayı seviyor ve daha çalarken bu eserin ne demek olduğunu anlıyor.” (Thayer ve Forbes, Beethoven: 66)

1801 senesinde bestecinin piyano performansı zirveye ulaşmıştı. Bu seneden sonra, hem bestelerinin daha çok ilgi görmeye başlamasıyla, hem de duyma hassasını

kaybetmeye başlamasıyla performansı gerilemeye başlamıştı. Bu gerilemeye bir başka sebep 1808’ de tek parmağını az kalsın kaybetme tehlikesi atlatmış olması da verilebilir. (Thayer ve Forbes. Beethoven: 430) Ancak gerilemenin hiç kuşkusuz en önemli sebebi Beethoven’ ın sağırılığında aranmalıdır. Nitekim Spohr’ un yazdığı otobiyografide 1814’ te Beethoven’ ı yeni trio’sunun (Archiduke) ilk bölümünü çalarken dinlediğini yazıyor ve bestecinin sağırılığının o dereceye geldiğini ki, piyanonun akortsuz olduğunu bile duymadığını yazıyor. (Cf. Spohr Lebenserinnerungen: 180-181 ve 366) Ancak bundan evvel hiç kuşkusuz Beethoven son derece mükemmel bir çalışa sahipti. Nitekim 1812’de Viyana’ lı müzisyen Friederich Starke ile birlikte bestecinin Korno Sonatı’nı mükemmelen yorumlamışlardı.

19. Yüzyıl piyanizminde hangi tekniklerin kullanıldığına dair elimizde ilk elden az eser vardır. Beethoven’ın piyano performansı ile bilgileri ise bize en iyi Czerny vermektedir. Czerny, hocasının performansını anlatırken şöyle diyor:

“Kimse akorları onun kadar hızlı çalamazdı. Hummel bile... Tuşesi yumuşacık, asil ve güzeldi. Parmakları çok kuvvetliydi. Bu parmaklar çok uzun değillerdi. (...) Pedalları sıklıkla kullanırdı. Daima pedal kullanır, hatta eserlerinde yazdığından daha sık pedal kullanımına başvururdu. Haendel, Gluck ve Bach çalışı bütünüyle kendine özgüydü. Bu eserlere ayrı ve tamamen yeni bir ruh katardı. Ayrı zamanda çok iyi deşifre yapardı. Yeni gelen tüm eserleri deşifre eder ve bu eserler hakkında daima isabetli yargılarda bulunurdu.(...) Çalışıyla ilgili ilginç bir diğer nokta ise, basılmış eserlerini emprovizasyonlarından daha fena yorumlamasıydı. Bu durum, çalışmaya sabrı ve zamanı olmamasından kaynaklanıyordu. Bu tip yorumlar genellikle o anki ruhsal durumuna çok bağlı olurdu. Emprovizasyon yaparken her şey tesadüflere bağlıydı. Çalışı da, kompozisyonları gibi zamanından çok öteydi. Bu çalışı o zamanki piyanolar tatmin etmiyordu. 1810’ a kadar çaldığı tüm piyanolar son derece zayıf ve mükemmeliyetten yoksun enstrümanlardı ve onun

kendine özgü çalışını hiçbir şekilde tatmin etmiyorlardı. Ayrıca Hummel'in çalışı düzgün parlak bir stille toplumu tatmin etmeye yakinken, Beethoven' ın yorumları tek tek insanlar üzerinde adeta büyümlü bir etki bırakıyordu" (Thayer ve Forbes Beethoven: 368 - 369. Czerny' nin dokümanlarından; Deutsche Staats Bibliothek (Cf. Badura - Skoda, Czerny: 13))

Czerny, Beethoven' ın piyano performansıyla ilgili olarak, onun çalışını zamanın piyanistleriyle karşılaştırarak daha çok bilgi veriyor:

"Clementi, kendine özgü, parlak, düzgün ve herşeyin yerli yerinde olduğu bir çalışma sahipti. Ellerinin pozisyonu çok düzgündü, temiz bir dokunuş ve tona ayrıca esnek parmaklara sahipti. Eserleri tam doğrulukla çalar, parlak yorumlar yapar ve her zaman temiz bir üsluba sahip olurdu. Zamanın en büyük piyanisti olarak anılmıştı. (...) Mozart ise Alman - Avusturya piyanolarına tam manasıyla oturan hafif ve kolay bir tuşeye sahip ve farklı bir tonalite yeteneği olan bir piyanistti. Bundan dolayı onun stili daima genel amaca uymuş ve gençler tarafından kabul görmüştür. Mozart' ın parlak çalışı Staccato bir tuşeleme tekniğinden ziyade, legato tarzına yakındı. Pedalları sıklıkla ve oldukça zekice kullanırdı. Tam bu sırada 1790' da Beethoven ortaya çıktı ve yepyeni bir piyanistik anlayış getirdi. Onun pedalları kullanışı, olağanüstü çalış tekniği özellikle legato pasajlarda, yeni bir melodi oluşumunu sağladı. Bu melodi daha evvel bilinmeyen ses efektlerini kullanıyordu. Beethoven' ın stili diğer piyanistler gibi parlak ve duru değildi daha ziyade enerjik, asil ve yüceydi. Bu enerji özellikle "cantabile" çalarken ortaya çıkardı. Diğer taraftan "Adagio" pasajlarda aşırı hissiyat dolu ve romantikti. Performansı da tıpkı kompozisyonları gibi en üst sınıfta ve en yüce efektte sahipti" (Czerny, School III: 99-100)

Beethoven' ın piyano performansı ile ilgili bilgilerimizin bir bölümü de zamanın piyanistleri ve fizikçi dostu Dr. Franz Wegeler kaynaklıdır. Beethoven zamanının iyi piyanistlerinden Abbé Sterkel, bestecinin piyano çalışmasını “son derece kaba ve ağır” (Wegeler ve Reis 17; Thayer ve Forbes: 103 -104) bulmuş, onun bu denli beğenilmesine bir türlü anlam verememiştir. Ancak zaman geçtikçe bu piyanist Beethoven' ın çalışmasına ısınmış, hatta onun önemli destekçilerinden biri olmuştur. Yine 1791' de besteci Carl Junker bu iki piyanisti karşılaştıran birkaç cümle yazmıştı:

“Abbé' yi piyano çalarken dinledim. Kuvvetli bir yorumu olduğunu kabul ediyorum ancak Beethoven çok daha temiz bir çalışma ve fikir dengesine sahip. Onun çalışması daha çok ifade dolu ve bütünüyle kalbe sesleniyor” (Thayer ve Forbes, Beethoven:105)

1799 senesinde zamanın iyi piyanisti Johann Baptist Cremer, bestecinin çalışmasını güzellikten yoksun ve tutarsız bulmuştu :

“Bir gün muhteşem bir ruh ve mükemmeliyetle çalarken, diğer gün çamur gibi pis bir çalışma sahipti” (Thayer ve Forbes, Beethoven:105)

Bunun dışında, 1807 senesinde Clementi, bestecinin performansı hakkında “kendisi gibi ruh dolu” ifadesini kullanmıştır. Yine 1805' te genç piyanist ve besteci Camille Pleyel şöyle söylemişti:

“Beethoven' ın çalışmasını sonunda duyabildim; Kendi sonatını çalıyor. Sınırsız bir yorumu var! Bununla beraber kesinlikle sistematik ve parlak gözüküyor. Beethoven ateşle dolu ancak çok abartılı. Bu durum ona birçok zorluklar çıkarmakla beraber çalışmanın güzelliğini de kaybettiriyor. Bununla beraber, emprovizasyonları bana çok daha fazla zevk verdi. Emprovizasyonları Wölfl' ün kiler gibi soğuk değil; aklına gelen her şeyi hakkını vererek çalıyor. Bazen çılgınca şeyler yapıyor. Bununla beraber, o bir piyanistten ziyade bir besteci olarak

düşünülmelidir. Zira kendini bütünüyle bestelerine adanmış durumda. Zaten bir insanın aynı zamanda besteci ve piyanist olması oldukça zordur.” (Newman 1988: 80)

Piyano Hocası Olarak Beethoven

Şimdi Beethoven’ ı bir piyano hocası olarak ele alalım. Beethoven’ ın piyano üzerine fikirleriyle, gerçekte kendisinin ne yaptığı arasında bir fark vardır. (Thomas 1972: 419) Örneğin bestecinin şu fikrini ele alalım:

“Kompozisyonlarım bir kere sona erdikten sonra onlara rötuş yapmak benim itiyadım değildir. Her kısmi tebeddülün kompozisyonun karakterini değiştirdiği hakikatine inandığım için bunu hiçbir zaman yapamamışımdır.” (Rolland 1944: 127-128)

Beethoven’ın burada, olmak istediği ile yani idealle, gerçeği veya hakikatte ne olduğunu karıştırdığı belli oluyor. Zira kendisi pek çok sefer değişiklikler yapmıştır. Hatta daha evvel belirttiğimiz gibi, zamanın piyanolarının gelişmesiyle seneler evvel yazdığı eserlerde değişikliklere gidebileceğini belirtmiştik. Bestecinin bu eserleri değiştirmemiş olması onun vakit yoksunluğundan kaynaklanıyordu. Beethoven, eserleri bitirmek için zaman zaman çok sıkıntı çekmiştir. Eserin bittiğine bir türlü kani olamaması kuşkusuz sıkıntısını oldukça arttıran bir etkidir. Nitekim daha evvel belirttiğimiz gibi 9. Senfoni’ nin bitişinden sonra besteci eseri bir değişiklik yapma ihtimaline karşı üç hafta yanında taşımıştır. İhtimal, besteci bu bir türlü emin olamama durumunun getirdiği sıkıntıyla yukarıdaki düşüncesini arz etmiştir. Sonuç olarak bestecinin salt piyano ve piyanistlik üzerine düşüncelerini okumak bize tek başına yardım etmeyecektir. Bu fikirleri gerçekte bestecinin hayatında neler olduğuyula bağdaştırabilirsek daha doğru sonuçlara ulaşmamız mümkündür.

Bunların yanı sıra, bestecinin bir piyano metodu yazmaması gerçekten üzücüdür. Ancak yine de öğrencilerinin mektupları vasıtasıyla öğrendiğimiz bir

takım ders içi konuşmalar bize bestecinin piyano performansı ile ilgili düşüncelerini vermektedir. Örneğin, onun yaşam boyu dostu olmuş Ferdinand Ries' in bir yazısında şöyle ifadeler vardır:

“Beethoven bana ders verdiği zaman, tabiatına aykırı bir biçimde ve şaşırtıcı düzeyde sabırlıydı. Nitekim, zaman zaman bana bir parçayı on defa veya daha fazla tekrarlattığı olmuştur. Prenses Obescahchi' ye ithaf ettiği Fa Majör Varyasyonlarında (Op. 34), son Adagio varyasyonu bana tam 17 kez baştan sona tekrarlatıldı ve buna rağmen halen tatmin olmamıştı. Düşüncem, son çalışmada onun kadar iyi çaldığım, olmasına rağmen bu tekrarlara maruz kalmıştım. Parçada bir nota kaçırdığım zaman veya yanlış bir nota çaldığım zaman beni uyarırmadı. Ancak eğer ifade ile ilgili bir hata yaparsam, örneğin nüanslarda veya parçanın karakteri ile ilgili bir hatada hemen uyarırdı. İlkinin bir kaza olduğunu ancak ikincisinin (ifade ile ilgili hata) bir tür bilgi, hissiyat veya ilgi noksanlığından kaynaklandığını söylerdi. Yanlış nota çalmak gibi hatalar konserlerinde kendisinin başına da sıklıkla gelmekteydi” (Wegeler ve Ries: 94-95. Ayrıca Beethoven' ın hocalığı ile ilgili değişik bilgiler Nohl, Beethoven: 71-84)

Bunun yanında Beethoven' ın hocalığı ile ilgili Czerny'den öğrendiğimiz değerli bilgiler vardır. Czerny hatıralarında şöyle yazmıştı:

“Beethoven ilk derslerinde tüm tonlarda akorlara, ellerin ve parmakların doğru duruşuna konsantre olmuştu. Baş parmağa özel bir ihtimam gösterirdi. Bu duruşların önemini daha sonradan çok iyi anlamıştım. İlk derslerimiz, bir doğru duruşun değişik akorlara uyarlanmasıyla geçmişti. Ardından çalışma kitabından egzersizler yapmaya başladık. Beethoven bilhassa “legato” çalış üzerinde duruyor ve bunu anlatıyordu. O zaman için bu hareket piyanistler tarafından çok gerekli bulunmuyordu zira halen Mozart' ın parlak ve küçük “staccato” tuşesi temel stil olarak kabul görüyordu” (Badura-Skoda, Czerny, 11)

Sonuç olarak, Beethoven' ın sabırlı ve disiplinli bir hoca olduğunu söyleyebiliriz. Bir eseri yorumlarken en çok önem verilmesi gereken ögenin müziğin kendisi olduğunu düşünüyordu. Yorumcunun karakterinden ziyade, müziğin ilkeleri ön planda olmalıydı. Bu ilkelerin somutlaştığı nüanslara çok önem verirdi.

Beethoven ve Piyano adını verdiğimiz bölümü kapatmadan evvel çok kısaca bestecinin en beğendiği piyanistlerden bahsetmek istiyoruz. Ries' e göre ; Beethoven çağdaş piyanistler arasında John Cramer' i beğenirdi: “Ona göre sadece tek bir piyanist sıradanlığını aşabilmişti; John Cramer. Diğer tüm piyanistlere çok az önem vermişti” (Wegeler ve Ries: 99-100)

Beethoven' a göre Cramer' in etüdlere son derece başarılıydı. Bu etüdlere özellikle ritim anlayışı son derece özenle yapılmıştı. Bunun dışında, besteciyi 1804 yılından beri tanıyan Barones Dorothea von Ertmann, onun eserlerinin özel konserlerde en iyi yorumlayan piyanist olmuştur. Bu piyanistin çalışmasıyla ilgili elimizde az bilgi bulunsan bile son derece duyarlı, güzel ve teknik açıdan kuvvetli bir piyanistliği olduğunu bilmekteyiz. Ek olarak, bestecinin eserlerini en iyi yorumlayan bir diğer piyanist de Frau Marie Pachler-Koschak olarak gösterilebilir. Nitekim Beethoven 1817 yazında ona yazdığı mektupta şöyle demişti :

“Bestelerimi senin gibi çalabilen bir diğer piyaniste rastlamadım. Buna büyük piyanistlerde dahildir zira onlarda teknikten öte hiçbir özellik bulunamaz. Sen benim yaratıcılığımın gerçek bir koruyucususun.”
(Thayer ve Forbes, Beethoven: 685)

Böylelikle tezimizin Beethoven ve Piyano arasındaki ilişkiye ayırdığımız bölümü bitmiş bulunuyor. Bundan sonra bestecinin 4. Piyano Konçertosu'na göz atacağız.

V- Op. 58 Sol Majör 4 Numaralı Piyano Konçertosu

Eserin İnşa Olunuşu

Bestecinin 4. Piyano Konçertosu'nu besteleme tarzını aydınlatmak için onun çalışma alışkanlığına göz atmalıyız. Bir başka deyişle yaratıcı süreci analiz etmek Konçerto'nun yazılışını aydınlatacaktır. Bu bağlamda, müzik tarihi oldukça şanslıdır zira elimizde oldukça çok sayıda skeç ve hazırlık çalışması vardır. Bu skeçlerin bir çoğu zamanımıza not defterleri şeklinde kalmış bir bölümü de karmaşık kağıtlar halinde günümüze ulaşmıştır. Beethoven bu skeç defterleri hakkında şöyle yazmıştı:

“Yanımda her zaman skeç defteri taşıırım. Eğer aklıma bir fikir gelirse hemen not ederim. Bu defterleri geceleri bile yanımdan ayırmam zira eğer gece uykumun arasında aklıma bir fikir gelirse hemen not etmem gerekir.” (Schindler, Biographie Ludwig van Beethoven, Münster, 1845.)

Yine besteciyle aynı çağda yaşamış bir tanık, Anschütz yaratma sürecini aydınlatacak şu sözleri söylemişti:

“Arazide bir adamı yatarken gördüm. Kafasını sol eline dayamıştı. Bu kafa birçok mistik ve güzel düşünceyle doluydu. Gözleri bir kağıt parçasına bakıyordu ve sağ eliyle son derece kuvvetle kağıda figürler çiziyordu.”

Bu skeçlere baktığımız zaman bestecinin besteleme alışkanlıkları netleşmeye başlamaktadır. Daha evvel de bahsettiğimiz gibi besteci tabiatı çok seviyor, sürekli kır yürüyüşleri yapıyor ve bu yürüyüşlerde aklına gelen fikirleri skeç defterine not ediyordu. Büyük bir olasılıkla 4. Piyano Konçertosu da böyle bir gezinin ardından şekillenmeye başlamıştı.

Skeç defterleri genellikle kaba materyalden oluşuyordu. Ancak bunlar oldukça kısa zamanda muhteşem, parlıtlı eserlere dönüşüyordu. Hiç kuşkusuz bu süreç oldukça zorluydu. Zaman zaman bu süreç haftalarca, hatta aylarca sürüyor, bazen de sadece birkaç gün alıyordu.

Beethoven gençliğinden beri bu şekilde bestelemiştir. Bu iş için kullanabileceği her türlü boyutta ve şekilde kağıt kullanırdı. Hatta zaman zaman bu iş için takvimini kullandığı bile olmuştu. Ancak çoğu kez cebinde küçük bir defter taşıyor ve kırlarda bunlara sürekli fikirler not ederdi. Bu fikirler değişik skeçlerden oluşurdu. Bazıları sadece temalardan oluşurken, diğerleri ritim, melodi ve temayı bütün olarak yansıtıyordu. Örneğin 1803'ün skeç defterinde Eroica'nın teması bitmiş halde bulunuyordu. Zaman zaman daha evvel keşfetmiş olduğu temaları bu defterlerde geliştirirdi. Bu tarz skeç yapmayı Beethoven'in kendisi "değişken, yansıtıcı ve deneyimlerle dolu" olarak nitelendirmiştir. (Thomas 1972: 494)

Beethoven zaman zaman skeçlerini salt form düzenlemesi için yapardı. Parçanın formu içinde temaların yerlerini değiştiriyor, bir düşünce diğer bir düşünceyle bütünleşiyor ve belirli bir forma oturtuluyordu. Burada besteci temaların veya motiflerin kendileriyle değil, temel büyük ve tek bir plan üzerinde çalışıyordu. Değişik bölümler birbirleriyle denge oluşturacak biçimde düzenleniyordu. Bazen detaylı bir hedef noktası, birçok skeç kağıdını dolduruyordu. Bunlarla beraber parçaların dinamikleri ve renkleri gibi ikinci elemanlar da skeç sayfalarında küçük notlar halinde görülmektedir. Yine zaman zaman temel orkestral örnekleri de besteci skeç defterlerine not ederdi. Örneğin "keman", "obua" veya "tüm yaylılar için" gibi notlar bu skeçlerde sık rastladığımız elemanlardır. Örneğin Missa Solemnis için yaptığı skeçlerden birine besteci şu notu düşmüştü. "Yeni Missa'nın Agnus Dei bölümü için stille ilgili bir not almıştı: "Olabilmişince sade, lütfen, lütfen, lütfen".

Bununla beraber Beethoven skeç defterlerine, estetik kaidelere dair notlar almaktan da geri kalmazdı. Örneğin, yine Missa için kullandığı skeç defterine şöyle bir not düşmüştü: "İçsel barışın gücü her şeyin üzerinde olmalıdır". Yine aynı eserin "Alegretto Vivace" bölümü içinse "Harici ve dahili huzur için dua" diye bir not

almıştı. Bu eserin skeçlerinde tonal figürasyon bütünüyle belirlidir. Böylece bestecinin zaman zaman bu skeçlerde bestenin tümünün iskeletini kurduğunu anlamaktayız.

Genellikle yukarıda bahsettiğimiz değişik skeç türleri karmaşık olarak yapılırdı. Beethoven hiçbir zaman önceden belirlenmiş bir şemaya göre bestelemezdi. Temel kökleri belirledikten sonra dönüşümlü olarak melodi, form ve armonik bir arayış içine girerdi. Bunun sonucu olarak sayfa da bazen küçük bir motif kalırken, bazen bir bölüm hatta tüm parça ortaya çıkardı. Bu skeçleri inceledikçe, bir iskeletin inşa oluşuna ve sonuçta güzel bir bütüne ulaşışına hayretle tanık oluruz. Eser genişliyor, derinleşiyor ve sonuçta büyük bir senteze ulaşıyordu. Yaratma eylemi bu son noktaya ulaşınca dek hiçbir şekilde bitmiyor, bilakis daha gerilimli ve karmaşık bir şekilde devam ediyordu. Daha evvel belirttiğimiz gibi bu süreç bazen çok uzun olabiliyordu.

Bu bağlamda bir karşılaştırma yapmak gerekirse Beethoven'ın kendi çağdaşlarından ayrıldığı görülür. Örneğin Mozart ve Schubert'in besteleme tarzları düşünüldüğünde Beethoven eserleri için hayli uzun zaman ve güç harcıyor gibi görülebilir. Hiç kuşkusuz Beethoven da zaman zaman bir gecede tüm bir eseri yazabiliyordu. Örneğin Fidelio Uvertürü yalnızca bir gecede ortaya çıkmıştı. Aslında bu ayırım daha ziyade bestecinin karakterinde aranmalıdır. Onun yaratıları kendi içindeki çekişmelerin, en yüce estetik kaidelerle ifade bulma çabasıydı. Bu çabanın ise tüm yaşamı boyunca kesin bir sonucu olmamıştır. O, eserlerinde bir gelişimi ve değişimi öngördü. Beethoven, bu bağlamda asla durağan olmamıştır. Eserleri, kendi şahsi gelişiminin yansımalarıydı. Bu gelişim hiç bir zaman bitmeyecek olan ve içinde sonsuz bir yaratıcılığı barındıran bir süreçti.

Beethoven çalışmaları sırasında her zaman son derece yoğun bir tecrit yaşamıştır. Eserleri yaratılırken dış etkenlerden oldukça az etkilenirdi. Nitekim 29 Haziran 1800'de Wegeler'e yazdığı mektupta şöyle demektedir:

“Bütünüyle notalarımın içinde yaşıyorum. Bir eser biterken bir diğeri başlamış oluyor. Şu andaki çalışma tarzıma göre üç veya dört eseri bir arada yazıyorum.” (Thomas 1972: 496)

Gerçektende besteci zaman zaman birkaç eseri aynı zamanda yazmıştır. Örneğin Pathetik Sonatı'nın ilk skeçleri ortaya çıkarken Sol Majör Trio'sunun finalini yazıyordu. Böyle çalışmalarında Beethoven'in skeçleri oldukça karmaşık bir görünüm alıyordu. Tüm skeçler üst üste biniyor ve ortaya anlaşılması güç bir figür haznesi çıkıyordu. Bununla birlikte, Beethoven dehasının bir göstergesi olarak bu karmaşık skeçlerin hafızasında uyandırdıklarını hızla kavrayabiliyor ve bunları bütün eserler haline çevirebiliyordu.

Tüm bu çalışma alışkanlıkları 4. Piyano Konçertosu'nun nasıl bestelendiği konusunda oldukça aydınlatıcı olmaktadır. Beethoven besteleme alışkanlıklarını çok güzel anlatmıştır:

“Yazarken, bütün eseri daima gözümün önünde canlandırırım. Düşüncelerimi uzun süre gelişmeye bırakırım. Bu süre yazmaya başladığımdan çok evvele dayanır. Hafızam bana daima vefalı davranmış ve düşüncelerimi unutmak sıkıntısından beni kurtarmıştır. Sonuçta birçok şeyi değiştirir, atar ve tatmin olana kadar bu işlemi defalarca tekrarlarım” (Wegeler ve Ries, Notizen über Beethoven)

Bu sözlerden anladığımıza göre eserin bütün halindeki fikri yaratılma süreci yön vermektedir. Besteci kafasında belirgin bir amaçla müziğin ve yaratıcılığın tümünü kullanarak bir esere ulaşmaktadır. Bu süreç sırasında birçok parçayı atarken yine birçoğunu esere dahil etmektedir. Bunu yaparken de en temeldeki planını ve eser hakkındaki geçmiş düşüncelerini bütün bir senteze ulaştırmaktadır.

Besteci zaman zaman çok küçük bölümlerin üzerinde oldukça uzun vakit ve kuvvet harcamıştır. Örneğin Eroica'nın ilk bölümü üzerinde çalışırken küçük

bölmeleri öylesine ince eleyip sıkı dokumuştur ki sonunda eser seslendirildiğinde dinleyenler bu bölümleri absürd veya nota hatası olarak algılamışlardır.

Şüphesiz bu tarz bir besteleme stili bile Beethoven'ın zamanının çok üstündedir. Beethoven, romantik üslubun daha bir çok alanında olduğu gibi romantik dönem besteleme tarzının da öncülüğünü yapmıştır.

Sonuç olarak yukarıda aydınlatmaya çalıştığımız yaratısal süreç bütünüyle 4. Piyano Konçertosu için de geçerlidir. Bu eserde de besteci fikirler ve skeçlerle başlamış ve uzun ve çileli bir süreçten sonra eseri inşa edebilmiştir. Eserin yazıldığı, “orta dönem” diye adlandırdığımız periyodun en önemli özelliklerinden biri toplumdaki kopmanın başlamasıydı. Bu dönemde Beethoven daha çok kırlara kaçmak istemiş ve bunun sonucu olarak skeç defterlerine daha çok gereksinim duymuştur. Bu sayede Konçerto'nun besteleniş süreci hakkında genel bir çerçeve çizme şansını doğmuştur. Böylelikle yukarıda belirttiğimiz bilgilere ulaşmış bulunuyoruz. Şimdi 4 Numaralı Piyano Konçertosu'nun teorik ve müzikal analizine göz atmakta yarar görüyoruz.

Eserin Analizi

Analize Dair Notlar

Tezimizin bu bölümünde, bestecinin 4. Piyano Konçertosunu analiz etmeye gayret ettik. Analizde temel olarak, armonik ve formal öğeleri bestecinin hususi karakteri ile bütün halinde göstermeye çalıştık. Bunu yaparken söz konusu konçertoyu, bestecinin diğer eserleriyle de karşılaştırmaya mümkün olduğunca gayret ettik. Böylelikle konçertonun ana özelliklerini ve müzik tarihine getirdiği yenilikleri aydınlatmış olmayı umuyoruz.

Bestecinin bu konçertodan önce aynı formda yazdığı 3 numaralı Do Minör Konçertosunda, daha önce Mozart'ın aynı tonda yazdığı tek konçertosunda yaptığı gibi, solisti birinci bölüm kadansından sonra orkestra ile çaldırma cesaretini

göstermiş olması, bu konçertosunda da daha önce kimsenin cesaret etmediği bir biçimde soliste A temasını çaldırarak müzik dünyasının yenilikçi ve aykırı bestecisi olduğunu bize bir kez daha hatırlatır. İlk dönem eserlerinden Op. 21. 1 Numaralı Senfonisine “tonik 7’li” akoruyla başlayacak kadar sıra dışı olan klasik (!) dönem bestecisinin daha sonraki eserlerinde böylesi bir yenilik yapması çok da şaşırtıcı olmamalı.

A Teması Sol Majör başlayıp, Mi Minör bir bitiş hissi uyandırır. B Teması da üçer ölçülük küçük motifler halinde gelip, hiçbir zaman başladığı tonda bitmez. Bu da 3. Konçerto ve 5. Senfoni gibi, hep aynı tonun egemen olduğu, daha ihtiraslı eserlerinin yanında yaklaşık aynı yıllarda yazılmış olan Keman Konçertosu ile birlikte, daha lirik bir tarzdadır.

Beethoven’ın, müziğin armonik gelişimine yönelik yaptığı önemli bir buluş da +4’lü ve -5’li aralıklarının kullanımında göze çarpar. Eski bestecilik ekolünde diğer notalar arasında dolaşarak aynı yönde getirilmesi kesinlikle yasaklanmış olan +4’lü ve -5’li aralıklarını, solistin yeni girişinde açık bir şekilde çekinmeden kullanmıştır.

Solist partisinin sergi kısmı, müziğin akışını alışılmış şekilde “IV-V-I” kalışı ile değil, “V4-6 - V3-5” bağlantısı ile tutti’ye teslim eder.

İkinci bölüm, üçüncü bölüm olan “Rondo”ya bir giriş fonksiyonu taşımakta ve 1. bölümün sonundaki ton merkezi “sol” ve 3. bölümün başındaki ton merkezi “do” ile üçlü ilişkide bulunan, “mi” ton merkezli, tek bölmeli gelişmiş bir form teşkil etmektedir. Üçüncü bölüm, hiç alışılmadık bir biçimde IV. Derece ile başlar. Bununla beraber, her bölüm birbirinden birer 3’lü aşağıdan başlamış olur.

ANALİZ

BEETHOVEN

PIANO CONCERTO 4

G MAJOR · OPUS 58

BOOSEY & HAWKES

PIANO CONCERTO N° 4

CONCIERTO PARA PIANO N° 4

(SONATA ALLEGRO)

Allegro moderato

L. van Beethoven, Op. 58.
(1770 - 1827)

Flauto

Oboi

Clarineti in [C Do]

Fagotti

Corni in [G Sol]

GİRİŞ — 1. Bölüm A Teması - Ana Motif

Allegro moderato

Pianoforte

p dolce *sf*

G: I — V — 16 I₆ II II₆ V V₇

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Temanın giriş kısmı 5 ölçüden oluşuyor
yani klasik forma aykırı. (4+4=8)

B.&H. 8726

Printed in England

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The string section includes Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The woodwind parts feature melodic lines with dynamic markings such as *p* and *sfz cresc.*. The string parts provide a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *sfz cresc.*. A double bar line is present at the end of measure 20.

Musical score for woodwinds and strings, measures 21-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The string section includes Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The woodwind parts continue with melodic lines, featuring dynamic markings such as *cresc.* and *f*. The string parts continue with rhythmic accompaniment, featuring dynamic markings like *f*. A double bar line is present at the end of measure 30.

Kanonun tıkanması ile yeni bir ritmik yapı ve 2.temaya bağlantı.
 Bu ritmik yapı, solist partisinde de kullanılacak bir malzeme

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 Cor.
 Vl. I
 Vl. II
 Vla.
 Vc. e Cb.

A

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.

2. TEMA (da kanonik)

Vl. I
 Vl. II
 Vla.
 Vc. e Cb.

La minör I - - - v? - - - I

Ob.
Fg.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

1
p
чепче р
p
p
p

Domjör
- I⁶ - - - V - - - I
Si minör

==

Fl.
Fg.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

p
1
p
p
p
p

Sol Majör
I⁶ - - - V - - -
Fa[#] minör

B. & H. 8726

FL.
Ob.
Fg.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
e. Cb.

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

1. temanın hatırlatılması

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

si minör

do Major

KAPANIŞ

FL.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
e. Cb.

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Sol Major

B. & H. 8726

Musical score for the first system, measures 55-58. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system contains measures 55, 56, 57, and 58. Dynamics include *mf* and *f*. The score is written in a standard orchestral format with multiple staves.

Musical score for the second system, measures 59-62. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.). The music continues from the first system. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *sf*. The Viola and Cello/Double Bass parts are marked *sempre stacc.* (sempre staccato). A handwritten annotation "Uzama Eki" is present above the Flute staff in measure 61. The score is written in a standard orchestral format with multiple staves.

Musical score for measures 74-77. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. u. Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts have first and second endings marked '1.' and '2.'. The Bassoon part has a first ending marked '1.'. The Horn part has a melodic line. The Violin and Viola parts have a rhythmic accompaniment. The Violoncello/Double Bass part has a bass line. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical score for measures 78-81, labeled as a Codetta (1. temale). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. u. Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts have a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a first ending marked '1.'. The Horn part has a melodic line. The Violin and Viola parts have a rhythmic accompaniment. The Violoncello/Double Bass part has a bass line. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *p*. The section is marked 'Codetta (1. temale)' with an arrow pointing to the right.

Fl. SOLO

Ob. cresc.

Cl. cresc.

Fg. cresc.

Cor. cresc.

Pfte. *p* Piyano Girişi

Vi. I +4 lü

Vi. II

Vla.

Vlc. e Cb. cresc.

Sol M. I $\sqrt{7}$ B

Pfte. cresc. 3

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vic.
e Cb.

This musical score is for a full orchestra. It features ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vic. e Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is particularly prominent, featuring a complex, multi-measure rest followed by a dense, rhythmic passage with triplets and a long, sweeping melodic line. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) marking.

Pfte.

80

This section shows a piano solo. It begins with a multi-measure rest of 80 measures. The music then enters with a complex, rhythmic pattern in the right hand, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment. The score includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *tr* (trill) and *pp* (pianissimo).

İlk kez 3. Konçertoda kullandığı şekilde,
bir elde 4'lü aralıklar ve ilk çevrim
akorlarının seri kullanımı.

Fg.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.
e Cb.

dim.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

1.

p

Fg.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.
Cb.

1.

A
[I. Tema]

TUTTI

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Pfte.

Vi. I
arco

Vi. II
arco

Vla.

Vcl.
e Cb.

90

Yine kanonik yapı

SOLO

Fl.

Cor.

Pfte.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl.
e Cb.

Bir konçerto için
B.&H. 8726 olduğta İddiasız
sayılabilecek bu yazı, aynı yıllarda
bestelenen (Waldstein) başlıklı
Op. 53 Piyano Sonatı yazısını andırır.

Pfto.

Piyanist virtüözitesini sergilerken, eşlik
hala 1. temasın motifini hatırlatır.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pfto.

leggieramente

VI I

VI II

Vla.

Vic.
e Cb.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
e Cb.

cresc.
f

100

== KÖPRÜ

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
e Cb.

pizz.
p

√
Mi Minör

B. & H. 8726

I

Fl.
Ob.
Fg.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vic.
Cb.

Re Majör

I

Fl.
Ob.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vic.
Cb.

espressivo

Tematik Ritim

arco

Sib Majör

B.&H. 8726

Bu modülasyon da - (ReM-SibM) - (Majör 3'lü aşağı) -
Alman bestecilerinin ve Alman ekolünde yazan bestecilerin
gizli bir imzası gibidir. (Wagner, Liszt)

Pflte.
VI I
VI II
Vla.
Vcl. u. Cb.

cresc.

= I ^{V7} I

Ob.
Cl.
Fg.
Ossia
Pflte.
VI I
VI II
Vla.
Vcl. u. Cb.

ff
sf
pp
pp
pp

C 1

pp
110
(VII/V)
re minor

B. & H. 8726

C
V
Reminor

Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vic.
e Cb.

v *v/v* *v*

Detailed description: This system contains the first two measures of a musical score. The woodwind section (Ob., Cl., Fg.) has a melodic line starting with a first fingering (1) and a dynamic marking of *v*. The piano (Pfte.) part features a complex, rhythmic accompaniment. The string section (Vi. I, Vi. II, Vla., Vic. e Cb.) provides harmonic support with a dynamic marking of *v/v*. A dynamic marking of *v* is also present below the string staves.

Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vic.
e Cb.

cresc.

Detailed description: This system contains the next two measures of the score. The woodwind parts (Ob., Cl., Fg.) are mostly rests. The piano (Pfte.) part continues with its complex accompaniment, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The string section (Vi. I, Vi. II, Vla., Vic. e Cb.) continues with their respective parts.

Pflte. *f* *f* *f* *dim.*

VI. I *f* *f* *f*

VI. II *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f*

Vcl. & Cb. *f* *f* *f*

2. Temayı hazırlayan
TUTTI tonal zemin

Pflte.

VI. I *p* *p* *f*

VI. II *p* *p* *f*

Vla. *p* *p* *f*

Vcl. & Cb. *p* *p* *f*

Yeni bir tematik materyal
Yan tema

B.&H. 8726

I
Re Majör

Bu ölçü ritmik yapısı ile 1. temanın üçüncü ölçüsünü hatırlatır.

SOLO

1.

CL. *p* *cresc.*

Fg. *p* *cresc.*

Pfte. *dolce* *cresc.*

Vi. I *dim.* *pp* *cresc.*

Vi. II *dim.* *pp* *cresc.*

Vla. *dim.* *pp* *cresc.*

Vlc. *dim.* *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

Detailed description: This section is a solo for the Clarinet (CL.). The score includes parts for Clarinet (CL.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The solo begins with a first ending bracket. Dynamics include piano (p), fortissimo (pp), and crescendo (cresc.). The piano part is marked dolce. The strings play a rhythmic accompaniment.

1. tema

Fl. *p*

Ob. *p*

CL. *p*

Fg. *p*

Pfte.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vlc.

Detailed description: This section is the first theme (1. tema). It features parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p).

Musical score for measures 129 and 130. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), and Piano (Pfte.). The Horn part is marked "SOLO". The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A red watermark is visible in the background. Below the piano staff, there is a double bar line and the marking "V2".

Musical score for measures 131 and 132. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Piano (Pfte.). The Piano part continues with complex rhythmic patterns. The number "130" is written below the first measure of the piano staff. Below the piano staff, there is a double bar line and the marking "I 6".

Pfte. *cresc.*

VI.I *cresc.*

VI.II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. e Cb. *cresc.*

= (B) 2. TEMA (Modülasyonlar) V

Ob. TUTTI

Fg. *p*

Pfte.

VI.I *p*

VI.II *p*

Vla. *p*

Vlc. e Cb. *pizz.*

... ve yine kanonik yapı

B.&H. 8726

I
Re Minör

Fl. *p*
Ob.
Cl.
Fg. *1.*
SOLO
Pfte. *p*
VI.I *p*
VI.II *p*
Vla. *p*
Vlc. e Cb. *p*
Fa Major 140

Ob. *D₁*
Cl.
Pfte. *pp*
VI.I *pp*
VI.II *pp*
Vla. *pp*
Vlc. *pp* arco
Do Major

Ob. 1.
Fg. 1.
Pfte. *pp*
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc. *pp*

d. tema motivi
mi minor

==

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of seven staves. The top two staves are for woodwinds: Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.), both marked with a first ending bracket (1.). The third staff is for Piano (Pfte.), marked *pp*. The bottom four staves are for strings: Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.), all marked *pp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The strings play a simple, steady accompaniment. Handwritten notes at the bottom right of the system indicate *d. tema motivi* and *mi minor*.

Ob. 1.
Fg. 1.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.

I

B.&H. 8726 V

Detailed description: This is the second system of the musical score, continuing from the first system. It features the same seven staves: Ob., Fg., Pfte., VI.I, VI.II, Vla., and Vlc. The woodwinds and piano parts continue with their respective melodic and rhythmic lines. The string parts remain consistent with the first system. At the bottom left of the system, there is a Roman numeral 'I'. At the bottom center, the publisher's information 'B.&H. 8726' is printed, followed by a checkmark symbol 'V'.

Ob. *poco cresc.*

Fg. *poco cresc.*

Pfte. *poco cresc.* *cresc.*

VI.I *poco cresc.*

VI.II *poco cresc.*

Vla. *poco cresc.*

Vlc. *poco cresc.*

I

IV
Sol Major

Ob. *poco cresc.*

Fg. *poco cresc.*

Pfte. *poco cresc.* *cresc.*

VI.I *poco cresc.*

VI.II *poco cresc.*

Vla. *poco cresc.*

Vlc. *poco cresc.*

150

B. & H. 8726

V^{II}

V

Ob. 1. *p*

Fg. 1. *p*

Flte. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

VI. I. *p*

VI. II. *p*

Vla. *p*

Vlc.

I. (IV in DM) *V* Remajor

Ob. 2. *cresc.*

Fg. 1. *cresc.*

Flte. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc.

VI

V 6

This musical score page contains two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pfte.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The woodwind parts feature long, sustained notes with a *cresc.* (crescendo) marking. The Percussion part has a rhythmic pattern with a *cresc.* marking. The string parts are mostly sustained notes with a *cresc.* marking. The second system shows the continuation of these parts, with some woodwinds and strings playing more active rhythmic patterns. The Percussion part continues with a complex rhythmic figure. The string parts remain mostly sustained with a *cresc.* marking.

Pfte.

V.I.

V.II.

Vla.

Vlc.
eCb.

p (1. Tema unsuru)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Ossia

Pfte.

V.I.

V.II.

Vla.

Vlc.
eCb.

B.&H. 8726
 Beethoven'in modern piyano tekniğine katkılarında
 bir başkası : çift trill.

Pfte.

tr

tr

This section shows the piano part with trills and tremolos in the upper register.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

p

p

p

This section shows the string parts with a piano (*p*) dynamic marking.

"B" 2. temada türeyen, yan tematik materyalin tekrarı

Pfte.

dolce e con espressione

cresc.

3 3

This section shows the piano part with triplets and a crescendo.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

pp

pp

pp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

This section shows the string parts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo.

Tutti'nin dominant akoru
ile başlaması da büyük
yenilik

TUTTI

FL.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pfte.

Vl. I.

Vl. II.

Vla.

Vlc.

Cb.

Uzama Eki

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Ch.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score features various dynamics such as *sf* (sforzando) and *p* (piano), and includes articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark consisting of two parallel lines is located below the first staff.

180

The second system of the musical score continues the instrumentation from the first system. It features similar musical notation, including dynamics and articulation. The score concludes with a final double bar line and a fermata over the last note of the Flute part.

T Codetta (ekleme)

Musical score for T Codetta (ekleme) featuring woodwinds, brass, and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (Cor.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *p* and *sf*. Performance markings include *cranc.* and *cranc.*. A double bar line is present at the end of the section.

(Re VI) \checkmark I 190 *cranc.*

Musical score for SOLO GELİŞME featuring woodwinds, brass, piano, and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *p*. Performance markings include *f. temadan* and *başı*.

SOLO GELİŞME

f. temadan başı

B. & H. 8720

Gelişme, A teması
sekvensleri ile başlar.
Fa minor

Musical score for the first system, measures 187-190. The score includes parts for Pflte. (Piano), VI.I, VI.II, Vla., and Vcl. e Cb. (Violoncello e Contrabbasso). The Pflte. part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vcl. e Cb.) are marked *pp* and play sustained notes. A double bar line is present at the end of measure 190.

Musical score for the second system, measures 191-194. The score includes parts for Pflte., VI.I, VI.II, Vla., and Vcl. e Cb. The Pflte. part continues with complex rhythmic patterns. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vcl. e Cb.) play sustained notes. The measure number 200 is indicated at the end of the system.

Pfte.

VL I

VL II

Vla.

Vcl. e Cb.

(1. temadan)

Fg.

Pfte.

VL I

VL II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf *marcato* *

mf (pianoda gelişmiş olan motif)

fp Si mindir

B. & H. 8726.
 Bu pasajdaki yapı, aynı dönem eserlerinden "Appassionata" 1. bölüm gelişmesinde de önemli rol oynar.

Ob. 1. μ

Fg. 1. μ

Pfte. f 2^{da} *

VI.I sp

VI.II sp

Vla. sp

Vlc. sp

Cb. sp

Ob. 1. μ

Fg. 1. μ

Pfte. f 2^{da} *

VI.I sp

VI.II sp

Vla. sp *div.*

Vlc. sp

Cb. sp

f sp V
Fa# minor B.&H. 8726

Fl. *p*

Fg.

Pfte.

Vl. I *fp*

Vl. II *fp*

Vla. *fp*

Vcl. *fp*

Cb. *fp*

210 *fp* I

* (in Pfte. staff)

Fl.

Fg.

Pfte.

Vl. I *fp*

Vl. II *fp*

Vla. *fp*

Vcl. *fp*

Cb. *fp*

* (in Pfte. staff)

fp V6
Do# minor

Fl. *p*
Ob. *p*
Fg.
Pfte. *f*
Vi. I *sp*
Vi. II *fp*
Vla. *fp*
Vlc. *fp*
Cb. *fp*

Fl. *f*
Ob. *f*
Cl. *f*
Fg. *f*
Pfte. *f*
Vi. I *f*
Vi. II *f*
Vla. *f*
Vlc. *f*
e Cb. *f*

B. & H. 8726

Doffner → Surugor --- →

Musical score for woodwinds, piano, and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello and Double Bass (Vc. e Cb.). The score shows a complex passage with many notes and rests.

Musical score for woodwinds, piano, and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello and Double Bass (Vc. e Cb.). This section includes performance markings such as *cresc.*, *sempre f*, and *pizz.*. The number 220 is written at the bottom left of the score.

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Cl. *fp*

Fg. *fp*

Pfte. *fp* *m.d.* *m.d.*

Vl. I *arco*

Vl. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. & Cb. *arco*

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Cl. *fp*

Fg. *fp*

Pfte. *f* *5#* *5#*

Vl. I *arco*

Vl. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. & Cb. *arco*

V/IV

IV6 *V6*

B. & H. 8726
I

FL
Ob.
Fg.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc.
e Cb.

The first system of the musical score includes parts for Flute (FL), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VLI), Violin II (VLI), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The woodwinds and strings play sustained notes with some phrasing. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents and dynamic markings like *f* and *mf*. There are also asterisks and the word *ten* in the piano part.

FL
Ob.
Fg.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc.
e Cb.

The second system continues the musical score. The woodwinds and strings have mostly sustained notes. The piano part is highly active, featuring a dense sequence of sixteenth notes, marked with *sempre ff*. There are also some rests and dynamic markings like *f* and *mf*.



Pfla.

Pfla. özel bir temalaşma olarak yorumlanabilir

pp dolce

pp

VII

VII

Vla.

Vlc. e Cb. *pizz. A'dan*

230

p

Pfla.

VII

VII

Vla.

Vlc. e Cb.

Mi Mjör

B. & H. 8726

1. motif

Fl. *p*

Ob.

Pfte.

Vl. I *pizz.*

Vl. II *pizz.*

Vla. *bizz.*

Vcl. & Cb.

I

Fl.

Ob.

Cl. *p*

Fg. *p*

Cor.

Pfte.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl. & Cb.

I / VI
mi minor / Sol major B.&H. 8726 ✓

Musical score for measures 238-240. The score includes parts for Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Piano (Pfte), Violin I (VLI), Violin II (VLI), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *pp* and *p*. Trills (*tr*) are marked in the Piano part. The Violin I part has an *arco* marking and *pp* dynamic starting at measure 240.

I
= Sol Major

Musical score for measures 240-242. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Piano (Pfta), and Violin II (VLI). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *pp*. Trills (*tr*) are marked in the Piano part. The Violin II part has an *arco* marking and *pp* dynamic starting at measure 240.

Ob. *pp* 1

Cl. *pp* 1

Fg. *p* 1

Cor. *pp*

Pfte. *sempre pp*

V.I. *pp*

V.II. *pp*

Vla. *arco pp*

Vc. & Cb. *arco pp* *tr*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The string section includes Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. & Cb.). The piano (Pfte.) part is written in two staves. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings play in a *pp* (pianissimo) dynamic, while the bassoon plays in a *p* (piano) dynamic. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The strings play mostly in *arco* (arco) with some trills (*tr*) in the cello/bass line.

FL

Ob.

CL

Fg.

Cor.

Pfte.

VLI

VLI

Vla.

Vlc.
e Cb.

pp

1.

pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

Sol Majör Dominant Pedalı ———
 B.&H. 8726 (Yeniden Sergiyi Hazırlar)

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-2. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vic. e Cb.). The woodwinds play melodic lines with first fingerings indicated by a '1'. The strings play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*. A large red watermark is visible in the background.

V

250

Fl. cresc. - - - - -

Ob. 1 cresc. - - - - -

Cl. 1 cresc. - - - - -

Fg. cresc. - - - - -

Cor. cresc. - - - - - a 2

Pfte. cresc. - - - - - ff

Vl. I cresc. - - - - -

Vl. II cresc. - - - - -

Vla. cresc. - - - - -

Vc. o Cb. cresc. - - - - -

8

250

✓ - - - - - 250 ✓ / ✓ -

Uvertür'ün ufak bir tekrarı (A'ya kadar)

G TUTTI

SOLO

(sol majör - Si majör bağlantısı)

FL.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pfte.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc. e Cb.

= VI IV 7/4 V I

Pfto.

f

p dolce

Pfte. *pp*

VI.I *pp*

VI.II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Si Major

Pfte. *sempre pp*

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.

260 **(La Major)**

(Sol Major)

Pfte. *pp*

VI.I *sf*

VI.II *sf*

Vla. *sf*

Vlc. *sf*

Musical score for Pflte., VLI, VLI.II, Vla., and Vlc. The Pflte. part features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The string parts (VLI, VLI.II, Vla., Vlc.) play sustained notes with long horizontal lines indicating their duration.

Musical score for Ob., Cor., Pflte., VLI, VLI.II, Vla., Vlc., and Cb. The Ob. part begins with a circled 'A' and the instruction 'Tutti.' above it. The Cb. part includes 'pizz.' and 'arco' markings. The Pflte. part has a more active melody than in the first system. The string parts continue with sustained notes.

Fl. SOLO.
Ob.
Cor.
Pfte. dolce
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl. e Cb. 270

Ob. 1. p
Fg. 2nd p sf
Pfte. sf
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl. e Cb. 271 272 273 274

Ob.

Fg.

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.
e Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

KÖPRÜ (105'inci ölçünün atmosferini anımsatır)

Ob.

Fg.

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.
e Cb.

p

espress.

Red.

*

Ob.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
e Cb.

The first system of the musical score covers measures 1 and 2. It includes staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (e Cb.). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement.

Ob.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
e Cb.

The second system of the musical score covers measures 3 and 4. It includes the same instruments as the first system. The piano part continues with its rhythmic pattern. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement. The word "cresc." (crescendo) is written above the woodwind and string staves in measures 3 and 4. The piano part has a "2da" marking in measure 3 and an asterisk in measure 4.

Ob. *p* *fp*

Fg. *p* *fp*

Cor. *fp*

Pfte. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vl. I *p* *f* arco

Vl. II *p* *f* arco

Vla. *p* *f* arco

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

∇
Sol Major/minor

te. *f* *ff* *dim.*

f *p*

Sergi'deki aynı fonksiyon
ile - yan tema

TUTTI

Handwritten notes: = N, H I

Musical score for Pfto., VI.I, VI.II, Vla., Vlc. e Cb. The Pfto. part features a complex rhythmic pattern. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vlc. e Cb.) play a melodic line with dynamics *p*, *sf sf*, and *dim.*

SOLO

Musical score for Ob., Cl., Fg., Pfto., VI.I, VI.II, Vla., Vlc., Cb. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) play a melodic line with dynamics *p* and *cresc.*. The Pfto. part is marked *dolce* and *cresc.*. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vlc., Cb.) play a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *cresc.*

390

Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.

This section of the score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Piano (Pfte.). The woodwinds play simple harmonic accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns in both hands.

Ossia.
Pfte.
VLI
VI
Vla.
Vc. e Cb.

This section includes staves for Piano (Pfte.), Violin I (VLI), Violin II (VI), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The piano part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The string section consists of rhythmic accompaniment with 'cresc.' markings in each part. A tempo marking of '300' is present at the bottom.

③ 2.TEMA (modülasyonlar sergi ile paralel)

TUTTI

Ob.

Fg.

Pfte.

VLI

VLI

Vla.

Vc.
e Cb.

SOLO

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

fte.

LI

II

la.

c.
th.

Fl. *pp*
Cl. *pp*
Pfto. *pp*
VI. I *pp*
VI. II *pp*
Vla. *pp*
Vlc. *pp* arco

310

=

Fl. *pp*
Ob. *pp*
Fg. *pp*
Pfto. *pp*
VI. I *pp*
VI. II *pp*
Vla. *pp*
Vlc. *pp*

Fl.
Ob.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vic.

This musical score system contains eight staves. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.) parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano (Pfte.) part is in grand staff (treble and bass clefs). The Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vic.) parts are in their respective clefs with a key signature of one sharp (F#). The music consists of two measures. The Flute part has a melodic line with slurs. The Oboe and Bassoon parts have sparse notes. The Piano part features a complex, flowing texture with many notes and slurs. The Violin I part has a simple melodic line. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have sustained notes.

==

Fl.
Ob.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vic.

This musical score system is identical to the one above but includes dynamic markings. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Piano (Pfte.) parts are marked with *poco cresc.* (poco crescendo). The Violin I (VI.I) part is also marked with *poco cresc.*. The Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vic.) parts are marked with *poco cresc.* and have dotted lines below them. The Piano part has a *cresc.* marking in the second measure. The Flute part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Oboe part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Bassoon part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Violin I part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Violin II part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Viola part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Violoncello part has a *poco cresc.* marking in the second measure. The Piano part has a *cresc.* marking in the second measure.

Fl. Ob. Fg. Pfte. Vl.I Vl.II Vla. Vlc.

8

Detailed description: This musical score system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pfte.), Violin I (Vl.I), Violin II (Vl.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute, Oboe, and Bassoon parts feature a melodic line with a first finger fingering (1) indicated. The Percussion part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Violin and Viola parts have a more melodic line, while the Cello part has a lower, sustained line. A fermata is present over the end of the first measure of the Flute, Oboe, and Bassoon parts.

=

Fl. Ob. Fg. Pfte. Vl.I Vl.II Vla. Vlc.

p *p* *p* *f* *f* *f* *p* *p* *p*

Detailed description: This musical score system continues the parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pfte.), Violin I (Vl.I), Violin II (Vl.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute, Oboe, and Bassoon parts have a dynamic marking of *p* (piano). The Percussion part has a dynamic marking of *f* (forte) and includes triplet markings (3). The Violin and Viola parts have a dynamic marking of *f* (forte). The Cello part has a dynamic marking of *p* (piano). The Percussion part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Fl. *p* *sf*

Ob. *p* *sf*

Cl. *p* *sf*

Fg. *p* *sf*

Cor. *p* *sf*

Pfte. *p* *ff*

rit. *

This system contains six staves. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts begin with a piano (*p*) dynamic and transition to a sforzando (*sf*) dynamic. The Horn part also starts piano and moves to sforzando. The Piano part starts piano and moves to fortissimo (*ff*), featuring triplet and eighth-note patterns. A *rit.* (ritardando) marking is present at the bottom, along with an asterisk.

=

Fl. *p* *sf*

Ob. *p* *sf*

Cl. *p* *sf*

Fg. *p* *sf*

Cor. *p* *sf*

Pfte. *p* *ff*

rit.

This system is identical to the first system, containing six staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, and Piano. Dynamics and markings are the same as in the first system.

Musical score for woodwinds and piano. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The Piano (Pfte.) part is written in two staves. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The woodwind parts feature long, sustained notes with dynamic markings of *p*. The piano part features a complex, rhythmic melody with dynamic markings of *p* and *mf*, and includes fingerings 2, 3, and 6.

==

Musical score for strings and woodwinds. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. o Cb.). The woodwind parts feature long, sustained notes with dynamic markings of *mf* and *cresc.*. The piano part features a complex, rhythmic melody with dynamic markings of *p* and *mf*. The string parts feature a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mf* and *cresc.*. The score is numbered 330 at the bottom left.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vc.
e Cb.

This musical system contains staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Piano (Grand Staff), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and strings are marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment.

=

Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vc.
e Cb.

This musical system continues the score for Piano and strings. The piano part continues with its intricate melody. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass) are marked with a piano (*p*) dynamic and play a sustained accompaniment.

Musical score for woodwinds, strings, and piano. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Ossia, Piano (Pfte.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The woodwinds and strings are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with various accidentals and dynamics, including a fortissimo (*ff*) section.

=

Musical score for piano (Pfte.). The score features a complex rhythmic pattern with various accidentals and dynamics, including a fortissimo (*ff*) section. The piano part is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

(aynı yapı sergi'de de yer alır)

Musical score for Pftc., VI.I, VI.II, Vla., and Vlc. The Pftc. part features a handwritten annotation: *dolce e con espressione*. The VI.I, VI.II, Vla., and Vlc. parts are marked with *pp* and *ppp*. The Pftc. part includes a *pppnc.* marking. The VI.I, VI.II, Vla., and Vlc. parts include a *pppnc.* marking.

Musical score for woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg., Cor.), Pftc., VI.I, VI.II, Vla., Vlc., and Cb. The section begins with a **TUTTI** marking. The woodwinds and strings are marked with *ff*. The Pftc. part is marked with *ff*. The VI.I, VI.II, Vla., Vlc., and Cb. parts are marked with *ff*. The Pftc. part includes a *ff* marking.

Musical score for woodwinds and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score shows rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *f*.

Musical score for woodwinds and strings, featuring a solo section for the Flute. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score includes dynamic markings like *sf*, *mp*, *p*, *sempre p*, *Andante*, *Dolce*, and *pizz.* (pizzicato).

V₄ (Kadans girtşi klasik bir akorda kalır) B. & H. 8726

Kadans, adeta orkestra ile birleştikten sonra "K" harfında biter. Bu da büyük bir yeniliktir.

Cl
Fg
Cor.
Pfte. *leggieramente*
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl e Cb.
350

Cl
Fg.
Cor.
Pfte. *poco cresc.*
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl e Cb.
351

Musical score for measures 357-360. The score includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (Fg.), Piano (Pfl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and a *pp* dynamic marking. A first ending bracket is present in the Oboe and English Horn parts. A measure rest is indicated by a double bar line with two short horizontal lines below it. The number 360 is centered below the bottom staff.

Musical score for measures 361-364. The score includes parts for Piano (Pfl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The piano part continues with complex textures and includes a *cresc.* marking. The string parts (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc. e Cb.) are marked with *p* and *cresc.* dynamics. The number 360 is centered below the bottom staff.

Pfte.



Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl. e Cb.



rit.

I

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.



ff *sf*

Pfte.



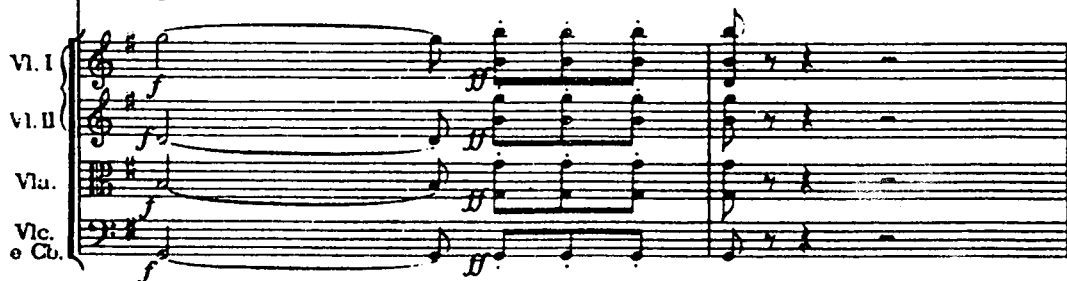
f *ff*

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl. e Cb.



f *ff*

I

Musical score for measures 370-372. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Pfte.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion part features a complex rhythmic figure with sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with a forte dynamic (f) and includes a fermata over the final measure.

I

BRAND

"SOL"

Bu bölüm, 3. bölüm olan "Rondo" ya bir giriş fonksiyonu taşımakta ve 1. bölümün sonundaki ton merkezi "sol" ve 3. bölümün başındaki ton merkezi "do" ile 3'lü ilişkide bulunan "mi" ton merkezli, tek bölmeli gelişmiş bir form teşkil etmektedir)

Andante con moto **GİRİŞ**
TUTTI

EZAT :
Pianoforte
Estra - f & staccato,
Koro - p & legato.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Contrabasso

"mi" "a" mi minor

SOLO
Pfto.
molto cantabile
"b" con sord. 10

TUTTI
VI. I
VI. II
Via.
Vc.
e Cb.

"a" V (Re Major)

* The soft pedal (una corda) is to be used throughout the Andante movement; the mark "Ped." refers to the simultaneous application of the normal pedal.

* El pedal celeste (una corda) se mantiene durante el movimiento entero; la indicación "Ped" se refiere a la aplicación simultánea del pedal fuerte y del celeste.

SOLO

Pfte. *pp* *multo espressivo*

"b" Re Major mi minör

TUTTI SOLO TUTTI SOLO

Pfte. *pp* *pp*

"a" "c" "a" "c"

VI. I *f* *sempre stacc.* *sempre f*

VI. II *f* *sempre stacc.* *sempre f*

Vla. *f* *sempre stacc.* *sempre f*

Vcl. e Cb. *f* *sempre stacc.* *sempre f* 30

I mi minör IV Launder II 7

Pfte. *pp* *pp*

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. e Cb.

VII 6 I/IV VII I

mi minör P. & H. 8726

Pfte. **TUTTI** **SOLO** **TUTTI**

$V \frac{6-5}{4-3}$ "a" "c" "a"

VI. I *p dim.* *sempre dim.*

VI. II *p dim.* *sempre dim.*

VI. *p dim.* *sempre dim.*

Vc. e Cb. *p dim.* *sempre dim.*

mi min. 4^o II^7 *sempre dim.* *La min.*

onattılıklar eklenmiş
ve armonik ritim
"d" 4 kat artmış.

Pfte. **SOLO**

pp "c" $2da$ I

VI. I *pp* *pizz.*

VI. II *pp* *pizz.*

VIa. *pp* *pizz.*

Vc. e Cb. *pp* *pizz.*

$VII \frac{6}{5}$ *mi minör* VII/N $VII - I$

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.
e Cb.

50

Pfte.

51

Pfte.

9 *due e poi tre corde* *fr* *a 3 corde*

cresc. sin' a ff

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.
e Cb.

due, poi
una corda

Pfte. *dim. sin'* 60 *tr*

Pfte. *al pp* *pp* *a tempo*

Pfte. TUTTI Kapanis

VI. I arco *ppp* *arco* *ppp* *arco*

VI. II arco *ppp* *arco*

Vla. arco *ppp* *arco*

Vic. e Cb. *ppp* VI Cl VII IV a:VI

Pfte. SOLO *p* *pp* *pp* *pp*

VI. I *pp* *

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vic. e Cb. *pp*

70 *pp* Segue il Rondo

VII 7 6

I
e:IV

B. & H. 8726

✓ I

"mi"

Rondo **(A)**¹
Vivace
TUTTI

Flauto

Oboi

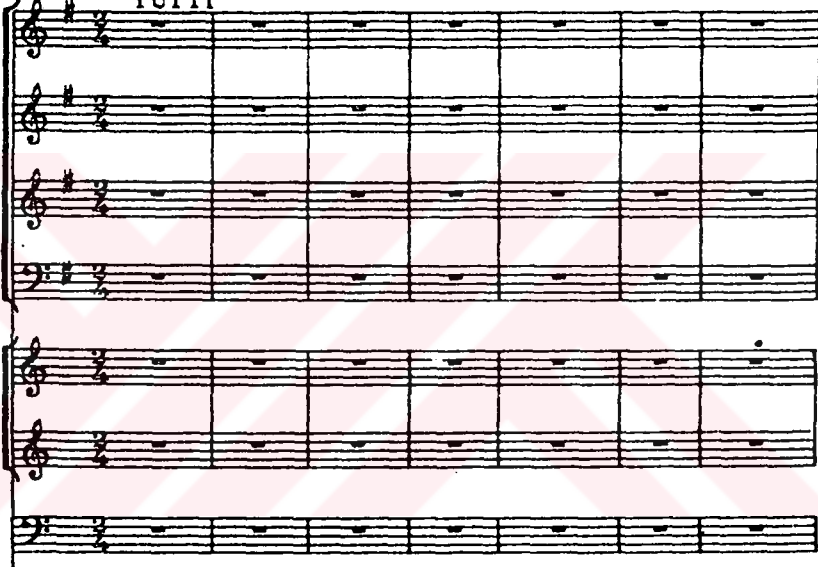
Clarineti in [C Do]

Fagotti

Corni in [G Sol]

Trombe in [C Do]

Timpani in [C Do G Sol]



Pianoforte

Vivace



Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Vivace

* arpegi materiali



"DO"
SOL MAJÖR
IV B.&H. 8726

SOLO

Pflte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. Solo Vlc. (solo)

Cb.

10

Pflte.

Vlc.

A² Tamamlayıcı

TUTTI

SOLO

dolce

1. Vlc.

20

daraltılmış ritm
TUTTI

Pfte
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

30

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.

30

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

30

B. & H. 8726

Tutti yine IV. derece ile başlar.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

sf

KÖPRÜ
1. materyal

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

sf *tr* *a2*

SOLO
Pfte. *f*

f SOL major Mi minor
N TUTTI 16

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp. *f*

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl. e Cb. *f*

N 16
Mi minor 50

SOLO
Fl.
Ob.
Fg. *p*

Pfte. *f*

f I 6 Mi minor B.&H. 8726 V6 La Major

TUTTI SOLO TUTTI SOLO

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Pfle.

La Major I v

VI.I

VI.II

Vla.

Vic. e Cb.

La Major v

f

60

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Pfle.

2. Materyal

Pfte.

dim. *p*

Vi. I *pizz.*

Vi. II *pizz.*

Via. *pizz.*

Vcl. e Ch. *pizz.*

70

Pfte.

cresc. *piu cresc.*

Vi. I *V7 Remajor* →

Vi. II

Via.

Vcl. e Ch.

(B)¹

Pflöge
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

dim. *p dolce*
f *p*
arco
pizz.

Re Major I

TUTTI

Cl.
Pflöge
VI. I
Vlc.

f
f
arco
f

90

(KONTRAPUNTİK YAZI)

TEMA

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

pp
arco
pp
pp arco
100

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

cresc. sf p
cresc. sf p
cresc. sf p
cresc. sf p
pp cresc. sf p
cresc. sf p
cresc. sf p
cresc. sf p

(B)²

0 SOLO

Fl. Ob. Cl. Fg. Cor.

Pfte.

Vi. I Vi. II Vla. Vc. e Cb.

110

1.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 155, marked with a circled 'B' and a superscript '2'. The score is divided into three systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass). The piano part is also present. The second system continues the woodwind and string parts. The third system continues the woodwind and string parts. The piano part is consistent across all systems. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system has a 'SOLO' marking above the flute part. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The woodwind parts have various dynamics and articulations. The string parts are mostly sustained notes. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Fl. *p*
Ob. *pp*
Fg. *p*
Pfte. *p*
Vl. I *pp*
Vl. II *pp*
Vla. *p*
Vlc. e Cb. *p*
120^o

Fl. *pp*
Ob. *pp*
Cl. *pp*
Fg. *pp*
Cor. *pp*
Pfte. *pp* *sempre pp*
Vl. I *pp* ** rda* *sempre pp*
Vl. II *pp* ** rda* *sempre pp*
Vla. *pp* ** rda* *sempre pp*
Vlc. e Cb. *pp* *sempre pp*

Re Minör
(II in C Major)

Fl. *pp* *pp*

Ob. *pp* *pp*

Cl. *pp* *pp*

Fg. *pp* *pp*

Cor. *pp* *pp*

Pfte. *sempre pp* *cresc.*

Vl. I *ca.* *ca.* *V*

Vl. II

Vla.

Vcl. e Cb.

130
A) ya dönüş köprüsü →

Fl. *fp* *fp*

Ob. *fp* *fp*

Cor. *fp* *fp*

Pfte. *ff* *ff*

sempre Ped.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl. e Cb.

Do Major

Musical score for measures 158-162. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The piano part begins with a dynamic marking of *p*. The woodwinds and strings play a melodic line with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 163-167. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a *cresc.* marking and a dynamic of *sf*. The woodwinds and strings continue their melodic development.

Fl.
Ob.
Cor.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc. e Cb.

p
f
dim.
pp
f
pp
f
pp

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features eight staves. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) staves have sparse notation. The Cor Anglais (Cor.) staff has a few notes. The Piano (Pfte.) staff is the most active, with a melody that starts with a forte (*f*) dynamic, then gradually decreases through *dim.* to a pianissimo (*pp*) dynamic. The Violin I (VLI) and Violin II (VLI) staves have a few notes. The Viola (Vla.) and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.) staves have a few notes. Dynamics are indicated by *p*, *f*, *dim.*, and *pp*.

Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc. e Cb.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score. It features five staves. The Piano (Pfte.) staff is the most active, with a melody that starts with a forte (*f*) dynamic, then gradually decreases through *dim.* to a pianissimo (*pp*) dynamic. The Violin I (VLI) and Violin II (VLI) staves have a few notes. The Viola (Vla.) and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.) staves have a few notes. Dynamics are indicated by *f* and *pp*.

(A)¹

TUTTI

Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc. e Cb.

pp

160 pp

Detailed description: This system contains measures 160 through 169. It is marked 'TUTTI' and 'pp' (pianissimo). The instruments are Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes.

Do Major I (Sol Major'un IV. derecesi) Sol Major →

SOLO

Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

Uno Vlc. (solo)

170

Detailed description: This system contains measures 170 through 179. It is marked 'SOLO'. The instruments are Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The Violoncello part is specifically marked 'Uno Vlc. (solo)'. The music is more melodic and features some trills and slurs.

Pfte.
Vlc.

tr

Detailed description: This system contains measures 180 through 189. It features Piano (Pfte.) and Violoncello (Vlc.). The Piano part has several trills (tr) and slurs. The Violoncello part has a long, sustained note.

Ⓐ²

Musical score for measures 180-189. The score includes parts for Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'TUTTI'. A 'SOLO' section begins in measure 185, with the piano part marked 'dolce'. The first violin part is marked '1 Vlc.' in measure 185. The measure number '180' is printed below the piano part.

Musical score for measures 190-199. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'TUTTI'. The measure number '190' is printed below the piano part.

Musical score for the first system of instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Tympani (Timp.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score includes dynamic markings such as *p* and *sf*, and articulation marks like accents and slurs. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

T KÖPRÜ 1. Mátéryal

Musical score for the second system of instruments, continuing from the first system. It includes the same instrument list: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., Timp., Vl. I, Vl. II, Vla., and Vlc. e Cb. The score features dynamic markings like *p* and *sf*, and includes a *tr* (trill) marking. The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Pfte.



SOL MINÖR

TUTTI

Fl. Ob. Cl. Fg. Cor. Tr. Timp. VLI VLI Vla. Vlc. e Cb.



MIB MAJÖR

SOLO Pfte.



MODULASYONLAR

Ⓐ'in motiflerinin kullanıldığı "Gelişme"
bölümü, köprünün iki materyali
arasına sıkıştırılmıştır.]

Pfte.

ff *f* *f*

mi b **MINÖR**

VI.I *p* *fp* *sfp*

VI.II *p* *fp* * arpej materyali

Vla. *p* *f* *p* Ⓐ den üretilmiş.

Vlc. e Cb. *p* *fp*

Pfte.

f *f* *f*

* *mi b*

VI.I *f* *sfp*

VI.II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. e Cb. *fp*

220

TUTTI

FL
Ob.
Fg.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vc. e Cb.

pp *pizz.* *arco* *pizz.* *pizz.*

Sib minor. V -

SOLO

Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vc.
Cb.

ff *f* *mf* *p* *f*

230

B. & H. 8726

I
(sib minor)

Pflte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

mf
fp
fp
fp

Fl.
Ob.
Fg.
Pflte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

TUTTI
SOLO

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

B.&H. 8726

V ——— 240 *fp*
Fa minor

FL
Ob.
Pfte.
VI I
VI II
Vla.
Vlc.
e Cb.

Fl.
Ob.
Pfte.
VI I
VI II
Vla.
Vlc.
e Cb.

B.&H. 8726

Fa minör V6

Sol minör VII2 akoru

(iki akor arasında "Do" ortak ses)

(A)¹
ritmik material

Fl.
Ob.
Fg.
Timp.
Pfte.
Vl. I
Vla.
Vlc.
e Cb.

dolce
pizz.

250 VII 2 →
= Sol minor

Fl.
Ob.
Fg.
Timp.
Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
e Cb.

I 6
Sol minor

260 VII 3 →
Do minor

Musical score for measures 265-270. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Piano (Pfte.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *pp* and *mp*. The piano part features a complex harmonic texture with many accidentals.

I 6
Do minor →

Musical score for measures 270-275. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Piano (Pfte.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The music continues in the same key and time signature. Dynamics include *pp* and *mp*. The piano part continues with its complex harmonic texture.

V 7
Re minor →

B.&H. 8726 270

Devrin piyano yazısı için çok yenilikçi ?
 (sonraları Bartok ve Prokofiev'in bu yazıdan etkilendikleri
 söylenebilir)

Fl.
 Ob.
 Fg.
 Cor.
 Pfte.
 Vl. I
 Vl. II
 Vla.
 Vlc. e Cb.

arco
 arco
 arco
 arco

Sol minor V

Cor.
 Pfte.
 Vl. I
 Vl. II
 Vla.
 Vlc. e Cb.

Cor.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

280

Sol mör V (Re Major I)

— KÖPRÜ (2. materyal) —

Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

dim.
p
pizz.
pizz.
div. pizz.
pizz.

Pfte. *cresc.* *più cresc.*

VI I

VI II

Vla.

Vlc. e Cb.

290

Pfte. *dim.* *p dolce* *bc*

VI I

VI II

Vla.

Vlc. arco

Cb. pizz.

300

Sol Major I

Cl. Tutti 1.

Pfte.

VI I arco

Vlc.

310

KONTRAPUNTAL YAZI

Musical score for woodwinds and strings, measures 315-320. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The woodwinds play a melodic line with first fingerings (1.) and dynamics of *pp*. The strings play a supporting line with dynamics of *pp* and *arco*. A section labeled "TEMA" is indicated between measures 316 and 318. The score ends with the instruction *arco pp* and the measure number 320.

Musical score for woodwinds and strings, measures 321-326. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The woodwinds play a melodic line with first fingerings (1.) and dynamics of *pp*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The strings play a supporting line with dynamics of *pp*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The score includes dynamic markings and a double bar line at the end.

(B)²

R

SOLO 330

Musical score for SOLO 330, featuring a solo for the Flute (Fl.). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. (Flute): Solo part, marked with a circled 'B' and a '2' above it.
- Ob. (Oboe): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Cl. (Clarinet): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Fg. (Bassoon): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Cor. (Cor Anglais): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Pfte. (Piano): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- VI. I (Violin I): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- VI. II (Violin II): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Vla. (Viola): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.
- Vlc. e Cb. (Violoncello/Double Bass): Part with first ending markings (1.) in measures 3 and 4.

The score is marked with a 'R' at the beginning and end, and the number '330' is written below the Cello/Double Bass staff. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'SOLO 330'.

Musical score for measures 335-340. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The piano part features a prominent, intricate texture with many sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 340-345. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The piano part continues with its complex texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bassoon part. The woodwinds and strings continue their respective parts.

Fl. *pp*

Ob *pp*

Cl. *pp* *sempre pp*

Cor. *pp* *sempre pp*

Pfte. *pp* *sempre pp*

Vl. I *pp* * *pp*

Vl. II *pp* * *pp*

Vla. *pp* *sempre pp*

Vlc. *pp* *sempre pp*

Cb. *pp* *sempre pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Cor. *pp*

Pfte. *pp* * *pp*

Vl. I *pp* * *pp*

Vl. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

350
 B. & H. 8726
 (Sol minor I / mi b Major III) *mi b Major* I

(A)'e dönüş köprüsü →

FL. *1. fp*

Ob. *fp*

Fg. *fp*

Pfte. *ff*

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. & Cb. *f*

(A)'den

FL. *dim.*

Ob. *dim.*

Fg. *dim.*

Pfte. *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. & Cb. *p*

(A)'den

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg.

Pfte. *sempre ad. dim.*

Vi. I *dim.* *pp*

Vi. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp* *bk2. div.*

Vlc. e Cb. *dim.* *pp*

Pfte. *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp* 370

Pfte.

Vla.

Vlc.

I₆
Si^b Major →

B. & H. 8726

* = (A) in Varyasyonu.

Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
Cb.

380

pp
p
pp
pizz.
Tutti pizz.
pizz.

*
8

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, covering measures 375 to 385. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *Tutti pizz.* are present. A first ending bracket is shown above the strings in measure 380. A rehearsal mark consisting of a double bar line with a repeat sign is located below the measure number 380. A circled asterisk (*) is placed above the piano part in measure 382, and the number 8 is written below it.

Ob.
Cl.
Fg.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
Cb.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, covering measures 385 to 395. The instrumentation remains the same as in the first system. The notation continues with various rhythmic patterns and dynamic markings. A circled number 8 is visible above the piano part in measure 385.

B. & H. 8726

† V — I
Do minor

STUTTI

390 395

Fl. *ff sf sempre ff sf*

Ob. *ff sf sempre ff sf*

Cl. *ff sf sempre ff sf*

Fg. *ff sf sempre ff sf*

Cor. *ff sf sempre ff*

Tr. *ff sf sempre ff*

Timp. *ff sf sempre ff*

Pfte. *cresc. ff*

Vl. I *arco ff sf sempre ff sf*

Vl. II *arco ff sf sempre ff sf*

Vla. *ff sf sempre ff sf*

Vlc. *arco ff sf sempre ff sf*

Ch. *arco ff sf sempre ff sf*

390
↓
Dominòr I

B. & H. 8726
Solminòr VII

400 SOLO 405

Fl.

Ob.

CL.

Fg.

Cor. a 2

Tr.

Timp.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

400 B. & H. 8726

SOL → Do Major V

Musical score for Pflte., VI. I, VI. II, Vla., and Vcl. e Cb. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, *p*, *pp*, and *ritard.*. A pink watermark is visible across the score.

Do major V7

Musical score for Pflte., VI. I, VI. II, Vla., and Vcl. e Cb. The Pflte. part includes dynamic markings *pp* and *ad libitum*. A pink watermark is visible across the score.



Cl. *pp*

Pfte.

VI. I *pizz.*

VI. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vcl. e Cb. *pizz.*

Do Majör I = Sol Majör IV 420

Cl.

Fg. *pp*

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. e Cb.

V Sol Majör

TUTTI

425

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. 1. *ff*

Fg. 1. *ff* a2 *sf*

Cor. *ff*

Tr. *ff*

Timp.

Pfte.

Vl. I *arco* *ff*

Vl. II *arco* *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vlc. *arco* *ff* *sf*

Ch. *arco* *ff* *sf*

480

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. a2

Cor.

Tr.

Timp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

490

I. KÖPRÜ MATERYALI

T 435

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments provide harmonic support. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

T *mf*
SOL MAJOR

SOLO

Pfte.

VLI

VLI

Vla.

Vlc.
e Cb.

This system contains a piano solo in the upper voice and string accompaniment for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings. The strings provide a rhythmic accompaniment with various articulations.

SOL MAJÖR 440

rituisk material.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Timp.

This system includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Horn, and Timpani. The woodwinds play rhythmic patterns, while the timpani provides a steady pulse. The horn part includes a second octave marking 'a2'.

Pfte.

arpeggi

This system features a piano part with arpeggiated chords and string accompaniment. The piano part is marked 'arpeggi' and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The strings continue their accompaniment.

VLI

VLI

Vla.

Vlc.
e Cb.

This system contains the string parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass, continuing the accompaniment from the previous systems.

SOL MAJÖR

B. & H. 8726

!
kromatik değişim

Pfte. *f* *f* *3* *3* *dim.*

Vcl. e Ch. *pizz* *450* *Sol Maj V* *kromatik modulasyon!*

Pfte. *p* *pp*

Ⓑ

Ob. *pp* *T₁ ile modulasyon?*

Fg. *pp*

Pfte. *p dolce* *

Vl. I *pizz.*

Vl. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vcl. e Ch. *arco* *pp* *460* *I Fa# Major* *I V Do Major*

B. & H. 8726

Ob.
Fg.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc.
Cb.

dolce
arco

470

This musical score is for the first system of 'Do Major I'. It features seven staves: Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pfte.), Violin I (VLI), Violin II (VLI), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The piano part includes a melodic line with a 'dolce' marking and a 'p' dynamic. The strings play an accompaniment with an 'arco' marking. A double bar line is present at the end of the system.

Do Major I

Ob.
Fg.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vlc.
Cb.

arco
arco
pi
dolce
arco

TEMA

This musical score is for the second system, which begins the 'Sol Major' section. It features the same seven staves as the first system. The piano part has a 'TEMA' marking. The strings play an accompaniment with 'arco' markings. The violin parts have a 'pi' marking. The score includes first and second endings for the oboe and bassoon parts.

V ————— I
B.&H. 8726
Sol Major
Kanonik

Musical score for measures 478-480. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pfte.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Double Bass (e. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion features a rhythmic pattern of eighth notes. A handwritten annotation 'arco TEMA' is present above the Violin I part, with a 'p' dynamic marking below it. The measure number '480' is centered below the staff.

Musical score for measures 481-483. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Percussion (Pfte.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Double Bass (e. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'cresc.' is present in the Flute, Oboe, Bassoon, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass parts. A handwritten annotation 'U.' is present above the Flute part. The measure number '480' is centered below the staff.

*

B 1. Temanın 2. yarısı

TUTTI. 490

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
C.
Cb.

B 1. Temanın 1. yarısı B.&H. 8726

↓
en zayıf vuruşta sf!

500
Cadenza SOLO.

Fl. *f* *più f* *ff*

Ob. *a2* *f* *più f* *ff*

Cl. *f* *più f* *ff*

Fg. *a2* *f* *più f* *ff*

Cor. *più f* *ff*

Tr. *più f* *ff*

Timp. *più f* *ff*

Pfte. *f* *tr tr*

La Cadenza sia corta

Vl. I *f* *più f* *ff* *pizz.*

Vl. II *f* *più f* *ff* *pizz.*

Vla. *f* *più f* *ff* *pizz.*

Vlc. e Cb. *f* *più f* *ff* *pizz.*

500
Sol Maj
V

Ob. 1.
Cl. 1.
Fg. a2
Cor. a2
Pfte. f p dolce
VI.I arco
VI.II arco
Vla. arco
Vc. e Cb. arco p

Cl. p
Fg. p
Cor. pp
Pfte. leggieramente
VI.I pizz.
VI.II pizz.
Vla. pizz.
Vc. e Cb. pizz.

V 520
B. & H. 8726
I Sol Major

Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vc.
e Ch.

This system of musical notation includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The Percussion (Pfte.) part is written in two staves. The string section consists of Violin I (VLI), Violin II (VLI), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (e Ch.). The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
VLI
VLI
Vla.
Vc.
e Ch.

sempre p

Kanon

arco

530

This system continues the musical score. It includes performance markings such as *sempre p* (piano) for the woodwinds and strings, *Kanon* (Canon) for the Percussion part, and *arco* (arco) for the strings. The Percussion part has a more complex rhythmic pattern. The string section continues with sustained notes.

Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl. e Cb.

The first system of the musical score covers measures 537 to 540. It features eight staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Piano (Pfte.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.). The piano part has a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The strings play a steady accompaniment with some melodic lines.

Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl. e Cb.

The second system of the musical score covers measures 541 to 544. It features the same eight staves as the first system. The piano part continues with its rhythmic texture. The strings play a steady accompaniment. The word "dim." (diminuendo) is written above the notes in the Clarinet, Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass staves at the end of the system.

Cl.
Fg.
Cor.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
e Cb.

pp
pp
pp
p dolce
pp
pp
pp
pp
pizz.
pizz.
pp

== CODA

Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc.
e Cb.

dim. *pp* *tr* *arco*
pp *arco* *pp*
pizz. *pp* *arco*
pizz. *arco*

550

560

Fl. *pp stacc.*

Ob. *pp stacc.*

Cl. *p*

Cor. *pp stacc.*

Tr. *p*

Timp. *p*

Pfte. *tr* *sfz.* *Red.*

VI. I *stacc.*

VI. II *pp* *stacc.*

Vla. *pp* *stacc.*

Vlc. *stacc.*

Cb. *stacc.*

560



W

Fl. *f* *ff* 570

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *f* *ff*^{a2} *ff*³

Cor. *f* *ff*^{a2}

Tr. *f* *ff*

Timp. *f* *ff*

Pfte. *f* *ff*

VI.I *f* *ff*

VI.II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*³ 570

W
Do Major V

B. & H. 8726

I (Sol Major IV)

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Ob.** (Oboe): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Cl.** (Clarinet): Standard notation with a key signature of one sharp (F#). Includes the marking *a2* above the staff.
- Fg.** (Bassoon): Standard notation with a key signature of one sharp (F#). Includes the marking *a2* above the staff and a dynamic marking *p* at the end of the line.
- Cor.** (Cor Anglais): Standard notation with a key signature of one sharp (F#). Includes the marking *a2* above the staff.
- Tr.** (Trumpet): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Timp.** (Timpani): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- VI.I** (Violin I): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- VI.II** (Violin II): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Vla.** (Viola): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Vlc.** (Violoncello): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).
- Cb.** (Contrabass): Standard notation with a key signature of one sharp (F#).

SOLO

Ob.
Fg.
Cor.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc. e Cb.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

p
pp
p
p

580

Fl.
Ob.
Cor.
Pfte.
VI.I
VI.II
Vla.
Vlc. e Cb.

pp cresc.
pp cresc.
pp cresc.
cresc.
arco
cresc. arco
cresc. arco
cresc. arco
cresc. arco

590

A' materjali

600

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

600

Eserin Piyano Edebiyatındaki Yeri

4. Piyano Konçertosu, bestecinin tüm piyano konçertoları gibi, piyano edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Eser, konçerto formunun estetik prensiplerine bütünüyle uygun olmasına karşın, içindeki öğelerle daima sıradanlığı aşmış bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyanonun tüm kapasitesini kullanan pasajları ile daha evvel bestelenmiş tüm eserlerden farklıdır. Bu yapıtta bestecinin diğer konçertoları gibi başta yadrganmıştır. Bu duruma birçok sebep gösterilebilir zira Beethoven yaşamı boyunca hep daha evvel hiç duyulmamış tarzda müzik yazmıştı.

Bestecinin birçok eserinde olduğu gibi, 4. Piyano Konçertosu da romantik besteciler tarafından yeniden keşfedilmiş ve defalarca seslendirilmiştir.

Bu duruma en önemli örnek Franz Liszt'in yaptığı yorumlardır. Liszt eserin yavaş bölümünü kendi Orpheus temasına benzetmiştir. Gerçekten de orada oldukça mistik ve derinden bir benzerlik sezilmektedir. Liszt, senfonik şiiri "Orpheus"u yazarken Gluck'un "Orfeo"sundan etkilendiğini belirtmiştir. Ancak yine kendisi, tabiatın sesini hep içinde duyduğunu söylemiştir. Bu tabiat ögesi, Beethoven ile müziğini neden benzettiğinin temel dayanağı olmuştur. Beethoven bu yavaş bölümde hiç kuşkusuz bütünüyle özgün bir eser yaratmıştır. Bu bölüm sadece Liszt'i değil daha sonra gelen birçok piyanist ve besteciye çok etkilemiştir. Bunlardan bir tanesi piyanist Edwin Fischer (1886-1960) di. Kendisi, çaldığı eserler arasında en özgün olanın bu konçerto olduğunu söylemişti. Fischer, Beethoven'da yeraltı dünyasının Orpheus'a açılan kapılarının, eserin ikinci bölümünde gerçekten görünür olduğunu söylemiş ve bölümü "eşsiz bir spritüalizmin yansıması" olarak nitelendirmişti.(The Art of Piano, Great Pianists of the 20 Century, Video Casette, NVC Arts)

3. SONUÇ

Klasik Dönemden Romantik Döneme Geçişte Beethoven

Bu bölüme kadar anlatılan herşey Beethoven'in sadece müziği ile değil aynı zamanda karakter ve tavırlarıyla da romantizmi açan besteci olduğunu gösteriyor. Beethoven gerek müziği, gerekse karakteriyle tüm romantik döneme ışık tutmuştur. Ancak bestecinin neden bir romantik olduğunu anlamak için bu akımın temel özelliklerinden bahsetmek gerekir.

Romantizmi bütünüyle tanımlamak mümkün değildir. Yapılabilecek en iyi şey bu akımın temel yaklaşımlarından bahsetmektir. Evin İlyasoğlu romantizmi anlatırken şöyle diyor:

“Romantik sözcüğünün kökü romans (romance) dan gelir Ortaçağ'da kahramanları ve kahramanlık öykülerini dile getiren Latince kökenli şiir yada düz yazı türündeki edebiyat yapıtları, roman adını alır. Örneğin; Kral Arthur Romanları gibi. 18. Yüzyılda bu sözcük uzak, masalsi, düşlemsel, olağanüstü, imgesel çağrışımlarında kullanılır. (İlyasoğlu 1995: 77)

İlyasoğlu kelimenin kökenini anlattıktan sonra romantik akımın temel özelliklerinden bahsediyor:

“Romantizm, önceki 18. yüzyıl Klasik akımının kuralcı sınırlarına karşı bir başkaldırı olarak nitelenebilir. 18. yüzyılda sanat, belli bir toplum katının eğlencesi için üretilir. 19. yüzyılda ise bestecinin, kendini anlatma çabasından doğar. Romantik üslup, sanatı ve çevresi arasındaki karşıtlığı çözebilme çabasındaki sanatçının anlatım yoludur. Romantik besteci, öznel duygularının dışavurumu olan yapıtında armoni ve çalgı renklerinin zenginliği ile dramatik seslenişe büyük

önem verir. Özün en çarpıcı şekilde ortaya çıkması için biçimdeki kusursuzluk kaygısını bir yana bırakmıştır. Ancak bu durum, yapısal bütünlüğe özen gösterilmediği anlamına gelmez. “(İlyasoğlu 1995: 77)

Nasıl ki romantizmin net bir tanımı yapılamazsa tipik bir romantik sanatçı çizmek de oldukça güçtür. Örneğin Goethe'nin Alman Romantizmi'ne katkısı tüm edebiyat tarihinde oldukça nettir. Ancak yine de Goethe'ye bir romantik demek mümkün değildir. Bununla anlatmak istediğimiz, sanatçıların son derece tümel ve zorlama birtakım çabalarla net tanımlanmış akımların dar çerçeveleri içinde değerlendirmenin yanlış olduğudur. Bununla birlikte kuşkusuz akımların temel karakterleri bize sanat tarihinde büyük pragmatik yararlar sağlamaktadır.

Bu küçük tartışmadan sonra kısaca Beethoven'in neden romantik akımın sınırlarına taşmış, hatta ona ışık tutmuş bir besteci olduğunu anlatmaya çalışalım.

Öncelikle şurası açıktır ki Beethoven'in müziği tam bir başkaldırıydı. Beethoven daha gençliğinden beri Klasik armoninin ona verdiği sınırları sorgulamaya başlamış ve bu armoninin sınırında gezmeye çabalamıştı. Beethoven ve Piyano bölümünde incelediğimiz gibi, zamanın piyanolarının da sınırlarını zorlamış ve enstrümanlardan çok şey beklemişti. Böylelikle daha gençliğinde, kalıp ve kuralcılığın ön plana çıktığı klasik üslubu zorlamaya başlamıştı. İlk piyano sonatlarında bu kuralların nasıl zorlandığı, romantik ve aşırı bir müziğin parıltıları kolaylıkla sezilebilir. Bununla birlikte Beethoven yaşamında ilerledikçe kalbinin kuvvetini daha iyi ifade eder olmuş ve bir üstad olarak romantizme daha da yaklaşmıştır.

Hiç kuşkusuz besteci armoniyi ve kuralları salt onları zorlamak amacıyla aşmaya gayret etmiyordu. Bu, daha ziyade bestecinin yaratısal coşkusunun ve duygularının ifade olunmasıyla ortaya çıkan bir durumdu. Bir başka deyişle Beethoven duygularını belirgin kurallara kurban etmiyordu. Hiç kuşkusuz yapısal bütünlük daima baki kalmıştı ancak besteci yoğun duygularını ifade edebilmek için tüm kuralları zorlamıştır. Suut Kemal Yetkin, Edebiyatta Akımlar adlı eserinde

“Klasik edebiyata göre akıl, herşeydi, Romantik edebiyatta ise duygular” (Yetkin 1967: 30) demiştir. Gerçekten de Beethoven’a hakim olan hal, aklın ona emrettiklerinden ziyade, duygularının ona dikte ettirdikleriydi. Sanatını, içindeki en büyük zenginliğin bir yansıması olarak gördüğü için, ona aşırı derecede değer vermişti. Aslında Beethoven için sanat daima en yüce değer olarak kalacaktır ki bu da romantik bir tutumdur. Sanat, bir zümrenin veya bir topluluğun emrinde olamazdı. Sanat, yaratısal coşku özgür bir pınar gibi akabilmeliydi. Bu bağlamda karşısına çıkacak tüm engelleri yıkmaya hazır bir kuvvetle doluydu. Hiç kuşkusuz bu özgürlük kavramı üzerinde biraz daha durmalıyız. Zira bu kavram hem romantikler için hem de Beethoven için çok mühim bir yer tutuyordu.

Bu noktada yeniden Suut Kemal Yetkin’e başvurursak, özgürlüğün romantik sanatta ne denli önemli bir oynadığını anlayabiliriz.

“Romantizm nedir? Romantiklerin başı sayılan Victor Hugo’ya göre romantizm ‘edebiyat olan Fransız İhtilalidir.’ Fransız İhtilali insan haklarını yok eden bütün baskılara karşı nasıl bir ayaklanma idiye, romantizm de klasik edebiyatın, sanatçıyı kısıktırak bağlayan, özgürlüğünü ve kişiliğini elinden alan baskıcı kurallarına karşı öyle bir ayaklanmadır. Romantizm, akla dayanan bu kuralları yıktıktan sonra, kişisel duyguların gürül gürül akabilmesine yol açan akımdır.(Yetkin 1967: 30)

Yetkin’in Fransız İhtilali ile Romantizm arasında kurduğu ilişki çok önemlidir. Tezimizin önceki bölümlerinde biz de bu önemden dolayı ihtilalden bahsetmiştik. Özgürlük, romantik sanatçının vazgeçemeyeceği bir mevhumdu. İçten gelen büyük coşkular, kendini ancak özgürlükle ifade edebilirdi. Baskıcı bir sanat anlayışıyla kendini ifade etmekte zorlanan tüm gençler hızla romantik sanata yöneldiler. Tüm Avrupa Werther’i okuyor, gençler onun gibi giyiniyor, onun gibi yazıyor ve onun gibi ölüyorlardı. Aşk, bu coşkuyu körükleyen en önemli duyguydu. Bu aşk samimi, içten ve müthiş bir heyecana sahipti. Böylece duygular artık karşı konulamaz bir sel gibi, karşılarına çıkan tüm engelleri yıkıyordu. Bu sebeple genç

Napoleon, romantiklere hep bir esin olmuştur. Beethoven için de durum farklı değildi. Yaratıcılığı ve coşkusu zirvedeydi. Bu coşkulu duyguları herhangi bir sınır ile engellemek mümkün değildi. Böylelikle onun müziğinde hep bu sınırlara dayanışı ve içten gelen duyguların hararetini hissederiz. Yetkin, aynı yapıtında şöyle söylemektedir:

“İnsan kişiliği, çoğu zaman şuradan buradan alınma fikirlerle değil, yaşama içgüdüsünün derinliklerinden gelen duygulara dayanır. (...) Duygular insan kişiliğinin değişmez temelidir. Bu bakımdan romantizm, bireyciliğin zaferi olarak görünmektedir” (Yetkin 1967: 31)

Gerçekten çok az kanaatkar Beethoven kadar kendi şahsiyetini ön plana çıkarmıştır. Beethoven hal ve tavırlarıyla tam bir bireyci olmuş ve hatta kendi sanatsal yeteneklerine son derece saygı duymuştu. Müzik tarihinde Beethoven ile birey sanatçılar artmış, sanatın bireyselleşmesi, sanatçıyla özdeşleştirilmesi gündeme gelmiştir. Beethoven’ın aşırı gururlu ve azametli karakteri, içinde bulunduğu dönemde onun adamcıl bir kimse olarak yorumlanmasına sebebiyet vermiştir. Ancak onun adamcıl biri olduğu asla doğru değildir. Kalbi son derece insancıl duygularla doluydu ve tek amacı bu şahsi duyguları toplumla paylaşmaktı. Çok insancıl olduğu için özgür olmak ve bir birey olarak saygı görmek istedi. Ancak zamanın toplumu sanatçıyı bir bireyden ziyade bir hizmetçi olarak gören bir toplumdur. Bu durum Beethoven’ın hayatı boyunca başa çıkmak zorunda kaldığı bir olgu olmuştur. Beethoven ve toplum arasındaki sürtüşme bestecinin asabi karakterinden değil, tam tersi onun çok insancıl ve muhabbetli bir insan olduğundan kaynaklanıyordu. Beethoven’ın karakteri sonucu çıkan sürtüşmenin sonunda toplum, onun tepkilerini ve müziğini, bu savaşın bütününü ve dehanın karakterini anlayamadığı gibi, kavrayamamıştır. Bu anlayışsızlığın ürünü ise besteciye sert ve adamcıl bir kimse olarak tanımlamak olmuştur. Hiç kuşkusuz bu savaştan zaferle çıkan Beethoven olmuştur ve ona zafer tacı olarak ölümsüzlük verilmiştir. Böylelikle Beethoven tüm karakteriyle kendisinden sonra gelen sanatçılar için bir ortam hazırlamış ve yeni bir dönem açmıştır. 9. Senfonisi’nde içten gelen duyguları, yaratısal yaşam neşesini tüm

benliğiyle dışarı vurmuştur. Artık yeni bir dönem açılmış ve böylelikle bir sonraki kuşak besteciler, kalplerinin onlara fısıldadığı tüm temayülleri büyük bir özgürlükle ifade edebilmişlerdir.

Hiç kuşkusuz romantizmin bir diğer önemli unsuru tabiat idi. Bu tabiat, romantikler için daima huzurlu bir sığınak, bir kaçış olmuştur. Romantikler her fırsatta tabiatın bahis açmış onu övgülerle süslemişlerdir. İdeal güzelliğin detaylanması olarak görülen tabiat, daima romantiklerin esin kaynağı olmuştur. Eserlerini tabiatın zengin unsurlarıyla süslemişlerdir. Goethe tabiat meftunudur, Wordsworth kalbi temayülleri tabiatı aksettirmiştir, Shakespeare'in kendisi tabiatıdır. Bunlar gibi Beethoven için de tabiat kendisinin huzurlu hissettiği biricik mekandır. Daha evvel Beethoven'in tabiat sevgisini anlatmıştık. İşte bu tabiat unsuru besteciye romantiklere bağlayan bir diğer olguydu. 9. Senfoni'nin üçüncü bölümü bize tabiatın bütün renklerini bir bütün halinde sunmaktadır. Keza 6. Senfoni bütünüyle tabiatı mensuptur. Böylelikle tabiat kendi başına müziğin konusu olabilmıştır. Beethoven'dan sonra gelen romantik besteciler, onun açtığı bu yolda ilerlemişler ve şahsi duygularını tabiat görünümüleriyle birleştirerek eserlerinde bu yüce sentezi ifade etmişlerdir.

Burada kısaca özetlemeye çalıştığımız tüm unsurlar, Beethoven'i klasik dönem ile romantizm arasında bir köprü haline getirmektedir. Şimdi kısaca romantik bestecilerin Beethoven hakkındaki görüşlerini aktarmaya gayret edeceğiz. Böylelikle Beethoven ile romantizm arasındaki ilişki daha çok aydınlanacak ve bestecinin müzik tarihinde ne denli önemli bir yer tuttuğu daha ziyade ortaya çıkacaktır.

Muhtelif Bestecilerin Beethoven Hakkındaki Görüşleri

Bugün romantik olarak nitelendirdiğimiz bestecilerin birçoğu Beethoven'i büyük bir hürmetle anmış ve kendi mevkilerini bu dehaya bağlamışlardır. Örneğin Richard Wagner, Beethoven'in müzik tarihinde açtığı çığırda bahsederken:

“Fırtına ve gerilimin ifadesi için enstrümantal müziğin sınırsız ufkunu açan Beethoven olmuştu. Onun gücü, özünü aldığı Hıristiyan armonisini, -bu dipsiz denizi, yoğunluğu ve sonsuz hareketi-, kendi özgürlüğünün sınırlarına çekmekteydi”. (Thomas 1972: 149-150)

Yine bestecinin son yıllarıyla kendi yaşamı kesişmiş olan besteci Felix Mendelssohn-Bartholdy daha gençliğinde Pastoral Senfoni'den birtakım duygular alıyor ve bunları izlemeye gayret ediyordu. Genç besteci için bu eser tüm kırlar kadar engin, bakir ve yeni çizgilere açıktı. Bu romantizmin başlangıcıydı. Mendelssohn tüm yaşamında Beethoven'ı daima savunmuştu. Etrafındaki birçok insan Beethoven'in müziğinin güzellikten yoksun ve estetik bir zaafiyet olarak görürken Mendelssohn bu müziğin büyüsunü keşfetmiş ve bestecinin tüm partiyonlarını toplamaya gayret etmişti. Beethoven'a olan nefrete tepki gösteriyor ve kaba idrake sahip tüm insanlara onun dehasını anlatmak için büyük çaba sarf ediyordu.

Yine büyük bir besteci olan Nicolò Paganini, Beethoven hakkında şu sözleri söylemişti;

“ Beethoven'i musiki Olimposu'nun zirvesine koydum.” (Jacques Barzun, Berlioz and the Romantic Century I: 152)

Bir diğerk besteci Georges Bizet dostu Paul Lacombe'ye yazdığı mektupta Beethoven'dan şöyle bahsediyordu:

“Ben de tıpkı senin gibi Beethoven'ı en mükemmel besteci olarak görüyorum. Korolu senfonisi, sanatımızın zirve noktasıdır! Michelangelo, Shakespeare, Homeros, Beethoven, Musalar! Ne tanrısal bir forma sahip olan Mozart, ne güçlü orijinalitesiyle Weber, ne dramatik dehasıyla Meyerbeer görüşümce bu Titan'ın, bu müziğin Prometheus'unun önüne geçemez. Bir gün bunu herkes anlayacaktır.” (Thomas 1972: 1157)

Beethoven'in önemi Korsakov'un eserlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Korsakov, Beethoven'i diğer bestecilerden farklı tutmuş ve onun müzik için önemini şu şekilde dile getirmişti:

“Eğer bir öğrenci kendi başına çalışıyorsa en iyi plan orkestrayı dinlerken bir yandan da tüm partiyonu incelemektir. Ancak hangi müziğin dinleneceğini ve çalışılacağını bilmek oldukça zordur. Hiç kuşkusuz bu tüm çağların müziği ve modern müzik olmalıdır. Bu müzik öğrenciye nasıl yazacağını öğretir, klasik müzik onu geliştirecektir. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (Peygamber), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, ayrıca modern Fransız ve Rus besteciler ona en güzel yolu gösterecektir.

Ancak Beethoven tüm bunlardan farklı bir yerde durur. Onun müziği sınırsız bir orkestral hayal gücünü yansıtır. Onun tekniği, detaylı incelendiğinde, kendine has titanlara layık soyutlamasını açığa vurur. Orkestranın dışında tuttuğu trompetler, zor ve hazin aralıklar yazdığı kornolar, ayrı bir karaktere sahip olan yaylılar ve büyük bir renkliliğe sahip olan üflemliler, hepsi öğrencinin Beethoven üzerine çalışırken karşılaşacağı heyecan verici noktalar olacaktır.” (Nicolas Rimsky-Korsakov, Principles of Orchestration, tr. Edward Agate, London, Russian Music Agency, 1922: 2)

Gerçekten de Beethoven'in orkestrasyon tekniği ve senfonileri tüm romantik döneme ışık tutmuştur. Onun programlı senfoni anlayışını Liszt ve Wagner geliştirmiş, saf müzik anlayışını da Brahms miras olarak almıştı. Bir başka Rus besteci Modest Mussorgsky, Stasov'a yazdığı 18 Ekim 1872 tarihli mektubunda besteciden şöyle bahsetmişti:

“Şiir alanında iki öncü vardır: Büyük Homeros ve saf Shakespeare. Müzik alanında da iki öncü vardır: mütefekkir Beethoven ve filozof Belioz. Bu dörtlü etrafında daima zevk içinde bulunuruz.” (Jay Leyda

& Sergei Bertensson, *The Mussorgsky Reader*, New York, W. W. Norton, 1947: 199)

Bu örnekleri daha çok uzatabiliriz. Neredeyse tüm romantik besteciler Beethoven hakkında bir fikir beyan etmiş, her fırsatta ona duydukları hayranlığı dile getirmişlerdir.

Sonuç olarak Beethoven müziğiyle yeni bir çağ açmış nadir bestecilerden biridir. Onun hassas ve gururlu karakteri daha sonraki bestecilerin yaşadığı özgürlük keyfiyetini olanaklı kılmıştır. Beethoven'in tüm yaşamı bir manevi tekamülün sürekliliği olmuştur. Besteci bu gelişiminde sürekli yaratmış ve bizi de bu tekamüle dahil etmiştir. Shakespeare bile bu aydınlanma sürecinde belki Beethoven denli başarılı olamamıştır. Nitekim bestecinin son eserlerinde ortaya çıkan mükemmel üslup bu dünyada pek az bahtiyar sanatçıya nasip olmuştur. Beethoven'in son müziği gerçekten bütünüyle orijinaldir ve O, tüm sanat tarihinin daima en çok araştırılan ve düşünülen sanatçılardan biri olacaktır.

Bir Piyanistin Gözüyle Beethoven

Beethoven, senfonileriyle nasıl ki orkestra şeflerinin repertuarlarının baş köşesinde bulunması gereken bir besteciye, piyanistler için de gerek sonatları gerekse oda müziği eserleri ve konçertolarıyla vazgeçilmez bir yere sahiptir.

Beethoven, yaşadığı tarihler itibarı ile hem piyano mekanizmasının hem de buna bağlı olarak piyano tekniğinin geliştiği bir dönemde eserlerini vermiştir. İlk dönem eserleri,-göreceli olarak- daha ilkel bir klavye göz önünde bulundurularak yazılmış olsa da, daha ileriki tarihlerde bu eserler geniş bir rejistire uyarlanmıştır.

Beethoven'ın müziği piyanistlere, kendilerini gösterme olanağı tanıyan pek çok imkan sağlar. Mozart'tan miras aldığı parlak virtüöziteyi daha da geliştiren, piyanoda orkestral bir yazı tekniği yaratan Beethoven, aynı zamanda müzik tarihinin

ilk piyanolu senfonisi olarak tanımlanabilecek, 5. Konçertosu ile, piyanistlerin üstün bir tamperaman sergilemelerini de arzulamıştır. Aynı eser içerisinde uç karakterler barındırarak sonorite ve ifade zenginliğini de gerektiren yapıtlara imza atmıştır (Appassionata, Ay Işığı Sonatı gibi). Op. 101'den sonraki sonatlarında, mükemmel bir polifonik anlayış gerekmektedir.

Bir geçiş dönemi bestecisi olması dolayısıyla romantik bir form yapısına karşın klasik üsluptaki müziğini yorumlamak büyük bir müzikal olgunluk gerektirmektedir. Piyanoda pek çok ilke imza atan Beethoven, geliştirdiği yeni yazı sayesinde pedal kullanımını da , olmazsa olmaz denecek kadar mecbur tutan ilk bestecidir. Ayrıca Piyano Sonatlarında ilk kez, senfonik düzendeki gibi, 4 bölüm kullanan da Beethoven'dır. Enstrümanda recitatif tarzı yazı da onun getirdiği bir başka yeniliktir.

Amaçları ile ilgili olarak Beethoven bizleri hiçbir zaman karanlıkta bırakmamıştır. Çalışmalarını ve düzeltmelerini öyle bir titizlikle yapmıştır ki şüpheye veya tedirginliğe yer yoktur. Hiçbir piyanist, kemancı yada orkestra şefi, “ustanın, neyi amaçladığından emin değilim” diyemez. Beethoven'ın eserlerine ait notalar, amaçları açısından berrak ve güneşli bir ilkbahar gününün gökyüzü kadar saydamdır. İşaretler ve talimatlar takip edilmelidir ama bu takip büyük bir sadakatle uygulanmalıdır. İşte, yorumdaki sanat da tam buradadır. Şüpheye düşülen durumlarda her zaman besteci doğru ve haklıdır -bu istisnasız bir gerçektir- ve bu durumda herhangi bir pasajda şu veya bu şekilde yoruma imkan kalmamaktadır.

Beethoven'a ait bir eseri mümkün olan en büyük titizlikle sunmak, Onun içindeki ebedi insanı yorumlamak, yaşı olmayan, hiç yaşlanmayan, her zaman varolan Beethoven'ı ifade etmektir.

KAYNAKÇA

- BLOM, Eric. *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed*, New York, De Capo Press, 1968
- BURK, John. *The Life and Works of Beethoven*, New York, Random House, 1943
- CHRISTOPHER, R., L. LOCKWOOD ve J. WEBSTER (ed.). *Beethoven Forum*, Vol. I., London, University of Nebraska Press, 1992
- DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven*, Oxford, Clarendon Press, 1993
- GODDARD, Scott. *Beethoven and Goethe*, London, Music and Letters, 1927
- HERRIOT, Edouard. *Beethoven'in Hayatı*, (Çev. Atiye Eymur ve Zeynep Mustafa), İstanbul: Batı Yayınları, 1947
- İLYASOĞLU, Evin. *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 1995
- JOHNSON, D., A. TYSON ve R. WINTER. *The Beethoven Sketchbooks*, California, University of California, 1985
- KISHLANSKY, M., P. GEARY ve P. O'BRIEN. *Civilization In The West*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995
- KOOLBERGER, Jeroen. *Beethoven*, New York, Tiger Books International PLC., 1995
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven*, London, Harvard University Press, 1992
- Mac ARDLE, Dorothy. *Beethoven and Haydn*, London, Monthly Musical Record, 1959
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956
- NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven*, New York, W.W. Norton and Company, 1988
- ROLLAND, Romain. *Beethoven'in Hayatı*, (Çev. Fethi Yücel), Ankara: Akay Kitabevi, 1944
- SULLIVAN, Joseph. *Beethoven: His Spritual Development*, New York, Vintage Books, 1960

- THAYER, Alexander Wheelock. *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven*, Berlin, F. Schneider, 1865
- THOMAS, K.S. ve L. BIANCOLLI., *The Beethoven Companion*, New York, Doubleday and Company Inc., 1972
- WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*, Vol. I: "The Art Work of the Future" Second Edition, (Trans. William Ashton Ellis), London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1895
- WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*, Vol. II: "Opera and Drama", Vol. III: "The Theatre", Vol. IV: "Arts and Politics", Vol. V: "Actors and Singers", Vol. VI: "Religion and Art", Vol. VII: "In Paris and Dresden", Vol. VIII: "Posthumous", (Trans. William Ashton Ellis), London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1899
- WEGELER, F. ve F. RIES. *Biographisches Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, 1838
- WEGELER, F., F. RIES. *Beethoven Remembered*, Arlington, Great Ocean Publishers Inc., 1987
- YETKİN, Suut Kemal. *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967

EK-1**Ludwig van Beethoven - Eser Listesi**

- **Op.1**
3 Piano Trios (E-flat Major, G Major, c Minor)
- **Op.2**
3 Piano Sonatas No.1-3 (f Minor, A Major, C Major)
- **Op.3**
String Trio (E-flat Major)
- **Op.4**
String Quintet (E-flat Major)
- **Op.5**
2 Sonatas for Piano and Violoncello (F Major, g Minor)
- **Op.6**
Sonata for Piano, 4 Hands (D Major)
- **Op.7**
Piano Sonata No.4 (E-flat Major)
- **Op.8**
Serenade for String Trio (D Major)
- **Op.9**
3 String Trios (g Major, D Major, c Minor)
- **Op.10**
3 Piano Sonatas No.5-7 (c Minor, F Major, D Major)
- **Op.11**
Clarinet Trio (B-flat Major)

- **Op.12**
3 Violin Sonatas No.1-3 (D Major, A Major, E-flat Major)
- **Op.13**
Piano Sonata No.8 (c Minor) ("Pathétique")
- **Op.14**
2 Piano Sonatas No.9-10 (E Major, G Major)
- **Op.15**
Piano Concerto No.1 (C Major)
- **Op.16**
Quintet for Winds and Piano (E-flat Major)
- **Op.17**
Horn Sonata (F Major)
- **Op.18**
6 String Quartets (F Major, G Major, D Major, c Minor, A Major, B-flat Major)
- **Op.19**
Piano Concerto No.2 (B-flat Major)
- **Op.20**
Septet (E-flat Major)
- **Op.21**
Symphony No.1 (C Major)
- **Op.22**
Piano Sonata No.11 (B-flat Major)
- **Op.23**
Violin Sonata No.4 (a Minor)

- **Op.24**
Violin Sonata No.5 (F Major) ("Spring")
- **Op.25**
Serenade for Flute, Violin, Viola (D Major)
- **Op.26**
Piano Sonata No.12 (A-flat Major)
- **Op.27**
2 Piano Sonatas
No.13 (E-flat Major) ("Sonata quasi una fantasia")
No.14 (c-sharp Minor) ("Moonlight")
- **Op.28**
Piano Sonata No.15 (D Major) ("Pastorale")
- **Op.29**
String Quintet (C Major)
- **Op.30**
3 Violin Sonatas No.6-8 (A Major, c Minor, G Major)
- **Op.31**
3 Piano Sonatas No.16-18 (G Major, d Minor, E-flat Major)
- **Op.32**
Song ("An die Hoffnung")
- **Op.33**
7 Bagatelles for Piano (E-flat Major, C Major, F Major, A Major, C Major, D major, A-flat Major)
- **Op.34**
Variations for Piano (F Major)

- **Op.35**
Variations for Piano (E-flat Major) ("Eroica")
- **Op.36**
Symphony No.2 (D Major)
- **Op.37**
Piano Concerto No.3 (c Minor)
- **Op.38**
Piano Trio (arrangement of Op.20) (E-flat Major)
- **Op.39**
2 Preludes for Piano (C Major, C Major)
- **Op.40**
Romance for Violin and Orchestra (G Major)
- **Op.41**
Serenade for Flute and Piano (arrangement of Op.25) (D Major)
- **Op.42**
Notturmo for Piano and Viola (arrangement of Op.8) (D Major)
- **Op.43**
Ballet ("The Creatures of Prometheus")
- **Op.44**
Variations for Piano Trio (E-flat Major)
- **Op.45**
3 Marches for Piano, 4 Hands (C Major, E-flat Major, D Major)
- **Op.46**
Song ("Adelaide")
- **Op.47**
Violin Sonata No.9 (a Minor) ("Kreutzer")

- **Op.48**
6 Songs (after Gellert)
- **Op.49**
2 Piano Sonatas No.19-20 (g Minor, G Major)
- **Op.50**
Romance for Violin and Orchestra (F Major)
- **Op.51**
2 Rondos for Piano (C Major, D Major)
- **Op.52**
8 Songs
- **Op.53**
Piano Sonata No.21 (C Major) ("Waldstein")
- **Op.54**
Piano Sonata No.22 (F Major)
- **Op.55**
Symphony No.3 (E-flat Major) ("Eroica")
- **Op.56**
Triple Concerto for Piano, Violin and Cello (C Major)
- **Op.57**
Piano Sonata No.23 (f Minor) ("Appassionata")
- **Op.58**
Piano Concerto No.4 (G Major)
- **Op.59**
3 String Quartets (F Major, e Minor, C Major) ("Razumovsky")
- **Op.60**
Symphony No.4 (B-flat Major)

- **Op.61**
Violin Concerto (D Major)
- **Op.62**
Overture (c Minor) ("Coriolan")
- **Op.63**
Piano Trio (arrangement of Op.4) (E-flat Major)
- **Op.64**
Sonata for Piano and Violoncello (arrangement of Op.3) (E-flat Major)
- **Op.65**
Aria ("Ah! perfido")
- **Op.66**
Variations for Piano and Violoncello (F Major)
(over "Ein Mädchen oder Weibchen" from Mozart's "Magic Flute")
- **Op.67**
Symphony No.5 (c Minor)
- **Op.68**
Symphony No.6 (F Major) ("Pastorale")
- **Op.69**
Sonata for Piano and Violoncello (A Major)
- **Op.70**
2 Piano Trios (D Major "Geistertrio", E-flat Major)
- **Op.71**
Wind Sextet (E-flat Major)
- **Op.72**
Fidelio

- **Op.73**
Piano Concerto No.5 (E-flat Major) ("Emperor")
- **Op.74**
String Quartet (E-flat Major) ("Harp")
- **Op.75**
6 Songs
- **Op.76**
Variations for Piano (D Major)
- **Op.77**
Fantasia for Piano (g Minor)
- **Op.78**
Piano Sonata No.24 (F-sharp Major)
- **Op.79**
Piano Sonata No.25 (G Major)
- **Op.80**
Fantasia for Soli, Choir, Piano and Orchestra ("Choral Fantasy")
- **Op.81a**
Piano Sonata No.26 (E-flat Major) ("Les Adieux")
- **Op.81b**
Sextet for Strings and Horns (E-flat Major)
- **Op.82**
4 Ariettas and a Duet
- **Op.83**
3 Songs (after Goethe)
- **Op.84**
Incidental Music to "Egmont"

- **Op.85**
Oratorio ("The Mount of Olives")
- **Op.86**
Mass (C Major)
- **Op.87**
Trio for 2 Oboes and English Horn (C Major)
- **Op.88**
Song ("Das Glück der Freundschaft")
- **Op.89**
Polonaise for Piano (C Major)
- **Op.90**
Piano Sonata No.27 (e Minor)
- **Op.91**
"Wellington's Sieg" ("Battle Symphony")
- **Op.92**
Symphony No.7 (A major)
- **Op.93**
Symphony No.8 (F Major)
- **Op.94**
Song ("An die Hoffnung")
- **Op.95**
String Quartet (f Minor) ("Serioso")
- **Op.96**
Violin Sonata No.10 (G Major)
- **Op.97**
Piano Trio (B-flat Major) ("Archduke")

- **Op.98**
Song Cycle ("An die ferne Geliebte")
- **Op.99**
Song ("Der Mann von Wort")
- **Op.100**
Song ("Merkenstein")
- **Op.101**
Piano Sonata No.28 (A Major)
- **Op.102**
2 Sonatas for Piano and Violoncello (C Major, D Major)
- **Op.103**
Wind Octet (E-flat Major)
- **Op.104**
String Quintet (arrangement of Op.1/no.3) (c Minor)
- **Op.105**
6 Variation Cycles for Flute and Piano
- **Op.106**
Piano Sonata No.29 (B-flat Major) ("Hammerklavier")
- **Op.107**
10 Variation Cycles for Flute and Piano
- **Op.108**
25 Scottish Folksong Arrangements
- **Op.109**
Piano Sonata No.30 (E Major)
- **Op.110**
Piano Sonata No.31 (A-flat Major)

- **Op.111**
Piano Sonata No.32 (c Minor)
- **Op.112**
"Meeresstille und glückliche Fahrt"
- **Op.113**
"Die Ruinen von Athen"
- **Op.114**
Choir for "Die Weihe des Hauses"
- **Op.115**
Overture ("Namensfeier")
- **Op.116**
Terzet ("Tremata, empi, tremata")
- **Op.117**
"König Stephan"
- **Op.118**
"Elegischer Gesang"
- **Op.119**
11 Bagatelles for Piano
- **Op.120**
33 Variations for Piano ("Diabelli")
- **Op.121a**
Variations for Piano Trio (G Major)
- **Op.121b**
"Opferlied"
- **Op.122**
"Bundeslied"

- **Op.123**
Mass (D Major) ("Missa Solemnis")
- **Op.124**
Overture (C Major) ("Die Weihe des Hauses")
- **Op.125**
Symphony No.9 (d Minor)
- **Op.126**
6 Bagatelles for Piano
- **Op.127**
String Quartet (E-flat Major)
- **Op.128**
Song ("Der Kuss")
- **Op.129**
Rondo a capriccio for Piano (G Major) ("Rage over a lost Penny")
- **Op.130**
String Quartet (B-flat Major)
- **Op.131**
String Quartet (c-sharp Minor)
- **Op.132**
String Quartet (a Minor)
- **Op.133**
"Grosse Fuge" for String Quartet (B-flat Major)
- **Op.134**
"Grosse Fuge" for Piano, 4 Hands (arrangement of Op.133)
- **Op.135**
String Quartet (F Major)

- **Op.136**
Cantata ("Der glorreiche Augenblick")
- **Op.137**
Fugue for String Quintet (D Major)
- **Op.138**
Overture (C Major) ("Leonore No.1")

