

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 84
EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN FORMAL, ORKESTRAL
VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20076013 Mürsel YAVUZ

Danışman:
Prof. Gürer AYKAL

İSTANBUL – 2009

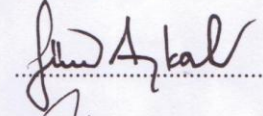
Mürsel YAVUZ tarafından hazırlanan Ludwig Van Beethoven'in Op.84 Egmont Uvertürü'nün Formal, Orkestral ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 03 / 2009

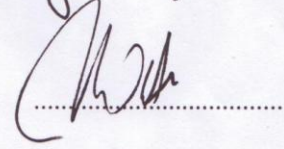
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Gürer AYKAL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Mesut İKTU (MSGÜ.Sahne Sanatları)



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Özkan MANAV



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. ÇALIŞMANIN AMACI.....	1
1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI	1
1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	1
2. LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN EGMONT'U YAZDIĞI DÖNEMDEKİ TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL GELİŞMELER	2
3. GOETHE İLE TANIŞMA.....	8
4. GOETHE'NİN EGMONT'U	10
5. EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN FORMAL, ORKESTRAL VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	15
5.1. EGMONT MÜZİKLERİNİN PERDE DAĞILIMI	15
5.2. EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN ÇÖZÜMLEMESİ.....	17
5.2.1. Giriş (Sostenuto ma non troppo)	17
5.2.2. Sonat Allegrosu	24
5.2.2.1. <i>Serim</i>	25
5.2.2.2. <i>Gelişim</i>	33
5.2.2.3. <i>Yeniden Serim</i>	34
5.2.3. Koda.....	37
5.2.3.1. <i>Formal Çözümleme</i>	37
5.2.3.2. <i>Orkestral Çözümleme</i>	38
5.3. ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİĞİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLEME	39
5.3.1. Giriş (Sostenuto ma non troppo)	39
5.3.2. Allegro	42
5.3.3. Allegro con brio.....	47
6. EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN YAPILMIŞ OLAN BAZI KAYIT YORUMLARI VE ZAMANLARI	49
7. SONUÇ	50
8. KAYNAKÇA	51
9. EK: LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 84 EGMONT UVERTÜRÜ (PARTİTÜR).....	52
10. ÖZGEÇMİŞ.....	101

ÖNSÖZ

Bu eser metni çalışması, Türkiye’de Avrupa’ya oranla yeni gelişmekte olan orkestra şefliği ve kompozisyon bölümü öğrencilerinin çalışmalarına ışık tutacağı düşüncesiyle hazırlanmıştır. Sevgiyle bu düşüncenin gerçekleşmesi ümidindeyim.

Gerek bu çalışmanın hazırlanmasında ve gerek orkestra şefliği alanında derin bilgisi ve deneyimlerini benimle paylaşarak, gelişmemde önemli bir yere sahip olan değerli hocam sayın Prof. Gürer Aykal’a sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

Borusan Kültür ve Sanat Kütüphanesi’nin tüm olanaklarından yararlanmamı sağlayan Teri Sisa’ya, metnin bilgisayar ortamına aktarılmasındaki yardımlarından dolayı dostum Yusuf Unay’a ve çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen ağabeyim Nusrettin Yavuz’a dostça teşekkür ediyorum.

ÖZET

Bestecilik ve orkestra şefliği, her zaman birbirini tamamlar nitelikte olmuştur. Bu düşünce ile yola çıkarak, eserde yapılan çözümlemeler geniş tutulmaya çalışılmıştır. Uvertürün analizinde, şeflik tekniklerinin yanı sıra, Beethoven'ın kompozisyon anlayışı ve orkestralama tekniği de ön plana çıkarılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Beethoven, Goethe, Egmont, Orkestra Şefliği

SUMMARY

Composition and orchestral conducting have features which always complete each other. As a result of this thought, analysis of the piece is expanded in a possible way. In the analysis of the overture, beside the conducting techniques, understanding of Beethoven's composition and orchestration technique is examined.

KEY WORDS: Beethoven, Goethe, Egmont, Orchestral conducting.

KISALTMALAR LİSTESİ

Fl.: Flüt

Ob.: Obua

Cl.: Klarnet

Fg.: Fagot

Cor.: Korno

Tr.: Trompet

Timp.: Timpani

Vl.: Viyolin

Vla.: Viyola

Vlc.: Viyolonsel

Cb.: Kontrabas

1. GİRİŞ

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Bu eser metni çalışmasının amacı, Beethoven'ın Op. 84 Egmont Uvertürü'nün formal, orkestral ve şeflik teknikleri açısından incelenip eserin nitelikli yorumlanmasına katkıda bulunabilecek bilgiler sunmaktır.

1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çalışmamızda, Beethoven'ın Egmont Uvertürü'nü bestelediği dönemdeki sosyal ve kültürel gelişimler ele alınıp, eserin içeriğine kaynaklık eden Goethe'nin aynı adı taşıyan oyununa da değinilmiştir. Ancak eser metni, Goethe'nin oyunundan çok Beethoven'ın bestelediği müziğe yönelik analitik çözümlemelerle desteklenmiştir.

1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada öncelikle, uvertürün bestelendiği dönemin sosyal ve kültürel gelişmeleri, daha sonra oyun metninde geçen olaylar örgüsüne kısaca değinilecektir. En son olarak da bu çalışmanın temel amacı olan uvertürün formal, orkestral ve orkestra şefliği teknikleriyle ilgili bulgular ve önerilere değinilecektir.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN EGMONT'U YAZDIĞI DÖNEMDEKİ TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL GELİŞMELER

18. yy.ın son on yılında Viyana'da görünen manzara, yurttaşların yüreklerini ya ısıtıyor ya da dehşete boğuyordu. Egemen sınıfın kafası ve ruhu değişim korkusuyla dolup taşmıştı. Feodal yapının savunucuları tüm dünyaya bu durumun değişmez olduğunu söyleseler de, kendileri için gelişmekte olan tehlikeyi görüyor ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaşan altüst oluştan korkuyorlardı. Öte yandan bu toplumdaki geniş düşünceye sahip kişiler, Avrupa'da biçimlenmekte olan geleceğe umut ve hayranlıkla bakıyorlardı. Bu yaklaşımları düşüncelerine renk katıyor, yaratıcı çabalarını derinden etkiliyordu.

Fransız devriminin özellikle 1792'den başlayarak ülke dışına bir sel gibi yayıldığı ve başka ülkeleri kapladığı bilinmektedir. Birçok kişi devrimi bağrına basarken, başka bir yerde devrimin karşıdevrim taraftarlarınca geri püskürtülmeye çalışıldığını görüyorlardı. Devrimin fikirleri, halk ordularının sınırlardan içeri giremediği yerlere bile giriyordu. Tüm Avrupa kıtası üzerinde büyük toplumsal gelişmeler, büyük ayaklanmalar ve patlamalar yaşanıyor.

Fransız Cumhuriyeti'nin, düşmanları tarafından tehdit edildiği ve buna şiddetle yanıt verildiği görülünce pek çok kişinin tutumu değişti. Örneğin, önceleri devrime yakınlık hisseden (Schiller'in de aralarında bulunduğu) pek çok Alman aydını ya devrimden soğudular ya da düşman kesildiler.

Öte yandan Beethoven gibi sanatçı ve aydınların çoğu, devrim yandaşı olarak kaldılar. Ancak Fransa'da gelişmekte olanları yoğun bir ilgiyle izlediler, komşu ülkelere etkileri konusundaki söylentileri ve ardından gelen askeri etkinlikleri kaygıyla gözlediler.

İngiltere'nin karşı devrim tarafına katıldığı 1793'ten sonra Avrupa'nın uzun bir süre barışa veda ettiği ve Ren Bölgesi'nde, Savoy'da, Flemenk'te ve İtalya'da yer yer patlak veren sürekli çatışmaların gündelik yaşamın parçası haline geldiği açıktı. 1794 ile 1795 yılları geçip gittiği sırada savaş gelişim kazandı. Kutsal Roma Germen

İmparatorluğu'nun sınırları zorlandı. Flemenk, Belçika ve İsviçre'de yönetici sınıflar, devrimci cumhuriyetçilik karşısında çöktü.¹

Avusturya'da ayaklanma korkusu büyüyordu ve baskıcı önlemler uygulayarak gelişmeleri önlemeye kalkışmak işe yaramıyordu. Özgürlük için savaşanlar, coşkuyla eşitlik ve kardeşlik mesajlarını komşularına iletiyorlardı.

Fransız ordusunun Avusturya'ya beklenmeyen gelişinin yarattığı derin heyecanı, ondan kaynaklanan yeni ve tutkulu yaşam biçimini en iyi Stendhal betimler:

“15 Mayıs 1796'da o zamana değin saygı gösterilen her şeyin, gerçekten nefret edilecek kadar olmasa bile, son derece gülünç olduğunu bütün bir halk keşfetti. Son Avusturya tümeninin oradan ayrılışı, eski fikirlerin çöküşünü dile getiriyordu. Habsburgların despotizmi tarafından zifiri bir karanlığa gömülmüş insanlar bunu tersine çevirdiler ve kendilerini gün ışığı içinde yüzer bir durumda buldular.”²

Sonbaharda Fransızlar zaferden zafere koşarken, Avusturyalıların korku ve telaşı arttı. İtalya'da savaşmak üzere gönüllülerin toplanması için çağrı yapıldı. Yıkıldı yıkılacak durumdaki monarşi, ihtiyaç anında kuvvetli bir milliyetçilik ruhuyla betonlaştı.

Napoléon her geçen gün Avusturya'nın üstüne yürüyordu. Ruslar karşısında Haziran 1807'de kazandığı zaferden sonra Almanya'da görece bir barış sürüyordu. Buna karşılık kardeşi Joseph'i tahtına oturttuğu İspanya'da, İngilizlerden yardım gören milliyetçi Katolik halkın ayaklanmasıyla yüz yüze gelmişti. Napoléon'un karşı karşıya kaldığı zor durumu gören Avusturya İmparatorluğu, kaybettiği toprakların bir kısmını kurtarmak için uygun anın gelip çatıldığını düşündü ve Nisan 1809'da bu amaçla Avusturya askerlerini Bavyera içlerine gönderdi.

Tanrının bu askerleri kutsaması için 17 – 24 Nisan haftası boyunca Viyana halkı kiliselerde toplanmaya çağırılarak, Avusturya ordusunun başarısı için dua edildi. Ayın 24'ünde imparatoriçe ile bütün arşidüklerin başında bulunduğu, onları

¹ Williams, **Merryn, Revolutions**, s. 28. (Frida Knight'dan)

² Stendhal, **La Cartreuse de Parme**, 1. Bölüm. (Frida Knight'dan)

saraylıların, kent meclisi üyelerinin ve bütün ruhban üyelerinin izlediği uzun bir kortej kentin içinden yürüyerek katedraldeki törene gitti.³

Ama ne yazık ki bunların hiçbirinin ne tanrının ne de kuvvetlerini yarımada bırakarak 22 Nisan'da Tuna üzerinden Eckmühl'a ulaşan ve orada bütün Avrupa kıtasında yankılanan bir zafer kazanan Napoléon'un üzerinde etkisi olmadı. Napoléon ve ordusu iki hafta geçmeden Avusturya için önemli yerlerden biri olan Schönbrunn'un yüksek tepelerine ulaştı. Fransız ordusunun etkisinin giderek artması Avusturya soylularının ve prenslerinin zorunlu göçüne neden olmuştu.

Kuşkusuz beklenmedik göçler, Beethoven üzerinde maddi ve manevi etkiler bırakmıştır. 4 Mayıs'ta imparatoriçe, hanedanın varisi olan çocuklarla birlikte Viyana'dan ayrıldı. Beethoven'ın arkadaşı ve öğrencisi olan Arşidük Rudolph da kendilerine eşlik etti. Beethoven, "Elveda Viyana 4 Mayıs 1809" (Piyano sonatı, no: 26 Mi bemol major Op. 81a) başlığını koyduğu bir sonatla bunun yasını tuttu. Bu eser derin bir arkadaşlığın ciddi ve saygın izlerini taşıyan, ayrıca program açıklaması olan tek sonattır. Arşidük Rudolph'un kraliyet ailesiyle Budapeşte'ye kaçmak üzere kentten ayrılmasının, Fransızlar barış antlaşması imzalayınca da 1810'da Viyana'ya dönüşünün tarihlerinin günü gününe bölümlerin başına yazılmasına rağmen, sonatı 1811'de basan Breitkopf-Härtel yayınevi, bestecinin itirazı üzerine bu tarihleri baskıdan çıkartmıştır.⁴

Sonat başlangıç adagio'sunda, bestecinin arkadaşından ayrılmaktan duyduğu acıyı dile getirir ve canlı bir yolculuk ritmiyle devam eder. 2. bölüm kelimenin tam anlamıyla bu yokluğun acısını dile getirmektedir. Dört nala koşarcasına ilerleyen neşeli finalin ise daha sonra Arşidük Rudolph'un dönmesinden önce yazıldığı anlaşılır.

Viyana, işgalin getirdiği yokluk ve sefaleti yaşıyordu. Yiyecek sıkıntısı üst boyuttaydı. Fırınlara, Fransızların emrine verilmiş olduğundan: un olmayınca Viyanalılar meyhanelerde arpadan yapılmış ekmekle karınlarını doyuruyorlardı. Dükkanların önlerinde didişme ve kavgalar yaşanıyor, yerel yönetimin beyaz ekmek, peynir ve et almaya izinli çok sayıda askeri barındırıp beslemesine karşı protestolar düzenleniyordu.

³ Robert, André, **L'Idée Nationale Autrichenne**, s. 193. (Frida Knight'dan)

⁴ Aktüze, İrkin, **Müziği Okumak c. 1**, s. 222.

Bu dönemde Avusturya üzerinde en kötü etkiyi ekonomi oluşturunyordu. Kıtık, faizlerde aşırı yükselişe neden olmuştu. Fransızların büyük stoklara el koymaları ise durumu daha da beter hale getiriyordu. Fransızlar iki ay içinde kentten on milyon florini çekip çıkarmışlardı. Kent ve varoşlardaki evlerin sahiplerine kira bedelinin dörtte biri tutarında bir vergi yüklenmişti.

Savaşın ve yenilginin bütün sonuçları özellikle yoksulların sırtına yüklendi. Beethoven bile bu darlığı hissetmişti. Posta hizmetinin aksamasına ve haberleşmenin çok zorlaşmasına rağmen, Beethoven durumundan yakınan bir mektupla yayıncısına ulaşmayı başardı:

“Çok yoğun bir sefaletin içinde yaşamaktayız. 4 Mayıs’tan bu yana tutarlı ve dişe dokunur pek az yapıt, çoğunlukla da bölük pörçük şeyler üretmiş bir haldeyim. Olayların gidişi, ruhumu ve bedenimi etkilemiş durumda. Kont Kinsky’den tek bir kuruş almış değilim: üstelik paraya en fazla gereksinimim olduğu bir zamanda oluyor bu. Bizleri daha nelerin beklediğini Tanrı bilir. Normalde çevremi saran bu manzaranın ve havanın değişmesi gerek. Tam bugün zorunlu askere alma başlamakta: dört bir yanı düzensiz mi düzensiz, yıkıcı mı yıkıcı bir yaşam sarmış. Ortada davul ve top seslerinden, her türlü sefaletten başka bir şey yok.”⁵

Beethoven, ekonomik sıkıntının kendisinde yarattığı olumsuz etkiyi giderebilmek için, kraliyet tiyatrosu yöneticilerine bir dilekçe göndererek, iyi para ödenen bir iş bulabileceğini bildiği yabancı ülkelere gitmektense, Viyana’da kalmasını sağlayacak güvenli bir maaşa gereksinimi olduğunu dile getirir.

Onlardan, Viyana’da daha fazla kalmasını sağlayacak iyi bir geçim olanağı sağlamalarını ister. Buna karşılık olarak, her yıl en az bir büyük opera ve bir küçük opera ya da bir divertimento, korolar veya gerektiğinde saygıdeğer yönetimin isteyeceği uygun parçalar bestelemeyi önerir. Ama ne yazık ki isteği geri çevrilir ve önerisi kabul edilmez.

Büyük besteci, önerilerinin kabul edilmemesine çok öfkelenmiş olmalı ki, arkadaşı şair Heinrich Collin’e şu sözleri yazar:

“Bu sanat vandallarına duyulan saygı benden uzak olsun! Anlaşılan biraz beklememiz gerekecek: o yüksek ve kudretli tiyatro yöneticileri bunu böyle buyurmuşlar. Onlardan bir iyilik beklemem

⁵ Beethoven, L. Van, **Briefe. Eine Auswahl**, s. 52. (Frida Knight’dan)

için o denli az nedenim var ki, başımı alıp Viyana'dan çıkıp gitmek, başıboş dolaşan biri olma düşüncesi bir türlü peşimi bırakmıyor."⁶

Aslında, Beethoven Viyana halkı tarafından saygı görmekteydi. Olağanüstü bir varlık olarak hayranlık uyandırıyor, onu anlamayan kişiler bile onun büyüklüğünü seziyorlardı. Beethoven'ın adı, saray danışmanı, tiyatro yöneticisi, kamu hayır işi denetçisi ve onun Theater-an-der-Wien'deki hayır konserlerini seslendirip yöneten Joseph Hartl'ın listesinin en başında yer alıyordu. Kasım 1807 ile Nisan ve Kasım 1808'de bu gibi konserlere yapmış olduğu katkılar karşılığında ona Aralık ayında Tiyatroyu, Akademie konserleri için kullanma hakkı verildi.

Bu konserin programı 5. ve 6. Senfoniler, sol majör Piyano Konçertosu ve "Koral Fantezi"den oluşuyordu. Do minör Senfoni'nin olağanüstülüğü, felaketlerle son derece uğraşmakta olan yerel basının dikkatini çekmedi. Yazıktır ki konser çok kötü geçti. Moscheles, konser hakkında şöyle bir yorum yapıyor:

*"Fantezinin son bölümü sırasında ister istemez gemi azıya almış bir arabanın dağ yamacından aşağıya yuvarlanmasını hissettim. Çalgıcıların hepsi icra edecekleri yeri kaybettiler ve Beethoven onları durdurarak yeniden başa dönmek zorunda kaldı."*⁷

Ancak başkalarının da senfoninin sonunda şöyle diyen Fransız müzisyen Lesueur gibi: *"Oof! Biraz hava almalıyım! Hayret edilecek, olağanüstü bir şey! Öylesine heyecanlandım ve kendimi öylesine kaybettim ki, şapkamı başıma koymak isteyince başımı bulamadım!"*⁸ demiş ve hayranlık göstermiş olmaları olasıdır.

Anlatıldığı gibi tepkiler ne olursa olsun, 5. Senfoni'yi dinleyen herkes Beethoven'ın öneminin artmakta olduğunu ve ayrılması durumunda, Viyana'nın uğrayacağı felaketi anlamıştı. Beethoven aynı zamanlarda Napoléon'un Vestfalya kralı olan en küçük kardeşi Jerome'dan sarayın Kapellmeister'i olma daveti almıştı. Beethoven bu öneriyi kabul etmeyi ciddi ciddi düşündü ve bu öğrenilince en yüksek mevkideki kişiler tarafından, Viyana'da kalması için gereken koşulları bildirmesi istendi.⁹

⁶ Beethoven, L. Van, **Letters c. 1**, s. 185 – 186. (Frida Knight'dan)

⁷ Thayer, A. W., **Life of Beethoven**, s. 449. (Frida Knight'dan)

⁸ Berlioz, Hector, **Memoirs**, s. 122. (Frida Knight'dan)

⁹ Thayer, A. W., **Life of Beethoven**, s. 453. (Frida Knight'dan)

Beethoven, yayımcısı Breitkoph'a yazdığı 7 Ocak 1809 tarihli mektubuna göre, gitmeye iyice karar vermişti: “... *her türlü dalavere ve bin bir fitne yüzünden geriye kalan tek Alman yurdundan ayrılmak zorundayım... Yolculuk hazırlıklarına girişmek için yalnızca resmi kararnameyi beklemekteyim.*”¹⁰ Konunun ciddiyetini zamanla anlayan Viyanalı yetkililer Beethoven’ın ayrılma düşüncesinden vazgeçirecek kadar uygun bir karar hazırlanmasına önayak olurlar. Vestfalya kralı (Napoléon’un kardeşi) tarafından önerilenlerin reddedilmesi durumunda, bestecinin Viyana’dan beklen-tilerini belirten “Koşullar” başlıklı bir belge hazırlandı. Yaşamı boyunca yılda en az 4.000 florinlik bir maaş, sanat turneleri yapma özgürlüğü ve bir hayır konseri yönetme ya da böyle bir konser için yeni bir yapıt besteleme karşılığında Theater-an-der-Wien’i yılda bir kez kendi yararına kullanma olanağının verilmesini istedi. Beethoven’ın bu istekleri (bir süreliğine de olsa) öğrencisi Arşidük Rudolph, Prens Lobkowitz ve Prens Ferdinand Kinsky tarafından, istenilen koşullara göre yapılan bir anlaşma ile yerine getirildi. Ekonomik durumunun düzelmesiyle mutluluğu yaşayan bestecinin, Viyana’dan ayrılması için böylece hiçbir nedeni kalmamıştı.

Bu durum her yönden besteciye çok rahatlatmış ve çalışmalarına yoğunlaşması için büyük olanak sağlamıştı.

¹⁰ Beethoven, L. Van, **Briefe. Eine Auswahl**, s. 48. (Frida Knight’dan)

3. GOETHE İLE TANIŞMA

Beethoven'ın, Goethe (1749 – 1832) ile tanışması dönemin kültürlü Viyanalı bir ailesinden gelen 18 yaşındaki Elisabeth (Bettina) aracılığıyla gerçekleşir. Genç kız ve kardeşi Clemens yeni romantik akımın şairleriydi ve Alman kültür çevrelerinin en üst katlarında yaşayanlarındandı. Bu sıralarda Goethe'nin gözdesi olan Bettina, Beethoven'i büyük şairle tanıştıracığına söz verir. Bu yaklaşım bestecinin Goethe'ye mektup yazarak ona şiirlerini bestelemeyi önermesine: Bettina'nın da, Beethoven üzerinde yarattığı etkiyi şaire birçok kez büyük bir coşkuyla anlatmasına, onunla buluşmalarını ve birlikte yaptıkları gezintileri yaşayan bir üslupla aktarmasına yol açtı.

İki dahinin de birbirlerine karşı büyük hayranlık ve saygı duydukları görülür. Goethe bestecinin bir konserinden sonra güncesine şu sözleri yazar: *“Çok zevkli çaldı.”* Eşine ise şunları yazar: *“Şimdiye değin kendisine böylesine hakim, enerjik ve samimi bir sanatçı görmedim. Onun dünyaya karşı tutumunun ne denli ayrı olması gerektiğini iyi anlıyorum.”*¹¹

Beethoven'ın da Goethe'ye aynı hayranlığı duyduğunu Bettina von Armin'in Goethe'ye aktardığı Beethoven ifadelerinden anlıyoruz:

*“Goethe'nin şiirleri benim üzerimde sadece içerikleri yüzünden değil, ayrıca ritimleri nedeniyle de büyük bir güce sahip: bu dille beste yapmak istiyorum. Bu dil sanki ruhsal yollardan geçerek kendini yüksek hallere çıkarıyor ve içinde ezgilerin gizemini barındırıyor.”*¹²

Yine 10 Şubat 1811 yılında Bettina'ya yazdığı bir mektubunda Beethoven şöyle söyler:

*“Benim için Goethe'ye yazarken en derin hürmet ve hayranlığımı dile getirebilecek bütün sözcükleri bul. Ben kendim de müziğini, sırf beni mutlu eden şiirlerine duyduğum sevgi yüzünden bestelediğim ‘Egmont’ için ona yazmak üzereyim.”*¹³

¹¹ Thayer, A. W., **Life of Beethoven**, s. 536. (Frida Knight'dan)

¹² Kerst, Friedrich, **Kendi Sözleriyle Beethoven**, s. 21.

¹³ Kerst, Friedrich, a.g.e., s. 60.

Beethoven, Goethe'ye yolladığı bir mektupta ise duygularını ve Egmont'a dair düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Ekselans! Tıpkı benim gibi size büyük bir hayranlık besleyen bir arkadaşın hemen yola çıkması, size uzun yılların birikimi olan şükranlarımı (sizi çocukluğumdan beri tanırım!) sunmam için bana ancak birkaç dakikalık zaman bırakıyor. Bunca çokluğa karşı, bu ne kıt bir karşılık! Bettina Brentano, ziyaretimi iyi, hatta memnunkla karşılayacağınızdan söz etti. Yoksa size en derin saygılarımdan, yaratmış olduğunuz harikulade eserlere, içinde duyduğu sonsuz hayranlıktan başka sunulacak şeyi olmayan ben, huzurunuzda çıkmayı nasıl düşünebilirdim?”

Leipzig'den Breitkopf ve Hertel size pek yakında Egmont'un müziğini iletecekler. O harikulade Egmont'u okur okumaz içimi saran ateşle ele aldım ve sizinle düşünüp, sizinle duyarak müziğe aktardım. Onu nasıl bulacağınızı çok merak ediyorum. Eleştirilerinizi de gerek şahsım, gerek sanatım için yararlı olacakları nedeniyle en büyük iltifat gibi karşılayacağım.

Ekselanslarının büyük hayranı

Ludwig van Beethoven”¹⁴

Mektubunda da açıkça görüldüğü gibi Beethoven, Goethe'ye çok mütevazı bir tarzla ona duyduğu hayranlığı ve düşüncelerine ne derecede büyük önem verdiğini dile getirmektedir.

¹⁴ Goethe, **Seçme Mektuplar III**, s. 8 – 9.

4. GOETHE’NİN EGMONT’U

Goethe bu oyunu, 16. yy.da yaşamış, İspanya’nın despot Alba Dükü ile savaşmış olan Flaman Kont Lamoral van Egmont’un (1522 – 1568) gerçek hayat öyküsünden uyarlamıştır.

Kont Egmont, kahramanlığı ile ün salmış, halkın gönlünde yer etmiş bir Gaure prensidir. Savaş meydanlarındaki başarıları ve sağladığı barışlarla kendinden söz ettirmektedir. Öyle ki onu devirmek için gelen Alba Dükü’nün oğlu Ferdinand bile onu nasıl idol haline getirdiğini dile getirir: *“İlk gençliğimde bana göklerin bir yıldızı gibi parıldayan senin adın oldu. Senin üzerine ne kadar çok şey işittim, soruşturdum. Çocuğun ümidi gençte, gencinki de kemale ermiştir. Böylece önümden yürüdün, daima önümden: seni hiç kıskanmaksızın önümde buldum ve arkandan yürüdüm. Bu sefer seni nihayet görmek ümidine düşmüştüm ve gördüm. Kalbim sana akıverdi. Seni kendime örnek tutmuştum, şahsını gördükten sonra tekrar seçtim.”*¹⁵ Ferdinand’ın duyguları, Egmont’u gördükten sonra pekişmiştir. Ancak Egmont’un halkın kalbindeki yeri sadece kahramanlığından ibaret değildir: *“Niçin herkes Kont Egmont’tan bu kadar hoşlanıyor? Niçin onu hep el üstünde taşıdık? Çünkü iyiliğimizi istediği yüzünden okunuyor: çünkü neşe, hür yaşamak, iyilikseverlik gözlerinden taşıyor. Çünkü hiçbir malı yok ki düşkün olanla, hatta ihtiyacı olmayanla da paylaşmasın.”*¹⁶

Kahramanlığı ve kudretinin yanında Egmont, ona olan sevgisinden başka bir mal varlığı olmayan bir genç kıza (Klare) gönül kaptıracak, değil bir prens, uçarı bir delikanlı gibi gece yarıları kızı gizlice görmeye gidecek kadar da insani duygulara sahiptir.

Egmont’un farklı inançlara gösterdiği hoşgörüye ve özgürlükçü tavrına karşılık krala olan kuşku duyulmaz bağlılığı vardır. İşte bu bağlılığı yüzündendir ki Alba Dükü’nün estirdiği soğuk rüzgarda, sokakta iki kişi bile beraber yürüyemezken, muhalif sesler ya kaçır ya da saklanırken, Kont Egmont korkmadan dolaşmaktadır.

¹⁵ Goethe, **Egmont**, s. 119.

¹⁶ Goethe, a.g.e., s. 6.

Halkın düzenlilik ve özgürlüğü coşkuyla haykırdığı bir dönemde, farklı mezheplerden papazların hak aramaları ve bu yüzden kilisenin yağmalanması ile oluşan karmaşa, Naip Düşes'i tedirgin etmektedir. Bu durumu ve özellikle de Egmont'un olup bitenlere göz yummakta olduğunu krala bildirmek istemektedir. Naip Düşes, kendisine tavsiyede bulunan Machiavel'in *"... bu olayları bastıramayacaksınız. Bırakın, yürüsün. Onları doğru yoldakilerden ayırınız, kendilerine ibadet için yer gösteriniz, onlara vatandaş hakkı tanıyıp hepsini hizaya sokunuz. Böylece asileri bir çırpıda susturmuş olursunuz. Başka bir çare boşunadır, memleketi harab edersiniz."*¹⁷ şeklindeki öğütlerine karşılık Düşes, kralın Hak dini olan Katolik mezhebini koruma isteğini ve din zararına rağmen, sükûnet ve birlik yaratılmasını istemediğini vurgular.

Nitekim kral, Naip Düşes'in uyarıları üzerine, Alba Dükü'nü beraberinde bir orduyla yollayacaktır.

Egmont, Oranien Prensi'ni karşılamadan önce meydana gelen olayları düşünür ve karar verir. Sorunlar karşısında merhametli ve affedici tavrı ile öne çıkar.

Oranien Prensi, Egmont'a Alba Dükü'nün gelmesinden duyduğu endişeyi bildirmek ve bir önlem almak için gelmiştir. Naip Düşes, Oranien Prensi'nin kurnaz ve temkinli karakterinin farkındadır ki Egmont'a nazaran ondan daha çok ürktüğünü: *"Açık söylemek gerekirse Oranien'den ürküyor ve Egmont için korkuyorum. Oranien iyi şeyleri hazırlamıyor, emelleri uzaklara gidiyor. O sinsidir, her şeyi kabul eder gibi görünür, itiraf etmez ve en derin saygı gösterisi içinde, büyük bir ihtiyat ile kendi istediğini yapar."*¹⁸ sözleriyle belli etmektedir.

Oranien Prensi'nin bu kurnaz ve temkinli tavrı, Alba Dükü'nün gelişine dair yorumunda da açığa çıkmaktadır. Oranien Prensi, Alba Dükü'nün büyük bir orduyla gelişinin barışçıl bir ziyaret olmadığını işaret eder. Prens, kralın bu kargaşayı bastırmak yönündeki hamlesinin beylere yönelik olacağını, halka dokunmayacağını düşünmektedir. Bu yüzden de kendilerini keskin bir uçurumun kenarında sayar ve Alba Dükü geldiğinde, Egmont'a onun çağrısına uymamaları gerektiğini söyler.

¹⁷ Goethe, a.g.e., s. 15.

¹⁸ Goethe, a.g.e., s. 18.

Egmont ise “hamartia” (trajik hata) olarak yorabileceğimiz bir tavır içindedir. O, krala olan tam sadakatının kendisini koruyacağına inanmaktadır. Oysa Egmont’un politik olmaktan yoksun, sadece iyi niyete dayanan bu tavrı, onun yıkım sürecini başlatacaktır.

Oranien Prensi, Alba Dükü’nün çağrısına uymayarak, davetine gitmeyeceğini (kendisinin davete gitmeyişinin belki Egmont’u da kurtaracağı umuduyla) Egmont’a iletir ve ayrılır. Yalnız kalan Egmont, Oranien Prensi’nin fikirlerini kanındaki yabancı bir damla olarak görür ve ondan kurtulmak ister: *“Bu adam kendi kuruntularını bana da bulaştırıyor... Defol... Bu benim kanımda yabancı bir damla.Doğanın ermişi! Bunu benden çıkar, at! Ve alnımdan bu tasa izlerini silmek için henüz, bereket versin sevimli bir çare var.”*¹⁹

Egmont dışında herkes, Alba Dükü’nün gelişinin iyiye işaret olmadığını farkındadır. Kralın, Naip Düşes’e gönderdiği övgülerle dolu mektup bile Düşes’in, Alba Dükü’nün gelişinin iktidara el koymak amacıyla olduğunu görmesine engel olamamaktadır.

Bu gergin bekleyiş sırasında Egmont, sevgilisi Klare’e “Altın Post”u gösterirken, kendisinin asil haklara sahip olduğunu ve kral tarafından toplanmış şövalyeler heyeti dışında, kendisinden hesap soracak bir mahkemenin olmadığını söyler.

Alba Dükü geldiğinde herkesi bir korku sarmıştır. Sokakta iki – üç kişinin bir arada yürümesi bile yasaklanmıştır. Dük, Egmont ve Oranien Prensi’ni huzuruna, danışmak sebebiyle çağırıp onları tuzağa düşürme planı yapar.

Dük’ün gayrimeşru oğlu Ferdinand, Egmont’la pazaryerindeki karşılaşmasını Dük’e anlatırken, hayranlıkla ondan söz eder. Asilzadeler arasında en hoşlandığı kişinin Egmont olduğunu ve onun kendisine dostane yaklaşımını anlatır. Aralarındaki bu dostane iletişim nedeniyle babasının tuzağını öğrendiğinde, buyruğuna gönülsüzce boyun eğer.

Oranien Prensi’nden gelen mektup, Alba Dükü’nün davetini geri çevirdiğini bildirmektedir. Dük, Prens’in gelmemeye cesaret etme olasılığını düşünmüştür.

¹⁹ Goethe, a.g.e., s. 57.

Ancak bu bildirimin son anda olmuş olması, Dük'ün planını tehlikeye düşürür. Dük, *“Gelmemeye cesaret ediyor! Akıllı olan, zannımızın aksine, bu sefer de, akıllı görünmeyerek akıllılığını gösterdi.”*²⁰ sözleriyle Prens'in zekasına ve taktik geliştirme yeteneğine işaret eder. Ama Dük bir daha böyle bir fırsatı yakalayamayacağını düşünerek, hiç olmazsa Egmont'u tutuklamaya karar verir.

Egmont iyi niyetiyle buluşma yerine gelir. Amacı halkın özgürlüğe olan ihtiyacına Dükü ikna etmektir. Ancak halkın özgürlük ölçüsü ile iktidarın ölçüleri uyuşmamaktadır ve Dük, sorgusuz itaati salık verir. Krala olan bağlılığına rağmen Egmont bunu kabul etmez. Sonuçsuz kalan tartışma sonrasında Dük, Egmont'un çıkmasına izin vermez ve onu tutuklar. Egmont kendini savunmaz ve *kendi göğsünü korumaktan daha çok kralın uğruna kullanılan kılıcını* teslim eder ve zindana atılır.

Egmont'un sevgilisi Klare'in, Egmont'u kurtarmak amacıyla halkı ayaklandırma çabaları sonuçsuz kalır. Halk, Alba Dükü'nün yarattığı baskı ortamında iki kişinin bir araya gelmesinden bile korkmaktadır.

Klare, değişkenliğini ve güvenilmezliğini tanımaya başladığı dünyadan ayrılmak için zehir içerek intihar eder. Ölmeden önce geride kalanlara yaşamalarını salık verir: *“Yaşayın, ey zavallılar, artık özü kalmamış zamanınızı da yaşayın.”*²¹

Egmont, zindanda dostları tarafından yalnız bırakıldığını düşünürken sorar: *“...birden bire kayıp mı oldular ve seni karanlık yolda yalnız mı bıraktılar? Oranien, dostlarının başına geçerek çare düşünüp davranmayacak mı? Halk, bir araya gelip daima büyüyen kuvvetiyle eski dostunu kurtarmayacak mı?”*²²

Zindanda Egmont'u uyku tutmamaktadır. Dük'ün adamları, gece vakti kendisini yargılama yetkisi olmayan bir mahkeme tarafından yargılanan Egmont'a, mahkeme kararını iletir: Egmont'un başının sabahın ilk ışıklarıyla kılıçla vurulmasına karar verilmiştir.

Ferdinand, Egmont'a hayranlığını bildirir. Egmont onun dürüstlüğüne inanır ve kendisini zindandan kaçırmasını ister. Ferdinand bunu yapmayı çok arzuluyor olmasına rağmen, zindandan hiçbir kaçış yolu olmadığını bilmektedir ve bunu ona

²⁰ Goethe, a.g.e., s. 86.

²¹ Goethe, a.g.e., s. 111.

²² Goethe, a.g.e., s. 106.

söyler. Egmont durumu kabullenir ve Ferdinand'ın dostluğundan duyduğu memnuniyeti dile getirir, Klare'i (intiharından haberi yoktur) Ferdinand'a emanet eder.

Bu düşünceyle Egmont kaygılardan, acılardan, korkulardan ve dehşet verici duygulardan sıyrılır ve uykuya dalar. Rüyasında özgürlük suretine bürünmüş halde "Ferdinand'a emanet ettiği" Klare'i görür. Klare ona sevinmesini söyler: ölümünün ülkesine özgürlüğü getireceğini bildirir.

Trampet sesleriyle sabahın ilk ışıkları belirir.

5. EGMONT UVERTÜRÜ’NÜN FORMAL, ORKESTRAL VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

5.1. EGMONT MÜZİKLERİNİN PERDE DAĞILIMI

Beethoven’in, Goethe’nin Egmont adlı trajik oyunu için yazdığı müzik, 1 uvertür ve 9 ayrı parçadan oluşur. Beethoven, Goethe’nin isteklerinin yanı sıra bir uvertür ve dört ara müziği daha eklemiştir.

1.Uvertür: Sostenuto, ma non troppo – Allegro

2.1. Lied: Klare’in söylediği lied, bir savaş şarkısıdır. Silahlara çağrı, özgürlüğe doğru gidiş: *“Trampet çalıyor, silahlarını kuşanmış sevgilim birliğine öncülük ediyor... Onu dünyanın bir ucuna kadar izleyeceğim.”*²³

3.Ara müziği: Andante

4.Ara müziği: Larghetto (Egmont ve Klare’in aşkı anlatılır.)

5.2. Lied (Klare, tutkulu ve acı dolu bir lied söyler.)

6.Ara müziği: Allegro – Marcia (Klare’in lied’inden alıntı tema ve askeri bir marş vardır.)

7.Ara müziği: Poco sostenuto e risoluto

8.Klare’in ölümü (Burada Goethe şöyle bir not düşmüştür: “Klare’in ölümünü betimleyen bir müzik duyulur.” Ancak Beethoven bir ağıt yazmamış, aksine kurtuluşun mutluluğunu anlatan ve aydınlığa giden bir müzik yazmıştır.)

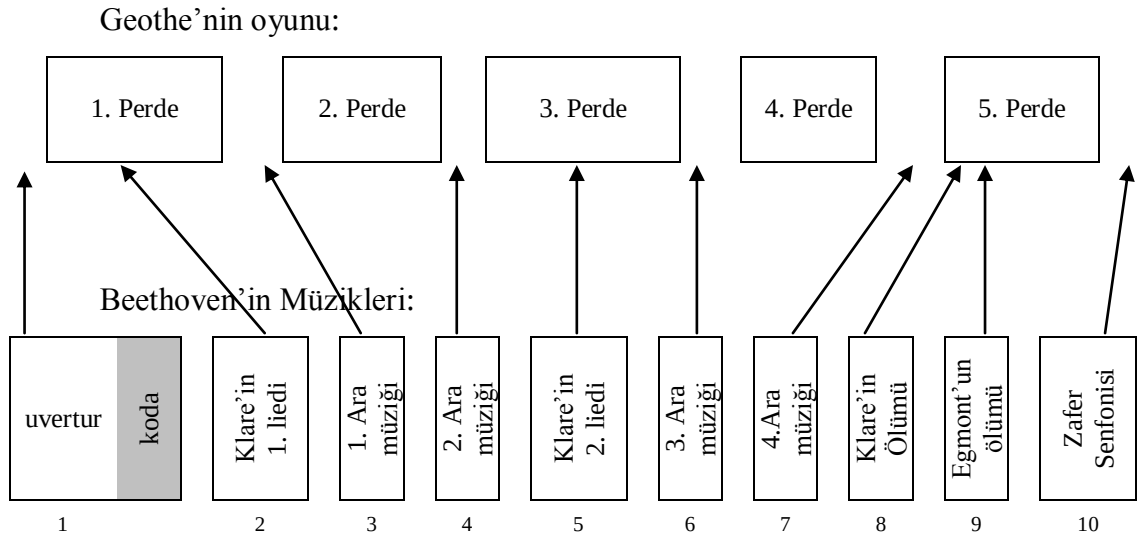
9.Melodram (Egmont rüyasında Klare’i görür. Klare özgürlüğün görünümünde betimlenir. Egmont’un uyanışı bu sahnenin en güzel ve şaşırtıcı bölümlerindendir. Egmont halka “Size ait en kutsal şeyi korumak için neşe

²³ Massin, Jean et Brigitte, **Beethoven**, s. 662.

içinde ölü. Şimdi size bunun örneğini vereceğim...” der. Söz müziğe karışır, Egmont’un ölümünü belirten trampetler gittikçe kendini hissettirir. Beethoven’in epik müziği ile Goethe’nin metni daha da güçlenir.)

10. Zafer Senfonisi: Allegro con brio. (Egmont’un son sözleriyle perde kapanır ve senfoni alev gibi parlar. Bu zafer senfonisi, uvertürün koda kısmının olduğu gibi yinelenmesidir.)²⁴

Oyun için yazılan tüm müzikler yaklaşık olarak 35 – 40 dakika sürer. Aşağıda oyun ve oyun için yazılan müzikler şematik²⁵ olarak sunulmuştur.



²⁴ Massin, Jean et Brigitte, **Beethoven**, s. 670.

²⁵ Lecompte, Michel, **La Musique Symphonique de Beethoven**, s. 287.

5.2. EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN ÇÖZÜMLEMESİ

Uvertür bir giriş (introduction) ve sonat allegrosundan oluşmaktadır.

5.2.1. Giriş (Sostenuto ma non troppo)

Halka baskı yapan ve onları tehditleriyle sindiren dükün kasvetli ve donuk kişiliği timpani hariç, partitürde bulunan tüm çalgılarda “fa” sesiyle forte olarak betimlenir.

Örnek 1:

The image displays the first measure of the introduction of Beethoven's Egmont Overture. The score is written for a full orchestra. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The instruments listed on the left are: Flauto I, Flauto II, Oboi, Clarinetto in B, Fagotti, Corni in F, Corni in Es, Trombe in F, Timpani F.C., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The first measure shows a strong, sustained chord in the right hand of the piano, with the bassoon and timpani providing a deep, resonant foundation. The woodwinds and strings enter with a strong, sustained chord in the right hand of the piano, with the bassoon and timpani providing a deep, resonant foundation. The first measure shows a strong, sustained chord in the right hand of the piano, with the bassoon and timpani providing a deep, resonant foundation.

Fa minör tonalitesinde tutti olarak duyulan fa sesinden sonra, Beethoven ikinci ölçüde daha sonra eserin ilerleyen bölümlerinde de kullanacağı cümleyi sunar. (İkinci ve üçüncü ölçünün ikinci zamanına kadar olan notalar “serim”de değerleri küçültülerek “B” temasının “a”sını oluşturuyor.) Beethoven, Dükün kişiliğini ikinci ölçüde yaylı çalgıların pes ses bölgesinde, bir İspanyol dansı olan saraband’ın ağır ve ciddi ritmik yapısı içinde başlayan güçlü bir cümle ile sürdürür.

Örnek 2:

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

f *marcato* *p*

Orkestral Çözümleme:

Besteci yaylı çalgılarda getirdiği düşünceyi üç sesli olarak sunmuştur. Bu yaklaşımı marcato ile de güçlendirerek yaylıların cılız kalmamasını sağlamıştır. Bestecinin bu cümleyi yaylı çalgılarda “tek öğeli yazı” olarak sunması, ilginin tek bir karakter üzerine toplanmasını sağlamıştır. Unutulmamalıdır ki birden fazla öge kullanıldığında, herhangi bir insan kulağı onu takip etmekte zorlanır. Bu nedenle Beethoven bilinçli bir şekilde burada “tek öğeli yazı”yı kullanmıştır. Dikkatlice bakıldığında vlc. ve cb.ın kalın ses bölgelerini dengeleyebilmek için, birinci ve ikinci kemanları ünison kullanarak, yaylılar arasındaki dengeyi büyük bir titizlikle ayarladığı görülür.

Pes ses bölgesinde sunulan beş ölçülük yoğun bir atmosferden sonra, beşinci ölçünün ikinci zamanında gelen cümle, gerek nüans ve gerekse çalgı grubu açısından

bir karşıt (kontrast) cümle niteliğindedir. Besteci, ilk beş ölçüde sunduğu homofonik yazıya, burada polifonik bir yaklaşımla yanıt verir.

Örnek 3:

Oboi

Clarineti in B

Fagotti

Ana tonun (fa min.) dominant tonalitesinde (do min.) 1. obua ile başlayan lirik cümle, bir ölçü sonra 1. klarnet tarafından üçlü aralıkla alttan, 6. ölçünün 2. zamanında ise bir oktav alttan birinci fagot tarafından serbest bir kanon ile 7. ölçüde, ikinci fagotun da katılımıyla tonik yarım karara gelinmiştir.

Tahta nefesli çalgılarda sunulan bu düşünce, aynı yaklaşımla yaylı çalgılara bir oktav alttan yaptırılmıştır. 8. ölçüde vla., cb. ve vlc. partilerinde uzayan “do” sesinden olmalıdır ki, 1. fagot ile katlanmıştır. Bestecinin bu yaklaşımı şefin de yorumunu etkileyecektir. Böylece do sesine göre dokuzluyu oluşturan re bemolün çözülme isteği daha da güçlenerek ön plana çıkacaktır.

Örnek 4:

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

9. ölçüde orkestrada tutti olarak yinelenen 1. cümle, burada üç ölçü ve *ff* olarak getirilmiştir. 10. ve 11. ölçülerde daha önceki gelişinden farklı olarak tahta ve bakır üflemeli çalgılar eklenmiştir. Özellikle tahta üflemeli çalgıların, yaylıları üst oktavlardan katlamasıyla, geniş bir orkestral yelpazenin oluşması sağlanmıştır. Bestecinin, orkestral dengeyi titizlikle ayarladığı açıkça görülmektedir.

Örnek 5: 9 – 11. ölçüler

The musical score for measures 9-11 is presented in a standard orchestral format. It features a full orchestra (ff) and woodwinds (f). The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 11 measures. The woodwinds (flutes, oboes, and clarinets) enter in measure 9, playing a melodic line. The strings provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The score is written for a full orchestra, with woodwinds and strings clearly marked.

2 fl., 2 ob. ve 2 cl.,(orta bölge) cb. ve vlc.deki fa ve kemanların pes registerinde bulunan la seslerini dengelemek için, üst registeri kullanmaktadır.

Taklitli bir şekilde tahta nefesli çalgılarda yinelenen 2. cümle, bu defa re bemol majör tonalitesinde getirilir. 13. ölçüde fl., 1. cl.i üst oktavdan katlayarak tahtalar arasında bir denge oluşturmuştur. Aksi taktirde 1. cl., fagot ve 2. cl.in paralel aralıklarla aşağı inen çizgisel hattından dolayı duyulmayabilirdi.

Örnek 6: 12 – 15. ölçüler



Beethoven'in hayranı olan Wagner, bestecinin tahtalar arasındaki bu kombinasyonunu çok beğenmiş olmalı ki "Siegfried Idyll"de (Prova numarası 10) buna yakın bir yaklaşımda bulunmuştur.

15. ölçüde, re bemol maj. tonalitesinde getirilen yeni cümle, eseri fa minörün koyu ve karanlık atmosferinden, parlak ve aydınlık bir atmosfere sürüklemiştir. Oyun metni de düşünüldüğünde, zorbalığa ve sömürüye karşı yavaş yavaş ayaklanmanın geldiği betimlenir adeta.

Örnek 7:

The image displays a musical score for Example 7, which is a complex orchestral arrangement. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for different instruments. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections, A and B, indicated by the text 'A ögesi (ezgi)' and 'B ögesi (eşlik)'. Section A is characterized by a melodic line in the upper staves, while Section B features a more rhythmic and harmonic texture. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are used throughout the score to indicate volume. The score is a detailed example of orchestral notation, showing the interplay between different instrumental parts.

Bu kesit, orkestral açıdan bakıldığında, üç ögeli yazıya örnek oluşturur. İnce ses bölgesinden başlayıp alt partilere doğru bakıldığında:

A ögesi (ezgi) 1. vl. ve tahta nefesli çalgılar arasında paylaşılmış durumdadır.

B ögesi (eşlik) 2. vl., vla., bakırlar ve timpani partisinde,

C ögesi (ikincil ezgi) vlc., cb. partilerinde bulunmaktadır. Üç ögeli yazı özelliğinde olduğu gibi, burada da bir birincil ezgi, bir ikincil ezgi ve eşlik partileri bulunmaktadır. Her ne kadar ikincil ezgi, eşlik niteliği taşıyor gibi görünse de, birincil ezgiye eş değer niteliktedir. Çünkü ikincil ezginin yapısı korunarak “serim”in 47. ölçüsünde, 1. vl.e karşıt bir ezgi niteliği oluşturacaktır.

Her iki ezgi ögesi, ezgisel yapı ve ritim yönünden olduğu kadar renk açısından da birbirinden farklı yapıdadır. Farklı renkteki çalgıların parlak ve tınlayan bölgelerinde geldiğinden (özellikle 1. vl.de), birincil ezgiyi sunan çalgılar kolaylıkla orkestrada duyulacaktır. Buna karşın ısrarlı bir biçimde vlc. ve cb. partisinde duyulan ikincil ezgi, göz ardı edilemeyecek şekilde kendini gösterir.

Baslarda ve vlc.de gelen yapı 2. ve 3. ölçülerden elde edilmiştir. İki notalı küçük bir hücre olarak 22. ve 23. ölçüde piyano olarak kornolarda, hemen ardından da 2. vl. ve vla.da duyulur. 24. ölçüde ise birincil ezginin nota değerleri büyültülerek son kez 1. vl. ve vlc. partilerinde *pp* olarak duyulur.

Örnek 8:



Aşağıdaki tabloda giriş müziği (sostenuto ma non troppo) şematik bir şekilde verilmiştir:

1. cümle (a)	2. cümle (b)	a	b	3. cümle (c)
1-5. ölçüler	5-8. ölçüler	9-11. ölçüler	12-14 ölçüler	15-24. ölçüler

5.2.2. Sonat Allegrosu

Allegro'da sonat allegrosu formu kullanılmıştır. Eserde temaları ezgilerden daha çok, motifler veya birbirine kontrast nitelikteki motifik yapılar oluşturmaktadır.

Besteci bu yaklaşımla kendi senfonilerinin birinci bölümündeki müzik diliyle benzerlik gösterir. Bölümün biçimsel kuruluşu aşağıdaki örnekte sunulmuştur:

5.2.2.1. Serim

A		A (tekrar)		
a	b	a	b	köprü
25-42. ölçüler	42-58. ölçüler	58-66. ölçüler	66-73. ölçüler	74-81. ölçüler
fa min.		Lab maj.		

B		
a	b	c
82-91. ölçüler	92-97. ölçüler	98-104. ölçüler
Lab maj.	La maj.	Lab maj.

Kodetta: 104-116. ölçüler

Gelişim: 116-158. ölçüler

(143-158. ölçüler dönüş köprüsü niteliğinde)

Yeniden Serim:

A		A		
a	b	a	b	köprü
159-176. ölç.	176-192. ölç.	192-206. ölç.	207-216. ölç.	217-224. ölç.
fa min.				

B		
a	b	c
225-234. ölç.	335-240. ölç.	241-247. ölç.
Reb maj.	Re maj.	Reb maj.

Kodetta: 247-286. ölçüler

Koda: 287-347. ölçüler

F maj.

Eserin merkezinde baştan sona kadar ateşli ve tutku dolu bir enerjinin varlığı görülür. Burada savaşın ana karakteri ortaya konur. 1. vl. ve vlc.in sekizlik notalardan oluşan motifik yapısı crescendo ile 28. ölçünün son zamanında eserin ana cümlesini oluşturan temaya bağlanır. Bu tema, allegroya geçmeden bir ölçü önce 1. vl. ve vlc.de gelen notalardan elde edilmiştir. Burada temayı oluşturan materyale bakıldığında, tonik akorunun 1., 3. ve 5. derecelerinden elde edildiği görülür. Re bemol sesini çıkardığımızda, tonik fonksiyonu arpejyel bir dokuyla (fa – la bemol – do) daha sonraki gelişinde ise, dominant fonksiyonunda dokuzlu olarak (do – mi natürel – sol – si bemol – re bemol) sunulmuştur.

Örnek 9:



Daha önce 15. ölçüden başlayarak 16'lık notalarla eşlik görevinde bulunan 2. vl. ve vla., burada da eşlik görevini dinamik bir şekilde sürdürmektedirler.

28. ölçünün son zamanında gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da 1. vl.lerdir. Do – fa sesleri arasında bulunan motifik yapı önemlidir. Nedeni ise ikincil bir ezgi oluşturmalarıdır. Besteci, do – fa tam dörtlü aralığından yola çıkarak, motifin ses alanını 35. ve 36. ölçülerde genişleterek do – sol tam beşli aralığına vardırır.

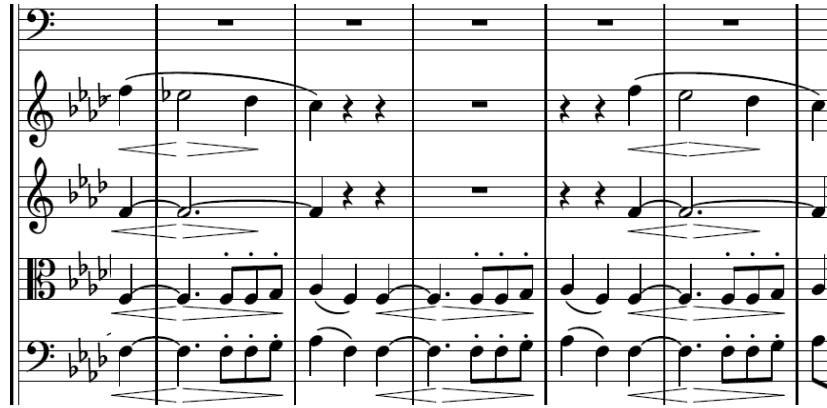
Örnek 10:



1. vl.deki ikincil ezgi, vlc.deki birincil ezgiye kontrast bir yapıdadır.

Eşlik görevindeki vla.37. Ölçüden başlayarak (vlc. ile birlikte) küçük bir devinimle birinci vl.lere kontrast bir motif sunar.

Örnek 11.



Bu motif 42. ölçüde, 1. ve 2. vl.lerde, aralıklar ters yönde hareketle geliştirilecek ve böylece A'nın "b"si oluşturulacaktır. Besteci, ilerde B temasında ve gelişimde kullanmak üzere tüm malzemeyi bize burada sunmuştur.

Orkestral Çözümleme:

Bestecinin “serim”in bu ölçülerinde (25 – 42) sunduğu malzemeyi orkestral yönden şöyle açıklayabiliriz: Üç ögeli yazıdan oluşmuştur. Ögelerin dağılımı ise şöyledir:

A ögesi: (birincil ezgi) Bu öge, yalnızca vlc. partisinde bulunmaktadır.

B ögesi: (ikincil ezgi) Bu öge, 1. vl.lerde (38 – 40. ölçülerde fl. ve ob.da) gelir.

C ögesi: (eşlik) Bu öge de 2. vl. ve vla.da (28 – 37. ölçünün 1. zamanına kadar) dikey eşlik yapıdadır. Her iki ezgi ögesi burada da birbirinden farklı renklere ve ritmik ögelere sahiptir. vlc.deki birincil ezgi pes registere doğru indikçe, 1. vl.deki ikincil ezgi, 31. ölçüdeki do – fa çıkıcı aralığı ile daha çok öne çıkacaktır. Bestecinin bunu yapmasının nedeni, iki ezgi arasındaki kontrastlığı orkestrada kolayca ortaya çıkarabilmektir.

42.ölçüde A’nın “b” si başlar.

Örnek 12:



Bu motifik öge 37. ölçüde vla. ve vlc.de bulunan motiftan elde edilmiştir. Motif burada aralıkları çevrilerek sunulmuştur. Daha önce inici olan motif, 42. ölçüden başlayarak çıkıcı olarak devinim sağlamıştır. Bu motif burada olduğu kadar, müzik edebiyatında da büyük önem taşır. Nedeni de bu motifik ögenin bestecinin 5. Senfoni’sinin ana karakterini oluşturmasında yatar. Besteci aynı ritmik kalıbı kullanarak, 5. Senfoni’nin ilk bölümünün can alıcı karakteristik özelliğini oluşturur.

Bu motif, sekvensler yapılarak ses alanı genişletilmiş ve 58. ölçünün 1. zamanına kadar devam ettirilmiştir. 2. vl. motifin başladığı 42. ölçüden itibaren 1. vl. ne paralel 6’lı, 3’lü ve 8’li aralığı ile eşlik etmektedir.

Örnek 13:



Başka önemli bir partiyi oluşturan hat ise cb.da bulunmaktadır. Tonik ve dominant fonksiyonlarının ortak sesi olan do notasını, 42 – 46. ölçülerde vlc. ile pedal sesi olarak kullanan cb., 47. ölçüde başlayan *crescendo* ile daha da önem kazanır. 54. ölçüye kadar vlc. ve vla. partilerinde 8’li aralıklarla uzayan do sesleri yerine, aktif bir şekilde dominant 7’li (do – mi naturel – sol – si bemol) seslerini arpejyel olarak duyurur.

Örnek 14: (43 – 50. Ölçüler)



Böylece bas partisinin etkileyici crescendosu ortaya çıkartıldığında orkestrada büyük bir tınının oluşacağı unutulmamalıdır. Bestecinin buradaki orkestralama anlayışını şu şekilde açıklayabiliriz:

Üflemeli çalgılar “tutti”nin geleceği yere kadar (58. ölçü) 1. ve 2. vl.lerin melodik motifine karşıt olarak akorsal yapıdadır. Kemanların 2. zamanlarında gelen 8’lik suslar, aynı zamanda gelen tahtaların renkleriyle doldurulur. Böylece birbirine karşıt renkler oluşmuştur. Ayrıca aynı çalgı grubu dominant fonksiyonunu 7’li (do –

mi naturel – sol – si bemol) ve 9’lu (do – mi naturel – sol – si bemol – re bemol) kullanarak toniğe yapılacak olan çözümü daha da güçlendirmiştir.

Yaylılarda ise: özellikle 1. vl.in tizlerdeki ses alanını dengelemek için, basların pes ses alanları kullanılmıştır. vl.lerde motifik yapı inatla yinelenirken, cb.lar karşıt bir devinim anlayışıyla kullanılmıştır. 58. ölçünün son zamanında tuttinin başlamasıyla orkestradaki renk yelpazesi gerek tizlerde, gerekse peslerde geniş bir alana yayılmıştır.

1.Vl.lerin sayıca kalabalık ve *ff* çalıyor olmalarından dolayı 2. vl.ler dengeyi sağlayabilmek için burada 1. vl.lerle ünison değil de 8’li aşağıdan katlayarak temayı duyururlar.

Beethoven’ın dahiyane orkestral ve müzikal anlayışıyla, Geothe’nin metni daha da güçlenerek önem kazanır. Eserin ana temasını oluşturan halkın bağımsızlık mücadelesi, sürekli ve ısrarcı şekilde yinelenen bu motifik devinimle betimlenmiştir. Cb.ların *p* başlayan kalın registerdeki boğucu yaklaşımı, Flaman halkının o güne değin sindirmiş olduğu İspanyol işgaline karşı yapılan ayaklanmayı, büyük bir coşkuyla başlayacak olan savaşa sürükler. *ff* ile tuttide vl.lerde duyulan eserin ana teması ise Kont Egmont’tan başkası değildir. Öncü olan Egmont’a, halk (diğer partiler) eşlik etmektedir. Besteci tutku dolu bu yaklaşımını 74. ölçüde başlayacak olan köprüye kadar sürdürmekten vazgeçmemiştir.

Köprü:

La bemol majör. tonalitesinde gelen köprü, uzayan sesler ve devinim içinde olmayan bir yapıdadır. (A’nın b’sine göre)

Örnek 15:



Besteci 8 ölçülük köprüyü dominant – tonik ve subdominant fonksiyonları üzerine kurmuştur. Belirtilen fonksiyonların, orkestranın çoğu partisinde uzayan ortak seslerin yanısıra, 1., 2. vl. ve vla. partis, ölçülerin son zamanlarında gelen 8’lik notalar ile birbirini ters yönde hareket etmektedir.

82. ölçüde başlayan B teması (B a) la bemol maj. tonalitesindedir.

Örnek 16:



A’da olduğu gibi burada da tematik yapıdan çok motifik yapı söz konusudur. Birbirine kontrast, ikişer ölçülük motiflerden oluşturulmuştur.

Örnek 17:



Bu iki motif, gerek nüans, gerekse çalgı dağılımı açısından karşıtlık sergilemelerine rağmen, simetrik bir şekilde ikişer ölçüden oluşturulmuştur.

Beethoven 82. ve 83. ölçülerde sunduğu motifi, eserin girişindeki 2.ve 3. ölçülerden türetmiştir.

Örnek 18:

(2. ve 3. ölçüler)



(82. ve 83. ölçüler)



Besteci örnekte de görüldüğü gibi, 2. ve 3. ölçünün 1. ve 2. zamanlarında gelen nota değerlerini küçülterek sunar.

B'nin 2. cümlesini oluşturan "b" ise: 92. ölçüde la maj.e yapılan ani bir modülasyonla başlar.

Örnek 19:



b,tek öğeli yazı olarak tüm tahta nefesli çalgılarda yer alır.

B'nin 3. cümlesini oluşturan "c" 98. ölçüde la bemol maj.e yapılan bir dönüşle başlar ve yedi ölçü boyunca devam eder. Burada Beethoven'in eserde daha önce yapmadığı bir şey göze çarpar. O da bakır çalgılar arasında birer ölçü arayla yapılan kanonik yaklaşımdır. Mi bemol kornolar (3., 4. korno) iki ölçü boyunca 1. vl. tarafından üçlemelerle desteklenmiştir.

Fa kornoların (1., 2.) inici 5'lilerine hemen bir ölçü sonra (100. ölçü) trompetler çıkıcı 4'lü ile ters kanon şeklinde katılmıştır. Kullanıldıkları ses alanı, bu çalgıların iyi tınlayan alanlarıdır. Dolayısıyla bu çalgılar çok rahatlıkla duyulabilecek bir yapıdadırlar.

Kodetta:

104. ölçüde başlayan kodetta, tonik ve dominant fonksiyonlarının seslerinden oluşur. La bemol sesi üzerinde 8'lik nota değerleriyle 13 ölçü boyunca devam eden cb. ve vlc. pedal sesi görevi üstlenmiş durumdadır. Bu yaklaşım daha önce 15. Ölçüden başlayarak 2. vl. ve vla. partisinde 16'lık notalarla, birincil ezgiye eşlikte de kullanılmıştı. Aynı materyal 116. ölçüde "gelişim"de de kullanılacaktır. 1. ve 2. vl.lerin 8'lik değerdeki çıkıcı gamlarına, üflemeli çalgılar yalnızca akorsal yazıyla eşlik etmektedir. (104 – 109. ölçüler)

5.2.2.2. Gelişim

(116 – 158. ölçüler)

116. ölçüde başlayan gelişim materyalinin kaynağı, 28. ölçünün son zamanında vlc.de başlayan ve 32. ölçüye kadar devam eden (Aa) cümledir.

Gelişim iki öğeli yazıdan oluşur:

A ögesi ezgi,

B ögesi eşlik.

Ezgi, tahta nefesli çalgılar (piccolo ve fg. hariç) arasında tınlayan ses bölgelerinde paylaştırılarak sunulmuştur. 1., 2. vl. ve vla. akor seslerini 3 ve 4 sesli (120. ölçü) yapıda, 8'lik nota değerleriyle eşlik ederken, cb. ve vlc. 4'lük notalarla eşlik etmektedir.

145. ölçünün son zamanında cb. ve vcl., eşlik görevini bırakıp, mi bemol korno ve ob.da uzayan sesler eşliğinde do minor tonalitesinde ezgiyi önce tonik fonksiyonunda, sonra da dominant fonksiyonunda duyururlar.

Örnek 20:



146. ölçüde 2. vl.lerde sunulan motif 42. ölçüden elde edilmiştir. Aynı motifin yapının 150. ölçüde 1. vl.de gelmesi ve işlenmesi “Yeniden Serim”i hazırlar nitelikte olmuştur.

5.2.2.3. Yeniden Serim

159. ölçüde başlar. Beethoven burada yaylı çalgıların yapısını hemen hemen serimde sunduğu şekliyle korumuş, farklılık olarak da üflemeli çalgıları eklemiştir. Bunun dışında A’nın “b” cümlesini (207. ölçü) fa min. tonalitesinde değil, re bemol maj. tonalitesinde getirmiştir.

Örnek 21: (207 – 211. ölçüler 1. viyolin partisi)



Köprü:

217. ölçüde başlayan köprü, la bemol maj. tonalitesiyle başlayıp, re bemol maj. tonalitesine modülasyon yapmış ve böylece B’nin ana tonalitesi hazırlanmıştır.

Beethoven burada klasik sonat allegrosu formunun dışına çıkarak şunu yapmıştır:

Genelde “Yeniden serim”de yapılan B’nin tekrarı, eserin ana tonalitesinde sunulur. Burada ise farklı bir yaklaşımla, ana tonalitenin 6. derecesi olan re bemol maj. getirilmiştir.

Örnek 22:



B’nin “b”si re maj. “c”si ise re bemol maj.de getirilmiştir.

Kodetta:

247. ölçüde başlar. Serimde, 13 ölçü devam eden kodetta burada daha çok işlenip genişletilerek getirilmiştir. Tam olarak 40 ölçü devam eder. Kodettada kullanılan malzemenin çoğu B’den ve 1. kodettadan elde edilmiştir. Motiflik öğeler başta karakter ve nüans olmak üzere, gerek çalgı grupları ve de gerek kullanıldıkları ses alanları açısından birbirine kontrastlık sağlayacak biçimde kullanılmıştır.

Konuyla özdeşleştirildiğinde, kodetta büyük önem taşımaktadır. Çünkü artık kahraman Egmont’un ölümü yaklaşmış ve bu gerçeğe yüzleşmekten başka seçeneği kalmamıştır. 267 – 270. ölçüler arasında bakır ve tahta üflemeli çalgılarda gelen kararlı motiflik yapı, ortamın iyice gerildiğini betimler adeta. 275 – 277. ölçüler arasında neredeyse tutti olarak ısrarla yinelenen bu motif, İspanyol işgali altındaki Flaman halkının düşünce ve inanç özgürlüğü uğruna verilmiş olan mücadelenin

Örnek 24:



5.2.3. Koda

5.2.3.1. Formal Çözümleme

Her ne kadar yazı karakteri açısından koda 287. ölçüde başlıyor gibi görünse de, bizce tam olarak 295. ölçüde başlamaktadır. Klasik dönem koda anlayışında şu özellik bulunmaktadır: kodanın başlayabilmesi için, ondan önce dominant – tonik tam kadansının yapılması gereklidir. Esere bakıldığında sözü edilen tam kadansın 294. ve 295. ölçüler arasında yapıldığı görülmektedir. 287. ölçüde cb. ve vlc.in dominant fonksiyonunda oluşturduğu pedal ses üzerinde, 1. vl. motifik hareketlilikle kodayı hazırlayacak şekilde düşünülmüştür.

Örnek 25: (287 – 292. ölçüler)



Beethoven, 1808’de tamamlayabildiği 5. Senfoni’nin orkestral anlayışını neredeyse olduğu gibi burada da sergiler. 5. senfoni’de 3. bölümün sonunu 4. bölüme bağlarken, orkestral bir cresc. ile başta bakırlar olmak üzere tüm orkestra kazanılmış bir zafer havası içindedir. Aynı tutumla, 16 ölçü boyunca pasif durumda olan bakırlar, orkestral büyük bir cresc. ile kodanın başlamasıyla “zafer senfonisi”^{*} habercileri rolünde aktif bir niteliğe bürünürler.

Koda 4 kesitten oluşmuştur:

1. kesit 295 – 306. ölçüler arası
2. kesit 307 – 316. ölçüler arası
3. kesit 317 – 328. ölçüler arası
4. kesit ise 329 – 343. ölçü arasında yer alır. (Geri kalan dört ölçü uzamadır.)

5.2.3.2. Orkestral Çözümleme

Yazı, ezgi ve eşlik olmak üzere 2 öğeden oluşturulmuştur. Kesitlerde farklı karakterlerde getirilen ezgiler, her çalgı grubuna özenle dağıtılarak çalgıların önemi vurgulanmıştır. İlgiyi çeken başka bir özellik ise tüm çalgı gruplarının açık ve parlak ses bölgelerinde kullanılmış olmalarıdır. Bu yaklaşım uvertürün genelinde hakim olan fa min. tonalitesine, gerek çalgıların kullanıldığı pest ses alanlarına, gerekse tonaliteye (fa min. – fa maj.) bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Metinle karşılaştırsak, Goethe oyununu trajik bir biçimde sonlandırmasına rağmen, Beethoven eserine böyle bir sonu uygun görmemiştir. Egmont’u fiziksel olarak yaşatmamasına rağmen, uğruna direndiği ve savaştığı özgürlük ideallerini, tutku dolu zafer çığlıklarıyla sonlandırır.

Beethoven, Egmont’u yalnızca yazmamış, inanılmaz şekilde karakterin kendisi olmuştur. Güçlü şiirsel bir dille bestelediği eseri bitirmeye yakın, Goethe’ye gönderdiği bir mektubunda Egmont’un ruhunun kendisine egemen olduğunu yazar:

*“Pek yakında Egmont’un müziğini alacaksınız. Sizin aracılığınızla okuduğum zamanki kadar sıcak düşündüğüm, hissettiğim müzikle birleştirdim bu harikulade Egmont’u.”*²⁷

^{*} Oyunun sonunda 5. perdenin inmesiyle Allegro con brio olduğu gibi yinelenir ve” Zafer Senfonisi” olarak adlandırılır.

²⁷ Noli, Fan S., Eroika – L. van Beethoven’ın Fırtınalı Yaşamı, s. 82.

5.3. ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİĞİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLEME

Orkestra şefinin orkestra karşısındaki temel görevi ölçünün zamanlarını, orkestra üyelerine belirtmektir. Bunu belirtmesi, orkestrada çalan tüm müzisyenler için büyük önem taşır. Bununla birlikte, bu vuruşlar kadar vuruşların arasında geçen zaman da doğru bir şekilde belirtilmelidir. Bu özellikler yapıldığında, müziğin hızının yanısıra karakterini de ortaya koyma olasılığı artacaktır. Böylece orkestra üyeleri çalınan notaların *staccato*, *non staccato*, *legato* vb. olup olmadığını kolayca anlayabileceklerdir. Dolayısıyla istenilen tüm nüanslar ve müzikalitelere iyi bir şekilde ifade edilmektedir.

5.3.1. Giriş (*Sostenuto ma non troppo*)

Besteci, “*Sostenuto ma non troppo*” terimi dışında, metronom hızını belirleyen herhangi bir nota değeri kullanmamıştır. Ancak genelde kullanılan değer, dörtlük = 69 – 82 arasındadır.

1. ölçüde tonik sesi üzerinde bulunan aksanı (>) birçok şef, *forte* başlatıp *diminuendo* ile sonuçlanan bir yorumla devam ettirir. Ancak bizce burada yer alan işaret *diminuendo* değil, büyük bir aksandır. Eğer *dim.* ifadesi olsaydı, besteci 2. ölçüde yeni bir nüans terimini yazma gereksiniminde bulunacaktı. Konuyla ilgili Beethoven’ın yaklaşımını Thayer’den alıntı yaparak devam edelim:

“Beethoven yoğun bir çalışma temposu içinde olduğu bir dönemde op. 82 ve 83 şarkılarla *Egmont Uvertürü*’nü Breitkopf’a geri göndererek: ‘Hata üstüne hata! Yahu siz başlı başına bir hatasınız: yapıtlarımın bir yanlışlar yumağı olarak yayımlanmasını istemiyorsam, ille de kendi kopyistimi Leipzig’e göndermem ya da benim kalkıp oraya gelmem gerekecek.’ diye patladı. Buna rağmen mektubu son derece bağışlayıcı bir havayla bitirdi. ‘Şimdilik hoşçakalın. Düzeleceği umundayım...’”²⁸

Partitürde de görüldüğü gibi yeni bir nüans terimi bulunmamaktadır.

²⁸ Thayer, A. W., *Life of Beethoven*, s. 508. (Frida Knight’dan)

Örnek 26:

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is written in 3/2 time and features a forte (f) dynamic with an accent (>) on the first note of each staff. The instruments are grouped together with a brace on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

2. ve 5. ölçüler arasına gelen cümle ile daha sonra 5. ölçünün 4. dörtlüğünde ob.da başlayacak olan cümle arasında tempo tutarlılığına dikkat edilmelidir. Dinlenen kaliteli orkestraların büyük şeflerle olan kayıtlarında bile tempo tutarsızlığı çok açık bir şekilde görülmüştür. The London Classical Players'ın şef Roger Norrington ile 1989'da (EMI) yaptığı kayıt, tempo tutarsızlığına örnek olarak verilebilir.

Tempo tutarlılığını sağlayabilmek için 5. ölçünün 4. dörtlüğünde ob.da yer alan dörtlük notalardan yararlanılabilir. 2. seçenek de 15. ölçüde 1. vl.de gelen ezginin önceden düşünülmesidir. Burada bulunan ve 5. ölçünün 1. zamanına kadar devam eden cümle, 2 ile (in 2) vurulduğunda rahat bir yorum elde edilir. Orkestradan beklediğimiz *f* ve marcatoyu şefin kendi ellerine yansıtması çok önemli bir yapıyı oluşturur.

Ağır bir atmosferin varlığına sahip olan cümleyi yönetirken, bagetin ucu çok yukarda tutulmamalıdır. Ağır bir molekülün veya kütlenin daha fazla yukarıda tutulmaması gibi düşünülmelidir.²⁹

²⁹ Franco Ferrara'nın öğrencisi Roma Operası şefi Gianluigi Gelmetti'nin 2006 yılında Academia Musicale Chigiana'da verdiği dersten.

4. ölçünün son zamanında gelen nüans *p* olduğundan, şefin bunu bagetine yansıtması gerekir. Böylece orkestra üyeleri de şefin yeni bir nüans (*p*) beklentisi içerisinde olduğunu anlar ve yorumlarını onun isteğine göre gerçekleştirir.

5. – 8. ölçülerde önce tahta nefeslilerde daha sonra da yaylı çalgılarda gelen cümle, gerek nüans ve gerek ezgisel yapısıyla, bir önceki cümleyle karşıtlık (kontrast) içindedir. Burada yönetirken 3 (in 3) (4'lüye vurarak) ile yönetilmeli, vuruşları daha yumuşak ve net vurarak orkestra üyeleri tereddütte bırakılmamalıdır.

Özellikle şefin çalıştırdığı orkestra, öğrenci orkestrası ise bu durum daha da büyük önem kazanır. Bu tür orkestralarda çalanlar, şefin net olmayan vuruşları karşısında kolaylıkla ölçünün kaçınıcı vuruşunda olduklarını kaçırabilirler. Bu da onların eserin içinde kaybolmalarına neden olur. Tek dayanakları şef olan bu tür yorumculardan iyi bir yorum elde etmek için tek seçenek, gerek vuruşlarda ve de gerek müzikal yaklaşımlarda net bir tutum sergilemek olacaktır.

8. ölçüde cb. ve vlc. partisinde uzayan do sesine göre 9'luyu oluşturan vla. partisindeki re bemol sesinin çözümü iyi yapılmalıdır. Orkestranın do sesi üzerinde gelen diminuendoyu (>), re bemol sesi üzerinde başlatmamasına özen göstermesi gerektiğini düşünmekteyiz. Ayrıca sol veya sağ elimizle cresc. ve decresc.yu belirirken temponun düşürülmemesine dikkat edilmelidir.

Alba Dükü'nü betimleyen cümle, 9. ölçüde yinelenir. Beethoven burada timpaniyi kullanmamış olmasına karşın biz, kullanılmasını önermekteyiz. Timpaninin tril. olarak kullanımı, orkestral renk açısından büyük bir hacmin yanısıra, görkemli bir etki de yaratacaktır. Ayrıca ünison olarak getirilen mi bemol kornolar, bestecinin de 11. ölçüde yaptığı gibi katlanarak getirilmesi, bakırlar arasında daha iyi bir denge ve rengin oluşumunu sağlayacaktır.

14. ölçünün 3. zamanında başlayacak olan yaylı çalgılara kesinlikle 5. ve 6. vuruşu iyi belirtmek gerekir. Üst partide bulunan tahta nefeslilerin legatosu düşünülmezsizin iki kısa vuruş *p* olarak yapılmalıdır.

15. ölçüde gelen yeni cümlede, 2. vl. ve vla.da bulunan ritmik yapının 1. vl.de gelen ezgiye iyi eşlik etmesi sağlanmalıdır. Ezgi ve eşlikte kullanılan nüansın aynı

olması nedeniyle ezgiyi duyurmada sorun yaşıyorsa farklı nüanslar uygulanarak denge sağlanmalıdır.

Daha önce değindiğimiz gibi, ikincil ezgiyi oluşturan cb. ve vlc. partileri önem taşımaktadır. Üst partiyi (1. vl.) legato yönetirken, baslara ölçülerin son zamanlarında (6. dörtlüğünde) gelen sekizlik suslara aktif ve kısa bir şekilde girişlerin verilmesi unutulmamalıdır.

22. ölçüde 1. ob. ve cl.lerde ezginin yapılan yinelenmesinde, espressivo anlatımından dolayı, temponun çok az genişletilmesini öneririz. Böylece belli bir ritmik yapıda sunulan motifin monotonlaşmasının da önüne geçilmiş olunacaktır. Aynı ölçünün 2. zamanında giren kornalara verilen giriş, çok küçük bir vuruşla (*pp* olacak şekilde) belirtilmelidir. 24. ölçüde 1. vl. ve vlc.de gelen motifin genişletilmiş hali, tempoya da yansıtılmalıdır. Temponun bu ölçüde biraz daha genişletilmesi sağlanmalıdır.

5.3.2. Allegro

25. ölçüyle birlikte yeni bir müzikal cümle ve tempo başlamaktadır. Bu nedenle allegronun ilk ölçüsüne hatasız ve net bir vuruşla başlanmalıdır. Burada 2 vuruş seçeneği kullanılabilir. 1.si üç ile (in 3) 2.si de bir (in 1) vuruş ile. Nasıl ki herkesin kendine özgü bir karakteri varsa, her şefin de kendine özgü bir vuruş tarzı vardır. Ama bizim önerimiz, burada bulunan özellikle ilk üç ölçünün in 1 yerine bölümlendirilerek üç (in 3) ile vurulmasıdır. Bu yaklaşımla, her ölçünün zamanları temiz ve net bir şekilde vurularak orkestra üyelerince anlaşılması kolaylaşacaktır.

Allegroda yer alan ilk üç ölçüyü küçük ve net vuruşlarla (in 3) yönetip, yeni bir cümle başlatıldığı yer olan 28. ölçüde istenilen tempoda ilerlemeye başlamış olan orkestrayı bir (in 1) ile yönetmeye devam etmelidir.

25. ölçüde başlayan yeni cümleyle birlikte gelişen cresc.da, bir çok orkestra ve şef, accelerando yaptıktan sonra allegroya gelir. Şef, bunun olmamasına dikkat etmelidir. Bestecinin de belirttiği allegro terimine, 1. zamanda verilen vuruşla gelinmelidir.

28. ölçünün son zamanında gelen *sfp* yu ölçünün başında belirtmeli ve cümleye legato ile devam edilmelidir. Özellikle öğrenci orkestralarında sözünü ettiğimiz ölçünün (28) son zamanında gelen 2. vl. ve vla.ya, ölçünün 2. zamanında uyarıcı bir *sfp* girişin verilmesi önemlidir.

Daha önceki çözümlememizde de değindiğimiz gibi, vl.c.deki birincil ezgi pes ses bölgesine indikçe, 1. vl.deki motifik yapının öne çıkarılması sağlanmalıdır.

Örnek 27: (28 – 36. ölçüler)



Bu yaklaşım, motifin 35. ölçüsünde yenilenmesinde de yapılmalıdır.

42. ölçüde vuruşlar (in 3 ile) biraz daha staccato ve küçük düşünülmelidir. 1. ve 2. vl.ler motifin çıkıcı özelliğinden dolayı genelde cresc. yapma eğiliminde bulunurlar. Ancak bu ölçülerde (42 – 46) *p* nüansı, 47. ölçüde başlayan cresc.ya kadar korunmalıdır.

47. ölçüyle birlikte, basların önemi var olan cresc. ile daha da öne çıkar. Bu pasajda vl.ler katlanmış olduğundan ve özellikle 1. vl.nin kullanıldığı ses bölgesi nedeniyle, ister istemez öne çıkacaktır. Ancak burada baslardaki yapı da ortaya çıkartılmalıdır. Bas partisinin etkileyici bir cresc. ile ortaya çıkarılmasıyla orkestrada büyük bir tınının oluşacağı unutulmamalıdır.

Cresc.nun sol el ile (baslarla göz göze gelerek) giderek büyütülmesi ve 58. ölçüde *ff* olarak yinelenen tema, bir ile yönetildikten sonra, 66 – 68. ölçüler kısa ve net vuruşlarla üç ile yönetilmelidir. 69. ölçüde bulunan notaların ilk ikisini vl.ler çekerek, 3.sünü de iterek çalacaktır. Bu nedenle bu ölçüye yapılacak ilk iki vuruşun aşağı aşağı yapılmasını, 3. vuruşun ise pasif biçimde 2. vuruşa bağlanarak yukarıya doğru yapılmasını öneririz.

Yinelenen tema, bir ile yönetildikten sonra, 66 – 68. ölçüler kısa ve net vuruşlarla üç ile yönetilmelidir. 69. ölçüde bulunan notaların ilk ikisini vl.ler çekerek, 3.sünü de iterek çalacaktır. Bu nedenle bu ölçüye yapılacak ilk iki vuruşun aşağı aşağı yapılmasını, 3. vuruşun ise pasif biçimde 2. vuruşa bağlanarak yukarıya doğru yapılmasını öneririz.

Provalarda, sözünü ettiğimiz ölçülerde (66 – 70) yer alan vla. partisinin sesler arasında kaybolmamasına dikkat edilmelidir. Vl.lerin katlanmasıyla doğal olarak vla. partisi bastırılacaktır. Ancak gerekirse burada nüanslarla oynanarak vla.daki partinin çok bastırılmaması sağlanmalıdır.

Örnek 28:



74. ölçüde başlayan köprü bir ile ancak vals niteliğine büründürmeden yönetmenin uygun olacağını düşünmektiz.

82. ölçüde gelen motif (B) her ne kadar *ff* olsa da vuruşları çok büyük vurmak (kolları özellikle 2. vuruşta yanlara açmak) gerekli değildir. Bu iki ölçünün temposunda çok az oynanarak ağırlaşma yapılabilir.

Örnek 29:



84. ve 85. ölçüde yer alan motif, her yönüyle bir önceki motiftten farklı yapıdadır. *P* ve *dolce* olarak tahta nefesli çalgılarda gelen motifi, şefin aynı duyarlılıkla bagetine veya ellerine yansıtması beklenir.

Örnek 30:



98 – 104. ölçüler üç ile yönetilmelidir. Burada yer alan cümlede göze çarpan unsur, çalgılar arasında yapılan küçük kanonik yaklaşımlardır. Bakır üflemeli ve yaylı (1., 2. vl. ve vla.) çalgılar arasında yapılan bu kanonik yaklaşımların ortaya çıkartılması için özen gösterilmelidir.

Yaylı (1., 2. vl. ve vla.) çalgıların, mi bemol korno ve tahta nefesli çalgıların 3. zamanlarında gelen *sf* ların ölçülerin 2. zamanlarında belirtilmesini öneriyoruz.

116. ölçüde başlayan gelişimde daha çok iki çalgı :grubu bulunmaktadır. Ritmik 8'lik nota değerleriyle eşliği oluşturan yaylılar ve ezgiyi aralarında paylaşan

tahta nefesli algılar. Burada doğal olarak ezgiyi duyurduklarından dolayı tahta nefesli algılar yönetilecektir. Bunu yaparken vuruşlar, şiirsel bir anlatımla bir (in 1) ile dolce ve legato olarak yapılmalıdır.

123., 131. ve 139. ölçülerin 3. zamanında gelen *f* ler bu ölçülerin başlarında belirtilmelidir.

145. ve 152. ölçüler arasında gelen cümleler önemli bir yapıdadır. Burada birbirinden farklı karakterde (a + b) iki müzikal düşünce yer alır: birincisi cb. ve vlc. partilerinde, ikincisi ise önce 2. vl.de, sonra 1. vl.de gelen motifik yapıdaki müziktir.

Örnek 31:



Eğer cb. ve vlc. partileri yönetilirse, cümlelerin legato olan yapısı gereği in 1 ile yönetilmesi uygun olacaktır. Vl.ler yönetilecekse, ölçü başlarını net bir şekilde belirtecek kısa ve ritmik vuruşlarla in 3 ile yönetmek uygundur. Bizim önerimiz 2. ve 1. vl.nin yönetilmesidir. “Yeniden Serim”i hazırlayan bu partiler yönetildiğinde tempodaki ritmik yapının korunması ve temponun ağırlaşmaması sağlanacaktır.

Egmont’un ölümünden sonra 279. ölçüde tahta nefesli çalgılarda arpejyel dokuda gelen cümlede sakinlik önemlidir. Ölümünden sonra dua ederek yas tutan halkın temsilcileri olarak düşünölmeli burda yer alan algılar. *ppp* nüansı, legato ve

yumuşak bir hareketle sadece çalgıların girişi verildiğinde vuruşlar in 1 ile verilmelidir.

Örnek 32:



Burada bulunan her ölçüye vurulmamalı yalnızca belirtilen çalgılara girişler verildiğinde vuruş yapılmalıdır.

5.3.3. Allegro con brio

Burada önemli olan konulardan bir tanesi, orkestranın temponun dışına çıkmamasını sağlamaktır. Gerek profesyonel ve de gerek öğrenci orkestralarında ne yazık ki bu olmaktadır. Sanki burada bir accel. varmış gibi düşünür yorumcular. Özellikle cresc. ile birlikte accel. yapma istekleri daha da berberleşir.

Şef bu yanlışın önüne geçmeli ve gerek gördüğünde provalarda metronom kullanmalıdır.

287 – 290. ölçülerde özellikle başta yönetilecek olan 1. vl.nin (ve diğer yaylılar) *pp* nüansı, *cresc.*ya kadar korunmalıdır. Burada ölçünün her vuruşu yerine, sadece ölçü başlarını küçük bir aksanla belirtmek yeterli olacaktır.

291 – 293. ölçülerde ise ölçülerin 1. ve 3. zamanlarında gelen motifik yapıdan dolayı yalnızca 1. ve 3. zamanlarda net vuruşlar yapılmalıdır.

294. ölçüde yapılan vuruşlar bir sonraki ölçüyü (295) hazırlar nitelikte olmalıdır. Dolayısıyla 1., 2. vuruşlar yapıldıktan sonra 3. vuruşu yukardan aşağıya doğru oval şekilde vurarak 4. vuruşa bağlanmalıdır.

295. ölçüde başlayan kodanın 1. kesitinde orkestranın koşmamasına dikkat edilmelidir. Başlanan temponun tutarlıca devam etmesi sağlanmalıdır. Orkestra, tutti olarak aynı müzikal cümleyi çaldığından, özellikle nefesli çalgılarda entonasyon problemiyle karşılaşılabilir. Bunu gidermek için çalgı gurupları ayrı ayrı çalıştırılıp, bağlı ve noktalı notalar iyice benimsetilerek ortaya çıkarılmalıdır. Bu kesit başladığında kollar iki yana iyice açılacak şekilde (in 2 ile) yönetilmelidir.

307. ölçüde başlayan 2. kesitte motifi çalan vlc., vla. ve fg.un yanısıra, 1., 2. vl.lere dikkat edilmelidir. Bu çalgıların partilerinde bulunan motif, küçük nota derlerinden oluştuğundan yorumcular hemence çalıp geçiştirme eğilimine girerler. Bunun olmamasına özen gösterip, alt partide (vlc., vla.) duyulan motifle uyumu sağlanmalıdır. Özellikle öğrenci orkestralarında bu tür pasajlar gerekirse çok yavaş ve dört vuruşla yönetilmelidir. Öğrenciler ne yapılmasını anladığı anda, normal tempoda iki ile yönetilmeye devam edilmelidir.

319. ölçüde trompetleri biraz aktif duruma getirerek ön plana çıkarmak iyi olacaktır. 2. tr.in nüansı (eğer duyulmazsa) biraz daha arttırılabilir. Buradaki pasaja gidilerek crescendolaşan bir etki verildiğinde, tr.te parlak ve renkli bir tınının elde edilmesi sağlanacaktır.

Son kesitin başladığı 329. ölçüde, bakır çalgılar besteci için önemli bir yapıdadır. Nedeni de elde edilen zaferin habercisi rolünde olmalarındandır. Burada bu çalgıların renkleri öne çıkartılıp her nota iyi şekilde belirtilmelidir. Tempoda çok az genişleme yapılarak adeta zafer anı yaşatılmalıdır. Vuruşlar doğal olarak legato olacaktır.

Eserin son beş ölçüsünde yer alan yaylı çalgıların akorları, *ff* ve kısa kısa istenmelidir. Fg. 1., 2., cor ve tr.de gelen 16'lık notalara çok az aksan yaptırmak güzel bir ritmik karakterin oluşmasına yardımcı olacaktır.

Son iki ölçüde bulunan notaları yaylıların arşelerini çekerek çalmalarından dolayı, vuruşların *ff* olarak aşağı yapılmasını öneririz.

6. EGMONT UVERTÜRÜ'NÜN YAPILMIŞ OLAN BAZI KAYIT YORUMLARI VE ZAMANLARI

- Arturo Toscanini yönetiminde NBC Senfoni Orkestrası'nın 1939 kaydında toplam zaman 8:29'dur.

- Sergiu Celibidache'nin Berlin Filarmoni Orkestrası (Berlin Hiver 1947) ile yapmış olduğu DVD kaydında toplam süre 8:09'dur.

- Karl Böhm yönetiminde Wiener Filarmoni'nin 1972'de yapılan kaydının toplam süresi 9:22'dir.

- Claudio Abbado yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası ile yapılan konser kaydının toplam süresi 8:27'dir.

7. SONUÇ

Beethoven'ın, Goethe'nin Egmont adlı oyununu okuduktan sonra etkisi altında kalarak Avrupa'da cumhuriyetçilik adı altında yapılan Napoléon savaşlarının devam ettiği yıllarda bestelediği eser, “senfonik şiir” özelliğiyle de müzik tarihinde ve edebiyatında büyük öneme sahip olmuştur.

Orkestra şefliği tekniği yönünden dikkat edilmesi gereken konulardan bazıları, tempo tutarlılıklarının korunması ve son derece net vuruşlarla orkestra üyelerinin kuşkuda bırakılmaması zorunluluğudur. Bu yaklaşım, özellikle öğrenci orkestraları için son derece önemlidir. Zorlanılan pasajlarda çalgı gruplarının yavaş tempoda ayrı ayrı çalıştırılması önerilmektedir.

8. KAYNAKÇA

- Adler, Samuel, **The Study of Orchestration**, W.W. Norton & Company, New York, 1989.
- Aktüze, İrkin, **Müziği Okumak c. 1**, Pan yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Beethoven, L. Van, **Briefe. Eine Auswahl**, Henschelverlag, Berlin, 1969.
- Beethoven, L. Van, **Egmont Op. 84**, Dover Publications. New York.
- Beethoven, L. Van, **Letters c. 1**, der. ve çev. Emily Anderson, Londra, 1961.
- Beethoven, L. Van, **Ouverture ‘Egmont’ für Orchester aus op. 84**, Urtext, Germany, 2004.
- Beethoven, L. Van, **Overture to Goethe’s ‘Egmont’**, Edition Eulenburg, 1936.
- Berlioz, Hector, **Memoirs**, Panther Boks, Londra, 1970.
- Cangal, Nurhan, **Armoni**, Arkadaş yay., Ankara, 1999.
- Goethe, **Egmont**, Çev.: M. Önay, Ş. Önay, MEB, Ankara, 1966.
- Goethe, **Seçme Mektuplar III**, Çev: Melahat Togar, Kültür Bak. Yay., Ankara, 1980.
- Kerst, Friedrich, **Kendi Sözleriyle Beethoven**, Bileşim Yayınevi, 2005.
- Knight, Frida, **Beethoven ve Devrim Çağı**, Çev: M. Halim Spatar, Literatür yay., 2005.
- Lecompte, Michel, **La Musique Symphonique de Beethoven**, Fayard, France, 1995.
- Massin, Jean et Brigitte, **Beethoven**, Fayard, 1967.
- Noli, Fan S., **Eroika – L. Van Beethoven’in Fırtınalı Yaşamı**, çev.: Nesin Oral, Belge Yay., İstanbul, 1997.
- Piston, Walter, **Orchestration**, W.W. Norton & Company, New York, 1955.
- Robert, André, **L’Idée Nationale Autrichenne**, Paris, 1937.
- Rudolf, Max, **The Grammar of Conducting**, Schirmer inc., New York, 1950.
- Say, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ans. Yay., Ankara, 2002.
- Schiller, Friedrich von, **Goethe’ye Mektuplar**, çev. Sermin Marangoz, YGS yay., İstanbul, 2003.
- Stendhal, **La Cartreuse de Parme**, Divan ed., Paris, 1929.
- Thayer, A. W., **Life of Beethoven**, der. Eliot Forbes, Princeton, 1967.
- Usmanbaş, İlhan, **Müzikte Biçimler**, MEB, İstanbul, 1974.
- Williams, Merryn, **Revolutions**, London, 1971.

**9. EK: LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 84 EGMONT
UVERTÜRÜ (PARTİTÜR)**

10. ÖZGEÇMİŞ

Mardin’de doğan Mürsel YAVUZ, müziğe küçük yaşlarda Halk Müziği ile başladı.1998 yılında girdiği Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera – Şan Bölümü Lise Devresi’nden 2001 yılında mezun oldu.

2002 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı’nın açmış olduğu sınavı kazanan tek öğrenci olarak, Prof. İstemihan Taviloğlu’nun sınıfına kabul edildi. Mürsel YAVUZ, eğitimi boyunca Prof. Taviloğlu ile kompozisyon, orkestrasyon, kontrpuan, armoni, müzikal analiz, füg, Prof. Sayram Akdil ile kompozisyon, orkestrasyon ve Öğr. Gör. Seçil Akdil ile piyano çalıştı. Normal süresi beş yıl olan Kompozisyon ve Orkestra Şefliği programını bir yıl sınıf atlayarak dört yılda pekiyi dereceyle bitirdi.

2006 yılı temmuz ayında özel bir burs ile İtalya’nın Siena şehrinde “Accademia Musicale Chigiana” da, Roma Operası şefi Gianluigi Gelmetti’nin şeflik Master Class’ına katılma olanağı buldu.

Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası’nın 2008 – 2009 konser sezonuna konuk şef olarak katılan YAVUZ, şu anda orkestra şefliği çalışmalarına Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda, Devlet Sanatçısı Prof. Gürer Aykal’ın yüksek lisans sınıfında devam etmekte ve aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Seslendirilen bazı eserleri:

“Piyano için altı Prelüd” 2004-İzmir (Piyano: Mürsel YAVUZ)

“Orkestra için Senfonik Çalışma” 2005-İzmir (D.E.Ü.Devlet Konservatuvarı Gençlik Orkestrası, Şef: Jean BAILY)

Solo Gitar için “Ferdî’nin Rüyası”

Üflemeli Çalgılar Üçlüsü “Muhabbet” 2008-İstanbul

Overture to Egmont - Opus 84

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sostenuto ma non troppo

This musical score page, numbered 2, features a piano and orchestra arrangement. The piano part is written for four staves (two grand staves), and the orchestra part is written for ten staves (five grand staves). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The piano part includes various melodic lines, some with slurs and accents, and some with *p* markings. The orchestra part includes various instrumental parts, some with *ff* markings. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs.

13

The musical score is written for a grand piano, featuring multiple staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is marked with dynamics *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and sparse texture. The score is divided into measures by vertical bar lines.

This musical score page contains measures 17 through 20 of a piece in B-flat major (three flats). The score is written for a piano and voice. The piano part is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The voice part is written in a single staff with a soprano clef. The tempo is marked *pp* (pianissimo). The key signature is B-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The score features a variety of musical textures, including arpeggiated chords, sustained chords, and melodic lines. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand of the first system, which continues in the second system. The voice part enters in measure 18 with a melodic line. The score concludes in measure 20 with a final chord and a melodic flourish in the voice.

17

pp

pp

pp

pp

21 Allegro

The musical score is written for piano and consists of 25 measures. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two main sections: a piano (p) section and a grand piano (pp) section. The piano section includes expressive markings and a crescendo. The grand piano section includes a crescendo and a final flourish.

Measures 21-25:

- Measure 21: Piano (p) section. Treble clef: quarter rest, eighth rest, quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note A4, quarter note G4, eighth rest, quarter note F4. Bass clef: quarter note Bb2, eighth note A2, quarter note G2, eighth note F2, quarter note E2, eighth note D2, quarter note C2, eighth rest, quarter note Bb1.
- Measure 22: Piano (p) section. Treble clef: quarter rest, eighth rest, quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note A4, quarter note G4, eighth rest, quarter note F4. Bass clef: quarter note Bb2, eighth note A2, quarter note G2, eighth note F2, quarter note E2, eighth note D2, quarter note C2, eighth rest, quarter note Bb1.
- Measure 23: Piano (p) section. Treble clef: quarter rest, eighth rest, quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note A4, quarter note G4, eighth rest, quarter note F4. Bass clef: quarter note Bb2, eighth note A2, quarter note G2, eighth note F2, quarter note E2, eighth note D2, quarter note C2, eighth rest, quarter note Bb1.
- Measure 24: Piano (p) section. Treble clef: quarter rest, eighth rest, quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note A4, quarter note G4, eighth rest, quarter note F4. Bass clef: quarter note Bb2, eighth note A2, quarter note G2, eighth note F2, quarter note E2, eighth note D2, quarter note C2, eighth rest, quarter note Bb1.
- Measure 25: Grand piano (pp) section. Treble clef: quarter rest, eighth rest, quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note A4, quarter note G4, eighth rest, quarter note F4. Bass clef: quarter note Bb2, eighth note A2, quarter note G2, eighth note F2, quarter note E2, eighth note D2, quarter note C2, eighth rest, quarter note Bb1.

26

The musical score is written for a piano, featuring a complex texture with multiple staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures 26 through 33. Measures 26 and 27 are mostly rests. Measures 28 through 33 contain active music. The notation includes various dynamics such as *sfp* (sforzando piano) and *sf* (sforzando). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, as well as rests and slurs. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for the piano.

Measures 28-33 contain the following musical elements:

- Measure 28: *sfp* (sforzando piano) marking.
- Measure 29: *sfp* (sforzando piano) marking.
- Measure 30: *sfp* (sforzando piano) marking.
- Measure 31: *sfp* (sforzando piano) marking.
- Measure 32: *sfp* (sforzando piano) marking.
- Measure 33: *sfp* (sforzando piano) marking.

34

This musical score page, numbered 34, contains measures 34 through 39. It is written for a piano and orchestra. The piano part is in the upper system, featuring four staves (two treble and two bass). The orchestra part is in the lower system, featuring five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part has a melodic line in the upper staves and a more active line in the lower staves. The orchestra part provides harmonic support with strings and woodwinds.

[illegible]

[illegible]

59

This musical score page contains measures 59 through 65. It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is characterized by dense, complex notation with many slurs, ties, and dynamic markings. The dynamic *ff* (fortissimo) is prominently used in measures 60, 61, 62, 63, 64, and 65 across various instruments. In measure 59, there are triplets of eighth notes in the bass line. Measures 60 and 61 feature complex string textures with many slurs and ties. Measures 62 and 63 show more active woodwind and brass parts. Measures 64 and 65 continue the complex textures with many slurs and ties. The piano part at the bottom features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

66

This musical score page contains measures 66 through 73. It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and a large percussion section. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is organized into systems, with measures 66-67 on the first system, 68-69 on the second, 70-71 on the third, and 72-73 on the fourth. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion section at the bottom features a variety of instruments, including timpani, snare drum, and cymbals, with specific rhythmic patterns indicated by the notation.

74

This musical score page contains measures 74 through 83. It is written for a piano and orchestra. The piano part is represented by three systems of staves (treble and bass clef). The orchestra part includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, snare drum, cymbals, triangle, and tom-toms). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is marked with *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) dynamics. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The orchestra provides a rich texture with various instruments playing different parts, including a prominent role for the woodwinds and strings. The percussion section adds rhythmic interest with various drumming patterns. The score is well-organized with clear notation and dynamic markings.

[illegible]

94

Measures 94-97:

- Measure 94:** Piano (right hand) plays a series of chords. Piano (left hand) plays a series of chords. Strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass) play a series of chords. Woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) play a series of chords. Percussion (timpani, snare, cymbal) play a series of chords.
- Measure 95:** Piano (right hand) plays a series of chords. Piano (left hand) plays a series of chords. Strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass) play a series of chords. Woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) play a series of chords. Percussion (timpani, snare, cymbal) play a series of chords.
- Measure 96:** Piano (right hand) plays a series of chords. Piano (left hand) plays a series of chords. Strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass) play a series of chords. Woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) play a series of chords. Percussion (timpani, snare, cymbal) play a series of chords.
- Measure 97:** Piano (right hand) plays a series of chords. Piano (left hand) plays a series of chords. Strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass) play a series of chords. Woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) play a series of chords. Percussion (timpani, snare, cymbal) play a series of chords.

Dynamics: *f*, *ff*, *sf*, *f*³, *ff*³, *sf*³.

[illegible]

119

dolce *f* *dolce* *f* *fp* *dolce* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

129

The musical score for measures 129-138 is written for a piano. It consists of 10 staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *dolce*, *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano). The score is divided into two systems of five staves each. The first system (measures 129-133) features a complex texture with many notes and rests. The second system (measures 134-138) continues the texture, with some staves having long rests. The score is written in a standard musical notation style.

139

The musical score is written for a piano and consists of 19 staves. The first system (measures 139-144) features a complex texture with multiple staves. The first four staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *dolce* (sweet), and *fp* (fortissimo piano). There are also accents and slurs. The second system (measures 145-150) continues the complex texture with similar dynamics and articulation. The third system (measures 151-156) features a more rhythmic and melodic texture, with the piano part playing a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a final measure (156) featuring a sustained chord.

147

The musical score for measures 147-153 is written in B-flat major (three flats) and 4/4 time. The score is for a piano (pp) and features a variety of musical symbols including notes, rests, and accidentals. The notation is as follows:

- Measure 147: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 148: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 149: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 150: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 151: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 152: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).
- Measure 153: Treble clef, B-flat major key signature. Notes: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter). Bass clef: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G-flat (quarter), F (quarter).

154

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into measures 154 through 160. Measures 154-156 show a gradual buildup with various instruments entering. Measures 157-160 feature a crescendo, with many instruments playing sustained notes or chords. The score includes dynamic markings like *pp* and *cresc.*.

Measures 154-160:

- Measure 154: *pp*
- Measure 155: *pp*
- Measure 156: *pp*
- Measure 157: *pp*
- Measure 158: *pp*
- Measure 159: *cresc.*
- Measure 160: *cresc.*

161

This musical score page contains measures 161 through 167. It is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra, with multiple staves for each section. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 161-162) features a *sfz* (sforzando) marking. The second system (measures 163-164) includes *sf* (sforzando) and *p* (piano) markings. The third system (measures 165-166) features *sfz* and *sf* markings. The fourth system (measures 167-168) includes *cresc.* (crescendo), *sfz*, *sf*, and *pizz.* (pizzicato) markings. The score is written in a standard musical notation style with a variety of note values and rests.

sfz

sf

p

sfz

sf

cresc.

sfz

sf

pizz.

168

This musical score page contains measures 168 through 173. It is written for a string quartet, with four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A *p* (piano) marking appears in measures 170, 171, 172, and 173. A *arco* marking is present in measure 172, indicating the return of the bow to the strings. The notation includes many slurs and ties, suggesting a continuous melodic or harmonic flow across measures. The bottom of the page shows the beginning of measure 174, which continues the musical ideas established in the previous measures.

[illegible]

[illegible]

209

The musical score is written for a piano and consists of 12 staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The score begins at measure 209. The notation includes various musical symbols such as rests, notes, and slurs. Dynamic markings are prominently featured, including *f* (forte), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 209-214 and the second system containing measures 215-220. The notation is complex, with many notes and rests, and the dynamics are often used to indicate changes in volume or emphasis. The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout.

209

This musical score page contains measures 209 and 210. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 209-210) features a piano accompaniment with chords and single notes in the upper staves, and a vocal line in the lower staves. The second system (measures 209-210) continues the piano accompaniment with chords and single notes. The third system (measures 209-210) features a piano accompaniment with chords and single notes, and a vocal line in the lower staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

217

The musical score consists of 8 measures, numbered 217 to 224. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked with a quarter note. The score is written for a grand piano with multiple staves. The dynamics are marked as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The score features a variety of musical textures, including chords, arpeggios, and melodic lines.

Measures 217-224:

- Measure 217: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 218: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 219: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 220: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 221: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 222: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 223: *sf* (sforzando) chord in the right hand, *sf* (sforzando) chord in the left hand.
- Measure 224: *ff* (fortissimo) chord in the right hand, *ff* (fortissimo) chord in the left hand.

227

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

ff

ff

[illegible]

245

This musical score page contains measures 245 through 250. It features a piano part with multiple staves and an orchestral part with woodwinds and strings. The piano part includes complex textures with triplets, sixteenth-note runs, and sustained chords. The orchestral part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamics such as *sf* (sforzando) and *f* (forte) are used throughout to indicate intensity. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

Measures 245-250. Dynamics include *sf* and *f*. The score includes piano and orchestral parts with various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and sustained notes.

252

The musical score is written for a piano and orchestra. It consists of 9 measures, numbered 252 to 260. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes a grand staff (treble and bass clef) and three additional staves. The second system includes a grand staff and three additional staves. The piano part is marked with *sf* (sforzando) in measures 252-257 and *ff* (fortissimo) in measures 258-260. The orchestra part is marked with *sf* in measures 252-257 and *ff* in measures 258-260. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The orchestra part has a melodic line in the upper strings and a harmonic line in the lower strings.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *ff* *ff*

262

This musical score page contains measures 262 through 271. The notation is organized into three systems of staves, each with a brace on the left. The key signature is B-flat major (two flats).
- The first system (measures 262-265) consists of five staves. Measures 262-265 are mostly rests. In measure 266, the fourth staff begins a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The fifth staff has a corresponding accompaniment line, also marked *ff*.
- The second system (measures 266-270) consists of five staves. Measures 266-270 continue the melodic and accompaniment lines from the first system, with the *ff* dynamic maintained. Measure 271 shows a change in the melodic line.
- The third system (measures 271-275) consists of five staves. Measures 271-275 feature a new melodic line in the first staff, marked with a piano (*p*) dynamic. The other staves in this system provide accompaniment, also marked *p*.
The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (*ff* and *p*) to indicate the intended performance.

Allegro con brio

[illegible]

[illegible]

295

This musical score page contains measures 295 through 300. It is organized into four systems of staves. The first system (measures 295-296) features a piano introduction with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked *ff* (fortissimo) and consists of a series of chords. The violin part is marked *sf* (sforzando) and consists of a series of eighth notes. The second system (measures 297-298) continues the piano introduction with a treble clef staff and a grand staff. The piano part is marked *ff* and consists of a series of chords. The violin part is marked *sf* and consists of a series of eighth notes. The third system (measures 299-300) features a piano introduction with a treble clef staff and a grand staff. The piano part is marked *ff* and consists of a series of chords. The violin part is marked *sf* and consists of a series of eighth notes. The fourth system (measures 301-302) features a piano introduction with a treble clef staff and a grand staff. The piano part is marked *ff* and consists of a series of chords. The violin part is marked *sf* and consists of a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *sf*), articulation (accents), and complex rhythmic patterns.

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

299

The musical score is arranged in two systems of five staves each. The first system (measures 299-300) includes a variety of melodic and harmonic textures. The second system (measures 301-302) is marked with *sf* (sforzando) and features dense, rapid passages in the upper staves and sustained, moving lines in the lower staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

307

This musical score page contains measures 307 through 312. The notation is organized into several systems of staves. The first system (measures 307-312) includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The second system (measures 308-312) features a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with dynamic markings of *sf* (sforzando) appearing on the first two staves. The third system (measures 309-312) includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with dynamic markings of *sf* appearing on the first two staves. The fourth system (measures 310-312) includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with dynamic markings of *sf* appearing on the first two staves. The fifth system (measures 311-312) includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with dynamic markings of *sf* appearing on the first two staves. The sixth system (measures 312-312) includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with dynamic markings of *sf* appearing on the first two staves. The score includes various musical notations such as rests, notes, triplets, and dynamic markings.

312

The musical score is organized into four measures (312-315) across multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line between measures 313 and 314.

Measure 312: Features a crescendo (*cresc.*) and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *cresc.* is repeated.

Measure 313: Continues the crescendo and triplet pattern. The dynamic marking *cresc.* is repeated.

Measure 314: Features a forte (*sf*) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *sf* is repeated.

Measure 315: Features a forte (*sf*) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *sf* is repeated.

Dynamic Markings: *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo).

Triplet Markings: 3 (triplet).

317

marcato

marcato

marcato

tr

322

This musical score page contains measures 322 through 326. It is written for piano and orchestra. The piano part consists of three systems of staves. The first system has four staves (treble and bass clef, with a grand staff). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The orchestra part consists of three systems of staves. The first system has four staves (treble and bass clef, with a grand staff). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature changes from one flat to one sharp between measures 324 and 325. The tempo or mood is indicated by a wavy line in the orchestra part in measure 325.

327

The musical score is written for piano and consists of measures 327 through 331. The notation includes multiple staves, with some measures containing triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando) are used throughout the piece. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Measures 327-328: Introduction with chords and eighth notes. Measure 329: Complex texture with triplets and sixteenth notes. Measure 330: Continuation of the complex texture. Measure 331: Final measure of the section, featuring a strong *sf* dynamic.

332

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The piano part is written for right and left hands. The string section consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Trumpet, Trombone, and Tuba. The score is in 2/4 time and features a variety of musical textures, including sustained chords, moving lines, and dense sixteenth-note passages in the piano. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Measures 332-336:

- Measure 332: Piano part has a series of sixteenth-note chords. Strings play sustained chords. Woodwinds and brass play sustained notes.
- Measure 333: Piano part continues with sixteenth-note chords. Strings play sustained chords. Woodwinds and brass play sustained notes.
- Measure 334: Piano part has a series of sixteenth-note chords. Strings play sustained chords. Woodwinds and brass play sustained notes.
- Measure 335: Piano part continues with sixteenth-note chords. Strings play sustained chords. Woodwinds and brass play sustained notes.
- Measure 336: Piano part has a series of sixteenth-note chords. Strings play sustained chords. Woodwinds and brass play sustained notes.

Dynamic markings: *sf* (sforzando) and *f* (forte).

[illegible]

342