T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

LUDWIG van BEETHOVEN'IN SENFONİLERİNDE FAGOT'UN YERİ VE ÖNEMİ

Hande GÜNALAN

TEZ DANIŞMANI
PROF.ALİ AKBAROV

EDİRNE 2017

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

HANDE GÜNALAN tarafından hazırlanan **LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN SENFONİLERİNDE FAGOT'UN YERİ VE ÖNEMİ** Konulu **SANATTA YETERLİK** Tez Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 28.-29. maddeleri uyarınca **06.06.2017 Salı** günü saat **10.00**'da yapılmış olup, tezin*..KABUL EDİLMESİNE.....**OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Ali AKBAROV (Danışman)	KABUL	
Doç. Ahmet Hamdi ZAFER	KABUL	
Yrd. Doç. Georgi KOVZİRİDZE	KABUL	
Yrd. Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU	KABUL	
Yrd. Doç. Deniz YAVUZ	KABUL	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine /Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10154053
Yazar Adı / Soyadı	HANDE GÜNALAN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 21107233122
Telefon	5464840416
E-Posta	hande.fgt@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerinde Fagot'un Yeri ve Önemi
Tezin Tercümesi	Bassoon's Place and Importance at Ludwig van Beethoven's Symphonies
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Sanatta Yeterlik
Yılı	2017
Sayfa	165
Tez Danışmanları	PROF. ALİ AKBAROV 99541028086
Dizin Terimleri	Fagot=Basson ; Orkestra=Orchestra ; Beethoven, Ludwig van=Beethoven, Ludwig van ; Senfoni=Symphony
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 04.07.2020 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

04.07.2017

İmza:.....

Tezin Adı: Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerinde Fagot'un Yeri ve Önemi
Hazırlayan: Hande GÜNALAN

ÖZET

Müzik tarihinde Klasik ve Romantik Dönemler arasında köprü olarak görülen Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın senfonik müzikte getirdiği seviyeyi hem daha ileriye taşımış hem de birçok yenilikler yapmıştır. İlk iki senfonisinde bu iki bestecinin etkileri açık bir şekilde görülürken Beethoven'ın yapmış olduğu yenilikler, kendi geliştirdiği dili ve müzikal anlayışı farklı boyutlara taşımıştır. Orkestrada üflemeli ve vurmalı çalgıların sayısını arttırmış ve teknik özelliklerinden daha farklı faydalanmış, senfoninin bölümlerini gelenekselin dışında kullanmış ve müzikle anlatılması zor konulara senfonilerinde yer vermiştir.

Beethoven senfonilerinin orkestrasyonunda bütün çalgı gruplarına küçük de olsa solo imkanı tanımış ve farklı çalgı birleşimlerinden renkler elde etmiştir. Fagot da Beethoven'ın orkestrasyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Klasik anlayışta genel olarak armoniyi oluşturan sesler ve pedal sesleri icra eden fagot, Beethoven'ın senfonilerinde tahta üflemeli çalgıların bas seslerini seslendirmiş, çalgı birleşimlerinde önemli görevler üstlenmiş ve yaylılarla birleşim sağlayarak adeta gruplar arası köprü görevi görmüştür. Solo olarak kullanılmasının yanı sıra motif ve cümlelerin taklitlerinde orkestrasyonun asli unsurlarından olmuştur.

Ludwig van Beethoven'ın dokuz senfonisi müzikal olarak yorumlanmış ve incelenmiştir. Daha sonra Beethoven'ın orkestrasyonda fagotu nasıl kullandığına dair yorumlanması için, fagot partileri cd-ses kayıtlarından dinlenerek partitürden değerlendirmesi yapılmıştır. Yapılan değerlendirme ve yorumlara destek amaçlı partisyon ve partitürden görsellere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ludwig van Beethoven, Senfoni, Fagot, Orkestra

Name of Thesis: Bassoon's Place and Importance at Ludwig van Beethoven's Symphonies

Prepared by: Hande GUNALAN

ABSTRACT

Ludwig van Beethoven who are seen as a bridge between classical and romantic era in musical history both took a step further and made innovations on contributions on symphonic music of Joseph Haydn and Wolfgang Mozart. While these two composers' affects were seen in the first two compositions of Beethoven, his innovations took a different steps his languages and musical understanding. Moreover, he increased the wind and string instruments in orchestra and took advantage of them in a different way, used symphony's parts untraditional way and gave place difficult subjects at his symphonies.

Beethoven enabled to all instruments' groups albeit with limited and had colours with different instruments combinations. Bassoon which performed voices that formed harmony in classical approach and pedal sounds, vocalized bass sounds of woodwind instruments in Beethoven's symphonies, took an important role at combination of instruments and participated as a bridge between groups with merging string instrument.

Nine symphonies of Ludvig van Beethoven were investigated and interpreted. After that bassoon parts were evaluated via listening cd-sound recordings from partitur for interpreting how used bassoon at Beethoven's orchestration. Partitur visuals had a place in the study to support evaluations and interpretations.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Symphony, Bassoon, Orchestra

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlık aşamasında emeği geçen, bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Ali AKBAROV'a, bitmeyen sabrıyla gece gündüz yanımda olan hayat arkadaşım sevgili eşim Hüseyin GÜNALAN'a, desteklerini her zaman hissettiğim canım annem Zeynep BARDAKÇI'ya, kıymetli kayınvalidem Hafize GÜNALAN ve kıymetli kayınpederim Ahmet GÜNALAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Hande GÜNALAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **viii**
RESİMLER LİSTESİ ..... **xix**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **xix**

BÖLÜM I

GİRİŞ **1**
1.1 Problem **6**
1.1.1 Alt Problemler **6**
1.2 Amaç **7**
1.3 Önem **7**
1.4 Sınırlılıklar **7**
1.5 Tanımlar **7**

BÖLÜM II

YÖNTEM **18**
2.1 Araştırma Modeli **18**
2.2 Evren ve Örneklem **18**
2.3 Verilerin Toplanması **18**
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması **19**

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem, Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerininİncelenmesi . **20**
3.1.1 Ludwig van Beethoven'ın 1.Senfonisi **20**
3.1.2 Ludwig van Beethoven'ın 2.Senfonisi **23**

3.1.3 Ludwig van Beethoven'ın 3.Senfonisi..... 25
3.1.4 Ludwig van Beethoven'ın 4.Senfonisi..... 28
3.1.5 Ludwig van Beethoven'ın 5.Senfonisi..... 31
3.1.6 Ludwig van Beethoven'ın 6.Senfonisi..... 34
3.1.7 Ludwig van Beethoven'ın 7.Senfonisi..... 37
3.1.8 Ludwig van Beethoven'ın 8.Senfonisi..... 39
3.1.9 Ludwig van Beethoven'ın 9.Senfonisi..... 40
3.2 İkinci Alt Problem, Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerindeki Fagot Partilerinin İncelenmesi 44
3.2.1 Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 46
3.2.2 Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 51
3.2.3 Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 59
3.2.4 Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 65
3.2.5 Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 72
3.2.6 Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 83
3.2.7 Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 94
3.2.8 Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 107
3.2.9 Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi..... 112

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER 125
KAYNAKÇA 130
EK-1 (LUDWIG van BEETHOVEN'IN HAYATI VE ESERLERİ)..... 136

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Fagot'un Ses Genişliği..... 3

Şekil 2: Kontrfagot'un Ses Genişliği 5

Şekil 3: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (35.-52. ölçüler arası)..... 47

Şekil 4: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagot, Keman ve Çellolarla Unison Çalınması (277.-284. ölçüler arası)..... 48

Şekil 5: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Kontrbasın Unison Çalınması (10.-17. ölçüler arası)..... 49

Şekil 6: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Birinci ve İkinci Fagotun, Viyola ve Çello İle Unison Çalınması (108.-116. ölçüler arası) ..... .50

Şekil 7: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Üflemeli Çalgılarla Armonik Yapı Oluşturması (43.-49. Ölçüler arası)..... 50

Şekil 8: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Temanın Fagot ve Çellolarla Unison Çalınması (138.-147. ölçüler arası) 51

Şekil 9: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Tahta Üflemelilerle Çalınması (1.-7. ölçüler arası)..... 52

Şekil 10: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagot, Tahta Üflemeliler, Viyola ve Çello İle Çalınması (67.-70. ölçüler arası) 53

Şekil 11: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (73.-76. ölçüler arası)..... 54

Şekil 12: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Teknik Güçlük İçeren Fagot Pasajı (152.-180. ölçüler arası) 54

Şekil 13: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Teknik Güçlük İçeren Fagot Pasajı (262.-267. ölçüler arası) 55

Şekil 14: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (8.-16. ölçüler arası)..... 55

Şekil 15: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (24.-44. ölçüler arası)..... 56

Şekil 16: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagot-Obua Birleşimi (85.-93. ölçüler arası) 56

Şekil 17: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot-Obua Birleşimi (32.-38. ölçüler arası) 57

Şekil 18: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Flüt, Obua Klarnet Eşliğinde Lirik Temayı Sunması (60.-83. ölçüler arası)..... 58

Şekil 19: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Tahta Üflemelilerin Senkoplu Pasajı (28.-36. ölçüler arası) 59

Şekil 20: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Flüt, Klarnet, Çello ve Kontrbasla Birleşimi (113.-117. ölçüler arası) 60

Şekil 21: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun, Tahta Üflemelilerle Çaldığı Pasaj (291.-330. ölçüler arası)..... 61

Şekil 22: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Çaldığı Pasaj (651.-667. ölçüler arası) 63

Şekil 23: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Flüt-Obua-Fagot Birleşimi (210.-225. ölçüler arası)..... 63

Şekil 24: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Obua-Klarnet-Fagot Birleşimi (352.-359. ölçüler arası)..... 64

Şekil 25: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Çaldığı Pasaj (434.-463. ölçüler arası) 65

Şekil 26: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot İçin Ezgisel Solo Motifler (7.-8. ölçüler ve 19.-20. ölçüler arası)..... 66

Şekil 27: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Bas Eşliği (65.-76. ölçüler arası) 66

Şekil 28: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (65.-71. ölçüler arası) ... 67

Şekil 29: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (57.-74. ölçüler arası) ... 68

Şekil 30: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (15.-25. ölçüler arası)..... 69

Şekil 31: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (184.-190. ölçüler arası)..... 69

Şekil 32: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Pasajın Gruplandırılması (184.-187. ölçüler arası)..... 70

Şekil 33: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Önerilen Ritmik Çalışmalar..... 70

Şekil 34: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Artikülasyon Hecelemesi-1 71

Şekil 35: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Artikülasyon Hecelemesi-2 71

Şekil 36: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (350.-352. ölçüler arası)..... 72

Şekil 37: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Oluşturduğu Koral Yapı (67.-92. ölçüler arası)..... 73

Şekil 38: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (110.-115. ölçüler arası) 74

Şekil 39: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotların Teknik İcra Gerektiren Pasajı (151.-167. ölçüler arası)..... 74

Şekil 40: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotların Solosu (303.-307. ölçüler arası) 75

Şekil 41: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Klarnet, Fagot ve Korno Birleşiminin Solosu (387.-388. ölçüler arası) 75

Şekil 42: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnetler ve Fagotların Birleşimi (22.-26. ölçüler arası) 76

Şekil 43: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot Solosu (129.-131. ölçüler arası) 76

Şekil 44: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (205.-209. ölçüler arası) 77

Şekil 45: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Birinci Fagot Ezgisi (115.-131. ölçüler arası) 77

Şekil 46: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotların Çaldığı Tema (146.-152. ölçüler arası) 78

Şekil 47: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Yaylılara Eşlik Ettiği Pasaj (244.-324. ölçüler arası) ... 78

Şekil 48: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Pasajı (395-416. ölçüler arası) 79

Şekil 49: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Flüt, Obua, Klarnet ve Fagotun Birleşimi (646-653. ölçüler arası) 80

Şekil 50: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Solosu (690-692. ölçüler arası) 81

Şekil 51: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (398.-418. ölçüler arası) 81

Şekil 52: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (453.-464. ölçüler arası) 82

Şekil 53: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (517.-522. ölçüler arası) 82

Şekil 54: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (607-643. ölçüler arası) 83

Şekil 55: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagotla Birlikte Diğer Çalgılarla Sunulması (33.-53. ölçüler arası) 85

Şekil 56: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Pastoral Tasviri (73.-83. ölçüler arası) 86

Şekil 57: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (75.-82. ölçüler arası) 87

Örnek 58: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot Partisinde 75. ve 82.Ölçüler Arası için Önerilen Alternatif Parmak Tekniği 87

Şekil 59: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Kemanların Diyaloğu (177.-183. ölçüler arası) 88

Şekil 60: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Kemanların Diyaloğu (223.-228. ölçüler arası) 88

Şekil 61: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Klarnetlerin Diyaloğu (422.-433. ölçüler arası) 89

Şekil 62: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Düeti (470.-481. ölçüler arası) 89

Şekil 63: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagotun Solosu (32.-37. ölçüler arası) 90

Şekil 64: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Diyaloğu (79.-82. ölçüler arası) 91

Şekil 65: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Kornonun Birleşimi (121.-123. ölçüler arası) 91

Şekil 66: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Klarnet ve Fagot Birleşimi (113.-123. ölçüler arası) 92

Şekil 67: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Viyola Birleşimi (171.-178. ölçüler arası) 92

Şekil 68: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Klarnet ve Fagot Birleşimi (80.-91. ölçüler arası) 93

Şekil 69: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot Solosu (177.-182. ölçüler arası)..... 93

Şekil 70: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot Pasajı (206.-211. ölçüler arası) 94

Şekil 71: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Üflemelilerin Birleşimi (1.-9. ölçüler arası)..... 95

Şekil 72: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Dizisel Pasajlar (22. ve 41. ölçüler)..... 96

Şekil 73: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Obua ve Fagotun Birleşimi (29. ve 31. ölçüler arası)..... 96

Şekil 74: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Üflemelilerle Birleşimi (42. ve 52. ölçüler arası) 97

Şekil 75: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Üflemelilerin Pasajı (63. ve 88. Ölçüler arası) 98

Şekil 76: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Birleşimi (102. ve 116. ölçüler arası) 99

Şekil 77: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Flüt, Obua ve Fagotun Birleşimi (150. ve 183. ölçüler arası)..... 100

Şekil 78: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Tahta Üflemelilerin Birleşimi (213.-221. ölçüler arası) 102

Şekil 79: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagot Partileri (57.-88. ölçüler arası) 103

Şekil 80: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotların Temayı Duyurması (99.-106. ölçüler arası) 103

Şekil 81: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Üflemelilerin Birleşimi (153.-203. ölçüler arası)..... 104

Şekil 82: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Yaylılara Eşliği (65.-74. ölçüler arası)..... 105

Şekil 83: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotların Dizisel Pasajı (428.-457. ölçüler arası)..... 106

Şekil 84: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Flüt- Obua ve Fagot Birleşimi (45.-51. ölçüler arası) 107

Şekil 85: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Lirik Pasajı (82.-90. ölçüler arası)..... 108

Şekil 86: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Pasajı (200.-207. ölçüler arası)..... 108

Şekil 87: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot'un Obua-Klarnet ve Korno ile Birleşimi (1.-6. ölçüler arası)..... 109

Şekil 88: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Çeşitli Ritmik Öğelerin Birlikte Çalınması (60.-66. ölçüler arası)..... 110

Şekil 89: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Obua ve Klarnet ile Birleşimi (49.-57. ölçüler arası).. 111

Şekil 90: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Timpani ile Birleşimi (160.-163. ölçüler arası)..... 111

Şekil 91: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Flüt ve Klarnet ile Birleşimi (239.-246. ölçüler arası) 112

Şekil 92: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (74.-79. ölçüler arası)..... 113

Şekil 93: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (96.-99. ölçüler arası)..... 114

Şekil 94: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (192.-195. ölçüler arası)..... 115

Şekil 95: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Pasajı (253.-300. ölçüler arası)..... 115

Şekil 96: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot'un Solosu (177.-240. ölçüler arası)..... 116

Şekil 97: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin İkinci Bölümünden Obua Solosuna Fagot ile Birlikte Klarnet ve Kornonun Eşliği (454.-474. ölçüler arası)..... 117

Şekil 98: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Klarnet ve Kornolarla Birleşimi (1.-3 ve 6.-8. ölçüler arası)..... 118

Şekil 99: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Flüt, Obua ve Kornolarla Birleşimi (65. ve 82. ölçüler arası)..... 119

Şekil 100: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (133. ve 157. ölçüler arası) 120

Şekil 101: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Bölümünün Giriş Pasajında Birinci-İkinci Fagotlar ve Kontrfagot Partisi (1. ve 7. ölçüler arası) 121

Şekil 102: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (116.-140. ölçüler arası)..... 121

Şekil 103: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (256.-296. ölçüler arası)..... 122

Şekil 104: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünde Fagot Partisi İçin Önerilen Alternatif Parmak Tekniği 123

Şekil 105: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Partisi (312.-330. ölçüler arası) 123

Şekil 106: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Partisi (663.-671. ölçüler arası) 124

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Günümüzde Fagot..... 4

Resim 2: Ludwig van Beethoven..... 137

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Wolfgang Amadeus Mozart'ın Son Senfonilerinin Kamışlı Çalgılar Enstrümantasyon Tablosu 45

BÖLÜM I

GİRİŞ

Fagot'un Yapısı ve Tarihçesi

Fagot, konik olarak oyulmuş ve ikiye katlanmış biçimli borusuyla tahta üflemelilerin bas karakterli çalgısıdır. *Kanat, Çizme, Bas ve Kalak* olmak üzere dört parçadan oluşur. Fagot'un temeli sayılan *Çizme* bölümünde, gövdenin içi, yanyana iki boru, en altt, geniş bir yay çizerek birbirine bağlanır. Çizme'nin üstüne, *Kanat* ve *Bas* bölümünün en üstünde, "*S"* biçiminde, madeni ve ince bir boru vardır. Bu "*S"* borusunun üzerine de çift kamışlı ağızlık takılır. (Say, 1995: 493)

Fagot, yapısal özelliklerinde belirtildiği gibi akçaağaçtan yapılarak özel bir ses rengi kazanır. Olgun, tatlı, nazik, ılımlı, kadife gibi, zarif, hafif, tınlayan, kaygan, yumuşak, gergin, sinirli, kederli, sızlayan, ince, dolu, yuvarlak ve tamamen kendine has bir ses rengi vardır. Çevikliği, ses karakterindeki çeşitliliği ile geniş bir ses genişliğine sahiptir. Koyu ve ılık tonu sayesinde fagot, bariton erkek sesine her zaman benzetilmiştir. İnsan sesinin en güzel şekilde çalgıya dönüşmüş hali olarak yorumlanabilir. Kalın ses perdelerinde ince, zarif ve melodiktir. Bütün ses perdelerinde özellikle staccato notalar komik efektli olup müzikal karikatürleri tasvir eder. Fagotun ses karakteri diğer çalgılardan farklı olarak, değişkenliğiyle ve çeşitliliğiyle bestecilerin vermek istedikleri etkilerin üzerine kolayca şekillenebilir. Hemen hemen her karaktere bürünebilir. (Çolakoğlu, 2009: 6)

Fagot'un kökeni ile ilgili çeşitli tarihsel bilgiler mecuttur. Tatlı sesinden dolayı *"dulcian"* adlı çalgının gelişmesiyle ortaya çıkan "*pommer* ve *bombard"* adlı uzun ve üflemesi zor çalgıların yerine yapıldığı iddia edilmiş ayrıca *"Şalmey"* adlı bir çalgının orta ve kalın sesli çalgılarından olduğu kayıtlarda geçmektedir. 1539'da

rahip *Afrano Albonesi*'nin iki bombard'ı birleştirerek yaptırdığı iddia edilir. (Feridunoğlu, 2014:163)

17. yüzyılda sürekli bas işlevini görmeye başlamış, genel görünümü ve çalınış ilkeleri yönlerinden bugünkü biçimine çok yaklaşmıştır. 1659'da Fransa'da Cambert'in *Pomonne* adlı opera-balesinde orkestrada ilk kez kullanılmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kalın sesler üreten ağaç üflemeli çalgı özelliği ile orkestradaki yerini almıştır. 19. Yüzyılda flütte görülen Böhm mekanizması başarılı olmamıştır. (Say, 1995: 494)

Modern fagot iki versiyon halinde bulunmaktadır: Alman veya *Heckel* sistemi; farklı tuşlar ve biraz değiştirilmiş borusu ile *Fransız* veya *Buffet* sistemi. Fransız fagotları kalak şekilleri ve perdeleme sistemleri bakımından Alman fagotlarından farklıdır; ancak yine de ilk fagotun genel hatlarına sadık kalınmıştır. Günümüzde son elli yıldan beri dünya fagotçuları Alman fagotlarını tercih etmektedirler. Alman fagotlarının güçlü, koyu ve hacimli sesine nazaran, Fransız fagotlarının tonları daha hafif, açık ve rahattır; bu nitelik, yorumcuya müziksel anlatım yönünden rahatlık sağlasa da, çoğunlukla çalma stilinin kişinin yeteneği ve kamış seçimi ile ilgili oldugu düşünülür; bundan dolayı, Alman çalgılarının hakimiyeti daha iyi olduğu için her zaman tercih edilir. (Aktalay, 2010: 2)

Aktarımsız olarak Do tonunda olan fagotun notasyonu dördüncü çizgi fa anahtarı ve ince seslerde dördüncü çizgi do anahtarı ile gösterilir. Ses genişliği yaklaşık üç buçuk oktavdır. Üflemeli çalgıların çellosu sayılan fagotun kalın ve orta bölümlerinde sesi dolgun ve şarkılıdır. Aynı zamanda ciddi ve ağırbaşlı denebilir. İnce seslerde *staccato* icrada majör tonlarda alaycı, komik ifadesi minör tonlarda yerini kederli ve keyifsiz bir karaktere bırakır. Kromatik ve diyatonik tüm dizilerde rahat olmasına karşın tril ve tremolo'da daha sınırlıdır. (Feridunoğlu, 2014:164)

Şekil 1: Fagot'un Ses Genişliği



Fagota staccato ve legato pasajlar aynı oranda etkilidir. Tek dil kolay ancak çift ya da üçlü diller çok zordur. Müziğe neşeli bir karakter veren büyük aralıklı staccato atlamalar fagotta çok sevilen bir tekniktir. Bu atlamalar özellikle yukarıya doğru yapılınca etkili olur. Çok hafif gürlüklerde zor olsa da, fagotun en kalın notaları obuaya göre çok daha yumuşak bir şekilde elde edilebilir. Fagotun sesi diğer çalgılar tarafından kolayca örtülür, dolu orkestra tınısı içinde kaybolur. Özellikle fagot için solo partiler yazılırken bu husus göz önünde bulundurulmalıdır. Gluck zamanında Paris operasında tuttilerdeki fagot partilerini kuvvetlendirmek için sekiz fagot kullanılmıştır (Sevsay, 2015: 93)

Orkestra ve oda müziğinde gereğinde solo, ama daha çok eşlik görevlerini üstlenir. Fagot, orkestrada tek başına ya da bas klarinet ile birlikte tahta üflemeli çalgıların kalın seslerini sağlar. Ayrıca viyolonseller ile sıkça aynı partiyi seslendirerek yaylı çalgılara güç katar. Orta sesleri ile geri planda, birlikte tınlatılan ses kümelerinin orta partilerini de doldurabilir. Ayrıca, solo çaldığı zaman da duygulu ve etkilidir. Bu durum, özellikle çalgının orta sesleri için söz konusudur. (Say, 1995: 493) Orkestradaki yeriyle ilgili 19. yüzyıl müzik eleştirmenleri tarafından *"daha güçlü seslerin arasında kaybolan zayıf bir sese sahip"* sözleriyle eleştirilse de, Hector Berlioz tiz seslerinin acıklı, hüzünlü bir karakteri yansıtabildiği ve tiz bir pasajda veya eşlik partisinde oldukça karakteristik duygular taşıyabildiğini belirtmiştir. (Aktalay, 2010: 5)

Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel, Cristian Bach, Carl Stamitz, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Danzi, Carl Maria von Weber gibi besteciler fagot için konçertolar yazmışlardır. (Güvel, 2009: 4) Carl Stamitz, Devienne,

Krommer, Danzi, Reicha ve başka birçok besteci tarafından 1800'lü yıllarda, muhtemelen denge problemlerine yol açmayacak bir kombinasyon olan fagot ve yaylılar için oda müziği eserleri yazılmıştır. (Aktalay, 2010: 5)

20. yüzyıl müziğinde ise, fagota verilen önem daha da artmıştır. Igor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı eserinin girişi bunun en önemli kanıtıdır. Bu yüzyılda, fagottan değişik teknikler istenmeye başlanmıştır. Bunların arasında çift dil, üç dil, kurbağa dili, ses kaydırma, birden çok ses, komalı sesler ve çalarken söyleme yer almaktadır. Bu tekniklerin birçoğu, Bartolozzi'nin fagot, yaylı çalgılar ve vurmalılar için yazdığı *Concertazioni* adlı eserinde ve Stockhausen'in üflemeli beşlisi için yazdığı *Adieu* eserinde kullanılmaktadır. Ayrıca son zamanlarda mikrofon ve elektronik aletlerin katılımıyla farklı tınıların oluşturulduğu eserler bestelenmiştir. (Aktalay, 2010: 5)

Resim 1: Günümüzde Fagot



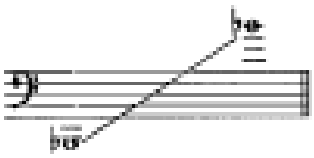
Kontrafagot (Kontrfagot)

(Alm. Kontraf*agott,* Fr. *Contrebasson,* İng. *Double-bassoon, Contrabasson* İt. *Contrafagotto)*

Fagottan bir oktav daha kalın ses veren kontrafagot, üflemeli çalgıların kontrbası olarak nitelendirilebilir. Boru uzunluğu fagottan yaklaşık 570 cm.'dir. 16.yüzyılın sonlarında Almanya'da yapılan bu çalgıyı da Heckel geliştirmiştir. Ağırlığından dolayı metal pik üstünde durur. 17.yüzyılın başlarında Handel tarafından orkestrada kullanılmıştır. Joseph Haydn'ın Yaratılış Oratoryosu'nda, Ludwig van Beethoven'ın 5. ve 9. senfonilerinde, özellikle Fidelio operasının zindan sahnesinde kullanımı çok etkliyicidir. Richard Strauss'un *Salome* operasında uzun bir solosu vardır. Maurice Ravel'in Anne Kaz Süiti'nde de yer alır. 19. Yüzyılda orkestranın genişlemesiyle tahta üflemelilere koyu bir renk ve hüzünlü bir hava katan kontrafagot orkestranın daimi üyesi olmuştur. (Feridunoğlu, 2014:165)

Günümüzde kontrafagot, temel olarak yapı bakımından fagota benzemektedir. Kamışı biraz daha büyüktür. Alt perdelerin tuşesi fagot ile benzerlik gösterse de, üst perdelerin tuşesi fagota göre farklıdır. Fagotta parmakların kapattığı beş delik, kontrfagotta parmakların bastığı bes tuşa dönüşmüştür. Yorumcu için temel problem, iyi kalitede bir ses elde etmektir. Enstrüman yaklaşık üç oktav ses çıkartır, fakat kontrafagot en iyi sesi alt perdelerde verir. Tüm nefeslilere zengin bir org benzeri ton katarken, kimi yerlerde de etkin bir solist olarak ön plana çıkabilir. (Aktalay, 2010: 3)

Şekil 2: Kontrfagot'un Ses Genişliği



Aktarımsız olarak Do tonunda olan kontrafagotun notasyonu dördüncü çizgi fa anahtarında gösterilir ve yazıldığından bir oktav kalın duyulur. (Feridunoğlu, 2014:165)

Maurice Ravel ve Claude Debussy bazı eserlerinde kontrafagotu kullanmışlardır. Daha sonraki yıllarda modern kontrfagotun geliştirilmesi Heckel Fabrikası'nın başarısı olmuştur. Takip eden yıllarda kontrfagot dış görünüşü ile uzun bir kıvrık metal ağızlığı olan büyük bir fagota benzetilmiştir. 1876'da J. A. Heckel, borusunun genişliğine dokunmadan onu üç ayrı tahta parçaya bölerek çalgıyı yeniden tasarlamıştır ve 1879'da gelişmiş bir model yapmıştır. Richard Wagner, yumuşak çalınabilme özelliğini beğenmiş ve onu *Parsifal* operasında kullanmıştır. Bu dönemde çalgı, ilk kez tonu ve genel özellikleriyle fagot ile karşılaştırılabilir olmustur. Daha sonra, aşağı doğru dönen metal kalak eklenmiş ve ses alanı kalın Si bemol sesine, 1900'den sonra da kalın La sesine kadar genişlemiştir. Tüm sonraki çalgılar (1906'da çıkan ve Fransız sistem tusları bulunan *buffet* modeli de dahil), bu *heckel* modelleri üzerine kurulmuştur. Kontrfagot için solo eserler azdır, örnek olarak Gunther Schuller'e ait bir eser (1979) ve Erwin Schulhoff'un *Bas Nachtigall'* i (1922) bulunmaktadır.

1.1 Problem

Bu araştırmanın problemi; Ludwig van Beethoven senfonilerinde fagotun hangi teknik özelliklerinden yararlanmışlardır?

1.1.1 Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem; Ludwig van Beethoven senfonilerinin genel özellikleri nelerdir?
2. Ludwig van Beethoven senfonilerinde fagotun hangi teknik özelliklerinden yararlanmıştır?

1.2 Amaç

Ludwig von Beethoven'ın senfonilerindeki fagot partileri incelenerek, fagotun orkestrasyondaki ve Beethoven'ın senfonik müziğindeki yeri ve önemini belirtmeyi amaçlanmaktadır.

1.3 Önem

Bu çalışma, Ludwig von Beethoven'ın senfonilerindeki orkestrasyonda fagotu nasıl kullandığı ve senfonik eserlerinde fagotun kattığı müzikal anlayışın daha iyi anlaşılmasının incelenmesi bakımından önemlidir.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Ludwig van Beethoven'ın dokuz senfonisindeki fagot partilerinin incelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Adagio: Yavaş fakat gösterişli bir tempoda. (Çalışır, 1988: 95)

Adagio assai: Daha ağır başlı bir tempoda. (Çalışır, 1988: 96)

Adagio molto e cantabile: Ağır başlı daha şarkı söyler gibi. (Çalışır, 1988: 95-96)

Allegretto: Çabukça. (Çalışır, 1988: 95)

Allegretto scherzando: Çabukça şakacı tarzda. (Feridunoğlu, 2014: 260)

Allegro aperto: Canlı, açık bir deyişle. Geniş bir anlatımla. (Say, 2005: 51-86)

Allegro giacoso: Canlı, neşeli-şakacı. (Say, 2005: 51-662)

Allegro ma non troppo: Hızlı ama çok değil. (Çalışır, 1988: 95-96)

Allegro scherzando: Canlı, alaylı-şakacı. (Çalışır, 1988: 95-96)

Andante misterioso: Rahat, yürüyüş temposunda gizemli. (Say, 2005: 70)

Allegro molto: Gayet hızlı. (Çalışır, 1988: 95-96)

Allegro molto e vivace: Gayet hızlı ve canlı (Çalışır, 1988: 95-96)

Andante tranquillo: Rahat, yürüyüş temposunda sakin. (Çalışır, 1988: 100)

Allegro maestoso: Canlı ve gösterişli. (Çalışır, 1988: 95-96)

Allegro vivace con brio: Hızlı, canlı parlaklıkta. (Feridunoğlu, 2014: 257)

Andante cantabile con molto: Orta yavaşlıkta ama şarkı söyler gibi hareketli. (Çalışır, 1988: 95-96)

Andante con moto: Andante'den daha hareketli. (Çalışır, 1988: 95-96)

Andante molto moto: Gayet orta hareketli. (Çalışır, 1988: 96-97)

Animato ma non troppo: Canlı ama çok değil. (Çalışır, 1988: 96-97)

Arpej: Akor seslerinin ard arda duyulacak biçimde sıralanması. (Say, 2005: 103)

Artikülasyon: Müzikte yer alan her sesin ayrım ve bağlantılarının belirginleştirilmesi. Seslerin birbirleriyle ilişkisinin uygulanması için müzik

yazısında özel işaretler ve uyarıcı sözcükler kullanımı. *Örnek: staccato (kesik çalış), non legato (bağlı değil), legato (bağlı).* (Say, 2005: 106)

Assai meno presto: Presto'dan daha yavaş. (Çalışır, 1988: 96)

Bariton: Tenor ve bas arasında kalan orta kalınlıktaki erkek sesidir. (İlyasoğlu, 1999: 299)

Bando: Üflemeli ve vurmalı çalgılardan oluşan askeri ya da sivil müzik topluluğu. İngilizcede belirli bir çalgı müziği çeşidini (örnek; jazz band, rock band), ya da belli çalgılardan oluşan bir topluluğu niteler. (Say, 2005: 164)

Bolero: İspanya'nın Endülüs bölgesinde doğan, üç zamanlı, orta hızda, ikili yapılan bir dans. (Say, 2005: 237)

Cantabile Espressivo: Şarkı söyler gibi ifadeli. (Çalışır, 1988: 96-99)

Coda: Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtın bitiş bölümü. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Codetta: Coda'dan daha küçük yapıda bitiş bölümü. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Commodo (Comodo): Rahat ve sakin bir hareketle. (Çalışır, 1988: 99)

Con anima: Anlamlı. (Çalışır, 1988: 96)

Con espressione: İfadeli. (Çalışır, 1988: 96)

Con moto: Hareketli. (Çalışır, 1988: 96)

. **Crescendo:** Kuvvetleşerek, artarak. (Çalışır, 1988: 98)

Çalgılama (Enstrümantasyon): çok sesli müziği çeşitli renk ve tınılarla yaratmak için farklı çalgıların birarada nasıl kullanılacağına dair tekniktir. Uyarlama ve orkestrasyonun teorik temelini oluşturur. (Sevsay, 2015: 16)

Deciso: Kesin, kararlı, vurgulayıcı bir anlatımla. (Say, 2005: 426)

Decrescendo: Sesi söndürerek. Ses gürlüğünü giderek hafifletme. (Say, 2005: 426)

Diyatonik: Adları ayrı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Dolce: Tatlı bir ifadeyle. (Çalışır, 1988: 99)

Dominant (Çeken): Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan beşinci dereceye verilen addır. Genel olarak dizinin birinci derecesine (eksen) bağlanır (Karolyi, 1999: 46)

Düet: İki partisi de birbirine eşit olan ve iki yorumcu tarafından çalınan veya söylenen müzik. İkili. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Entonasyon: Seslendirme sırasında ses yüksekliklerinin doğru olması. Bir eserin icrasında perdeleri kesin bir şekilde verebilmek, sesleri doğru üretebilmek. (Say, 2005: 533)

Fanfar: Bakır üflemeli çalgılarla çalınan törensel şenlik parçası. (İlyasoğlu, 1999: 300

Forte (*f*): Güçlü gürlükte çalınması öngörülen. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Fortissimo (*ff*): Çok kuvvetli. (Çalışır, 1988: 98)

Homofoni: Benzer sesli. Aynı tek seslerin benzer adımlarla yürüyüşü. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Kanon: Her yeni giren sesin önceki ezgiyi taklit etmesiyle oluşan polifonik yapı. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Kapriçyo: Özgür formda yazılmış düş ürünü parçaları niteleyen terim. Barok dönemde bu başlık altında yazılan çembalo parçaları, romantik dönemde duygu yüklü, sürprizler içeren özgür formda eserlere dönüşmüştür. Bu eserlerin bir başka özelliği temanın başka bir eserden alınabilmesidir. (Say, 2005: 287)

Konçerto: Bu terim bir solo çalgının (bazen iki veya daha fazla sayıda çalgının) orkestra ile birlikte icrası anlamına gelir. Genelde üç ya da dört bölümlüdür. Sonat formundadır. (Say, 1995: 735)

Kromatik: Adları aynı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Largamente: Geniş olarak, yavaşça ve ağır başlı. (Say, 1995: 766)

Larghetto: Largo'dan daha ağır tempoda. (Çalışır, 1988: 95)

Largo: Ağır, geniş. (Çalışır, 1988: 95)

Legato: Bağlı olarak kesmeden çalmak ya da söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Lento: Yavaş bir şekilde. (Say, 1995: 771)

Lied: Şarkı. Lied, form bakımından A-B-A olarak anlatılabilir. (Say, 1995: 774)

Lirik: Antik çağda lir eşliğinde söylenen şiir. Bu terim genelde "şiirsel" anlamında da kullanılır. (Say, 2001: 257)

Majör: Etimolojik anlamı en büyüktür. Tonal armonide minörün karşıtı olarak kullanılır. İki tam, bir yarım, üç tam, bir yarım ses aralıklarından oluşur. (Say, 1995: 790)

Marcato: Belli ederek, vurgulayarak, önem vererek. (Say, 1995: 797)

March Funebre: Cenaze marşı temposunda. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Menuet (Fr.); Menuetto (İt.); Menuett (Al.): 3/4'lük ölçü sayısında eski bir Fransız dansı. (İlyasoğlu, 1999: 302)

Meno mosso: Daha yavaş. (Say, 1995: 817)

Metronom: Yunanca kökenli bir kelimedir. Bir müzik eserinin hangi tempoda çalınacağına yardımcı olan alettir. (Say, 1995: 819)

Mezzo forte (*mf*): Orta kuvvetlikte. (Çalışır, 1988: 98)

Mezzo piano (*mp*): Orta hafiflikte. (Çalışır, 1988: 98)

Misterioso: Gizemli, esrarengiz. (Feridunoğlu, 2014: 259)

Moderatamente animato: Orta hızda gibi canlı. (Çalışır, 1988: 96)

Molto Adagio: Gayet yavaş fakat gösterişli bir hızlılıkta. (Çalışır, 1988: 96-97)

Molto deciso: Gayet kararlı bir şekilde. (Say, 2005: 426)

Molto vivace: Daha canlı. (Çalışır, 1988: 96)

Motif: Genellikle iki ve ender olarak üç, hızlı eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran, en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi olan; melodi, armoni ve ritm bakımlarından özel bir karaktere sahip olabilen, en küçük müzik fikri ve en küçük form öğesi için kullanılan terim. (Say, 1995: 849)

Nüans: Bir müzik parçasında, seslerin çeşitli gürlük derecelerini gösteren işaretler. *Örnek; piano (hafif), mezzo-forte (orta gürlükte).* (Çalışır, 1988: 95)

Oktav: Diyatonik gamın sekizinci derecesi. (Say, 1995: 969)

Orkestra: Terim olarak orkestra, Yunanca *"Dans Alanı"* sözcüğünden kaynaklanmıştır. Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan, her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğudur. (Ece, 2013: 125)

Orkestrasyon (Orkestralama): bir çalgı topluluğu için müzik yazarken tasarlanan yapıtı, tını farklarını, ses renklerini, yorumunu, armonisini ve anlatım özelliklerini göz önünde tutarak, çalgılar arasında paylaştırma sanatıdır. (Sözer, 1996: 525)

Ostinato: Devam eden, uzayan, sürekli. (Say, 1995: 1007)

Otantik Kadans (Yarım Kadans): Tonalitenin beşinci ve birinci derece akorlarının birbirine bağlanışıyla oluşan, plagal kadansa (I-IV-I) göre daha kesin bitiş etkisi veren kadanstır. (Ermiş&Özer&Yılmaz, 2013: 27)

Pastoral: Doğanın saflığı izlenimini uyandıran anlatım. Çoban ya da kır şarkısı. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Pedal: Herhangi bir partide tutularak uzayan bir sesin üstünde bu sese yabancı armonilerin bulunmasıdır. Genelde bas partisinde olur. Bu terim orgun ayak pedalından gelir. (Feridunoğlu, 2014: 66)

Pesante: Ağırlıkla, bastırarak, dolgun bir deyişle. (Say, 1995: 1031)

Piano (*p*): Hafif, yumuşak çalmak, söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 304)

Piston: Bakır üflemeli çalgılarda seslerin değiştirilmesini sağlayan mekanizma. (Say, 1995: 1035)

piu moto: Daha hızlı. (Çalışır, 1988: 95-96)

Pizzicato: Yaylı çalgılarda, yay kullanmadan telin parmakla çekilmesiyle elde edilen çalma tekniği. (Karolyi, 1999: 138)

Poco Andante: Andante'den daha yavaş. (Çalışır, 1988: 95-96)

Poco Largo: Az daha ağır ve geniş. (Çalışır, 1988: 95)

Poco piu mosso: Az daha canlı. (Çalışır, 1988: 96)

Poco sostenuto: Daha az belirterek. (Çalışır, 1988: 96)

Poco Vivo: Vivo'dan daha az çabuk. (Çalışır, 1988: 96)

Prelüd: İlk olarak Koral ve füg'ün giriş müziği olarak kullanılsa da daha sonra kendisini izleyen formlardan bütünüyle ayrılmış ve şarkı formunda bağımsız bir yapıya sahip olmuştur. (Say, 1995: 1067)

Presto: Çok çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 95)

Presto con graziaso: Çok çabuk bir şekilde ve zarif. *Graziaso* ya da *grazioso* bir parçanın hafif ve zarif bir biçimde çalınmasını gösterir. Çoğu zaman tempoyu da gösteren bir başka terimle kullanılır. (Say, 1995: 553)

Rapsodi: Genellikle halk türkülerinden ve ulusal ezgilerden yararlanılarak hazırlanan serbest eserlere denir. (Say, 1995: 1087)

Ritardando (ritard.): Gecikerek. (Çalışır, 1988: 97)

Scherzo: Mizah öğesine ağırlık veren ve katlı şarkı formunda yazılmış eser. Menuet'in çabuklaştırılmasından ortaya çıkmıştır. (Say, 1995: 1114)

Senkop: Sesli bir süre değeri, hafif bir vuruş ya da zaman üzerinde başlayıp, kuvvetli bir vuruş veya zaman üzerinde devam edecek demektir. (Çalışır, 1988: 87)

Septet: Yedi yorumcu için yazılmış müzik parçası. (İlyasoğlu, 1999: 304)

Sforzando (sfz ya da sf): Birden gürleştirerek. (Çalışır, 1988: 98)

Sonat: İtalyanca *"ses verme"* anlamına gelen *"sonare"* kelimesinden türemiştir. Genellikle dört bölümlü olan, piyano, keman, çello gibi solo çalgılara ya da piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyondur. Büyük formlar arasında en temel formdur. (Say, 1995: 1132)

Sonat Allegrosu: Sonat formunun ilk bölümünü oluşturan yapı. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi adında üç bölmeden oluşur. 18.yüzyıldan sonra önem kazanmaya başlamıştır. (Feridunoğlu, 2014: 98)

Sostenuto: Bağlı ve dayanıklı çalış. Geniş. (Say, 1995: 1132)

Subdominant (Altçeken): Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan dördüncü dereceye verilen addır. (Karolyi, 1999: 46)

Süit: Dört ya da altı bölümden oluşmuş şarkı formları zinciridir. (Say, 1995: 1137)

Staccato: Kesik kesik çalma. (Say, 1995: 1134)

Stesso tempo: Aynı, bir önceki tempoyu andıran tempoda. (Say, 1995: 1134)

Tacet: Orkestrada bir çalgı partisinin geçici olarak ara vermesi (Michels, Vogel, 2013: 79)

Tema: Bir müzik eserinin ana fikri. (Say, 2001: 266)

Tonalite: Bir müzik parçasının belli, merkezi bir tona göre armonik olarak düzenlenmesidir. (İlyasoğlu, 1999: 305)

Tremolo: (Yaylı çalgılarda) aynı sesin üzerinde yayın çok hızlı bir itme-çekme hareketiyle titretilmesidir. Bir notanın sapına eğik biçimde çizilen bir ya da birkaç çizgiyle gösterilir. Diğer çalgılarda farklı şekillerde üretilir. (Karolyi, 1999: 138)

Tutti: Tüm, hepsi birden anlamındadır. Orkestradaki bütün çalgıların katıldığı bu bölüm, yapıtın en görkemli seslendirilmiş yeridir. (Say, 1995: 1204)

Unison: Adları ve sesleri aynı olan notalara denir. Sesdeş. (Çalışır, 1988: 67)

un poco maestoso: Daha gösterişli. (Çalışır, 1988: 96)

un poco meno Allegro: Allegro'dan daha yavaş. (Feridunoğlu, 2014: 259)

Varyasyon (Çeşitleme): Bir temanın, parçanın başından sonuna dek çeşitli çalma biçimleri ve süslemelerle değişikliğe uğramasıdır. (İlyasoğlu, 1999: 305)

Vivace: Canlı, çabuk. (Çalışır, 1988: 96)

Vivacissimo: Çok hızlı, çok canlı bir şekilde. (Say, 1995: 1255)

Vivo: Çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 96)

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Konuyla ilgili olarak Ludwig von Beethoven'ın dokuz senfonisinin fagot partilerine ulaşılmıştır. Daha sonra bu partiler dönemin ve bestecinin müzikal anlayışı çerçevesinde incelenmiş ve bulunan sonuçlar önerilerle birlikte sunulmuştur.

Araştırma nitel araştırma modeline göre yürütülmüştür. Araştırmada verilerin toplanması için nitel araştırma tekniklerinden olan doküman analizi ve gözlem tekniklerinden yararlanılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Ludwig van Beethoven'ın dokuz senfonisi, örneklemini ise bu senfonilerdeki fagot partilerinin incelenmesi oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasından önce konuya ilişkin araştırma yapılmış ve benzer konularda çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Yapılan bu çalışmalar incelenerek, konuya bağlantılı kısımlara araştırmada yer verilmiştir.

Konu kapsamında;

Burak HOŞSES'in İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2013 yılında tamamlanan *''Beethoven Senfonilerinden Seçilmiş*

Önemli Korno Soloların İncelenmesi ve İcra Kalitesini Arttırmaya Yönelik Çalışma Teknikleri'' adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Burcu Evren TUNCA'nın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2005 yılında tamamlanan *''Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Tekniklerinin İncelenmesi''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Can ELBİ'nin Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2008 yılında tamamlanan *''Seçilmiş Orkestra Eserleri Viyolonsel Partilerinin Teknik İncelenmesi''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Elif AKKAYA'nın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2012 yılında tamamlanan *''Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Figen AKGÜN'ün Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2010 yılında tamamlanan *''Türk Beşlerinin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi''* adlı Yüksek Lisans Tezi, incelenmiştir.

Konuyla ilgili olarak Ludwig van Beethoven'ın senfonilerindeki fagot partilerine ulaşılmış ve önemli pasajlar fagot çalma teknikleri gözönünde bulundurularak analiz edilmiştir.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak, Ludwig van Beethoven'ın dokuz senfonisi daha iyi gözlenmiş, bu senfonilerdeki fagot partileri, çalgı icracılığı ve teknik olarak incelenerek önemi vurgulanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Birinci Alt Problem

Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerinin İncelenmesi

3.1.1 Ludwig van Beethoven'ın 1. Senfonisi

Ludwig van Beethoven 1795'te Do Majör bir senfoninin ilk bölüm için bazı eskizler yazmış, sonra eseri beklemeye bırakmıştır. 1799'da bu fikirleri yeniden ele alarak, gözden geçirip düzenleyip tamamlamış ve Nisan 1800'de bir konserde bir Wolfgang Amadeus Mozart[1] senfonisi, Joseph Haydn'ın [2]Yaratılış eserinden bir arya[3] ve septet de dahil olmak üzere kendisinin başka yeni besteleriyle birlikte Birinci senfonisini yönetmiştir. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 154)

Ludwig van Beethoven'ın 1792 yılında Bonn'dan ayrılıp Viyana'ya Joseph Haydn' ın bir öğrencisi olarak yerleştikten sonra ilk senfonisi için sekiz yıl beklemiştir. Bu gecikmenin sebebi Ludwig van Beethoven'in Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn' ın müziklerine duyduğu saygıdan ötürü olduğu düşünülmektedir. (Vural, 2005: 29)

Birinci Senfoni çok dikkat çekici bir sanat eseridir. Akıcılığı ve melodilerin güzelliği eşsizdir, eserin tek kusuru ise üflemelilerin çok fazla kullanılmış olmasıdır. Bu da alışıldık orkestra müziğinin dışında armonik bir duyuluşa neden olmuştur. Günümüz senfoni orkestralarının konser repertuarlarında nadiren yer alan eser, öğrenci orkestraları ve şeflik öğrencilerinin repertuarlarının vazgeçilemeyen

[1] 1756-1791 yılları arasında yaşamış, Klasik dönemin ünlü Avusturyalı bestecisi.
[2] 1732-1809 yılları arasında yaşamış, Klasik dönemin ünlü Avusturyalı bestecisi.
[3] Yalın bir şarkıdan daha büyük ölçekli olarak tasarlanan, çalgı eşlikleriyle zenginleştirilmiş solo vokal yapıt. (Otto Karolyi, *Müziğe Giriş*, İstanbul, 1999, s.129)

eserlerindendir. Senfoni dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla şunlardır: "*Adagio molto-Allegro con brio", "Andante cantabile con molto", "Menuetto-Allegro molto e vivace", "Finale. Adagio-Allegro molto e vivace"*

Bu senfoni ilk bakışta Haydn ve Mozart'ın olgunluk çağında yazdıkları senfonilere benzese de içinde birçok yenilikler bulundurmaktadır. Giriş kısmındaki akorlar alışıldık *"sonat"*[4] formunun çok dışındadır. Bu akorlar o zamana göre cesur sayılabilecek biçimde katlamalar ve yedili akorlarla oluşturulmuştur. Sonrasında gelen *"Allegro con brio"* kısmında tam bir sonat formu sergilenmiştir.

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; İki Flüt, İki Obua, İki Klarnet, İki Fagot, İki Korno, İki Trompet, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Senfonin ilk bölümü olan "*Adagio molto*" 4/4'lük ölçüde yazılmıştır. Alışıldık şekilde do majör tonaliteyi bu akorlarda kullanmayıp, 12 ölçü sonra gelen "*Allegro con brio*" kısmında kullanmıştır. Bu ağır başlı *tutti* akorlarda oluşan giriş bölmesini, birinci kemanlarda gelen ve noktalı ritmin kendini hissettirdiği ilk tema izler, sonrasında flüt ve obuanın söylemiyle gelen ikinci tema çok lirik bir atmosferdedir, bu sayede temalar arasında çarpıcı bir zıtlık sağlanmıştır, aynı zamanda bu yapı Wolfgang Amadeus Mozart'ı müziğini de anımsatmaktadır. Ustaca işlenmiş olan gelişme bölümünü, forte nüansta çalınmasıyla canlılık katılmış olan ilk tema izler ve yeniden serim bölümünün bitmesiyle çok görkemli bir koda ile bölüm sona erer. Bu bölümde sunulan tematik yapılar eserin bütününde duyulmaktadır. (Vural, 2005: 29)

[4] Bir ya da daha fazla çalgı için yazılan müzik formudur. Kilise sonatı ve Oda sonatı olarak iki şekilde çıkmıştır. İlk kullanan besteci Domenico Scarlatti'dir. 18.yüzyılda olgun dönemine erişmiş, senfoni, konçerto ve oda müziği türlerini de şekillendirmiştir. (Lale Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol*, İstanbul, 2014, s.97)

İkinci Bölüm

"Andante cantabile con moto" başlıklı ikinci bölüm, 3/8'lik ölçü sayısında Fa majör tonunda sonat formundadır. Joseph Haydn'ın tema stiline benzerlikte sade bir halk ezgisi ikinci kemanlarda belirir. Daha sonra viyola ve çellolar takip eder. Bölümün ortasındaki fugato[5] kısım bölüme incelik katar. Diğer temalar timpaninin noktalı vuruşları üzerinde birinci kemanlar tarafından çalınır. Temalar 18.yüzyılın zarif stiline yakın duyulur.

Üçüncü Bölüm

"Menuetto- Allegro molto e vivace" başlıklı üçüncü bölüm ¾'lük ölçü sayısında Menuet formundadır. Fakat formda, Beethoven'in klasik dönemin etkisinde kalmayıp kendi kişiliğini yansıtan ve devrimci klasik dönemin yeniliklerinden sayılan Scherzo'larının belirtileri hissedilir. Berlioz bu bölümün formu için *"Beethoven'ın scherzo'larının ilki"* demiştir. Bölümün trio kısmı sakin bir havadadır. (Hoşses, 2013: 21)

Dördüncü Bölüm

"Finale, Adagio- Allegro molto e vivace" başlıklı dördüncü bölüm 4/4'lük ölçü sayısında rondo formundadır. Çok belirgin olarak Haydn'ın müziğini yansıtmaktadır. Ağır bir girişle başlar, daha sonra *vivace tempo* ile devam eder ve sonat formuna bürünen bölüm, dönemin klasik üslubuna uygun bir sonla bitirilmiştir. (Aktüze, 2002: 162)

[5] Füg tarzında, fakat füg kurallarına uymadan gelişen temalardan oluşur. Fugato'da fügün sergi bölümünün ardından gelişme bölümü başlar. (Lale Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol*, İstanbul, 2014, s.97)

3.1.2 Ludwig van Beethoven'ın 2. Senfonisi

Ludwig van Beethoven, ikinci senfoni üzerinde 1800 yılında çalışmaya başlamış, 1801 ve 1802 yıllarında devam etmiştir. Eserin yayınlanması prömiyerden sonra bir yıl daha sürdü ve Mart 1804'te gerçekleşti. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 162)

İkinci senfoni, Beethoven'ın olgunluğa geçiş eseri olarak görülebilir. Birinci senfonisindeki gibi Haydn etkisi görülmemektedir. Bu senfoniyle Beethoven kendi müzikal kimliğini bulmaya başlamıştır. Ayrıca bu senfonisinde üçüncü, dördüncü ve altıncı senfonilerinde kullandığı müzikal materyaller kullanmıştır.

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; İki Flüt, iki Obua, iki Klarinet, iki Fagot, iki Korno, iki Trompet, Timpani ve Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Senfonin ilk bölümü 33 ölçülük "*Adagio molto*" tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve re majör tonundadır. Bu kısım tematik, dramatik ve lirik temaların birleşmesinden oluşan üç kesittir. Bu ağır giriş, Beethoven'ın o zamana kadar yazdığı, armonik yelpazesi en geniş bölümdür. Daha sonra giriş bölümüyle kontrast etki yaratacak *"Allegro con brio"* başlıklı bölümle devam eder. Bu bölüm sonat formundadır. Askeri marş ruhu en başından esere yerleştirilmiştir ve ilk hareket ne kadar genişletilmiş olsa da ruhunu kaybetmemiştir. Bu bölüm alışılmışın dışında daha uzundur ve tonalitesi devamlı değişkenlik gösterir.

İkinci Bölüm

Senfoninin ikinci bölümü "*Larghetto*" başlıklı ağır tempoda, 3/8'lik ölçü sayısında ve la majör tonundadır. Sonat formundaki bölüm, yaylı çalgıların lirik bir

temasını duyrulması ile başlar. Ardından temayı üflemeli çalgılar tekrar ederler. Viyana valsi ritmik yapısı ana tema esnasında duyurulur. Bu temayla birlikte diğer temalar sakin ve güzellik içinde hüzün ve soylulukta barındırır. Bu bölüm onaltı ölçülük bir coda ile sona erer.

Beethoven'ın Larghetto'larının en duygusallarından biri olan bu bölüm, çağdaşlarının ve sonraki kuşaklarının müzikal bilinçlerine derinden işlemiştir.

Üçüncü Bölüm

Senfoninin üçüncü bölümü "*Scherzo*" başlıklı *"Allegro"* tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve re majör tonundadır. Son kısmı trio olan üçlü bir formda yazılmıştır. Bu bölüm *"Menuet"* başlıklı bölümün yerini almıştır.

Dördüncü Bölüm

Senfoninin dördüncü bölümü *"Allegro molto"* başlıklı hızlı tempoda, 4/4'lük ölçü sayısında ve re majör tonundadır. Üçüncü bölümün de etkilerini taşıyan hareketli bir rondo olarak görülebilir. Gelişmiş müzikal ve armonik yapıdaki bir derinliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Uzun bir coda'nın sonunda farklı armonilerle ve havada kalmış akor vuruşlarıyla eser sona erer.

"Senfoninin son bölümü olan dördüncü bölüm, enerjisi ve orjinalliği bakımından, eserin ilk bölümünü geride bırakmaktadır. Final dominantta vahşi ve güçlü bir figürle açılır; figür ölçünün birinci vuruşunda sertçe vurgulanan iki notalı bir motifle durur, sonra bir dokunuşla hızla devam eder. Finalin yüksek bir gerilimle açılmış olması, sonra da bu harareti genişletip sonuna dek hareket halinde tutması gerektiği eserin kavranması açısından temel önemdedir." (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 165)

Jacques Gabriel Prod'Homme[6] bu bölümü dinledikten sonra şöyle bir eleştiri yapmıştır:

"Bir canavar mızrağı ile adam kovalar, adam ölmek istemiyordur, kaçar, lakin sonunda canavar onu kuyruğu ile sarmış ve her yer kan içinde kalmıştır." (Vural, 2005: 13)

3.1.3 Ludwig van Beethoven'ın 3.Senfonisi

"Beethoven, üçüncü senfoni ile modern müzik tarihinde dönüş noktası denebilecek otantik bir çalışma yaratmıştır. Nottebohm'un Eroica taslakları üzerindeki monografi sayesinde bu çalışma hakkında Beethoven'ın diğer çalışmalarında olduğundan daha çok şey bilinmektedir. Beethoven'ın 1803'e kadar gelişen stilini çalışan biri, belirli bir görüş açısı hazırlayamaz; bu senfonide şaşırtıcı orijinallik ve sürekli teknik kesinlik ortaya konmaktadır. Üçüncü senfoni ve dönemin diğer çalışmaları üzerindeki önemli bir etki de devrim sonrası Fransız müziğidir. Beethoven ile birlikte, sadece müzikal teknik değil, kararlı bir değişim de vardır. Politika senfoniyi kişiselleştirmiştir. Eroica[7] sadece devrim fikrine bir övgü olarak değil, ayrıca bir kahramana (Napolyon) da bir övgü olarak algılanmıştır." (Karataş, 2010:6)

Üçüncü senfoninin yazılma fikri ilk olarak 1789'da General Bernadotte tarafından Beethoven'a sunulmuştur. 1803 yılının yazında yazılmaya başlanmış ve 1804 yılında eser tamamlanmıştır. Eser ilk olarak aynı yıl Prens Lobkowitz'in konser salonunda o deönemin büyük komutanı *"Napoleon Bonaparte"*'a ithaf edilerek seslendirilmiş daha sonra eserin ismi *"Eroica"* olarak değiştirilerek Prens Lobkowitz' e ithaf olunmuştur. (Vural, 2005: 13)

[6] 1871-1956 yılları arasında yaşamış Fransız müzikolog.
[7] (it.) Kahramanca, saygın biçemde. www.dersimiz.com/terimler-sozlugu (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

Fransız ihtilalinin ideallerinden esinlenen Beethoven, senfonilerinde devrin gergin nabzını yansıtarak, onu yeni içerik ve ifade araçlarıyla zenginleştirmiş, senfoniyi felsefi dram haline getirmiştir. *"Eroica"* Senfonisiyle Beethoven, senfoni alanında çığır açarak, yeni tür kahramanlı dramatik senfonizm temelini atmıştır. Bu eser, Beethoven'in bütün yaratıcılığının temel yönünü belirlemiştir. Üçüncü senfoninin çizdiği hattı beşinci trajik senfoni ve kahramanlık senfonizminin doruk noktası olan dokuzuncu senfoni sonuçlandırmıştır. (Hoşses, 2013: 24)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; İki Flüt, Obua, İki Klarnet, İki Fagot, Üç Korno, İki Trompet, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Senfoninin birinci bölümü *"Allegro con brio"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve mi bemol majör tonundadır. İlk bölümün uzunluğu tekrarlar dışında yaklaşık yediyüz ölçüdür. Bu uzunluk neredeyse Haydn'ın ilk dönem senfonilerinin uzunluğu kadardır.

İlk bölüme damgasını vuran müzikal fikirlerin bütünlüğü önemlidir. Başlangıca bölümün temel fikirlerini sunan küçük melodik aralıklar lügati yerleştirerek ilk bölümün temaları ve motifleri arasındaki ilişkileri yoğunlaştırmıştır. Daha geniş bir anlamda değerlendirildiğinde Beethoven, senfonik sonat biçiminin gelişme potansiyelinde de büyük bir artış yaratmıştır.

İlk bölümdeki bir başka önemli etken, devingen yoğunluğunun yanı sıra özellikle gelişme bölümündeki armonik yelpazesidir. Bu gelişme bölümü, o zamana kadar yazılmış senfoniler arasında açık ara en uzun gelişme bölümüdür. Bu bölümde başka biçimsel bir anomali de bulunur: Yeni bir tema ortaya çıkar; önce Mi minör tonunda belirir, ardından Mi bemol minörde, sonra da serim tekrarından önce gelen uzun dominant hazırlık bölümüne doğru yol alır. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 214)

İkinci Bölüm

Senfoninin ikinci bölümü *"Marche funebre"* başlıklı, "Adagio assai" olarak belirtilen tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve do minör tonundadır.

Beethoven bu bölümü ilk olarak *"Adagio"* başlığıyla tasarlamış daha sonra senfoninin genel kahramanlık, trajedi gibi havasına uygun olarak bir cenaze törenini anlatmak istemiştir. Bu bölüm form olarak herhangi bir yapıya uygun gelmemektedir. Fakat bölümün geniş ölçekli ifadesi, karşı ifadesi, dönüşü Beethoven'ın geniş-yavaş bölümlerinde o zaman gözlenen örüntülere uygun olduğu düşünülmektedir. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 215)

1.-68.ölçüler arası; Birinci kısım Do minör, Cenaze Marşı,

69.-104.ölçüler arası; ikinci kısım Do majör, Maggiore,

105.-172.ölçüler arası; Do minör, ilk temanın yen, fügsel eklemeler ve işlemelerle kısmen geri dönüş,

173.-209.ölçüler arası; Do minör, ilk bölümün kısaltılmış tekrarı,

Coda; La bemol majör başlar ve Do minör sona erer.

Üçüncü Bölüm

Senfoninin üçüncü bölümü *"Scherzo"* başlıklı, *"Allegro vivace"* olarak belirtilen tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve Mi bemol majör tonundadır. Önceki bölümün gergin ve hüzünlü havasına karşıt olarak neşe dolu bir havadadır. Bekker bu bölüm için; önceki ağır bölümde kahramanın ölümünü tasvir eden besteci için bu bölümde kaharamanı hayata döndürdüğü tasvirini yapmıştır. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 215)

Dördüncü Bölüm

Senfoninin dördüncü bölümü *"Finale"* başlıklı, *"Allegro molto"* olarak belirtilen tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve Mi bemol majör tonundadır.

Beethoven bu bölümde burada *"Prometheus"*[8] balesinden bir dans teması kullanmıştır. Bu tema üzerine gelişim sürecinde ona yeni temalar ekler ve sekiz çeşitlemeden oluşan dev bir senfonik kompozisyon yaratır. Bölümün finali çok lirik bir havada, kahramanlık marşı özellkilerini içeren koda ile sona erer. (Hoşses, 2013: 25)

3.1.4 Ludwig van Beethoven'ın 4.Senfonisi

Üçüncü senfoniden iki yıl sonra bestelenen dördüncü senfonide Beethoven, yine Haydn'ın renkli, mutlu ve duygulu senfoni şekline dönerek "ağır bir giriş, parlak bir Allegro, ağır cantabile (ezgisel) bir bölüm, bir menuet ile trio'su ve dans eden final ile o forma uygun, ancak kendine özgü ruhla çekici bir hava yaratmıştır. Schumann'ın, üçüncü senfoni ile beşinci senfoni gibi görkemli eserlerle çevrili dördüncüyü, iki İskandinav devi arasındaki ince yapılı Yunan kızına benzeterek, beğendiğini belirtmesi de bunu gösterir. Müzik yazıları ayrıca, yine iki görkemli eser (yedinci senfoni ve dokuzuncu senfoni) arasında kalan sekizinci senfoniyle dördüncü senfoni arasında bu yönden paralelliği belirler. Sekizinci senfoni de dördüncü gibi pek tutkulu olmayan, hafif aydınlık ve klasik anlayıştadır. Dördüncü senfonide birçok müzikal düşünce rahat biçimde sıralanırken sanki doğaçlamaymış gibi bir izlenim bırakır. Tümüyle neşeli, sade, barışçı ve hareketli yapıda olan, yaşam sevincini de yansıtan eser, Felix Mendelsshon ve Robert Schumann gibi romantik bestecileri de memnun bırakacaktır. (Aktüze, 2002: 275)

Birçok besteci ve eleştirmene göre dördüncü senfonide öncekilerine göre bir gerileme görülmüştür. Üçüncü senfoninin devasa uzunlukta olması ve kahramanlık

[8] Yunan mitolojisine göre titanlar soyundandır. Adı önceden gören anlamındadır. Birçok müzik eserine konu olmuştur. http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

konusunu işlemesinden dolayı daha coşkulu olmasının bunda payı vardır. Bu eserde temel koşul, Eroica'da olduğu gibi senfonik düşüncenin düşünsel, mantıksal ve gelişimsel yönünden çok daha fazla, eylemde bulunmaktır. Dördüncü senfoni, üçüncü senfoniyle karşılaştırıldığında, eserde fügsel yazımdan tam anlamıyla kaçınılmış olmasıdır; eser, tek bir fikre dayanan kontrpuansal bir yoruma yer açmak yerine, her bölümde yeni, ritmik olarak gayet iyi tanımlanmış fikirlere doğru hareket ederken buna kelimenin tam anlamıyla zamanı yoktur. Ayrıca enstrümantasyon olarak Mozart'ın son dönemlerine ya da Haydn'ın orkestrasına geri dönmüştür. (Bir flüt, ikişer üflemeli, timpani ve yaylılar)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; Flüt, Obua, İki Klarnet, İki Fagot, İki Korno, İki Trompet, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Senfoninin birinci bölümü, *"Adagio"* başlıklı ağır tempoda, 4/4'lük ölçü sayısında ve si bemol majör tonunda başlar. Bu kısım adeta bir girişi andırmaktadır. Si bemol majörle si bemol minörü karıştıran bu kısmın ikinci yarısında uzaklara uzanan bir ses değişimi şeması uygulanır, sol bemol anarmonik sesi fa diyeze dönüşerek farklı sonuçlar doğurur; sonra bu ağır bölüm dominanta kayarak hızlı bölümün yolunu açar. 39. Ölçüden itibaren *"Allegro vivace"* başlığıyla sebare ölçü sayısında hızlı kısma geçilir.

Birinci bölüm klasik bir sonat allegrosu formundadır. Girişin ardından ilk bölümün serimi, birbiriyle karşıtlık oluşturan bir dizi kuvvetli temayı başlatır; ritmik olarak profili çizilen temaların birbiri ardına sahneye çıktığı bir sıralamadır. Gelişme bölümünde devingen malzemenin dikkat çekici bir biçimde işlenmesinin ardından, serim tekrarı için yapılan uzun hazırlıkta armoni dominantta uzunca bir süre kalmak yerine toniğe gelir. Tonik armoni yerini yüksek sesli toniğe bırakır ve bir anda hepsi de tek bir tonik armoni üzerinde sona erer. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 222)

İkinci Bölüm

Senfoninin ikinci bölümü, *"Adagio"* başlıklı ağır tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve mi bemol majör tonundadır. Coda'sız sonat allegrosu formundadır. (Sekiz ölçülük bir codetta yapısı mevcuttur) Bu bölümde birbiriyle bağlantılı uzun melodiler belirmektedir. Beethoven, temaların gelişiminde varyasyon temellerinden yararlanmıştır. İlk tema, birinci kemanlarda duyulur. İkinci tema, üçüncü senfonideki tınıları taşımaktadır.

Üçüncü Bölüm

Senfoninin üçüncü bölümü, *"Allegro vivace"*, *"Trio" "Un poco meno Allegro"* başlıkları altında, hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve si bemol majör tonundadır. Bu bölüm Triolu Üç Bölmeli Lied formundadır. Beethoven üçüncü bölümü *"Menuetto"* yerine *"Scherzo"* prensibi üzerine kurmuştur. Trio bölümündeki bir Avusturya halk dansı olan "*Landler"*[9] görülmektedir. Birinci bölümün giriş kısmındaki tematik tınılar hemen farkedilmektedir.

Dördüncü Bölüm

Senfoninin dördüncü bölümü, *"Allegro ma non troppo"* başlığı altında, 2/4'lük ölçü sayısında ve si bemol majör tonundadır. Uzunca bir coda'sı olan sonat allegrosu formundadır. Başından sonuna kadar devam eden onaltılık notalardan oluşan kesintisiz bölüm, final bölümü için mizah unsuru olarak görülebilir. Temaların ve diğer kısımlar virtüozite gerektiren kararlılıkta yansıtılmış ve eser halkın yaşama sevincini ve şenliğini tasvir eden bir hava ile sona erer.

---

[9] 3/4' lük ölçü sayısında Bavyera ve Avusturya Alpler bölgesinin geleneksel halk dansı. www.britannica.com/art/Landler (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

3.1.5 Ludwig van Beethoven'ın 5.Senfonisi

Kronoloji ve senfonilerin doğuşu itibariyle, Beethoven beşinci senfoni üzerindeki ana çalışmalarına altıncı senfoniye girişmeden önce başlamıştır. Eroica (Kahramanlık) çalışma defterinin son sayfalarına, daha 1804'te beşinci senfoninin taslak halindeki bir planını karalamıştır; dolayısıyla beşinci senfoninin hazırlanma süreci yaklaşık dört yıl sürmüştür.

Buna rağmen Beethoven'ın beşinci senfonisi üzerindeki çalışmasının çok büyük bir bölümü 1807 ve 1808'in başında gerçekleşmiş; bunu 1808 yılının baharı ve yazında altıncı senfoniyi betelemesi izlemiştir. Her iki senfoninin prömiyeri de yardım amaçlı 22 Aralık 1808'de *"Theater an der Wien"*'de yapılmıştır. Bu konser iki senfoninin prömiyerini aynı anda yapıp kontrastlarını doğrudan ortaya koyduğu tek konser olmuştur. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 226)

Romancı ve eleştirmen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann[10], beşinci senfoniye ilişkin 1810 tarihli değerlendirmesinde, Beethoven'ın enstrümantal müziğinin iki büyük selefinin *"bize bu sanatı tüm görkemiyle ilk kez gösteren"* Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın enstrümantal müziklerine dayandığını söyleyerek o zamanlar geçerli olan görüşü dile getirmiştir. Hoffmann'a göre beşinci senfoni; *"Beethoven'ın romantizmini başka eserlerinden çok daha fazla açar ve dinleyiciyi karşı konulamaz bir biçimde sonsuz olanın muhteşem manevi alemine çekip götürür"*. (a.g.e.: 227)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; piccolo flüt (sadece dördüncü bölümde), 2 flüt, 2 obua, 2 klarinet (Si bemol ve Do), 2 fagot, 1 kontrafagot (sadece dördüncü bölümde), 2 korno (Mi bemol ve Do), 2 trompet, 3 trombon (sadece dördüncü bölüm; alto, tenor, bas), timpani (Sol-Do) ve yaylı çalgılar. Beşinci senfoninin son bölümünde müzik tarihinde ilk kez bir senfonide geleneksel orkestraya ek olarak, trombon, pikolo flüt ve kontrfagot kullanılmıştır. (Büke, 2014: 200)

[10] 1776-1822 yılları arasında yaşamış Alman yazar, besteci ve müzik eleştirmeni.

Birinci Bölüm

Beşinci senfoninin birinci bölümü, *"Allegro con brio"* başlıklı hareketli tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve do minör tonunda başlar. Müzik tarihinin en tanınmış dört notadan oluşan ezgisi (motifi) klarinet ve yaylı çalgıların sunuşuyla başlar. Kuvvetli bir giriş yapan bu pasaj puandorg ile sonuçlanır. Bu motif genişleyerek ilk temayı yaratır. Do minör tonundaki yapı belli bir ritmik düzen içinde devam eder. Eserin genelinde yaylılarla üflemelilerin dengeli bir bütünselliği vardır. Sonat allegrosu formundaki bölümün sergi kısmının codetta'sında gelişme kısmına ait müzikal materyaller sunulur. Otantik kadansla son bulan codetta'nın ardından giriş motifinin hatırlatılmasından sonra gelişme kısmına girilir. Fa minör tonundaki gelişme kısmı sergi kısmındaki ilk temayı hatırlatır. Üflemeliler genel olarak uzun akor sesleriyle eşlik ederler. Yeniden Sergi kısmında, Sergi kısmına göre, orkestrasyon ve motif olarak farklılıklar görülür. Bu kısımda tonalite tekrar do minördür. Sergi kısmının codetta motifiyle bölüm otantik kadansla sona erer.

Anton Schindler, dört notalık giriş motifi için *"kader kapıyı böyle çalar"* ifadesi kullanmıştır. Beethoven'ın öğrencisi Carl Czerny[11] ise, bu temanın *"bir kuşun ötüşünden"* esinlenerek ortaya çıktığı öne sürmüştür. (Korte'den aktaran Büke, 2014: 200) Gerilimli bir hava yaratarak devam eden majör ve minör kararsızlıktaki motif, bölümün her anında kendini hissettirir.

İkinci Bölüm

Senfoninin ikinci bölümü, *"Andante con moto"* başlıklı ağır tempoda, 3/8'lik ölçü sayısında ve la bemol majör tonundadır. Form olarak çeşitleme biçimindedir. Birinci bölümün tonalitesinin (do minör) ardından la bemol majörde gelmesi Beethoven'ın sevdiği şemalardan bir tanesidir. Aynı şemayı *Patetik Sonatı* ve *op.30 no.2 Keman Sonatı'*nda da kullanmıştır. Bölümün iki teması varyasyona uğrayarak

[11] 1791-1857 yılları arasında yaşamış Çek asıllı Avusturyalı piyanist, besteci ve müzik eğitimcisi.

esere yayılır. İlk tema, viyola ve çellolarla sunulur. Yaylılar ve üflemelilerde genişlemiş kadans figürleriyle son bulur. Karşıt tema viyolaların üçlemelerle eşlik ettiği klarinetler ve fagotlarla la bemol majörde başlar. Do majör tonunda bakır çalgılar ve timpaninin sağladığı *ff* nüansıyla zirveye çıkar ve temanın do majör ifadesine alt yapı hazırlar. Uzunca bir kapanış bölümü bütünüyle tamamlar ve birinci temayı ana tona döndürür. İki tema arasındaki örtülü çatışma niyahet çözülmüştür.

Üçüncü Bölüm

Senfoninin üçüncü bölümü, *"Scherzo"* başlıklı allegro yani hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve do minör tonundadır. Bu bölüm, yavaş bölümdeki karşıtlıklarla biraz benzerliği olan kontrastlar sunar. Scherzo ve Trio arasındaki son derece büyük karakter farklılıklarından kaynaklanan kontrastlar Beethoven'ın önceki üçüncü bölümlerinin çoğunda olduğundan daha açıktır. *Misterioso* olarak belirtilen Scherzo tema, kontrbaslar ve çellolarla başlar, kornoların duyurduğu marş benzeri temayla devam eder. Trio, yaylılarla do majör tonunda fugato yapısında gelir. Tekrar scherzo temasının pizzicatolarla gelmesinden sonra bölüm devam eder ve ara vermeden dördüncü bölüme girer.

Dördüncü Bölüm

Senfoninin dördüncü bölümü, *"Allegro"* hızlı tempoda, do majör tonundadır. Açılış teması iki kere tekrarlanan ritimleri, temel yükselen üçlü akorları ve alçalan ölçek şekliyle Beethoven'ın orta dönemine ait katıksız bir tematik tasarımı gösterir. Sonat formundaki bölümün orkestrasına piccolo flüt, üç trombon ve kontrafagot eklenerek üflemelilerin ses hacmi ve perdesi genişletilmiştir.

Korno ve yaylıların inici karakterdeki pasajının ardından yaylılar bölüme devam eder. Fagot ve kornoların eşliğinde coda'ya girilir. Yaylılar ve üflemelilerin birinci bölümdeki gibi akorları üstüste çalmasının ardından eser görkemli bir şekilde sona erer.

3.1.6 Ludwig van Beethoven'ın 6.Senfonisi

Beşinci Senfoniyle aynı dönemde bestelenen, aynı konserde seslendirilen ve günümüzde daha çok *"Pastoral"* başlığıyla anılan Altıncı Senfoni, çoğunlukla bir önceki yapıtın kararlı ve savaşçı atmosferinin ardından huzur ve barış getiren bir örnek olarak tanımlanır. Aslında Beethoven'ın bu yapıtı, yaşadığı dönemdeki yaygın ve geçerli salt müzik düşüncesi yerine, belirli bir programın anlatımına hizmet eden bir senfoni gibi algılanmıştır. Beethoven partisyonun üzerine*, "Bir resim tablosundan daha çok, duyguların ifadesi"* notunu yazmış ancak beş bölümlü yapıtın her bir bölümüne, dinleyenlerin ne düşünmeleri gerektiğine yardım edercesine, bir başlık vermiştir. İlk bölüm, *"Kırlara Gidildiğinde Uyanan Neşeli Duygular",* ikinci bölüm, *"Dere Kenarında"*, üçüncü bölüm, *"Köylülerin Neşeli Beraberliği",* dördüncü bölüm, *"Fırtına"*, son bölüm de *"Çoban Şarkısı, Fırtınadan Sonraki Mutluluk ve Şükran Duyguları"* olarak adlandırılmıştır. (Ulm'dan Aktaran Büke, 2014:202)

Bir senfoni bestecisi olarak Beethoven'ın öncü eserleri bağlamında *"Pastoral"* bir senfoni fikri, onun, *"program müziği"*[12] olarak adlandırılacak popüler bir tür olan resmedici müzikle uğraşmaya başladığına işaret etmektedir. Eserin, resmedici bestelere dair dönemin zevklerini keşfe çıkacak *"programatik"* bir senfoni olmasını açıkça istemiştir; ama savaşların, manzaraların, fırtınaların, deniz yolculuklarının, benzer birçok konunun ses efektlerini taklit etmekten öteye pek gitmeyen dönemin program müziği literatürünü yükseltmeyi de amaçlamıştır. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 232)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; Piccolo Flüt, İki Flüt, İki Klarnet, İki Fagot, İki Korno, İki Trompet, İki Trombon, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Birinci bölüm, *"Allegro ma non troppo"* başlıklı hareketli tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve fa majör tonunda başlar. Beethoven ilk bölümü *"Kırlara*

[12] Müzik dışı bir konunun; örneğin bir resmin ya da bir öykünün etkisinde kalınarak yazılan müzikleri genel olarak betimlemeyen türdür. (Otto Karolyi, *Müziğe Giriş*, İstanbul, 1999, s.131)

Gidildiğinde Uyanan Neşeli Duygular" olarak ifade etmiştir. Girişteki ilk tema kırsal alandaki neşeli duyguları tasvir eden pastoral bir halk ezgisidir. Bölüm sakin havada geçmesine rağmen zaman zaman piccolo flüt ve trombonların orkestrasyona kattığı hava hareketlenir. Beşinci Senfoninin ilk bölümüyle hemen hemen aynı sürede, biçimsel ve oransal simetrisi de aynıdır. (Sergi, gelişme ve yeniden sergi uzulukları aynıdır ve ardından coda gelir) Armonik olarak fa majörün ardından karşıt tema si bemol majörde gelir. Yeniden sergide tema ikinci kemanlara ve viyolalara geçer, birnci kemanlar üst seslerde tril ve arpej pasajını doğaçlar. Kapanışta, klarnet tematik bir fikirle soloya başlar ve eserin sonuna kadar devam eder.

İkinci Bölüm

İkinci bölüm, *"Andante molto moto"* başlıklı ağır tempoda, 12/8'lik ölçü sayısında ve si bemol majör tonundadır. Beethoven ikinci bölümü *"Dere Kenarında"* olarak ifade etmiştir. Bu bölüm, kapanış bölümünde beliren kuş taklitleriyle meşhurdur. (Bülbül- flüt, bıldırcın-obua, gugukkuşu-iki klarnet) Herbirinin adı eserin partisyonunda belirtilmiştir. Bu bölümde insanın, tabiattaki seslerle ne kadar mutlu ve huzurlu bir yapıya girdiği izlenimi yaratır. Bu bölüm doğa tasvirinin ötesinde duygusal resimler oluşturma çabası içindedir. Beethoven, dere sesinin tasviri amaçlı çello partisine divisi ve surdin kullanılmasını yazmıştır.

Programlı müzik kavramının öncüsü olan Hector Berlioz[13], 1838 yılında bu bölüm için şöyle söylemiştir:

"Bu olağanüstü doğa tablosu, sanki Fransız ressam Nicolas Poussin tarafından tasarlanmış ve Michelangelo tarafından resmedilmiş gibidir. Hiç kuşku yok ki Beethoven bu kusursuz ağır bölümü, derin düşünceler içinde çayırlara uzanmış, bakışlarını gökyüzüne çevirmiş, esen rüzgarlara kulak kabartmış, etrafında duyduğu binlerce ses ve ışık yansımasından büyülenmiş bir halde, önünde akan

[13] 1803-1869 yılları arasında yaşamış Fransız Romantik dönem bestecisi. (Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik,* İstanbul, 1999, s.107)

dereciğin gümüş dalgalarına bakarak bestelemiştir. Ne etkileyici bir manzara!" (Büke, 2014:203)

Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm, *"Allegro"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve fa majör tonundadır. 2/4'lük ölçü sayısındaki *"Trio"* bölümü de içerir. Beethoven üçüncü bölümü *"Köylülerin Neşeli Beraberliği"* olarak ifade etmiştir. Sahne artık değişmiş ve yerini köy panayırına bırakmıştır. Tema, motifin sürekli tekrar etmesinden oluşmuş, ana ton olan fa majörden, re majöre geçilmesiyle atmosfer tamamen değişmiştir. Orta kısımda obua, çekici farklılıklar gösteren ritmik özellikleri olan yeni bir tema çalar. Trio, fa majör ve si bemol majör armonilere yapılan güçlü vurgularla bir dans ritmi katar. Bu bölümden başlayarak bölümler arasında hiç ara verilmez.

Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm, *"Allegro"* başlıklı hızlı tempoda, 4/4'lük ölçü sayısında ve fa minör tonundadır. Beethoven dördüncü bölümü *"Fırtına"* olarak ifade etmiştir. Üçüncü bölümün ardından çellolar ve baslar *p* nüansında fırtınanın yaklaşmasını tasvire başlar. *ff* nüansına çıkan tasvir esere hakim olur. Besteci bu bölümde yaklaşmakta olan fırtınayı tasvir etmiştir. Tasvir için orkestrasyonda timpani, davul, trombon kullanılmış, üflemeliler eksik yedili akorlarla gergin bir hava yaratmıştır. Ezginin minör tonda olması da bu tasviri destekler. Bu tasvirin ardından tonalitenin do majöre gelmesiyle dini bir unsurun varlığını akla getiren koral bir yapı belirir.

Beşinci Bölüm

Beşinci bölüm, *"Allegretto"* başlıklı hızlı tempoda, 6/8'lik ölçü sayısında ve fa majör tonundadır. Beethoven beşinci bölümü *"Çoban Şarkısı, Fırtınadan Sonraki Mutluluk ve Şükran Duyguları"* olarak ifade etmiştir. Bölüm, varsayılan kırsal kesimdeki halkının duygularını, ama aynı zamanda ideal dinleyicinin de duygularını

betimler. Final bölümünün genişletilmiş sonat biçimi tonik fa majörün dominantı do majörün ve bir kez daha subdominant si bemol majör bölgesinin öncüllüğünü korur. Eserin sonu kornonun melodik cümleleri ile sona erer.

3.1.7 Ludwig van Beethoven'ın 7.Senfonisi

Beethoven'ın; *"başkalarının yanı sıra en mükemmel eserlerimden biri"* diye bahsettiği op.92 La majör Yedinci Senfoni, estetik kategorisini belirtecek *"Eroica"* ya da *"Pastoral"* gibi bir başlığa ihtiyacı olmayan, gücü ve kararlılığıyla Beşinci senfoninin karşısına çıkmaktadır. Beşinci senfoninin aksine minörden majöre dönüşen hareketlerin olmadığı, kullanılan müzikal materyalin daha sonra kullanılmadığı görülür. Ritmik yapıları bakımından Beşinci senfoniyle benzediği yanlar vardır. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 239)

Beethoven Yedinci Senfoniye 1809'da başlamış ve 1812'de bitirmiştir. Bu eser bestecinin dönemiyle paralel hareket etmeyen mantığının yansımasıdır. Burada bestecinin yaratıcılığındaki yeni bir aşama net bir şekilde belirmektedir. Klasik elementlerle, romantik elementler birbirinin içine girmiştir ve böylece daha karışık ve ifade yoğunluğuna sahip eserler çıkmaya başlamıştır. (Vural, 2005: 20)

Bestecinin bu senfonisini, hastalığından dolayı yönetmekte zorlandığı ve zor durumlara düştüğü söylenmektedir. Yedinci senfoninin ana fikri esasında Altıncı senfonide olduğu gibi halk şarkılarının dokusundan oluşur ama bu senfonide bölümler arasında tezatlıklar görülmektedir. Dört bölümlü senfonik dizi, birinci bölümden finale kadar gerilimin artması temelinde kurulur. (Hoşses, 2013: 35)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; İki Flüt, İki Obua, İki Klarnet, İki Fagot, İki Korno, İki Trompet, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Birinci bölüm, *"Poco sostenuto"* başlıklı ağır tempoda, 4/4'lük ölçü sayısında ve la majör tonunda başlar. Obuanın çaldığı tema önce klarnet daha sonra

fagot ve kornonun katılımıyla orkestranın tümü katılır. Nüanslar *ff*'dan *pp*'ya kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir. Ardından gelen hareketli *"Vivace"* başlıklı kısım 6/8'lik ölçü sayısındadır. Birinci bölüm sonat biçimindeki halk dansı olarak nitelendirilebilir.

İkinci Bölüm

İkinci bölüm, *"Allegretto"* başlıklı ağır tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve la minör tonunda başlar. Bu bölüm önceki bölümün aksine daha ağır bir havadadır. Matem içindeki cenaze yürüyüşünü tasvir etmektedir. Biçimsel ve tematik olarak Beethoven'ın orta dönem eserleri arasında en güzel ağır bölümlerden sayılan bu bölüm, üst üste bindirilen bir dizi varyasyon olarak da görülebilir. Biçimsel planı; a_1+ b_1 + a_1 + b_2 + coda'dır.

Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm, *"Presto"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve fa majör tonunda başlar. *Scherzo* yapısındaki bu bölüm, birinci bölüme benzerliğiyle adeta devam niteliğindedir. Aynı karakterdeki dans havası bunun göstergesidir. Beethoven'ın orta dönem eserlerinde karşılaşılan beş kısımlı biçim kullanılmıştır. Scherzo üç kere, trio iki kere sunulmuştur, sondaki coda, formu sağlamlaştırır.

Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm, *"Allegro con brio"* başlıklı enerjik tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve la majör tonunda başlar. Sonat formunda yazılmıştır. Kullanılan temalar Macar ve Slav folklorik danslarını andırır. Peter-Ilyiç Tchaikovsky[14] bu bölüm için; *"tamamıyla eğlence dolu, mutluluk ve hayattan alınan keyfi tanımlayan resimlerden oluştuğu"* tasvirini yapmıştır. (Vural, 2005: 21)

[14] 1840-1893 yılları arasında yaşamış Romantik dönem Rus besteci. (Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul 1999, s.174)

3.1.8 Ludwig van Beethoven'ın 8.Senfonisi

Beethoven, birinci senfonisinden bu yana devamlı gelişme gösteren bir ivme çizerken, *op. 93 Sekizinci Senfonisinde*, besteci kimliğinin eskiye döndüğü ve her anlamda geleneksel yapıya ait bir senfoni olarak göze çarpmaktadır. İlk dönem eserlerindeki gibi *Haydn* etkisi açıkça görülür. Neşeli bir havada geçen senfoninin dört bölümünün hiç birinde ağır bölüm yoktur. Kontrastlığın kullanılmadığı senfonide *scherzo* yerine *menuetto* başlığı tekrar görülür. Birinci, İkinci ve Dördüncü senfonileriyle aynı küçük ölçektedir. (İkinci bölümde trompet ya da davul kullanımamıştır) İlk kez 27 Şubat 1814'de Viyana Tiyatrosunun konser salonunda seslendirilmiştir.

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; İki Flüt, Obua, İki Klarnet, İki Fagot, İki Korno, İki Trompet, Timpani, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Birinci bölüm, *"Allegro vivace con brio"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve fa majör tonunda başlar. Sonat formundaki bölümde *Haydn stili* kendini hissettirir. Ana temanın gelişiminde besteci kendi müzikal kimliğini göstermiştir. İlk temayı orkestra tutti olarak sunar. Besteci bu lirik temayı ustaca işlemiştir. İkinci tema birinici ve ikinic kemanların sunumuyla ağır bir kısmın habercisi gibi gözükse de tempoyu devam ettirir.

İkinci Bölüm

İkinci bölüm, *"Allegretto scherzando"* başlıklı hızlı tempoda, 2/4'lük ölçü sayısındadır. Sonat formundaki bölüm, alaycı ve şakacı bir girişle tipik bir dans karakterindedir. Beethoven'ın senfonilerindeki ağır ikinci bölüm anlayışına karşıt olarak bu hızlı ve coşkuludur. Bu bölümde birleşen iki önemli araç vardır; onaltılık notalardan oluşan sekizli grupların sürekli, nabız gibi atan vuruşları; diğeriyse birinci kemanlarda ana temayı oluşturan, iki kısa bir uzun notadan meydana gelen figürdür; çellolar ve baslar buna hemen armoniyi minöe götürüp bölümü ilerleten cevap verir.

Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm, *"Tempo di Menuetto"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve fa majör tonundadır. Temanın bir Avusturya dansı üzerine kurulduğu bölüm adeta bir valsdir. Bu bölüm Haydn stiline uygun olarak *scherzo* yerine *menuetto*'dur.

Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm, *"Allegro vivace"* başlıklı hızlı tempoda, 4/4'lük ölçü sayısındadır. Sonat rondosu formundaki bölüm, neşeli ve canlı yapısıyla Yedinci Senfoninin hızlı ritmik eylemine dönmüştür. Op.70 no.1 *"Hayalet"* Trio'sunun final bölümündeki hatırlatmalara yer verildiği görülmüştür. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 243)

3.1.9 Ludwig van Beethoven'ın 9.Senfonisi

Beethoven'ın eserleri arasında *op.125 Dokuzuncu Senfoni,* en büyük etkiyi yaratan, en fazla yoruma konu alan eser olmuştur. 1793 yılına kadar Friedrich Schiller[15]'in *"Ode An Die Freude"* başlıklı şiirini bestelemeyi düşünmüş daha sonra bunu senfoninin sonunda kullanmaya karar vermiştir. Aslında final bölümünü enstrümantal bitirmeyi düşünmüş fakat daha sonra final için yazdığı bölümü op.132 la minör yaylı çalgılar dörtlüsü için kullanmıştır. Besteleme çalışmaları 1818 ve 1824 arasında aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Eser ilk kez 9 Mayıs (bazı kaynaklarda 7 Mayıs diye geçer) 1824 günü Viyana'da seslendirilmiştir. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 437)

[15] 1759-1805 yılları arasında yaşamış Alman yazar ve şair. (Aydın Büke, *Beethoven*, İstanbul 2014, s.378)

İnsanların birbirini sevmesi, kardeş olması yönündeki ideolojisinden dolayı Beerthoven bu senfoniyi insanlığa adamıştır. Müzik tarihinde ilk kez bir senfoni şiirle birleşerek, alto, tenor, soprano ve bastan oluşan solistler ve koro eşlik etmiştir. Besteci Beşinci Senfonide olduğu gibi bu senfonide de minör tonun aynı isimli majör tonuyla bitirmiştir. (Re minör} Re Majör)

Beethoven, Dokuzuncu Senfonisiyle enstrümantal müzikte yepyeni bir zirveye ulaşmıştır. Yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahip olan bu form, Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın yapıtlarında şekillenmiş, Beethoven'ın önceki yapıtlarıyla giderek kusursuzlaşmıştır. Müziğe yönelmesinde Beethoven'ın ve Dokuzuncu Senfonisinin çok önemli rol oynadığı bilinen Richard Wagner[16], 1846 yılında Dresden'de yönettiği eser öncesi dinleyicilere Beethoven'ın bu senfoniyle neler anlatmak istediğini şöyle açıklamıştır:

"Bu adamın anlatımı sizde farklı bir etki yapsa da, kulağınıza alışılmadık bir biçimde çarpsa da, acaba bu adam ne söylüyor diye düşündünüz mü? Evet, onu anlayın, bağrınıza basın, dilindeki mucizeyi hayretle dinleyin. Bu dilin yepyeni zenginliği içinde şimdiye kadar hiç duyulmadık bir olgunluğu, bir soyluluğu hemen göreceksiniz. Neşeye ulaşmak için kararlı bir uğraş veren ruhun, bizlerle dünya mutluluğu arasına giren düşman üçün baskısına karşı giriştiği büyük savaşın birinci bölüme temel oluşturduğudüşünülebilir. İkinci bölümün daha ilk ritmiyle, bizi çılgınca bir arzu sarar. Üçüncü bölümde seslerin kalbimize seslenişi öyle değişir ki! Sanki çok eskiden tattığımız saf bir mutluluk anımızı içimize dolmuştur. Son bölümün başlangıcıyla Beethoven'ın müziği konuşan karakter kazanır…" (Aktüze'den aktaran Büke, 2014: 327)

[16] 1813-1883 yıları arasında yaşamış ünlü Alman besteci. (İlke Boran & Kıvılcım Yıldız Şenürkemez, *Çok Sesli Batı Müziği*, İstanbul, 2010, s.201)

Eserin enstrümantasyonu şöyledir; Piccolo Flüt, İki Flüt, İki Obua, İki Klarnet, İki Fagot, Kontrafagot, Dört Korno, İki Trompet, Üç Trombon, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar.

Birinci Bölüm

Birinci bölüm, *"Allegro ma non troppo, un poco maestoso"* başlıklı hızlı ve gösterişli tempoda, 2/4'lük ölçü sayısında ve re minör tonunda başlar. Girişteki onaltı ölçünün ardından ilk tema re minörde ikinci kemanların ve çelloların müzikal arka planıyla kararsız ve karamsar bir kuvvetle açılır. Re minöre kontrast olacak şekilde si bemol majörde ikinci tema gelir. Tonalite sergi bölümünün sonuna kadar aynı tonda kalır. Gelişme bölümü fügato şeklinde geçer. Yeniden sergi bölümü bu kez tutti olarak *ff* nüansındadır. Timpani re majörü duyururken, çello ve baslar fa diyezde devam eder. Coda kısmı cenaze törenini tasvir eder gibidir.

İkinci Bölüm

İkinci bölüm, *"Molto vivace"* başlıklı hızlı tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve re minör tonundadır. Beerthoven, el yazması notalarda *Scherzo* ibaresi varken *Molto vivace* ibaresi koymuştur. Lirik ve yumuşak bir temaya sahiptir. Orta kısımdaki *Trio,* pastoral tasvirde, re majör tonunda 2/2'lik ölçü sayısında gelir. Bütün tekrarlarıyla birlikte, önceki Beethoven senfonilerinin uzun scherzo'larından daha uzun bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm, *"Adagio molto e cantabile"* başlıklı ağır tempoda, 4/4'lük ölçü sayısında ve si bemol majör tonundadır. Başlığa uygun olarak şarkıya benzer koral bir melodik yapıda ilk tema sunulur. Bölüm ritmik değişim ve modülasyonlarla ilerler. İkinci tema, re majörde, birinci temanın varyasyonu si bemol majör, ikinci tema sol majör, birinci temanın varyasyonu ve coda si bemol majörde görülür. Birinci temanın varyasyonuna geçişteki korno solosunun uzunluğu dikkat çekicidir.

Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm, *"Presto"* başlıklı ağır tempoda, 3/4'lük ölçü sayısında ve re minör tonunda başlar. Orkestranın, her birini enstrümantal recitatiflerin izlediği iki kakafonik patlamasının ardından bu bölümde ilk üç bölümün tematik fikirleri tekrarlanır.

Orkestral sergi; *"Neşeye Övgü"* teması haline gelecek olan ana tema, recitatifleriyle önceki müzikal fikirlerin her birine cevap verip her birini reddederek ardından ana temayı haber veren aynı alçak orkestral seslerle, çellolar ve baslarla tam olarak sunulur.

Solo Sesler ve Koroyla Vokal Sergi; İlk olarak bariton solo gelir. Bariton solist ve koroya seslenir. Solist ve koronun ardından kornoların fanfarlarıyla, başka şekilde, çevik, canlı, savaşçı, marş karakterinde seslenir. Eserin final teması neşeli ve sevinçli bir halk dansı figüründe göze çarpmaktadır.

Finalin biçimi, şiirden seçilmiş kıtalar ve nakaratların peşpeşe bir araya getirilerek düzenlenmesiyle ortaya çıkan şeklin ötesinde, klasik enstrümantal müziğe, esasen sonat biçiminin ya da rondonun değişik biçimlerine hakim olan paradigmatik biçimsel şemalara ancak uzaktan ya da benzetmeyle bağlanabilir. Aynı zamanda Dokuzuncu Senfoninin finali bir başka yönden de Beşinci Senfoninin atası sayılabilecek *op.35 Piyano Varyasyanları*'nı hatırlatır. (Lockwood'dan çeviren Kılıç, 2013: 451)

3.2 İkinci Alt Problem

Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerindeki Fagot Partilerinin İncelenmesi

Modern çalgılama ve orkestralamanın esasları Haydn tarafından kurulmuş ve ilk defa Mozart tarafından zirveye ulaştırılmıştır. Mozart'ın senfonik müziğinde, o dönemin sayı ve çeşitleri kısıtlı olan çalgılarına rağmen mevcut sınırları zorlayan orkestrasyondaki renk buluşları ve renk karışımları şaşırtacak niteliktedir. (Sevsay, 2015)

Barok dönem orkestrasında fagot tek parti olarak kullanılırken, Haydn'ın yanı sıra Mozart'ın da orkestrasyonda yaptıkları geliştirmelerle birlikte Klasik dönem orkestrasında iki parti kullanılmaya başlanmıştır. Mozart döneminde fagot gelişimini hemen hemen tamamlamış ve orkestrada sabit yerini bulmuş olarak görünmektedir. Mozart özellikle son senfonilerinde bas hattında olduğu kadar tiz ses alanında da fagota pasajlar vermiştir. (Carse, 1940: 33) Örneğin iki fagotun kullanıldığı *Haffner Senfonisi*'nin birinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde bas hattı çiftlenmiştir. Buna karşın ikinci bölümde obua ile fagot, kamışlı çalgılar korosu şeklinde bir birleşime gitmiştir. Daha sonraki senfonilerinde Mozart, fagotu daha da özgür kullanmış ve bazen bir bas çalgısı olarak görmüş bazen de üflemeli çalgıların vazgeçilmez bir üyesi gibi yer vermiştir. https://bretpimentel.com/the_woodwind-section-in-mozarts-late-symphonies/ (Erişim Tarihi: 17.06.2017)

Mozart'ın orkestrasyonda fagota verdiği önem aşağıdaki tablodan daha iyi anlaşılacaktır. Son senfonilerinin kamışlı çalgılar enstrümantasyonun verildiği tabloda fagot tüm eserlerde iki parti olarak vazgeçilmez bir öğe olarak görülmektedir.

Tablo 1: Wolfgang Amadeus Mozart'ın Son Senfonilerinin Kamışlı Çalgılar Enstrümantasyon Tablosu[17]

Senfoni	Flüt	Obua	Klarnet	Fagot
K.385 "Haffner" (Orijinal Salzburg versiyonu)	-	2	-	**2**
K.385 "Haffner" (Viyana için revize edilmiş versiyon)	2 (Sadece birinci ve dördüncü bölümlerde)	2	2 (Sadece birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerde)	**2**
K.425 *"Linz"*	-	2	-	**2**
K.504 *"Prag"*	2	2	-	**2**
K.543	1	-	2	**2**
K.550 (orijinal versiyon)	1	2	-	**2**
K.550 (Revize edilmiş versiyon)	1	2	2	**2**
K.551 *"Jupiter"*	1	2	-	**2**

Mozart'ın orkestrasyonunda yaylıların çaldığı ezgiye fagot armonik eşlikte bulunmuştur. Klarnet ve fagotun koro biçiminde yaptığı birleşimler orkestrasyonda olumlu sonuçlar vermiştir.

Mozart gibi Ludwig van Beethoven'ın senfonilerinde de üflemeli çalgılar hatta özellikle fagot önemli bir yer tutar. Beethoven dokuz senfonisinin hepsinde iki fagot kullanmış ayrıca beşinci ve dokuzuncu senfonilerinde kontrfagot kullanmıştır. Kontrfagot kullanımı Mozart döneminde başlayıp Beethoven'la devam etmiştir.

Beethoven'ın ifade zenginliği ve yenilik arayışının olması senfonilerinin her birinin arasında çeşitli farklılıklar doğurmuştur. Armonik zenginlik, ani nüans değişimleri, kontrpuan kullanımı ve senkoplu tartımların çokluğu ayırtedici şekilde farkedilmektedir. Bütün bu yenilikler üflemeli çalgıların ve tabi ki fagotun önemini

[17] https://bretpimentel.com/the_woodwind-section-in-mozarts-late-symphonies/ (Erişim Tarihi: 17.06.2017)

de arttırmaktadır. Karakteristik bir çalgı olan fagot, armonik yapıda alto ve tenor partilere denk gelen sesleri çalsa da zaman zaman solo olarak kendini göstermektedir. Beethoven senfonilerinde fagotun kullanımına yönelik bir diğer ayrıntı, susların (eslerin) yok denecek kadar az olmasıdır. Bunun nedeninin orkestranın renk çalgıları olarak kabul edebileceğimiz flüt, obua ve klarnet grubuna eşlik görevi olduğu gibi, yaylı çalgılardan viola ve çello partilerini katlayarak armoniye yardımcı olması da görülebilir. Bu anlamda fagot icracılarının Beethoven senfonilerini çalışmadan önce iyi bir kondisyona sahip olmaları şartını getirmektedir. Fagotun özellikle dil gerektiren ve staccatolu pasajlarda kendini gösteren icrada gayet başarılı bir duyuş sergilemesi beklenmektedir. Yine orkestradan bir grup çalgının hareketli pasajının altında pedal bir sesle destek vermesi, orkestrasyondaki rengi ne kadar iyi bir şekilde belli ettiğinin göstergesidir. Beethoven, orkestrasyonun yoğun olduğu bölümlerde iki fagot partisini unison kullanarak diğer çalgılar altında kalmasını önleyici tedbirler almıştır.

Bu bölümde Beethoven senfonilerinin önemli fagot pasajlarından örnekler verilerek, Beethoven'ın senfonilerinde fagotun yeri ve önemi belirtilmiş ayrıca dünyaca ünlü orkestraların giriş sınavlarında da sorulan önemli fagot pasajları ve sololarının nasıl çalışılması gerektiğine ilişkin örnekler ve önerilere yer verilmiştir.

3.2.1 Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Haydn ve Mozart'ın etkilerinin hissedildiği Birinci senfoni, üflemeli çalgıların yoğun kullanımından dolayı dönemin müzik çevrelerinden tepki almıştır. Hatta bir bando ya da üflemeli çalgılar topluluğu için yazılmış bir eser olarak da görülmüştür. Üflemeli çalgıların yoğun kullanıldığı bu eserde fagot da önemli bir yere sahiptir.

Birinci Senfonide iki fagot partisi bulunmaktadır. Beethoven iki fagotu cümle girişlerinde unison olarak kullanmış, daha sonra birinci fagot kaldığı ezgi çizgisini sürdürürken ikinci fagot, birinci fagota eşlik durumuna geçmiştir. Beethoven'ın tüm senfonilerinde böyle kullanımlara rastlamak mümkündür. Özelikle birinci bölümün Allegro con brio başlıklı sergi bölümünde birinci fagot tiz ses alanında çalmaktadır. Ayrıca ufak ve tekrarlanan narin sololarla yer vermiştir. Soru cevap havasında nefesli enstrumanlar arasında geçen bu solo devamında obua ve flüte temayı devrederek yaylılara aktarmasını sağlamaktadır. Son bölüm hariç staccato yerine legato ve detache çalım esere hakimdir.

Birinci Senfonide fagot ağırlıklı olarak flüt ve obuayla oktav aralıklarında birleşimde bulunmuştur. Ayrıca çello ve viyolaları da unison olarak taklit etmiş ve yaylı partilerindeki müzikal akışı üflemelilere taşımıştır. Beethoven'ın ikili orkestra anlayışı tam oturmasa da başlangıç olarak sayılabilir.

Birinci senfoninin birinci bölümünde fagot için ilk önemli pasaj 35.ölçüde gelir. Onyedi ölçülük bu pasaj esnasında orkestra eşlik durumundadır. Fagot; flüt ve obua ile temayı çalar. *f* nüansındaki bu hızlı pasajda legato ve staccato artikülasyon belirtilmiştir.

Şekil 3: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (35.-52. ölçüler arası)



Birinci senfoninin birinci bölümünün kapanışında tema; birinci keman, çello ve kontrbaslarla ile birlikte fagotta duyurulur. Diğer üflemeli ve yaylılar eşlik durumundadır. Birinci senfonide fagotun diğer çalgılarla unison olarak kullanımına güzel bir örnektir.

Şekil 4: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagot, Keman ve Çellolarla Unison Çalınması (277.-284. ölçüler arası)



İkinci bölümde fagot birinci bölüm kadar etkili kullanılmasa da öncül-soncul ilişkisiyle kurulmuş temaların soncul kısımlarında diğer üflemelilerden bağımsız girişiyle orkestrasyona renk katmıştır. Ayrıca bu kısımlarda çello ve kontrbasla yaptığı birleşimler yumuşak bir duyum sağlar.

Şekil 5: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Kontrbasın Unison Çalınması (10.-17. ölçüler arası)



Fagotun diğer çalgılarla unison çalması farklı partilerde karşımıza çıkmaktadır. Birinci fagot partisi viyola ile unison çalarken, ikinci fagot partisi çellolarla birlikte rahat bir duyum sağlar.

Şekil 6: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Birinci ve İkinci Fagotun, Viyola ve Çello İle Unison Çalınması (108.-116. ölçüler arası)



Allegro molto e vivace başlıklı üçüncü bölümde fagot üflemeli çalgılarla birlikte armonik yapıyı oluşturma amaçlı, çift seslerle temanın altyapısının akorunu tamamlar.

Şekil 7: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Üflemeli Çalgılarla Armonik Yapı Oluşturması (43.-49. ölçüler arası)



Fagotun yaylılarla birlikte unison kullanımına bir diğer örnek dördüncü bölüm 138.ölçüde karşımıza çıkmaktadır. Bu pasajda fagot kendini daha çok hissettirmektedir. Çıkıcı yapıdaki ezgi *ff* nüansına kadar çıkar.

Şekil 8: Ludwig van Beethoven'ın Birinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Temanın Fagot ve Çellolarla Unison Çalınması (138.-147. ölçüler arası)



3.2.2 Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Birinci senfoninin aksine İkinci senfonide Haydn ve Mozart etkileri daha az görülür. Birinci senfoni gibi ağır bir girişle başlayan eserde, üflemeliler kullanılmış daha sonra yaylılara devretmiştir. Fagot üflemelilerin armoniyi oluşturduğu yerlerde kendini hissettirmiştir. İkinci senfonide üflemeliler, doğal olarak fagot Birinci senfoniye göre daha az kullanılmıştır.

İkinci Senfoninin birinci bölümünde ağır bir girişi hazırlayan tutti ilk akorun ardından, tahta üflemeliler temayı sunarlar. Ezginin obuada olmasının yanı sıra ikinci fagot ters yürüyüşlerle aynı zamanda bas karakterli bir yapıyla ortaya çıkar. Ayrıca birinci fagot, akorun orta seslerini çalar.

Şekil 9: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Tahta Üflemelilerle Çalınması (1.-7. ölçüler arası)



Fagot bu bölümde flüt, obua ve klarnetle tek tek ya da grup halinde birleşimler yapmıştır. Armonik yapıyı oluşturma amacının dışında soru-cevap niteliği taşıyan pasajlarda da fagot bağımsız veya grup halinde kullanılmıştır. Fagot tahta üflemeliler ve yaylı çalgılar arasında dengeyi sağlayan bir orkestrasyonla kullanılmıştır.

Aşağıdaki örnekte fagot; viyola ve çellolarla temayı sunarken klarnet hariç diğer üflemeliler uzun seslerle eşlik etmektedir. Ardından bu birleşime flüt ve obua da katılmıştır.

Şekil 10: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagot, Tahta Üflemeliler, Viyola ve Çello İle Çalınması (67.-70. ölçüler arası)



Temanın tutti sunumunun ardından Beethoven'ın monotonluktan kaçınmak için klasik bir uygulamasıyla üflemeliler ritmik bir yapıyla karşımıza çıkar. Bu kısımda yaylılar eşlik durumundadır. Ayrıca *p* nüansında gelen bu pasaj arkasından gelecek *ff* nüansındaki pasajın habercisidir.

Şekil 11: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (73.-76. ölçüler arası)



Birinci bölümün fagot için teknik olarak zorlayıcı pasajlarından birisi 152.ölçüde başlar. Sekizlik notalarda legato-staccato artikülasyonundaki başlayan pasaj onaltılık notalarda devam eder. Bu pasajda dudak ve parmak tekniği ön plana çıkmaktadır. Tahta üflemelilerle birlikte yaylılara kontrast çizgide devam eden pasaj *ff* nüansındadır.

Şekil 12: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Teknik Güçlük İçeren Fagot Pasajı (152.-180. ölçüler arası)



Fagot için teknik güçlük içeren bir diğer pasaj 262.ölçüde başlar. Her ne kadar tutti çalınan bir pasaj olsa da kuvvetli zamnlardaki *sf*'lara dikkat edilmelidir. Parmak tekniği bu pasajda öne çıkmaktadır.

Şekil 13: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Teknik Güçlük İçeren Fagot Pasajı (262.-267. ölçüler arası)



İkinci bölümün orkestrasyonunu üçe ayırabiliriz: *"yaylılar, üflemeliler ve fagot-klarnet birleşimi."* Bu bölüm ilk bölümün aksine yaylı çalgıların hakimiyetinde ilerler. Fagot-klarnet birleşimi ağırlıklı bir şekilde kendini hissettirir. Klarnetin ön planda duyulduğu bu birleşimde fagot renk katar.

Şekil 14: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (8.-16. ölçüler arası)



Şekil 15: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot-Klarnet Birleşimi (24.-44. ölçüler arası)



Scherzo başlıklı üçüncü bölümün trio kesitinin girişi obua ve fagotun dansı andıran temasıyla başlar. Auftakt'la başlayan obuaya fagot eşlik eder ve sekiz ölçülük düeti iki tekrar halinde devam eder. Fagot, obuanın çaldığı ezgiye dolgun bir armonik altyapı sağlar. Ardından orkestrasyon yaylı çalgılara geçer.

Şekil 16: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagot-Obua Birleşimi (85.-93. ölçüler arası)



Allegro molto başlıklı dördüncü bölümde tahta üflemeliler ve yaylıların hızlı ve görkemli girişinin ardından yine yaylılar tarafından sunulan yeni tema, tüm orkestraya taşınmadan önce fagot ve klarnetin birleşiminden geçip devam etmektedir. Fagot-klarnet birleşimi esnasında korno pedal ses tutarken yaylılar kanonik ters hareketlerle orkestrasyona canlılık getirmektedir.

Şekil 17: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot-Obua Birleşimi (32.-38. ölçüler arası)



Yaylıların *f* nüansındaki *sf*'lu dinamik tema yerini obua-fagotun klarnetle başlattığı soru-cevap yapısına bırakır. Besteci bu kısımdaki lirik temayı tahta üflemeliler arasında paylaştırarak renk katmıştır. Obuanın başlattığı legato ve dört notadan oluşan tema fagotun uzun seslerle taklidiyle devam eder. Fagot klasik bas çizgisinden ayrılarak obua ile bir oktavlık aralığını korur. Flüt ve klarnetin armonik girişinin ardından bu kez fagot orkestrada ilk kez solo olarak duyulur. Bu defa obua, fagota uzun sesle eşlik eder ve flütün katılımıyla lirik tema yerini *f* nüansında orkestra tuttisine bırakır.

Şekil 18: Ludwig van Beethoven'ın İkinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Flüt, Obua Klarnet Eşliğinde Lirik Temayı Sunması (60.-83. ölçüler arası)



Fagotun bu bölüm için önemi, yaylıların aktif olmadığı pasajlarda tahta üflemelilerle iyi bir kombinasyonda olması ve solo olarak kendini duyurmasıdır.

Tahta üflemeli ve yaylılar arasındaki geçişlerde köprü özelliği sağlayan ses karakterinin, besteci tarafından ustaca kullanılması da bir başka önem arzeden konudur.

3.2.3 Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Eroica adıyla anılan Üçüncü Senfoni o dönemin en uzun senfonilerinden biridir. Beethoven'ın önceki iki senfonisindeki uzun seslerle ve ağır girişin aksine iki ölçülük kısa tutti akorlarla başlar. Ardından çellolar temayı sunar. Orkestrasyonda yine önceki iki senfonisinden farklı olarak üç korno kullanmıştır.

Beethoven bu senfonisinde yukarıda belirtilen değişikliklerin yanı sıra fagotu da farklı kullanmıştır. İlk iki ölçülük girişten sonra on dokuz ölçü sus vermiş ardından üflemelilerle birlikte kullanmıştır. 28.ölçüde *sf* ve senkoplu yapıda fagotu hem viyola-çellodan oluşan bas yapısına takviye olarak hem de flüt ve obuadaki temayı oktavından kuvvetlendirmiştir. Buradaki işbirliği *ff*'ya kadar taşınmış ve bölümü tanıtan karakterdeki kahramanlık temasını tutti olarak gösterişli bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

Şekil 19: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Tahta Üflemelilerin Senkoplu Pasajı (28.-36. ölçüler arası)



Fagotun orkestrasyondaki önemini çıkartan bir başka örnek 113.ölçüde başlamaktadır. Bu pasajda ikinci fagot, çello-kontrbaslarla birleşim yapmaktadır. Birinci fagot ise flütlerle iki oktav alttan unison çalmakta, klarnet ise üçlüsünden eşlik etmektedir. Beethoven böylece üflemeli ve yaylılar arasındaki homojen dengeyi fagotla sağlamıştır.

Şekil 20: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Flüt, Klarnet, Çello ve Kontrbasla Birleşimi (113.-117. ölçüler arası)



Fagot partileri, Üçüncü Senfoninin birinci bölümünde az ara vererek uzun soluklu eşlik ve tutti pasajlara sahiptir. Bu durum icracılar üzerinde olumsuz etki yaratabilir. Entonasyon ve vb. olumsuz durumlardan kaçınmak için icracının bu esere iyi hazırlanması gerekebilir.

Uzun soluklu pasajlar ve onbir ölçülük sustan sonra 291.ölçüde fagotun da belirgin bir şekilde duyulacağı otuzdokuz ölçülük bir pasaj gelmektedir. Sekiz ölçülük obua ve yaylılar düetinden sonra fagot ve flüt, yaylılarla adeta diyalog halindedir. Bu yumuşak diyalog yerini korno ve trompetlerin fanfar temalı yürüyüşleriyle sert karakterdeki tuttiye bırakır. Bu bölümlerde fagot, tahta üflemeliler ve yaylılarla unison bir şekilde çalmaktadır. Bu pasaj legato ve staccato icrayı gerektirdiği gibi arpej ve katlamalı seslerin icrasında dikkat gerektirir. Bu pasajın sonundaki yedi ölçülük sus, icracı için iyi bir dinlenme süresi olarak görülebilir.

Şekil 21: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun, Tahta Üflemelilerle Çaldığı Pasaj (291.-330. ölçüler arası)





Birinci bölüm tamamlanırken fagot, flüt ve klarnet ile oktav katlamalı unison bir pasaja başlar. Pasaj staccato artikülasyon olarak belirtilmiştir. İki fagotunda unison çaldığı bu pasaj daha sonra viyola ve çellolarla unison birleşim yapılır. Bu pasajın icrasında, hızlı tempodaki staccatolara dikkat edilmeli ve diğer unison çalınan çalgılarla senkronizasyon tam sağlanmalıdır. Aksi takdirde icrada sorunlar oluşabilir. Ayrıca staccato-legato kısımlara özen gösterilmelidir.

Şekil 22: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Çaldığı Pasaj (651.-667. ölçüler arası)



Üçüncü bölümde Beethoven, orkestradaki tüm çalgılara solo diyebileceğimiz pasajlar bırakmış ve bunu orkestrasyonun bir rengi olarak kullanmıştır. Üç kornonun kullanımı bu bölümde kendini belli etmiş, timpaninin ani *sf* ve tremoloları ayrıca yaylıların ters zamanlarda başlayan uzun pasajları bölümün hareketliliğine canlılık getirmiştir.

Aşağıdaki pasajda flüt-obua-fagot unisonu, solo olarak kendini duyurmaktadır. Bu pasaj esnasında orkestranın susması pastoral bir hava katmıştır. Besteci iki oktavlık ses genişliği içinde fagotun yanı sıra flüt ve obuaya ses karakterini göstermek için iyi bir imkan vermiştir.

Şekil 23: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Flüt-Obua-Fagot Birleşimi (210.-225. ölçüler arası)



Dördüncü bölüm senfoninin kahramanlık karakterine uygun olarak bol orkestrasyon renkleriyle doludur. Yaylı çalgıların hakimiyeti üzerine özellikle korno ve trompetlerin ritmik yapıları iyi örtülmüştür. Tahta üflemeliler ses örgüsünde ve yaylı çalgıların varyasyonlu pasajlarına bir veya iki vuruşlu tartımlı motifleriyle genişlik kazandırmışlardır. Fagot bu bölümde kahramanlık karakterinin ön plana çıkarılması için *f* ve *ff* olan tutti pasajlarda geri planda kalsa da bağımsız kalınan yerlerde orkestrasyonun hafif rengini belli etmiştir.

Dördüncü bölümün içinde yer alan *Poco Andante* başlıklı yavaş tempodaki kısımda obua, klarnet ve fagot birleşimi görülmektedir. Bu birleşimde obua ezgiyi çalarken, klarnet ve fagot blok olarak armonik hareket halindedirler. *p* nüansındaki pasaj, besteci tarafından *Con espressione* yani *ifadeli bir şekilde* çalınması istenmektedir.

Şekil 24: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Obua-Klarnet-Fagot Birleşimi (352.-359. ölçüler arası)



Dördüncü bölümün kapanış yani final kesitinde fagot diğer tahta üflemelilerle birleşimde bulunarak yaylı çalgıların oluşturduğu armonik örgüye ezgisel bir hat kazandırmaktadır. Her ne kadar bu bölümün belirleyici nüansı *f* olsa da fagot orkestrasyona ses rengi olarak katkıda bulunmuştur.

Aşağıdaki pasaj fagot için teknik güçlükler içermektedir. Parmak ve dil tekniğinin üst düzey kullanım istediği bu pasaj için özel bir çalışma gerekebilir. *sf* istenen notalarda kontrollü çalınmalıdır.

Şekil 25: Ludwig van Beethoven'ın Üçüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Çaldığı Pasaj (434.-463. ölçüler arası)

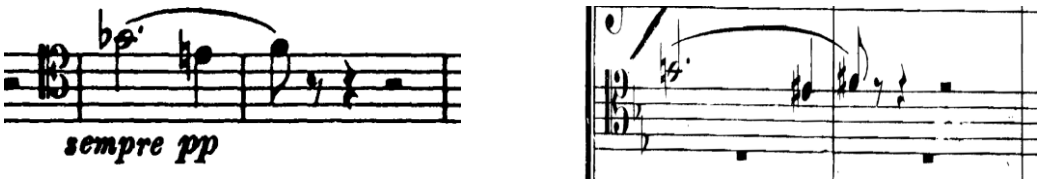


3.2.4 Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Beethoven ilk iki senfonisinde olduğu gibi ağır ve uzun sesler eşliğinde bir girişi tercih etmiştir. Önceki üç senfonisinden farklı olarak üflemelilerde ilk ezgisel solo motifi, fagot seslendirmektedir. *pp* nüansındaki bu motif, lirik bir legato içinde

icra edilmelidir. Bu motife daha sonra bir oktav alttan çello ve kontrbas cevap verecektir.

Şekil 26: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot İçin Ezgisel Solo Motifler (7.-8. ölçüler ve 19.-20. ölçüler arası)



Fagotun bas karakterli kullanımına Beethoven'ın senfonilerinde sıkça rastlamak mümkündür. Beethoven'ın senfoni orkestrasyonunda genel olarak çello, kontrbas hatta viyolanın kalın ses alanlarının birleşiminde kullanılan fagot bu kez tek başına kullanılmıştır. Obua, klarnet ve kornoların pedal sesinin altında fagot *pp* nüansında ve staccato artikülasyonda bas eşlik yapmaktadır. Yaylılar küçük figürsel motifler, tremololar ve pizzicatoyla orkestrasyonu tamamlar.

Şekil 27: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Bas Eşliği (65.-76. ölçüler arası)



Dördüncü senfoninin ikinci bölümü, önceki senfonilerinin ikinci bölümlerine göre nüans olarak yüksek gürlükte geçer. *f*'dan *ff*'ya çıkışlar ve ani *sf*'lar göze çarpmaktadır. 65.ölçüden itibaren tahta üflemelilerin *pp* nüansındaki diyaloğu görülmüştür. Bu pasajda flüt ve obua bağımsız bir hatta ilerlerken, klarnet ve fagot birleşim içersindedir. Daha sonra flütün bu birleşime katılması pasajı güçlendirmiştir.

Şekil 28: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (65.-71. ölçüler arası)



ff nüansındaki tutti sonrası tahta üflemeliler *p* nüansında uyumlu bir birleşimle legato pasaja geçiş yapar. Klarnet-fagot birleşimini yaylılar taklit ederek devam ederler. Flütün, klarnetin bir oktav, fagotun iki oktav üstünden birleşimi sırasında yaylılar pedal ses çalarlar.

Şekil 29: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (57.-74. ölçüler arası)



Beethoven senfonileri içinde belki de fagot için solo karakterdeki en çok pasaj dördüncü senfoninin dördüncü bölümünde yer alır. Yapılan araştırmada birçok yabancı orkestranın fagot sanatçısı giriş sınavında bu bölümden pasajlar sorulduğu görülmüştür. Araştırmanın gereği bu pasajların nasıl çalınması ve çalışılması gereği üzerine tavsiyeler de belirtilmiştir.

Dördüncü senfoninin dördüncü bölümü, yaylılar tarafından *p* nüansında ama dinamik bir şekilde başlar. 15.ölçüde flüt-klarnetle unison çalınan legato pasaj yerini, fagotun yaylılarla çalacağı *ff* ve onaltılıklardan oluşan dört ölçülük pasaja bırakır.

Pasajın bütününe baktığımızda icra esnasında girişteki *p* nüansındaki flüt ve klarnetle yapılan unison icraya dikkat edilmelidir. Yerini *ff* ve onaltılıktan oluşan dört ölçülük pasaja bıraktığı sırada her ne kadar fagot, duyum olarak altta kalacaksa da icra esnasında parmak ve dil tekniği üst seviyede kullanılmalıdır. Hava akışı devamlı kontrol edilmelidir.

Şekil 30: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (15.-25. ölçüler arası)



Fagot için hem teknik güçlükler içermesi hem de öncesinde yaylıların çaldığı küçük motifleri taklit etmesiyle önemli pasaj 184.ölçüde gelmektedir. Pasaj *p* nüansında ve staccato artikülasyonundadır. *Dolce* karakterde çalınması belirtilmiştir.

Şekil 31: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (184.-190. ölçüler arası)



Gansbeke (2012), *"The Orchestral Bassoon:A Pedagogical Website for Bassoonists"* çalışmasında yukarıdaki pasaj için çeşitli önerilere yer vermiştir.

Şekil 32: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Pasajın Gruplandırılması (184.-187. ölçüler arası)



Yukarıda gruplandırılan her motif yavaş bir şekilde çalışılmalıdır. Daha sonra hızlandırılmalıdır. Bu icra esnasında pasajın üçüncü ölçüsündeki çarpma *"re"* notası, asıl nota grubunun başlangıcı olan *"do"* notasından daha kuvvetli gelebilir.

Şekil 33: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Önerilen Ritmik Çalışmalar



Orkestra pasajlarının çalışılmasında sadece gruplandırarak çalışma tek taraflı bir yöntem olur. Bunu destekleyecek bir diğer çalışma, pasajın farklı ritm kalıplarındaki (pattern) egzersizlerdir. Dil tekniği ve parmak tekniğine koordineli fayda sağlayacak bu çalışmada, ritmik farklı permütasyonlara yer verilmelidir. Yukarıdaki çalışma buna yöneliktir.

Unger (2010), *"Pedagogical Approaches to Six Major Orchestral Excerpts for Bassoon"* adlı çalışmasında Beethoven'ın Dördüncü senfonisinin son bölümündeki bu pasaj için artikülasyon hecelemelerine yer vermiştir.

Şekil 34: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Artikülasyon Hecelemesi-1



Şekil 35: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünde 184.-187. ölçüler arasındaki Pasaja Yönelik Artikülasyon Hecelemesi-2



Senfoninin dördüncü bölümünün son altı ölçüsüne girilirken puandorg sonrası fagotun viyola, çello ve kontrbaslarla girdiği pasaj önceki pasaja benzer niteliktedir. Bu pasaj da dil ve parmak tekniği koordineli olarak kullanılmalıdır. Bu pasajın çalınmasının ön şartı iyi bir gam çalışmasıdır. Ayrıca kalın seslerdeki dil tekniğinin çalışılması gereklidir.

Şekil 36: Ludwig van Beethoven'ın Dördüncü Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (350.-352. ölçüler arası)



3.2.5 Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

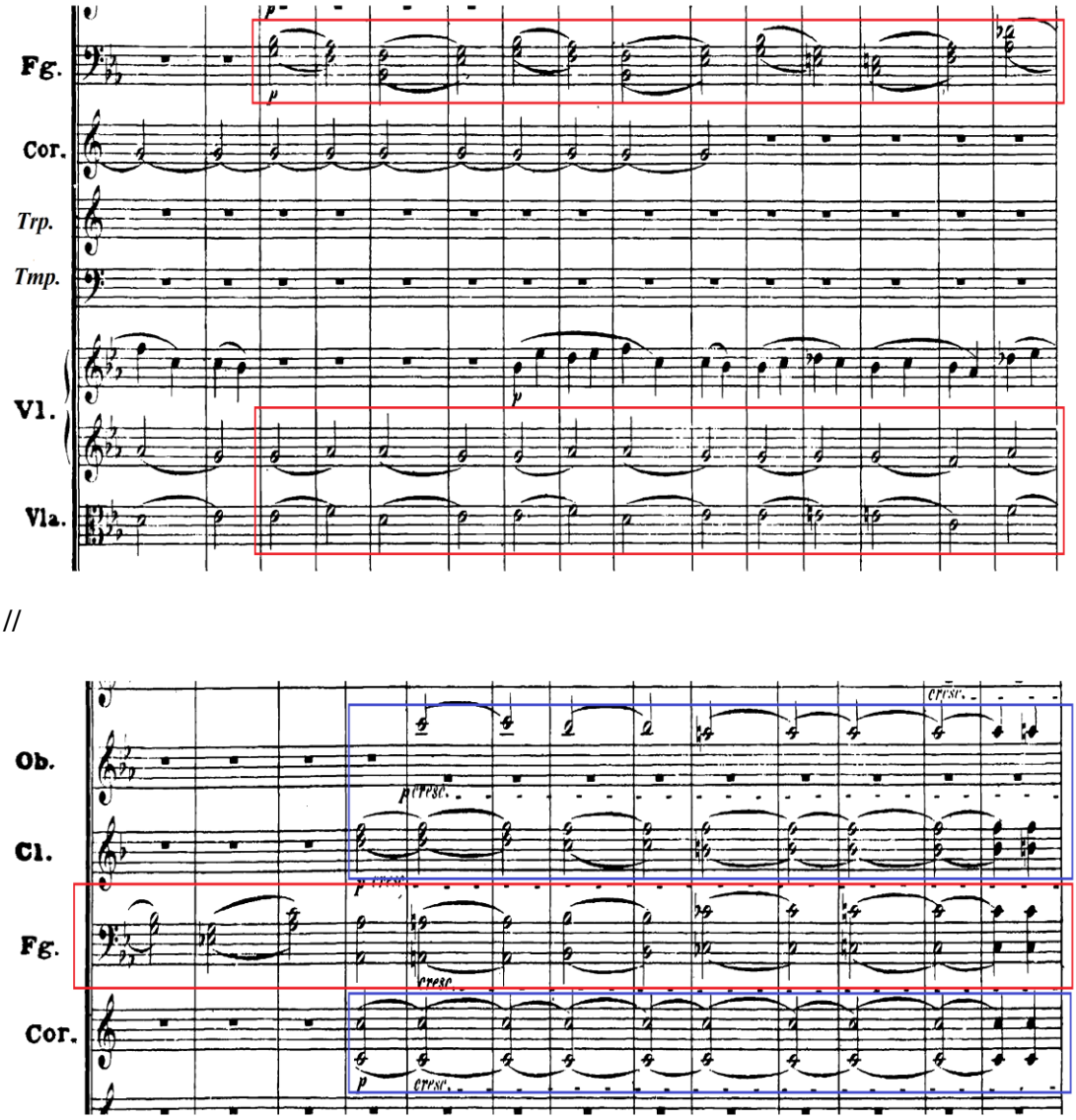
Müzik tarihinin belki de en bilinen teması olan 5.Senfoni, Beethoven'ın müziğinde de birçok ilki barındırır. Beethoven bu senfonisinde tema yerine motiflere ağırlık vermiştir. Armoni, melodi ve ritm yapısı ile geliştirdiği müzik anlayışının temelini oluşturan Beethoven, aynı zamanda orkestrasyonda ve enstrümantasyon da birçok yenilikler yapmıştır. Enstrümantasyon olarak yenilikler, üç trombonun ve kontrafagotun dördüncü bölümde eklenmesidir. Beethoven'ın, kahramanlık ve zafer karakterini en iyi şekilde ifade etmek için, tahta ve bakır üflemeli çalgılara sert ve bas karakter yüklediği değerlendirilebilir. Ayrıca yaylı çalgılarda en alt düzeye indirgenmiş armoni ve bas, tahta üflemelilere verilmiştir. Yaylı çalgıların görevlerini azaltarak tahta çalgılara vermek Erken Romantik Dönemine özgü çalgılama tekniklerinden biri olarak görülebilir.

Kuşkusuz ki fagot için bu senfonideki en büyük yenilik kontrafagotun eklenmesidir. Ayrıca fagotun solo olarak duyulması için pasajlar da mevcuttur. Tahta üflemeliler ve yaylılarla yapılan birleşimlerin dışında teknik kapasiteyi zorlayan bölümler de yer almaktadır.

Fagotun ilk önemli üstlendiği pasaj sergi bölümünün birinci periyodunda 67.ölçüde gelir. Koral olarak seslendirilen motif daha sonra ki bölümlerde de zaman zaman gelecektir. Bu koral motif temaya armonik bir altyapı sağlamaktadır. Viyola

ve ikinci kemanlar da bu armonik yapıya katkı sağlar. Daha sonra bu koral yapıya obua, klarnet ve kornolar da katılır.

Şekil 37: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Oluşturduğu Koral Yapı (67.-92. ölçüler arası)



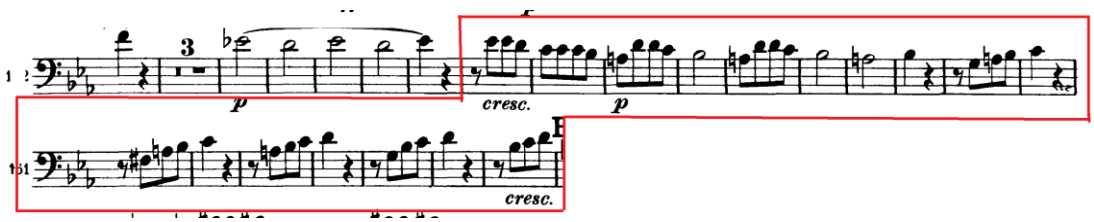
Fagotun tahta üflemelilerle birlikte unison sunduğu arpejli pasaj bu birleşimin en güzel duyuşlarından biri 110.ölçüde karşımıza çıkmaktadır. Bu pasaj aynı zamanda yaylıların sunduğu temayı cevaplar niteliktedir. Bu birleşimde ayrıca kornolar da vardır.

Şekil 38: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Birleşimi (110.-115. ölçüler arası)



Beşinci Senfonin Birinci bölümünde teknik olarak zorlayıcı pasaj 151.ölçüde gelir. Fagotların unison çaldığı bu pasajda dil tekniği öne çıkmaktadır. *p*'dan *f*'ye çıkan bir gürlükteki pasajda her iki fagot icracısının birlikteliği çok önemlidir. Hızlı ve ritmik yapıdaki pasajda anlık değiştirici işaretlerine dikkat edilmelidir.

Şekil 39: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotların Teknik İcra Gerektiren Pasajı (151.-167. ölçüler arası)



Yeniden Sergi bölümünün ikinci periyoduna girilmeden önce kornoların daha önce duyurduğu solo bu kez fagotlar tarafından yine unison olarak duyurulur. Kornonun ses genişliğine ve karakterine en yakın çalgının fagot olabileceği düşüncesiyle böyle bir tercih olabileceği değerlendirilmektedir.

Şekil 40: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotların Solosu (303.-307. ölçüler arası)



Yeniden Sergi bölümünden sonra son gelişme olarak adlandırılabilecek kısımda orkestra tutti olarak *f* nüansında ilerlerken şaşırtıcı bir şekilde *p* nüansında klarnet, fagot ve kornonun iki ölçülük solosu gelir. Kimi müzik eleştirmenleri iki ölçülük bu motife arkasından gelen suslu ölçüyü de ekleyerek üç ölçülük bir solo olduğunu da değerlendirmişlerdir. Beethoven'ın senfonilerindeki ses gürlüğü zıtlıklarına bu kez orkestrasyonda rastlamak mümkündür. Orkestranın tuttisine sadece üç çalgıyla ve iki ölçülük motifle cevap verilmiştir. Bu üç çalgılı soloya bas karakteriyle fagot, daha iyi bir duyuş sağlamıştır.

Şekil 41: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Klarnet, Fagot ve Korno Birleşiminin Solosu (387.-388. ölçüler arası)



Beethoven'ın orkestrasyonda sık kullandığı çalgı grupları arasında temanın duyurulması bu bölümde de karşımıza çıkmaktadır. Tahta üflemeli çalgılar arasında uyumun en iyi olduğu klarnet-fagot birleşimi bu pasajda tam bir duyum sağlamıştır. Aynı birleşim 71.ölçüde tekrar gelecektir.

Şekil 42: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnetler ve Fagotların Birleşimi (22.-26. ölçüler arası)



Beethoven'ın fagotu etkili olarak solo kullandığı bir başka pasaj 129.ölçüde gelir. Klarnetin çaldığı cümleye cevap olarak ortaya çıkar. Parlak ve ritmik yaylılar eşliğindeki solo fagotun kendini gösterdiği pasaj, *p* nüansında, legato artikülasyonunda ve *dolce* karakterde olarak belirtilmiştir.

Şekil 43: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot Solosu (129.-131. ölçüler arası)



Aynı solonun sekvens hali ikinci bölümün *piu moto* başlıklı 205.-209.ölçüler arasındadır.

Şekil 44: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (205.-209. ölçüler arası)



Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin üçüncü bölümünde fagot için ilk önemli pasaj 115.ölçüde gelmektedir. Yaylıların varyasyonlu pasajına karşılık viyola ile unison bir karşıt bir ezgi çalan fagot adeta bir kontrpuan ödevi gibi cümleyi işlemektedir. *p* nüansında başlayan pasaj son üç ölçüsünde çello ve kontrbasların katılımıyla *f* nüansındaki orkestra tuttisine gider.

Şekil 45: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Birinci Fagot Ezgisi (115.-131. ölçüler arası)



Üçüncü bölümün triosu olarak adlandırabileceğimiz kesit, minör tondan majör tona geçmiştir. Çello ve kontrbasın bir envansiyon temasını andıran do majördeki girişini fagot ve viyola sol majör tonunda taklit ederek temayı taşır. *f* nüansında bu hızlı pasaj fagot için dil ve parmak tekniğinin kullanılması gereken bir örnektir. Aynı tema do majör tonunda sekvens olmuş şekilde (170.-173.) ve (182.-187.) ölçüler arasında gelir.

Şekil 46: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotların Çaldığı Tema (146.-152. ölçüler arası)



Fagot için teknik olarak olmasa da entonasyon ve dudak hakimiyetini zorlayan bölüm 244.ölçüde başlar iki defa dörder ölçülük susdan başka bir ara vermeden devam eder. Fagot bu bölümde yaylıların pizzicatosuna staccato bir artikülasyonla eşlik eder. Bu bölümde başka hiçbir üflemeli çalgının olmaması ve *p* nüansında olması icrayı güçleştirir. Yaylı çalgılar için rahat geçen pasaj, fagot için zorlayıcıdır. Bu bölümde fagot ve yaylılar arasındaki ses ve tempo dengesi çok önemlidir. Fagotun bas karakteri yansıtmadaki üstünlüğü burada görülür.

Şekil 47: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Yaylılara Eşlik Ettiği Pasaj (244.-324. ölçüler arası)



Beşinci Senfoninin dördüncü bölümünde orkestrasyona üç trombonun ve kontrfagotun katılımıyla güçlü bir ses genişliği ve hacmi duyulmaktadır. Bölüm genelinde fagotun solo olarak duyulması bir yana fagot için teknik olarak zor pasajlar dikkat çekmektedir. Bu pasajların tutti olarak çalınması bir avantaj görünse de orkestra fagotçularının bu bölümleri hatasız çalmaları gerekmektedir.

Birçok artikülasyonu içinde barındıran pasaj 395.[18]ölçünün son yarısında başlamaktadır. Legato-staccato artikülasyonları kuvvetli zamanlardaki legatonun başlangıç notalarına denk gelmesi teknik açıdan güçlükler içerir. Bu pasajların öncelikle düz bir şekilde yavaş tempoda çalışılması, daha sonra artikülasyonların eklenerek çalınması daha doğru olacaktır. Ayrıca dizinin akor seslerinden oluşan geniş aralıklı pasajda ses dengesi gözetilmelidir.

Şekil 48: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Pasajı (395-416. ölçüler arası)



646.ölçüde obua, klarnet ve fagotların güzel bir birleşimi oluşmuştur. Legato artikülasyondaki bu pasajda yaylılar ve üflemelilerin karşılıklı diyalogları sonucu dingin bir hava yaratmıştır. Son üç ölçüde flütün de katılımıyla pasaj tamamlanır. Beethoven'ın tahta üflemelileri orkestrasyonda kullanış biçimi buna yakın

[18] *Üçüncü bölüm kesintisiz dördüncü bölüme geçtiği için ölçü numaraları üçüncü bölümde kaldığı yerden devam etmektedir.*

benzerliktedir. İki ya da üç çalgıyla başlayan birleşim pasajın sona ermesine yakın başka bir üflemeli ile takviye edilerek sonlandırılır. Bu aynı zamanda temanın başka çalgı ya çalgılar tarafında çalınacağına işaret olarak da görülebilir.

Şekil 49: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Flüt, Obua, Klarnet ve Fagotun Birleşimi (646-653. ölçüler arası)



Birinci bölümde önce korno sonra fagotta duyulan solo motifin benzeri dördüncü bölümde tam tersi şekilde gelişir. Dördüncü bölümün her kesitinde tekrarlanan üç ölçülük motif bu kez önce fagotlarda daha sonra kornolarda duyulur. Daha sonra tahta üflemeliler aynı motifi taklit ederek birleşirler.

Şekil 50: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Solosu (690-692. ölçüler arası)



Beethoven dördüncü bölümde orkestrasyona kontrfagot ekleyerek sadece fagota değil aynı zamanda tüm tahta üflemelilere ses genişliği kazandırmıştır. Fagotların önceki bölümlerden hatta senfonilerden farklı olarak diğer tahta üflemelilerle armonik ve ezgisel açıdan daha çok içiçe geçtiği dikkate alındığında kontrfagotun kullanılması kaçınılmaz olmuştur.

Şekil 51: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (398.-418. ölçüler arası)



Birinci fagot partisi incelendiğinde önceki bölüm ve senfonilere göre daha çok do anahtarı kullanımına başvurulmuştur. Buradan da anlaşılacağı gibi birinci fagot partisi ince, ikinci fagot partisi orta ve kontrfagot partisi bas sesleri üstlenmiştir. Yine önceki senfonilere göre birinci ve ikinci fagotun genel olarak yaylılardan çello ve kontrbaslardan ziyade viyola ile birleşime geçmesi kontrfagotun gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Şekil 52: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (453.-464. ölçüler arası)



Ayrıca Beethoven bu bölümde göstermek istediği kahramanlık ve zafer temasını bakır çalgılarda üç trombon ve tahta üflemeli çalgılarda kontrfagotu dahil ederek başarmış ve orkestrasyonda zengin bir armonik yapı elde etmiştir.

Şekil 53: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (517.-522. ölçüler arası)



Beethoven'ın kontrfagotu ilk defa kullanıyor olması bu çalgıyı solo kullanmaktan çok fagotun ya da tahta üflemelilerin kontrbası olarak kullanmasına imkan vermiştir. Bu anlamda kontrfagot icrasını zorlayan teknik pasajlar oldukça çoktur.

Şekil 54: Ludwig van Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Pasajı (607-643. ölçüler arası)



3.2.6 Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Beethoven Altıncı Senfonisinde doğa ve kır olaylarını tasvir etmek için çalgılara tematik görevler vermiş ve bunu en iyi şekilde başarmıştır. Her bölüm için köy hayatını anlatan düşüncelerini ekleyen besteci, özellikle çalgı birleşimlerini dikkatli bir şekilde seçmiştir.

Beşinci Senfoniyle aynı zamanda bestelenmeye başlayan Altıncı Senfonide özellikle enstrümantasyon ve orkestrasyonda açık olarak görülen etkilerden en önemlisi çalgı dağılımıdır. Beşinci Senfoninin son bölümünde pikolo (piccolo) flüt, üç trombon ve kontrfagot kullanımı bu senfonide de etkisini göstermiş ve yine son bölümde iki trombon ve pikolo flüt kullanılmıştır.

Bölümlerin ana temaları sık sık fagot tarafından seslendirilmiş, köy ve doğa yaşamının anlatımında her çalgıya olduğu gibi fagota da çeşitli görevler verilmiştir.

Claude Debussy 1903 yılında Altıncı Senfoni ile ilgili görüşlerini belirtirken fagotların tasviri için şunu belirtmiştir:

"Pastoral Senfoni'nin popülerliği, insan ve doğa arasındaki çok yaygın bir yanlış anlaşılmadan kaynaklanmaktadır. Bunu 'Dere Kenarında' (İkinci Bölüm) bölümünde görebiliriz. Bu bölümde duyduğum fagot sesleri bana dereden öküzlerin su içmelerini çağrıştırıyor." (Büke, 2014: 204)

Altıncı Senfoninin ilk bölümünde temanın yaylılar tarafından sunulmasından sonra fagotlar ve klarnetler uyumlu ve dengeli bir birleşimle temayı sunarlar. Ardından bu sunuya flüt, obua da katılarak orkestranın tuttisine taşırlar. Temanın tamamlayıcı kısmında diğer çalgılar ezgisel yürüyüşlerini sürdürürken fagotlar armonik bir ezgi yapısıyla ara partiyi çalar.

Şekil 55: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Temanın Fagotla Birlikte Diğer Çalgılarla Sunulması (33.-53. ölçüler arası)



Genel olarak pastoral konuların işlendiği birçok eser vardır. Bach'ın *Noel Oratoryosu* ve Handel'in *Messiah*'ındaki pastoral bölümler bunlardan en ünlüleridir. Pastoral yaşamın tasviri için birinci ve beşinci derece seslerinin pedal olarak uzatılması, cümleler boyunca devam eden devingen tekrarlar, tematik fikirlerin arpejlenmesi gibi öğeler düzenli olarak kullanılır. Beethoven Altıncı Senfonisinde bu öğelerden oldukça faydalanmış ve fagot partisinde de yer vermiştir.

Temanın devamı niteliğindeki arpejli öğeleri önce kemanlar duyurmuş ardından klarnetin başlattığı bu devingen hareket, fagotla birlikte dinamiklik kazanmıştır.

Şekil 56: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Tahta Üflemelilerle Pastoral Tasviri (73.-83. ölçüler arası)

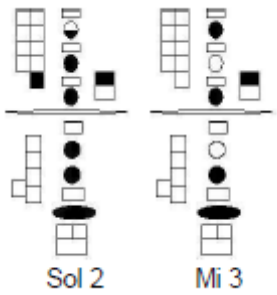


Şekil 57: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Birinci Fagot Partisi (75.-82. ölçüler arası)



Yukarıdaki pasajdaki sol ve mi notalarının daha rahat çalınması için Gendebien Michelle'nin *"Methodologie du Bassoon"* kitabında alternatif perde pozisyonlar önerilmiştir. (Çolakoğlu, 2009: 63)

Örnek 58: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot Partisinde 75. ve 82.Ölçüler Arası için Önerilen Alternatif Parmak Tekniği



Birinci bölümün gelişme kesitinde fagotun uzun pedal seslerinden ve beş ölçülük sustan sonra kemanla diyaloğu başlar. Karşılıklı taklitle başlayan diyalog daha sonra unison birliktelikle diğer çalgılara aktarılır. Staccato artikülasyonundaki taklit fagotun kendini gösterdiği en iyi karakterlerden birisidir.

Şekil 59: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Kemanların Diyaloğu (177.-183. ölçüler arası)



Fagot ve kemanların diyaloğu aynı tematik özellikte bu sefer bir tam ses üstten sekvens edilerek karşımıza çıkar. Beethoven farklı karakterlerdeki çalgılarla bu çeşit diyalogları kullanarak dengeli bir kontrast yaratmıştır.

Şekil 60: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Kemanların Diyaloğu (223.-228. ölçüler arası)



Birinci bölümün bitmesine doğru iki oktav genişliğindeki klarnet ve iki fagotun birleşimi pastoral havayı anlatan en güzel pasajlardan biridir. Üçleme nota grubundan oluşan temanın *legato* ve *dolce* olarak icra edilmesi istenmektedir. Aynı temayı önce flüt ve obua daha sonra yaylı çalgılar devam ettirir.

Şekil 61: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot ve Klarnetlerin Diyaloğu (422.-433. ölçüler arası)



Birinci bölümün 470.ölçüsünde klarnet ve fagot ikilisi bu kez birleşme değil bir düet örneği sunmaktadırlar. Klarnetin çaldığı pastoral temaya fagot alberti bas biçiminde eşlik etmektedir. Obua, korno ve yaylı çalgılar iki ölçüde bir *f* nüansındaki ritmik yapıyla temaya zenginlik katmaktadırlar.

Şekil 62: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Birinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Düeti (470.-481. ölçüler arası)



Altıncı Senfoninin ikinci bölümü pastoral renklerin sergilendiği en güzel bölümlerden biridir. Fagotun solo çaldığı tema daha sonra kemanlar ve flüt tarafından tekrarlanır.

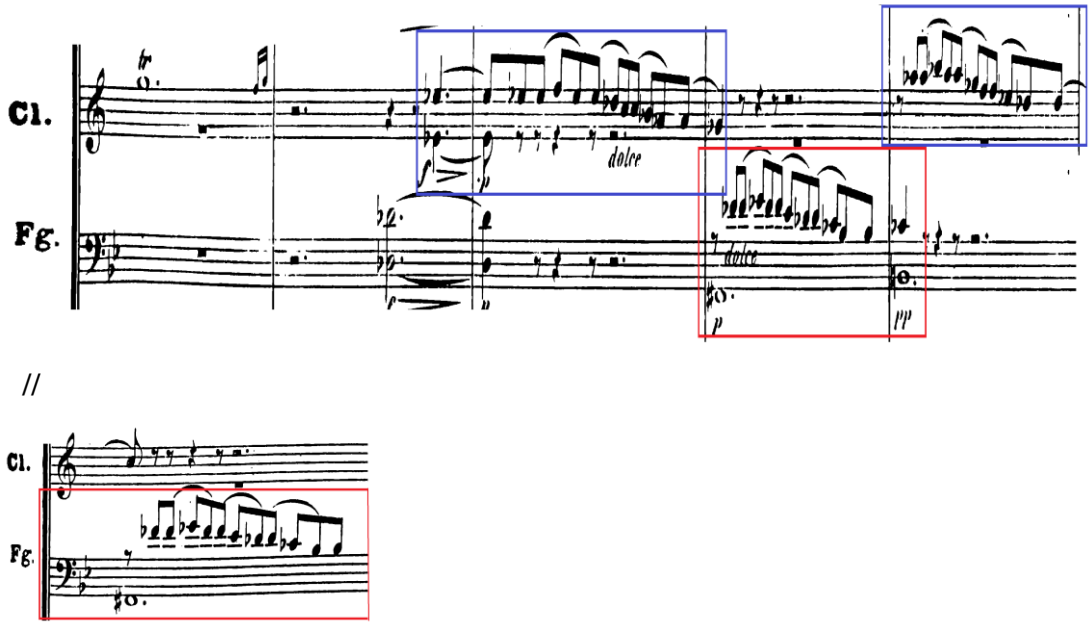
Hoşses'e göre; *"Beethoven, Viyana Ormanları'nda bir köyde yer alan bir handa çalan müzik grubundaki fagotçunun aynı şekilde çaldığını duymuştur. Fagotçu sanki notalar arasında uyuyakalmış ve tam zamanında bir sonraki notayı çalmak için uyanmış gibidir. Burada da, Beethoven yine daha önce köy halkının canlı ritimlere uyarak dans ettiğini görmüş ve bunu senfonisinde canlandırmak istemiştir."* (Hoşses, 2013:18)

Şekil 63: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagotun Solosu (32.-37. ölçüler arası)



Beethoven klarnet-fagot diyaloğuna ikinci bölümün 79.ölçüsünde yer vermiştir. Klarnetin çaldığı motifi fagot bir oktav alttan cevap verir nitelikte çalmıştır.

Şekil 64: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Diyaloğu (79.-82. ölçüler arası)



Klarnet ve fagotun birleşiminin çokça kullanıldığı bölümde bu kez şaşırtıcı bir şekilde fagot ve korno birleşimi 121. ölçüde gelir. Tahta üflemelilerin dağınık bir biçimde çaldıkları motifler ve yaylıların onaltılık notalardan oluşan işlemelerine, fagot-korno birleşimi armonik bir ilerleyiş ve genişleme sağlar.

Şekil 65: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Kornonun Birleşimi (121.-123. ölçüler arası)



Köy panayırının tasvir edildiği üçüncü bölümde trio'ya girilmeden önce obuanın çaldığı, çarpıcı farklılıklar gösteren ritmik özellikleri olan yeni temayı klarnet devralır. Fagot daha önce yaylıların yaptığı armonik eşliği devam ettirir. Bu pasaj *"köy panayırında şarkı söyleyen köylülerin dansı"* olarak yorumlanabilir.

Şekil 66: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Klarnet ve Fagot Birleşimi (113.-123. ölçüler arası)



Beethoven'ın ilk senfonilerinde kullandığı fagot-viyola birleşimi bu senfoni ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Bir dans teması olan bu pasajda korno ve timpaninin güçlü ses gürlüğü karşısında zayıf kalmamak için nüans olarak biraz daha üste çıkılabilir

Şekil 67: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot ve Viyola Birleşimi (171.-178. ölçüler arası)



Üçüncü bölümdeki fırtına tasvirinden sonra dördüncü bölüm daha sakin bir havada başlar. Beethoven dördüncü bölümü *"Çoban Şarkısı, Fırtınadan Sonraki*

Mutluluk ve Şükran Duyguları" olarak tasvir etmiştir. Klarnet ve fagotun armonik ezgisi 80.ölçüde gelir. Beethoven bu gibi pasajları *dolce* ifadesiyle tasvir eder.

Şekil 68: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Klarnet ve Fagot Birleşimi (80.-91. ölçüler arası)



Daha önce orkestra ile tutti çalınan tema bu kez fa majör tonalitesinde fagot tarafından duyurulur. Bu senfonide fagotun solo duyulduğu son pasajdır. Fagota unison olarak viyola eşlik eder.

Şekil 69: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot Solosu (177.-182. ölçüler arası)



Fagot ve viyola unison pasajı solo niteliğinde olmasa da geçiş sağlamak için 206.ölçüde gelir. Legato artikülasyondaki pasaj onaltılık notalardan oluşur. Bu pasaj fagot için eknik bir zorluk barındırmasa da nefes tekniği kullanımı gerekmektedir. Cümlelemenin bağlarla yapıldığı pasaj iki kere nefes alınarak rahatlıkla çalınacaktır. Beethoven senfonilerinde bu çeşit pasajlara kemanlar ya da flüt-obuaya verse de bu kez fagot-viyola unisonunu denemiş ve başarılı olmuştur.

Şekil 70: Ludwig van Beethoven'ın Altıncı Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot Pasajı (206.-211. ölçüler arası)



3.2.7 Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Richard Wagner, Yedinci Senfoni'yi *"Apotheosis'in Dansı"* olarak tanımlamış, ayrıca bazı kaynaklarda *"Aydınlığın Şenlik Şarkısı"* olarak geçmektedir. (Vural, 2005:20) Yedinci Senfoni kurgusal olarak Beşinci ve Altıncı Senfonilerinin aksine Birinci, İkinci ve Dördüncü Senfonilerine daha çok benzer. Ağır bir girişle başlar ve bu giriş kısmında üflemeliler ağırlıklı olarak kendini duyurur. Esas bölüme geçildiğinde ritmik pasajlarda çalgı birleşimleri orkestrasyona renk katmaktadır. Fagot, senfonin tüm bölümlerinde kendini hissettirmektedir.

Yedinci Senfoninin Birinci Bölümüne geçilmeden önce Giriş kısmı üflemelilerin uyumlu birleşimiyle başlar. Obuanın ikilik notalardan oluşan iki ölçülük teması, önce klarnet daha sonra korno tarafından cevap niteliğinde taklit edilerek devam ettirilir. Son olarak obua fagotun bir oktav alttan katlamasıyla son bulur. Fagotun bu pasajdaki katkısı temaya derinlik genişlik kazandırmasıdır.

Şekil 71: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Üflemelilerin Birleşimi (1.-9. ölçüler arası)



Yedinci Senfoninin giriş kısmında birinci bölümü hazırlayıcı nitelikte çeşitli ritmik yapılar mevcuttur. Bunlardan bir tanesi dizisel pasajlardır. Dizisel pasajlar çeşitli çalgılar tarafından sırayla çalınarak birinci bölümün hareketli yapısını hazırlamaktadır. Fagot bu dizisel pasajları flüt ve ikinci kemanla birleşim yaparak staccato artikülasyonda çalmaktadır.

Şekil 72: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Dizisel Pasajlar (22. ve 41. ölçüler)



29. ölçüde yaylıların çaldığı sakin atmosferdeki temaya obua ve fagot güzel bir birleşimle gerilim yaratırlar. Böylece tam bir çözülmüşlük ve rahatlama hissi yerine gerilim devam ettirilir. Obua ve fagotun birleşimi *orgelpunkt*[19] benzeri bir yapıdadır.

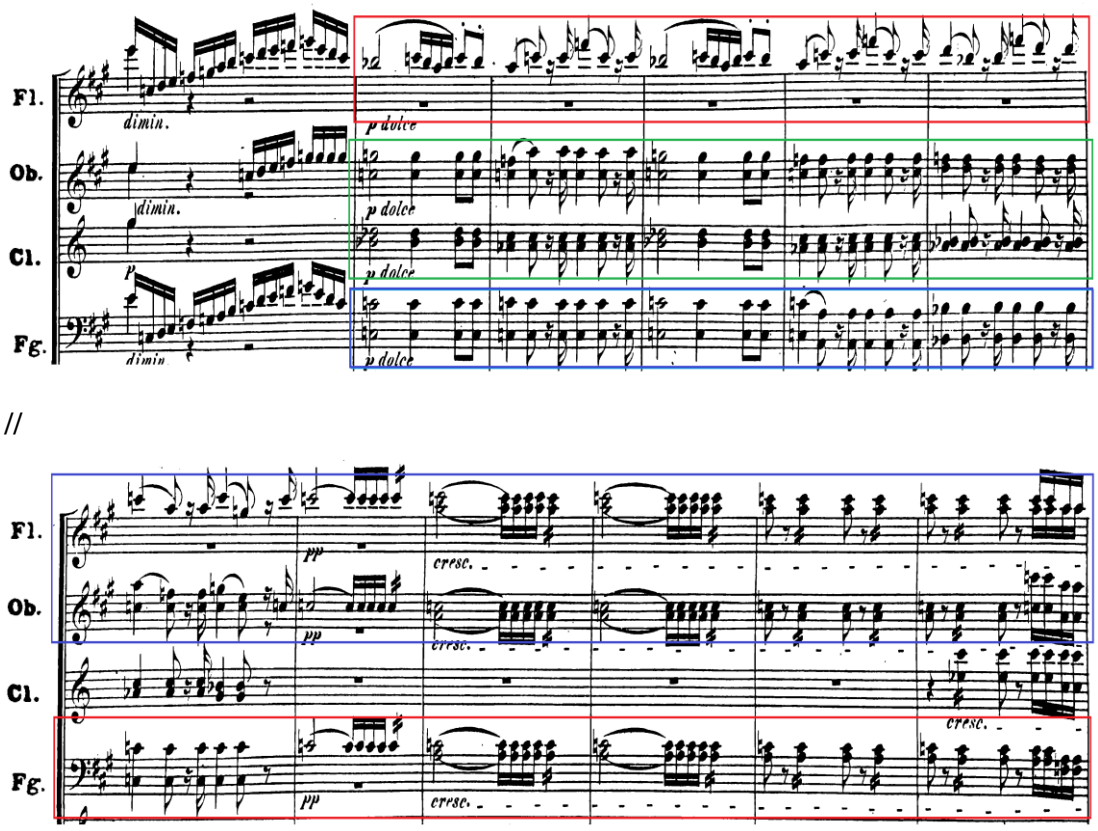
Şekil 73: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Obua ve Fagotun Birleşimi (29. ve 31. ölçüler arası)



[19] *Pedal ses, Durgu.Fransızca point d'orgue (puandorg). SAY, Ahmet. (2002) Müzik Sözlüğü Müzik Ansiklopedisi Yayınları*

Üflemelilerin *sf*'lu uzun sesleri ve yaylıların dizisel yapıdaki pasajlarının ardından üflemeliler dinginliği sağlama amaçlı flütün çaldığı temaya *dolce* karakterde eşlik ederler. Homojen yapıya sahip bu birleşim Beethoven'ın senfonilerinde kullandığı bir orkestrasyon çeşididir.

Şekil 74: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Üflemelilerle Birleşimi (42. ve 52. ölçüler arası)



Beethoven'ın senfonilerinde üflemeliler için yazılmış en güzel pasajlardan biri yedinci senfonide giriş kısmından sonra *vivace* başlıklı bölümün girişidir. Pasaj, flüt ve obuanın ritmik solosuyla başlar. Ardından fagot bir oktav alttan taklit ederek sürdürür. Kornoların pedal sesleri pasaj boyunca devam eder ve armonik yapı için sağlam bir zemin hazırlar. Pasaj boyunca flüt 6/8'lik temayı çalar. Obua-klarnet ve fagot zaman zaman temanın bazı motiflerini taklit ederek güçlü bir duyuş sağlar. Fagot için en doğru artikülasyonların olduğu pasajda fagot, hem ezgisel olarak hem de armonisel olarak gücünü gösterir.

Şekil 75: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Üflemelilerin Pasajı (63. ve 88. Ölçüler arası)



Sakin başlayan minör tondaki ikinci bölümün majör tonaliteye geçişinde besteci temayı klarnet ve fagot birleşiminde kullanmıştır. Bu birleşim armonik olduğu kadar bir o kadar da uyumlu bir ezgisellik de getirmektedir. Legato artikülasyondaki pasajda klarnet ön planda olsa da fagot derinlik ve genişlik kazandırmıştır.

Şekil 76: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Klarnet ve Fagotun Birleşimi (102. ve 116. ölçüler arası)



İkinci bölümün ikinci teması 150. ölçüde bu kez üflemeli bir birleşimle sunulmaktadır. Flüt, obua ve fagotun yaptığı bu sunu iki oktav genişliğindedir. Unison yapıdaki birleşim sırasında yaylılar birinci temayı çalarak kontrpuan oluştururlar. Uzun bir süre böyle devam eden pasaj, yaylıların küçük füğüne kadar devam eder. Fagot bu bölümde de *dolce* karakterdeki pasajlarda ağırlığını hissettirmektedir.

Şekil 77: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Flüt, Obua ve Fagotun Birleşimi (150. ve 183. ölçüler arası)



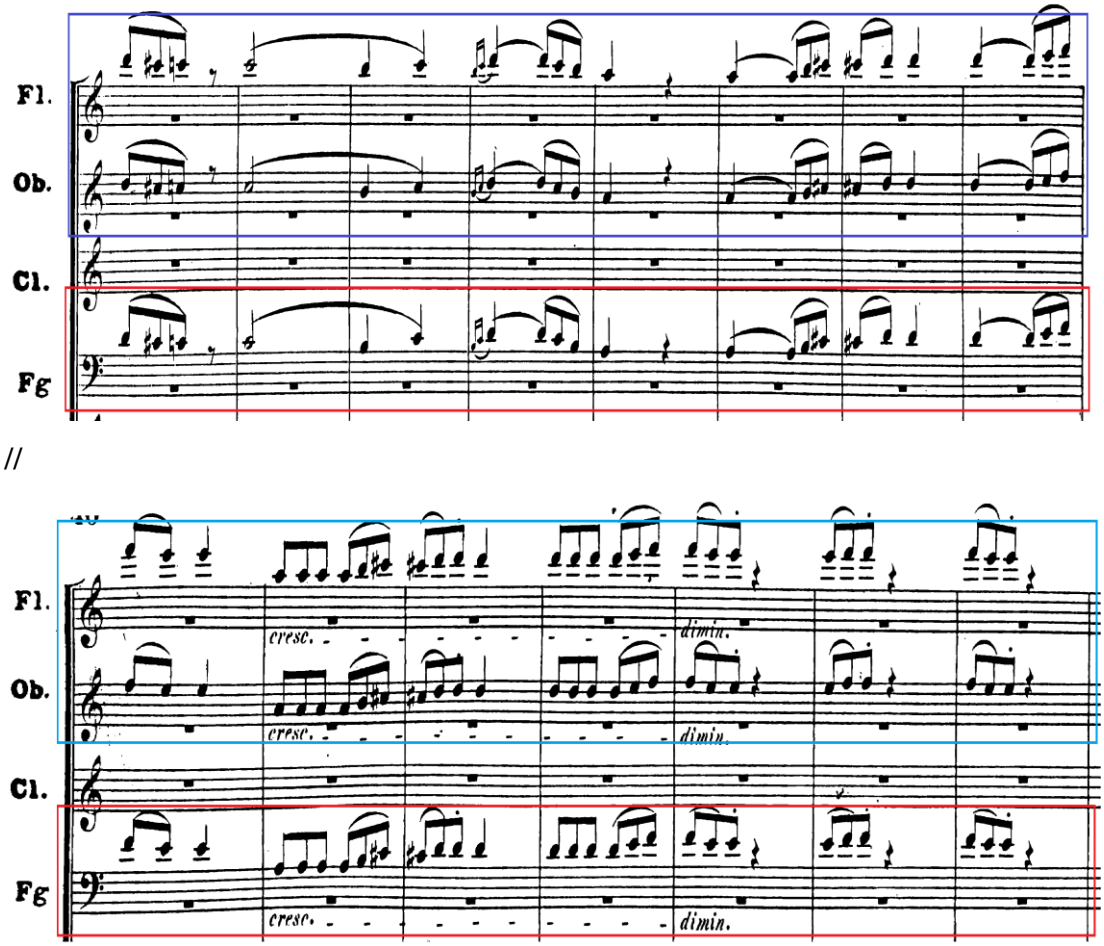
//



//



//



İkinci bölümün yeniden sergi bölümünde ana temanın orkestrayı sunması esnasında tahta üflemeliler temayı destekleyen varyasyonlarıyla karşıtlık oluştururlar. Bu aynı zamanda temanın daha güçlü duyulmasını sağlar. Flüt, obua ve fagot oktav katlamalı bir şekilde devam ederken klarnet minör üçlü üstten armonize eder. *ff* nüansındaki pasaj staccato artikülasyondadır. Fagot için diğer çalgılarla entonasyon birlikteliği bakımından önemlidir.

Şekil 78: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Tahta Üflemelilerin Birleşimi (213.-221. ölçüler arası)



Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin üçüncü bölümünde fagot genel olarak tema arası geçişlerde köprü görevi görmüştür. Besteci fagotun teknik özelliklerinden daha iyi yararlanmak için bu küçük pasajlarda fagotu tek başına bırakmış ve rahat bir duyum olmasını sağlamıştır. Bu bölümde fagot için ilk önemli pasaj 57.ölçüde gelmiştir. Burada birinci fagot tiz sesde pedal sağlarken, ikinci fagot çello ve viyolalarla, yaylıların önceden gelen temasını taklit eder. Devamında arpejli bir yapıyla birinci fagot geçiş sağlar ve orkestranın çaldığı pasaja uzun çift seslerle armonik alt yapı hazırlar. Besteci bu pasajda da çift seslerin duyrulmasında fagotu tercih etmiştir.

Şekil 79: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagot Partileri (57.-88. ölçüler arası)



Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin üçüncü bölümünün ana teması dörtlük notalardan oluşan fa majör dizisinin inici yapısından oluşur. Tema bölüm boyunca çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Temayı fagot, 99.ölçüde seslendirir. Genel olarak fagot için rahat bir duyum sağlayan ses genişliğinde ve artikülasyonundadır.

Şekil 80: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotların Temayı Duyurması (99.-106. ölçüler arası)



Assai meno presto başlıklı trio kısmında bölümün ilk kısmının canlı ritimlerine karşılık burada klarinetler, fagotlar ve kornolar aşağı Avusturya kökenli bir hac şarkısından türetilmiş sakin bir tema çalarlar. Bu kısımda kemanlar neredeyse pedal sesi andıran la sesini çalmaktadırlar. (Artunç, 2016: 48) Klarnet, fagot ve klarnet birleşimine daha sonra flüt ve obualar katılmaktadır. Pasajda korno yapısı gereği diğer üflemelilerden daha fazla gürlükte duyulmaktadır. Fagotun bu pasajdaki önemi, uzun pedal seslerle temayı armonik olarak güçlendirmektedir.

Şekil 81: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Üflemelilerin Birleşimi (153.-203. ölçüler arası)



Yedinci Senfoninin dördüncü bölümünde fagot genel olarak eşlik durumundadır. Bölüm enerjik ve *ff* nüansında geçtiği için fagotun tutti kısımlarda kendisini duyurması pek olası görünmemektedir. Bu sebeple besteci zaman zaman fagotu tek başına ya da birkaç çalgıyla birleştirmiştir. Bölümün başlangıcından bu yana f nüansındaki orkestranın tuttisinin bitiminde, 65.ölçüden itibaren yaylıların çaldığı temaya fagot tek başına sekizlik değerdeki seslerle adeta ritm vermektedir.

Şekil 82: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotun Yaylılara Eşliği (65.-74. ölçüler arası)



Bölümün sonlarına doğru orkestra tuttisinde tüm üflemeliler sekizlik notalarla yaylılara eşlik ederken fagotlar inici çıkıcı çift seslerden oluşan dizisel motifleri çalarlar. Fagotlar, orkestranın tuttisine bir anlamda kontrpuntal bir örnek sunmaktadır. Zaman zaman *sf*'lu uzun seslerle ara veren pasaj daha sonra tekrar eski haline dönmektedir.

Şekil 83: Ludwig van Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagotların Dizisel Pasajı (428.-457. ölçüler arası)



3.2.8 Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Beethoven'ın ilk senfonilerindeki Haydn etkisinin yanı sıra zaman olarak en kısa süreli olan Sekizinci Senfoni'de fagot, eşlik pozisyonunu korumuş ve yaylıların bas karakterli pasajlarında destek görevi görmüştür. Bestecinin önceki senfonilerinde görülen çalgı gruplarının çaldığı pasaja cevap niteliğindeki bölümlerde fagot, tınısal bir araç olarak kullanılmıştır. İki parti olarak kullanılan fagot, üflemelilere uzun pedal sesleri ve akor eşliklerinde önceki senfonilerde olduğu kadar olmasa da başarılıdır.

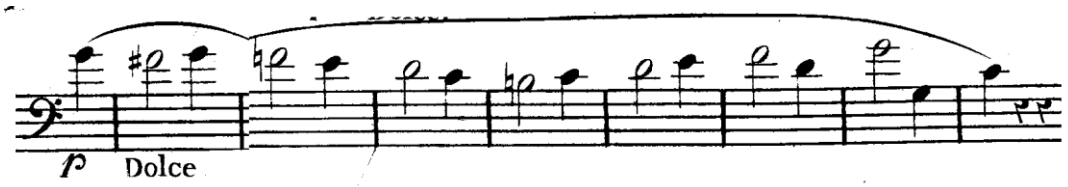
Sekizinci Senfoninin birinci bölümünde fagot için ilk önemli pasaj flüt, obua ile yaptığı birleşimle 45.ölçüde gelir. Yaylıların çaldığı pasaja cevap niteliğindeki bu bölümde çalgı birleşimi unisondur ve dengeli bir duyum sağlar. Pasajın sonunda bir *ritardando* ile uzun seslere geçen bu birleşim yerini yaylıların çaldığı arpejlere bırakır.

Şekil 84: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Flüt- Obua ve Fagot Birleşimi (45.-51. ölçüler arası)



82.ölçüde fagotun viyola ve çellolarla başlayan lirik solosuna devamında flüt, obua ve klarnet katılır. Legato artikülasyondaki bu pasaj *p* nüansında tam bir lirik solodur.

Şekil 85: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Lirik Pasajı (82.-90. ölçüler arası)



200. ölçüde orkestranın tutti çaldığı bölümde fagot-çello ve kontrbaslar temayı çalarlar. Diğer üflemeliler de geri kalan yaylılarla uzun sesli ritmik yapıyla armoniyi tamamlar. Tema bu bölümde orkestrasyonda değişerek yerini alır.

Şekil 86: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagotun Pasajı (200.-207. ölçüler arası)



Allegretto scherzando başlıklı ikinci bölümünün başında *pp* nüansında ve *staccato* artikülasyonunda flüt hariç tüm üflemeliler onaltılık vuruşlarda birleşim yaparlar. Bu kısımda dil vuruşlarının aynı olması ve ritmik olarak sorun yaşanmaması için fagot icracısının dil çalışmalarını tamamlamış olması beklenir.

Ayrıca korno ve klarnet gibi tınısal olarak baskın karakterdeki çalgıların ön plana geçmemesi için nüans *mp*'ye çıkartılabilir.

Şekil 87: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot'un Obua-Klarnet ve Korno ile Birleşimi (1.-6. ölçüler arası)



Bu bölümün bir diğer özelliği, aynı anda çok sayıda ritmik öğelerin aynı anda duyurulmasıdır. Bu kısımlarda her icracının olduğu gibi fagot icracısının da diğer ritmik öğeleri çalan diğer çalgıları dinleyerek çalması beklenir.

Şekil 88: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin İkinci Bölümünden Çeşitli Ritmik Öğelerin Birlikte Çalınması (60.-66. ölçüler arası)



Dördüncü bölüm *pp* girişin ardından yerini *ff* dinamik pasaja bırakır. Bu pasajın ardından ilk sakin kısım obua, klarnet ve fagot eşliğinde yaylılara bırakılır.

Şekil 89: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Obua ve Klarnet ile Birleşimi (49.-57. ölçüler arası)



Beethoven senfonilerinde daha önce kullanılmamış birleşim Sekizinci senfoninin 160.ölçüsünde karşımıza çıkar. Öncesinde flüt ve yaylıların çaldığı motif ardından fagot ve timpani birleşimiyle sunulur. *pp* nüansındaki pasajda fa notası oktavlı olarak dörtlük süre değerindedir. Fagotun, timpanin ses yoğunluğunun altında kalmamasına dikkat edilmelidir. Bu pasaj son kısma girilerken tekrarlanacaktır.

Şekil 90: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Timpani ile Birleşimi (160.-163. ölçüler arası)



Sekizinci senfoninin dördüncü bölümünün en lirik temalarından ilki 239.ölçüde gelmektedir. Flüt, klarnet ve fagotun birleşimindeki pasaj *p* nüansında ve legato artikülasyonundadır. Belirtilmemiş olsa da *cantabile* karakterdedir. Bu pasaj son kısma girilerken tekrarlanacaktır.

Şekil 91: Ludwig van Beethoven'ın Sekizinci Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Fagot'un Flüt ve Klarnet ile Birleşimi (239.-246. ölçüler arası)



3.2.9 Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Beethoven, önceki sekiz senfonisinde yararlandığı fagotun teknik özelliklerini bu senfonide fazlasıyla kullanmıştır. Öyle ki o dönem için yeni bir çalgı olan kontrfagotu kullanmaktan kaçınmamıştır. Bu kullanım sayesinde eserdeki bas karakteri güçlendirmiş aynı zamanda ses genişliğini arttırmıştır. Ayrıca besteci önceki eserlerinde fagotun kalın ses genişliğini bu eserde kontrfagota bırakmış ve de kullandığı iki fagotun orta ve ince ses genişliğindeki etkinliğini arttırmıştır.

Fagot, önceki senfonilerden farklı olarak üflemelilerle daha fazla birlikte hareket etmiş ve nüans anlamında biraz altta kalsa da solo kaldığı yerlerde kesit veya kısım geçişlerini başarıyla aktarmıştır.

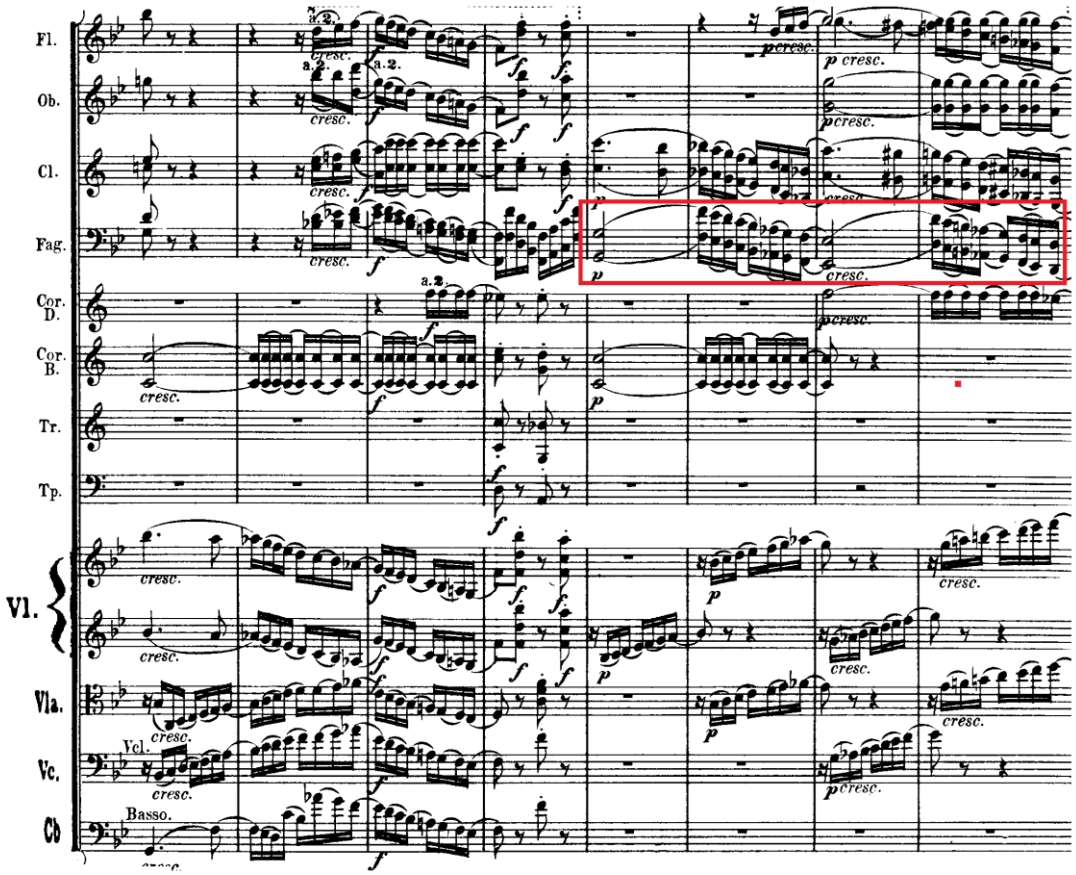
Dokuzuncu senfoninin birinci bölümünde ilk lirik pasaj 74.ölçüde gelmektedir. *sf* ve *ff* 'lu girişin ardından *p* nüansında ve *dolce* karakterli pasaj aynı zamanda re minör tonaliteden sib majör tonaliteye geçişi hazırlamaktadır. Fagot bu pasajda bas karakteri yerine tiz sesleriyle üflemelilere eşlik etmektedir.

Şekil 92: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (74.-79. ölçüler arası)



Beethoven bu pasajda diğer senfonilerindeki fagotun klasik kullanımını değiştirerek hem üflemelilere hem de yaylılara bas eşliği yazmıştır. İnici dizi şeklindeki pasaj yaylıların çıkıcı pasajına kontrast oluşturmuştur.

Şekil 93: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (96.-99. ölçüler arası)



Dokuzuncu senfoninin birinci bölümünün 192.ölçüsünde yine üflemelilerin güzel bir birleşimi gelmektedir. Bu bölümde orkestra susarak önce obua, fagot ve klarnet daha sonra flüt solo çalmaktadır. Beethoven'ın senfonilerinde böyle birleşimlere sıklıkla yer verdiği görülmektedir.

Şekil 94: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Flüt, Obua ve Klarnet ile Birleşimi (192.-195. ölçüler arası)



Dokuzuncu senfoninin birinci bölümünün 253.ölçüsünde fagot, flütle diyalog halinde ve de yaylıların pasajını tamamlayan kesitle çıkmaktadır. *Staccato* artikülasyonun belirtildiği pasaj dil kullanımının üst seviyede olduğu bir pasajdır. *p* nüansına karşın rahat bir duyum sağlanmaktadır.

Şekil 95: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Birinci Bölümünden Fagot'un Pasajı (253.-300. ölçüler arası)



Dokuzuncu senfonide fagotun ilk solo duyulduğu pasaj ikinci bölümün 177.ölçüsünde gelmektedir. Üç ölçülük ritmik grupları belirtmek anlamındaki *Ritmo di tre battute* başlıklı pasajda fagot *staccato* artikülasyonuyla icra etmektedir. İki fagot olarak üçlü ve dörtlü aralıklarla ilerleyen soloda önce obua ve klarnet daha sonra diğerleriyle birlikte flüt eşlik etmektedir.

Şekil 96: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin İkinci Bölümünden Fagot'un Solosu (177.-240. ölçüler arası)



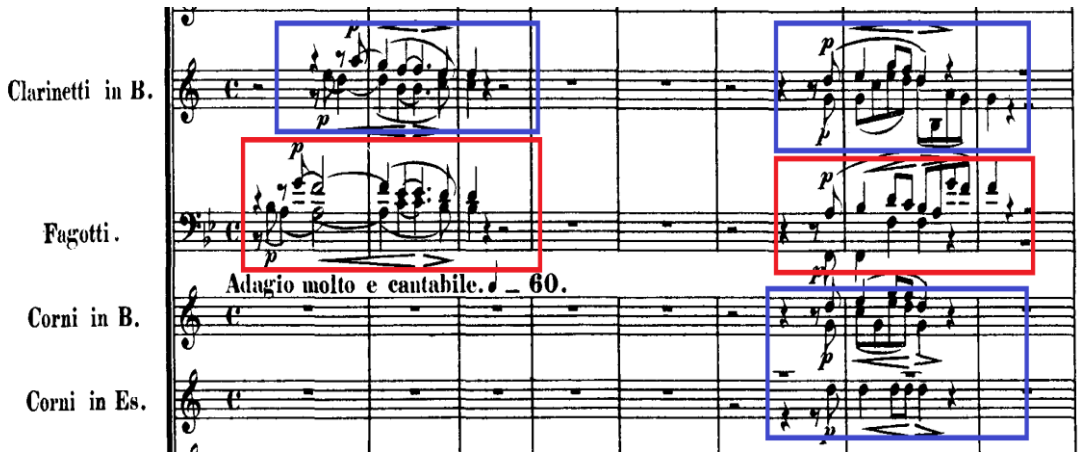
Beethoven'ın senfonilerinde fagot, solo ve bas karakterli pasajları desteklemesi yanı sıra eşlik görevinde başarılı bir duyum sağlar. 454. Ölçüden itibaren ikinci fagot, ikilik pedal seslerle tonal duyuşu hissettirirken, birinci fagot obuaya kontrast bir ezgisel çizgiyle pasajı tamamlar. Kornoların uzun pedal sesleriyle pasaj daha da belirgin hale gelir. Klarnetlerin de girmesiyle tonal duyum öne çıkar. Bu pasaj 474.ölçüye dek devam eder.

Şekil 97: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin İkinci Bölümünden Obua Solosuna Fagot ile Birlikte Klarnet ve Kornonun Eşliği (454.-474. ölçüler arası)



Dokuzuncu Senfoninin üçüncü bölümünün girişini fagotlar, çeken akorunun çevirimini duyurarak başlamışlar ardından klarnetler aynı hareketi taklit ederek duyumu tamamlamışlardır. Yaylıların temayı devam ettirmesinin ardından 6.ölçüde tekrar önceki motifin imitasyonu şeklinde bir yapı ve bu kez dört kornonun katılımıyla kesit derinlik kazanmıştır. Fagot bu pasajda bas karakterinden sıyrılarak tenor bir partiyi duyurmuştur. Aynı birleşimin benzeri daha sonra 11.-12. ve 14.-15. ölçülerde de görülecektir.

Şekil 98: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Klarnet ve Kornolarla Birleşimi (1.-3 ve 6.-8. ölçüler arası)



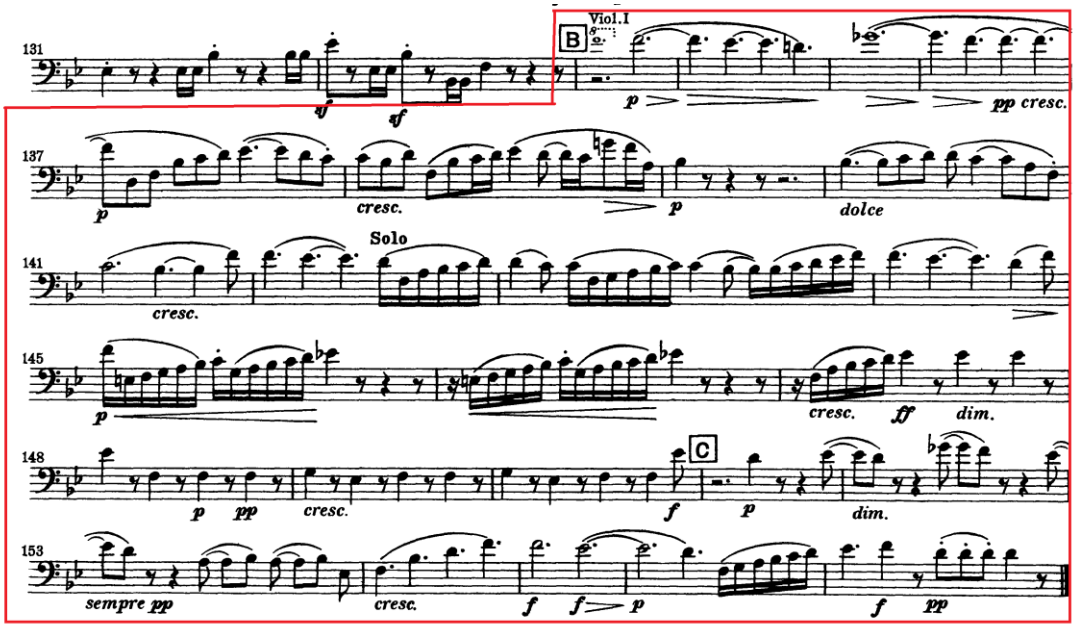
Adagio molto e cantabile başlıklı üçüncü bölümün içinde üflemelilerin solosu diyebileceğimiz kesit 65. ölçüde *Andante moderato* başlığıyla başlamaktadır. Bu kesitte fagot, flüt ve obua ile başladığı solosunu yaylılar eşliğinde çalmaktadır. Pastoral bir havayı yansıtan bu kısıma daha sonra korno *basso ostinato* türü bir eşlikle derinlik kazandırmaktadır. Kanon yapısıyla birbirini tekrar eden motifler, Beethoven'ın orkestrasyon renklerini kullanımıyla zengin bir duyum yansıtmıştır.

Şekil 99: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Fagotun Flüt, Obua ve Kornolarla Birleşimi (65. ve 82. ölçüler arası)



Dokuzuncu Senfoninin üçüncü bölümü oldukça sakin bir havada geçerken 131.ölçüde orkestra tutti olarak *ff* nüansında onaltılık vuruşlardan oluşan fanfar motifiyle bölümün bitişini hazırlamıştır. 133.ölçüden sonra da üflemeliler geniş bir ses genişliğinde temayı çalarken birinci kemanlar varyasyonlarıyla bu genişliği doldurmaktadır. Fagot bölüm boyunca ara vermeden çalmış ve son kısımda da yine geçiş köprülerinde ve orkestranın sustuğu yerlerde uzun akor sesleriyle orkestrasyona renk katmıştır.

Şekil 100: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Üçüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (133. ve 157. ölçüler arası)



Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünün orkestrasyonunda dört korno, üç trombon, davul-zil-triangle'dan oluşan vurmalı çalgılar, dört solist ve bir korodan oluşan grubun eklenmesinin yanı sıra fagot müziğinde de bir çok yenilik olmuştur. Birinci fagot partisini ikinci fagot partisi de bir oktav alttan desteklemiş ve de kontrfagot partisi de bu bölümde eklenmiştir. Kontrfagot'un bu bölümde kullanılmasının en önemli sebebi dört sesli koro partisinin eklenmesi ve de tahta üflemeli çalgıların ses alanının genişletilmesi olarak görülebilir. Ayrıca korno

partisinin dört, trombon partisinin üç olması da ses katlamalarının orkestrasyonda yer almasını sağlamıştır.

Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünün giriş pasajında üflemeliler *ff* nüansındaki tutti pasajı çalar. Arpejli dinamik motifi fagot ve kontrfagot staccato gerektiren bir icrayla çalarlar. Fagotlar üç oktavlık ses genişliğinde çalarak orkestranın gücünü arttırmışlardır.

Şekil 101: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Bölümünün Giriş Pasajında Birinci-İkinci Fagotlar ve Kontrfagot Partisi (1. ve 7. ölçüler arası)



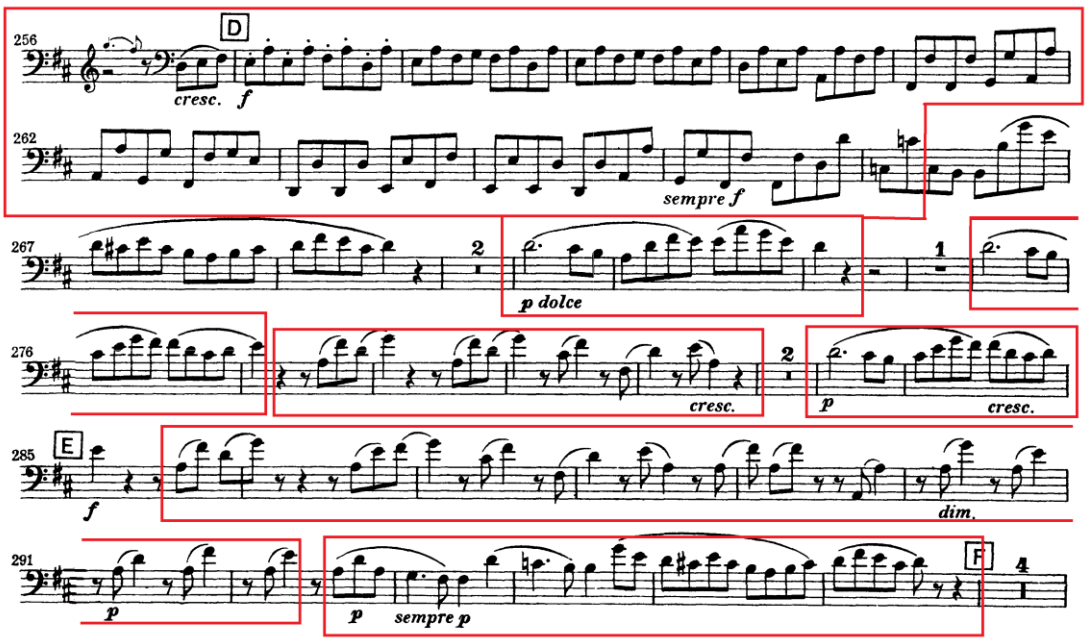
Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünde, senfoninin en akılda kalıcı ezgisini çalan çello ve kontrbasların ardından yaylıların temayı tekrar çalması esnasında fagot, karşı bir ezgiyle adeta diyalog halindedir. Bu karşı ezgi, eşlik ettiği temanın ezgisi kadar güzeldir. Bu diyalog tuttiye kadar aralıklı da olsa devam eder.

Şekil 102: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (116.-140. ölçüler arası)



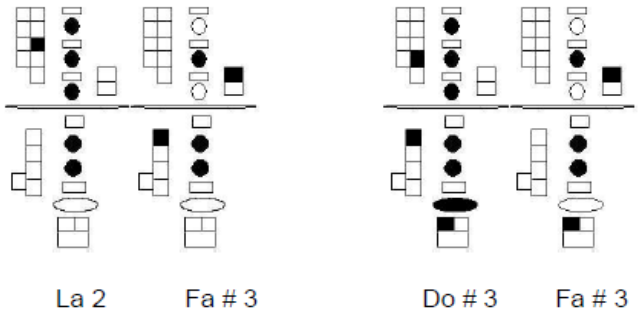
Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünün 256. ölçüsünden itibaren fagot orkestrasyonda yoğun olarak kullanılmıştır. İlk olarak 256.-266. ölçüler arası orkestranın çaldığı temaya alberti bas figüründe bir basso ostinato ile eşlik etmiştir. Legato artikülasyondaki bir ezgi geçişinin ardından 271. ölçüde *dolce* karakterdeki ezgiyi birer ve ikişer ölçü ara vererek iki defa çalmıştır. Bu kesitte koroya flütle bir oktav aralıkla unison olarak karşıt bir ezgi seslendirirler. Fagot, 277. ölçü itibariyle eşlik durumuna geçerek devam eder.

Şekil 103: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Birinci Fagot Partisi (256.-296. ölçüler arası)



Çolakoğlu (2009) çalışmasının 64. sayfasında, yukarıda belirtilen 278.-280. ölçüler ve 285.-292. ölçüler arasındaki la, fa# ve do# notalarının daha rahat çalınması için Gendebien Michelle'nin *"Methodologie du Basson"* kitabından alternatif perde pozisyonları önerilerine yer vermiştir.

Şekil 104: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünde Fagot Partisi İçin Önerilen Alternatif Parmak Tekniği



Dokuzuncu senfoninin sadece dördüncü bölümünde kullanılan kontrfagot orkestrasyona renklik kazandırmaktan öte, duyuş olarak derinlik ve hacim kazanılması istenen pasajlarda bulunmuştur. Temanın gelişme gösterdiği *Allegro assai* başlıklı bölümde 312.ölçüden itibaren tüm orkestranın bas görevini görmüştür. Onaltılık süre değerindeki pasajla yaylılarla birleşim içinde olmuştur.

Şekil 105: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Partisi (312.-330. ölçüler arası)



Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünün *Allegro energico, sempre ben marcato* başlıklı kesitinde, koro ve yaylılar ana temayı 6/4'lük ölçü sayısında hatırlatırken, kontrfagot; fagot, çello ve kontrbasla birleşime geçer. *ff* nüansında ve legato artikülasyondaki pasaj, birinci kemanların başlattığı ve armonik yapıya homofonik bir eşlik yapmaktadır. Aynı pasaj daha sonra başka tonalitede karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 106: Ludwig van Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisinin Dördüncü Bölümünden Kontrfagot Partisi (663.-671. ölçüler arası)



BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik tarihinde Klasik ve Romantik Dönemler arasında köprü olarak görülen Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın senfonik müzikte getirdiği seviyeyi hem daha yukarlara taşımış hem de birçok yenilikler yapmıştır. İlk iki senfonisinde bu iki bestecinin etkileri açık bir şekilde görülürken yapmış olduğu yenilikler, Beethoven'ın kendi geliştirdiği dili ve müzikal anlayışı farklı boyutlara taşımıştır. Orkestrada üflemeli ve vurmalı çalgıların sayısını arttırmış ve teknik özelliklerinden daha farklı faydalanmış, senfoninin bölümlerini gelenekselin dışında kullanmış ve müzikle anlatılması zor konulara senfonilerinde yer vermiştir.

Beethoven senfonilerinin orkestrasyonunda bütün çalgı gruplarına küçük de olsa solo imkanı tanımış ve farklı çalgı birleşimlerinden renkler elde etmiştir. Fagot da Beethoven'ın orkestrasyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Klasik anlayışta genel olarak armoniyi oluşturan sesler ve pedal sesleri icra eden fagot, Beethoven'ın senfonilerinde tahta üflemeli çalgıların bas seslerini seslendirmiş, çalgı birleşimlerinde önemli görevler üstlenmiş ve yaylılarla birleşim sağlayarak adeta gruplar arası köprü görevi görmüştür. Solo olarak kullanılmasının yanı sıra motif ve cümlelerin taklitlerinde orkestrasyonun asli unsurlarından olmuştur.

Birinci senfonide fagot; iki parti olarak bulunmaktadır. Beethoven iki fagotu cümle girişlerinde unison olarak kullanmış, daha sonra birinci fagot kaldığı ezgi çizgisini sürdürürken ikinci fagot, birinci fagota eşlik durumuna geçmiştir. Beethoven'ın tüm senfonilerinde böyle kullanımlara rastlamak mümkündür. Son bölüm hariç staccato yerine legato ve detache çalım esere hakimdir. Birinci Senfonide fagot ağırlıklı olarak flüt ve obuayla oktav aralıklarında birleşimde bulunmuştur. Ayrıca çello ve viyolaları da unison olarak taklit etmiş ve yaylı

partilerindeki müzikal akışı üflemelilere taşımıştır. Beethoven'ın ikili orkestra anlayışı tam oturmasa da başlangıç olarak sayılabilir.

İkinci Senfonide fagot; iki parti olarak bulunmaktadır. Fagot üflemelilerin armoniyi oluşturduğu yerlerde kendini hissettirmiştir. İkinci senfonide üflemeliler ve fagot birinci senfoniye göre daha az kullanılmıştır. Fagot ters yürüyüşlerle aynı zamanda bas karakterli bir yapıyla ortaya çıkar. Armonik yapıyı oluşturma amacının dışında soru-cevap niteliği taşıyan pasajlarda da fagot bağımsız veya grup halinde kullanılmıştır. Fagot, tahta üflemeliler ve yaylı çalgılar arasında dengeyi sağlayan bir orkestrasyonla kullanılmıştır. Bu pasajlarda dudak ve parmak tekniği ön plana çıkmaktadır.

Üçüncü senfonide fagot iki parti olarak bulunmaktadır. Beethoven bu senfonisinde yukarıda belirtilen değişikliklerin yanı sıra fagotu da farklı kullanmıştır. Fagot, birinci bölümde az ara vererek uzun soluklu eşlik ve tutti pasajlara sahiptir. Bu durum icracılar üzerinde olumsuz etki yaratabilir. Entonasyon vb. olumsuz durumlardan kaçınmak için icracının bu esere iyi hazırlanması gerekebilir.

Dördüncü senfonide fagot iki parti olarak bulunmaktadır. Fagotun bas karakterli kullanımına bu senfonide de rastlamak mümkündür. Beethoven'ın senfoni orkestrasyonunda genel olarak çello, kontrbas hatta viyolanın kalın ses alanlarının birleşiminde kullanılan fagot bu kez tek başına kullanılmıştır. Fagot için yazılmış önemli sololar bu senfonide yer almıştır. Yapılan araştırmada birçok yabancı orkestranın fagot sanatçısı giriş sınavında bu bölümden pasajlar sorulduğu görülmüştür. Araştırmanın gereği bu pasajların nasıl çalınması ve çalışılması gereği üzerine tavsiyeler de belirtilmiştir. Bu pasajlarda dil ve parmak tekniği koordineli olarak kullanılmalıdır. Bu pasajın çalınmasının ön şartı iyi bir gam çalışmasıdır. Ayrıca kalın seslerdeki dil tekniğinin çalışılması gereklidir.

Beşinci senfonide iki fagotun yanı sıra kontrafagot da eklenmiştir. Ayrıca fagotun solo olarak duyulması için pasajlar da mevcuttur. Tahta üflemeliler ve yaylılarla yapılan birleşimlerin dışında teknik kapasiteyi zorlayan bölümler de yer almaktadır. Fagotların unison çaldığı pasajlarda dil tekniği öne çıkmaktadır. Tahta üflemeli çalgılar arasında uyumun en iyi olduğu klarnet-fagot birleşimi pasajlarda tam bir duyum sağlamıştır. Hızlı teknik pasajlar için dil ve parmak tekniğinin kullanılması gereken bir senfonidir. Fagot için teknik olarak olmasa da entonasyon ve dudak hakimiyetini zorlayan bölümler de mevcuttur. Beşinci Senfoninin dördüncü bölümünde orkestrasyona üç trombonun ve kontrfagotun katılımıyla güçlü bir ses genişliği ve hacmi duyulmaktadır. Bölüm genelinde fagotun solo olarak duyulması bir yana teknik ve zor pasajlar dikkat çekmektedir. Bu pasajların tutti olarak çalınması bir avantaj görünse de orkestra fagotçularının bu bölümleri hatasız çalmaları gerekmektedir. Beethoven, dördüncü bölümde orkestrasyona kontrfagot ekleyerek sadece fagota değil aynı zamanda tüm tahta üflemelilere ses genişliği kazandırmıştır. Fagotların önceki bölümlerden hatta senfonilerden farklı olarak diğer tahta üflemelilerle armonik ve ezgisel açıdan daha çok içiçe geçtiği dikkate alındığında kontrfagotun kullanılması kaçınılmaz olmuştur.

Altıncı senfonide iki fagot bulunmaktadır. Bölümlerin ana temaları sık sık fagot tarafından seslendirilmiş, köy ve doğa yaşamının anlatımında her çalgıya olduğu gibi fagota da çeşitli görevler verilmiştir. Temanın tamamlayıcı kısmında diğer çalgılar ezgisel yürüyüşlerini sürdürürken fagotlar armonik bir ezgi yapısıyla ara partiyi çalar. Pastoral yaşamın tasviri için birinci ve beşinci derece seslerinin pedal olarak uzatılması, cümleler boyunca devam eden devingen tekrarlar, tematik fikirlerin arpejlenmesi gibi öğeler düzenli olarak kullanılır. Beethoven Altıncı senfonisinde bu öğelerden oldukça faydalanmış ve fagot partisinde de yer vermiştir. Staccato artikülasyonundaki taklit fagotun kendini gösterdiği en iyi karakterlerden birisidir.

Yedinci senfonide iki fagot partisi bulunmaktadır. Fagot, senfonin tüm bölümlerinde kendini hissettirmektedir. Fagot için en doğru artikülasyonların olduğu

pasajlarda hem ezgisel olarak hem de armonisel olarak gücünü gösterir. Legato artikülasyondaki pasajlarda klarnet ön planda olsa da fagot derinlik ve genişlik kazandırmıştır. Beethoven'ın Yedinci Senfonisinin üçüncü bölümünde fagot genel olarak tema arası geçişlerde köprü görevi görmüştür. Besteci fagotun teknik özelliklerinden daha iyi yararlanmak için bu küçük pasajlarda fagotu tek başına bırakmış ve rahat bir duyum olmasını sağlamıştır. Yedinci Senfoninin dördüncü bölümünde fagot genel olarak eşlik durumundadır. Bölüm enerjik ve *ff* nüansında geçtiği için fagotun tutti kısımlarda kendisini duyurması pek olası görünmemektedir. Bu sebeple besteci zaman zaman fagotu tek başına ya da birkaç çalgıyla birleştirmiştir.

Sekizinci senfonide fagot, eşlik pozisyonunu korumuş ve yaylıların bas karakterli pasajlarında destek görevi görmüştür. Bestecinin önceki senfonilerinde görülen çalgı gruplarının çaldığı pasaja cevap niteliğindeki bölümlerde fagot, tınısal bir araç olarak kullanılmıştır. İki parti olarak kullanılan fagot, üflemelilere uzun pedal sesleri ve akor eşliklerinde önceki senfonilerde olduğu kadar olmasa da başarılıdır.

Dokuzuncu senfonide Beethoven, önceki sekiz senfonisinde yararlandığı fagotun teknik özelliklerini bu senfonide fazlasıyla kullanmıştır. Öyle ki o dönem için yeni bir çalgı olan kontrfagotu kullanmaktan kaçınmamıştır. Bu kullanım sayesinde eserdeki bas karakteri güçlendirmiş aynı zamanda ses genişliğini arttırmıştır. Ayrıca besteci önceki eserlerinde fagotun kalın ses genişliğini bu eserde kontrfagota bırakmış ve de kullandığı iki fagotun orta ve ince ses genişliğindeki etkinliğini arttırmıştır.

Fagot, önceki senfonilerden farklı olarak üflemelilerle daha fazla birlikte hareket etmiş ve nüans anlamında biraz altta kalsa da solo kaldığı yerlerde kesit veya kısım geçişlerini başarıyla aktarmıştır. *Staccato* artikülasyonun belirtildiği pasajlarda dil kullanımı üst seviyededir. Fagot, üçüncü bölüm boyunca ara vermeden çalmış ve

son kısımda da yine geçiş köprülerinde ve orkestranın sustuğu yerlerde uzun akor sesleriyle orkestrasyona renk katmıştır.

Dokuzuncu senfoninin dördüncü bölümünün orkestrasyonunda dört korno, üç trombon, davul-zil-triangle'dan oluşan vurmalı çalgılar, dört solist ve bir korodan oluşan grubun eklenmesinin yanı sıra fagot müziğinde de birçok yenilik olmuştur. Birinci fagot partisini ikinci fagot partisi de bir oktav alttan desteklemiş ve de kontrfagot partisi de bu bölümde eklenmiştir. Kontrfagot'un bu bölümde kullanılmasının en önemli sebebi dört sesli koro partisinin eklenmesi ve de tahta üflemeli çalgıların ses alanının genişletilmesi olarak görülebilir. Ayrıca korno partisinin dört, trombon partisinin üç olması da ses katlamalarının orkestrasyonda yer almasını sağlamıştır. Dokuzuncu senfoninin sadece dördüncü bölümünde kullanılan kontrfagot orkestrasyona renklik kazandırmaktan öte, duyuş olarak derinlik ve hacim kazanılması istenen pasajlarda bulunmuştur.

Yapılan bu çalışmanın sonuçları yukarıda belirtilmiştir. Aynı zamanda bu sonuçlara ek olarak bazı öneriler de getirilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Yurt içi ve yurt dışında yapılan orkestra girişi ve solistlik sınavlarında başarılı olmanın en önemli yolu orkestra repertuarının bilinmesidir. Bu çalışmada verilen örnekler aynı zamanda bu bilincin ortaya çıkarılması için de bir araç olarak değerlendirilebilir. Fagot öğrencisi eğitimi esnasında ağırlıklı olarak çalgı repertuarını çalışmaktadır. Bu anlamda orkestra repertuarını tam olarak bilmesi ya da öğrenmesi genelde mezuniyet sonrasına kalır. Beethoven senfonilerinin fagot partileri, bir fagot icracısı için çalışılması gereken müzikal ve teknik pasajlarla doludur. Buradan yola çıkarak bu araştırmayla Beethoven senfonilerinin fagot için önemli pasajlarının incelenmesi gereği, yadsınamaz bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmada incelenen solo ve pasajların, fagot öğrencisi ya da sanatçı adayına müzikal ve teknik bir yol göstermesi bakımında önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Adler, Samuel, *The Study Of Orchestration***,** Norton Company, New York 2001.

Akgün, Figen, *Türk Beşlerinin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi,* (Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana, 2010.

Akkaya, Elif, *Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul, 2012.

Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İkinci Basım, İstanbul 2004.

Aktüze, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, Dördüncü Basım, İstanbul 2010.

Artunç, Mehmet, *Ludwig van Beethoven'ın op.92 VII. Senfonisi'nin Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2016.

Canbay, Alaattin& Ece, Ahmet Serkan& Karabulut, Barış& Temiz, Ebru& Dalkıran, Esra& Kurtuldu, M.Kayhan& Sağer, Turan& Nacakçı, Zeki, *Müzik Kültürü,* Pegem Akademi, Ankara 2013.

Çalışır, Feridun, Müzik Teorisi, K.K. Basımevi, Ankara 1988.

Çelebioğlu, Emel, *Müzik Kuramı*, Bizim Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2008.

Çolak, Atıf, Taner, *Ludwıg van Beethoven'ın op.55 Mi Bemol Majör III. Senfonisi'nin Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi*, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2013.

Çolakoğlu, Çağrı, *Fagotun Temel Yapısal Özellikleri ve Perde, Trill, Parmak Tekniği Kolaylıkları Üzerine Çalışma Önerileri*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İzmir 2009.

Elbi, Can, *Seçilmiş Orkestra Eserleri Viyolonsel Partilerinin Teknik İncelenmesi,* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir 2008.

Feridunoğlu, Lale, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, Arkadaş Yayınları, İstanbul 2014.

Gazimihal, Mahmut, Ragıp, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

Hoşses, Burak, *Beethoven Senfonilerinden Seçilmiş Önemli Korno Soloların İncelenmesi ve İcra Kalitesini Arttırmaya Yönelik Çalışma Teknikleri,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2013.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Karataş, Mustafa Necati, *Beethoven 5. Senfoni Birinci Bölümün Kompozisyon ve Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi, .* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2010.

Karcılıoğlu, İlke, *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı.* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2011.

Karolyi, Otto, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996.

Kaygısız, Mehmet, *Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.

Michels, Ulrich & Vogel, Gunter, *Müzik Atlası*, Alfa Basın Yayın Dağıtım, İstanbul 2013.

Mimaroğlu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.

Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2000.

Özöztürk, İlker, *Ludwig van Beethoven'ın op.60 Si Bemol Majör IV. Senfonisi*, (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010.

Say, Ahmet, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara 2001

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Sevsay, Ertuğrul, *Orkestrasyon*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1986.

Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, Norton Company, New York 1980

Sun, Muammer, *Türkiye' nin Kültür- Müzik- Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları. Ankara 1969

Tunca, Burcu Evren, *Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Tekniklerinin İncelenmesi,* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir, 2005.

Vural, Timur, *Ludwig van Beethoven'ın op.21 Birinci Senfonisinin Birinci ve İkinci Bölümlerinin Şeflik Tekniği Açısından İncelenmesi*, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2005.

http://www.hberlioz.com/Predecessors/beethsym.htm#sym2 (Erişim Tarihi: 28.10.2016)

www.dersimiz.com/terimler-sozlugu (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

www.britannica.com/art/Landler (Erişim Tarihi: 03.05.2017)

https://bretpimentel.com/the_woodwind-section-in-mozarts-late-symphonies/ (Erişim Tarihi: 17.06.2017)

http://bassoon.com/wp-content/uploads/2011/10/historic.bassoon.pdf (Erişim Tarihi: 17.06.2017)

Orkestra Partitürü Edisyonları: (Erişim Tarihi: 03.10.2016)

1. Senfoni http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP440381-PMLP01582-Beethoven-Op021efs.pdf Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.1. Edisyonu
2. Senfoni http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP52551-PMLP02580-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_2_Op_36.pdf Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.2. Edisyonu
3. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.3. Edisyonu
4. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.4,_Op.60_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.4. Edisyonu
5. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.67_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.5. Edisyonu
6. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1863]. Plate B.6. Edisyonu
7. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7,_Op.92_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1863]. Plate B.7. Edisyonu
8. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8,_Op.93_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Plate B.8. Edisyonu
9. Senfoni http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.125_(Beethoven,_Ludwig_van) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Plate B.9. Edisyonu

Fagot Partisi Edisyonları: (Erişim Tarihi: 03.10.2016)

1. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.1,_Op.21_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Paris: Sieber, n.d. Plate 552. Edisyonu
2. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.36_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.2. Edisyonu
3. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.55_(Beethoven,_Ludwig_van)
   London: Cianchettini & Sperati, n.d.[1809]. Plate 27 Edisyonu
4. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.4,_Op.60_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.(1863). Edisyonu
5. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.67_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.5. Edisyonu
6. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1863]. Plate B.6. Edisyonu
7. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.7,_Op.92_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1863]. Plate B.7. Edisyonu
8. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8,_Op.93_(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Plate B.8. Edisyonu
9. Senfoni
   http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.125(Beethoven,_Ludwig_van)
   Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Plate B.9. Edisyonu

EK-1
(LUDWIG van BEETHOVEN'IN HAYATI VE ESERLERİ)

Resim 2: Ludwig van Beethoven



"Onu takip edenler buradan devam edemezler, yeni baştan başlamaları gerekir; çünkü o, sanatı son noktasına getirdi."

Franz Grillparzer'in, Beethoven toprağa verilirken söylediği bu sözler, 19.yüzyılda müzisyenlerin işinin hiç kolay olmayacağını anlatır gibidir. Beethoven aslında daha yaşarken pek çok sanatçının gözünde çoktan ölümsüzleşmiştir. Müziğin 18.yüzyıldaki serüveni onunla noktalanmış, Napolyon sonrası şekillenen yeni Avrupa'da nasıl bir yol izleyeceği onun yapıtlarıyla belirlenmiştir. Haydn ve Mozart'tan öğrendiklerini büyük bir hızla özümsemiş, kendi müzik dilini benzersiz bir ustalıkla oluşturmuştur. (Büke, 2014: 13)

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770 yılında Almanya'nın Bonn kentinde dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta babasının desteğiyle piyano, keman ve org çalmayı öğrenir ve sekiz yaşında halk önünde ilk konserini verir. On yaşında saray orgcusu Christian Gottlob Neefe (1748-1798) ile ilk ciddi müzik çalışmalarına başlar. On yedi yaşında Viyana'ya giderek Mozart'a çalar. Mozart, genç Beethoven'ın ileride parlak bit kariyere sahip olacağı yönünde telkinlerde bulunur. 1790'da dönemin ünlü müzik eğitimcisi Johann George Albrechtsberger (1736-1809) ile kontrpuan çalışır.

İtalyan opera bestecisi Antonio Salieri (1750-1825) ile de bir ara vokal besteciliği çalışır. Bu arada para kazanmak için tiyatrolarda viyola çalarak geçimini sağlar. 1792'de Viyana'ya Haydn ile çalışmak için gitse de pek uyum sağlayamaz. (İlyasoğlu, 1999: 71 & Boran ve Şenürkmez, 2010: 166)

1793 yılında ise Beethoven, ünlü bir piyano virtüözü olmuştur. Opus numaralarını vermeye başladığı ilk eserleri, üç adet piyanolu triosunu 1795 yılında yayımlatmıştır. Bu dönemden itibaren, Beethoven yaşam biçimini şekillendirmeye başlayacaktır: Dönemin birçok müzisyeni gibi bir kiliseye hizmet eden orgcu ya da bir saray müzisyeni olmayacak, kendisinin dost edindiği aristokrat kesimden müziksever şahısların desteğini alarak geçimini sağlayacaktır. Yaşamının bu döneminde Beethoven, piyanoya odaklanmış ve aralarında *"Patetik"* ve *"Ay ışığı"* sonatları dâhil olmak üzere bir çok piyano sonatını tamamlamıştır. (Okan, 2009: 5)

Beethoven'ın bestecilik kariyerinin başlarda piyano virtüözü kariyeriyle paralel olarak ilerlediğinin en somut göstergesi, Viyana'da geçirdiği ilk on yılda 32 piyano sonatının 20'sini ve ilk iki piyano konçertosunu bestelemiş olmasıdır. Fakat bu dönemin belki de en önemli olayı, Op.21 1.Senfoninin 1800 yılındaki prömiyeridir. Bu eserle birlikte Beethoven'ın senfoni bestecisi olarak çağları etkilemiş kariyerinin temeli atılmış olur. (Artunç, 2016: 10)

Beethoven, 1802'de işitme duyusunu iyice yitirmeye ve bundan kurtulamayacağını anlamaya başlayınca ağır bir bunalıma girer. Müziksel açıdan karşılaşacağı zorluklardan çok, toplumdan kopacağını anladığı için sarsılmıştır. Orkestrayı yönetmesi ve ders vermesi de olanaksızlaşır. Fakat yine de beste yapmaktan kendini alıkoyamamıştır ve bu sırada *Eroica* senfonisini, *Fidelio* operasını ve *İsa Zeytin Dalında* oratoryosunu yazmıştır. (İlyasoğlu, 1999: 71)

Beethoven tarihin çok verimli döneminde, insanlığı etkileyen duyguların geliştiği bir dönemde yaşamıştır. Haydn ve Mozart'tan, geliştirilmiş ve gelişmeye açık stilleri ve biçimleri devralmıştır. Tarihsel olarak yapıtları Klasik dönemin

sonuna rastlamış, 18.yüzyılı kapsayan ve Fransız Devrimine kadar uzanan büyük değişimi sağlamıştır. Kendi dehası sayesinde miras aldığı stili dönüştürerek Romantik dönemin karakterinin ana kaynağı haline gelmiştir. Kendisi ne romantik ne de klasik olmuş, iki yüzyıl arasında bir geçiş bestecisi olmuştur. (Boran ve Şenürkmez, 2010: 165)

Fransız Devrimi ve Beethoven

On sekizinci yüzyılın son on yılında, Fransız Devriminin etkileriyle, *"müziğin demokratlaşması"* olarak adlandırılabilecek bir hareket başlamıştır. Devrim yaklaşırken müzik; gittikçe halka iniyor, vatan şarkıları, din dışı kantatlar ve bunların söylenmesinde kullanılan korolar artık kamu duygularının simgesi halini alıyordu. (Mimaroğlu, 1987: 92)

14 Temmuz 1789'da Paris'te Bastille'nin düşmesinden sonra yayılan değişim, önce Fransa'da, ardından Batı dünyasında müziğin akışını, konu malzemesini, dinleyicilerini ve mesleki temelini etkilemiştir. Devrim sokaklara taşmış, devrim kutlamaları halka açık yerlerde yapılmıştır. Uzun süreçte Devrim'in müzik alanındaki en önemli başarısı, 1795'te Paris Konservatuvarı'nın kurulmasıdır. (Griffiths, 2010: 150)

Fransız İhtilali'nden yükselmiş büyük fikirlere Beethoven, Bonn yıllarında oldukça yakın olmuş ve bu düşünceler onun düşünce biçimini en başından beri ciddi anlamda meşgul etmiştir. Bireyin etnik kökeninin, ait olduğu sınıfın, maddi durumunun ve dininin sırtına yükleyebileceği bütün zorluk ve baskılardan kurtulup özgürleşmesi tıpkı yaşadığı dönemin genel toplumsal sesi gibi Beethoven için de bir amaç olmuştur. Beethoven ilk zamanlarda Napolyon'da Fransız İhtilali'nin o yüksek hedeflerini gerçekleştirecek, Avrupa halklarını birleştirebilecek bir figür görmüştür. Fakat Bonapart'ın planlarının başka türden planlar olduğunu fark ettiği zamanki hayal kırıklığı da bu denli büyük olmuştur. (Erlanger'den Aktaran Artunç, 2016: 12)

Bütün bu olup bitenlerin Beethoven'ın müziğine fazlasıyla yansıdığı görülmektedir. Napolyon'un imparatorluğunu ilan edişi ve Alman prensliklerini denetimaltına alması Beethoven'ı büyük hayal kırıklığına uğratmış ve eşitlikten, halktan yana düşündüğünü sandığı Napolyon'a kızgınlığı yaratılarına da yansımıştır. Ayrıca Fransız yanlısı ve cumhuriyetçi duygularını, üstelik Avusturya imparatorluk ordularının bu duygular tarafından bozguna uğratıldığı bir sırada, açığa vurması ve eserlerinde özellikle de üçüncü senfonisinde bu konuyu alenen işlemesi Fransız devriminin Beethoven'ın hayatındaki önemini açıkça gözler önüne sermektedir. (Uğurlar, 2010: 14)

Beethoven'ın Önemi ve Senfonik Müziğe Katkıları

Beethoven'ın müziği kendinden önceki bestecilerin hepsinden daha fazla olarak, kişiliğin dolaysız bir dışavurumu özelliğindedir. Kendini bilinçle salt müziği araştırma çilesine sokması, en güzele ulaşma çabasının tükenmez işçiliğini sergiler; bu da onun tam olana ulaşma, en iyisine ulaşma çabasıdır. Mükemmellik Beethoven için özellikle sadelik ve gereklilik demektir. "Hep daha sade olmayı amaçla" yönergesiyle kendisini her zaman uyarmıştır. Bir başka nokta da, sanatçının sadelik uğruna tinsel içerikten fedakârlık yapmamış olmasıdır. Tam tersine, Beethoven sadeleştiği oranda, yapıtına kazandırdığı ruh daha da yoğunlaşır ve zenginleşir. (Say'dan Aktaran Karataş, 2010: 20)

Beethoven'in erken dönem eserleri daha ziyade üstün yetenekli bir besteci ve piyano virtüözünün, duygularını kayıtsızca ve çıkan sonuç üzerine çok fazla düşünmeden notaya geçirme girişimleri olarak görülebilir.

19.yüzyıldaki orkestrasyon anlayışının öncüsü olarak kabul edilen Beethoven geleneksel orkestra anlayışında çok önemli değişiklikler yapmıştır. İlk kez Beethoven döneminde çift üflemeli kullanımna başlanmıştır.(iki flüt, iki obua iki fagot gibi) Bakır üflemelilerin önemi iyice artmış, Dokuzuncu senfonide dört korno,

Beşinci senfonide üç trombon kullanılmıştır. Tahta üflemelilere pikolo ve kontrfagotu eklemiştir. Hatta ilk eserlerinde üflemelileri çok kullanımasından dolayı bando ya da üflemeli çalgılar topluluğu eseri olarak eleştirilmiştir. Orkestradaki icracı sayısı ve gücü artmıştır. Dokuzuncu Senfonide altmış orkestra icracısı bulunmaktadır. Beethoven 1. keman ve 2. keman ayrımı dışında viyola viyolonsel ve kontrabasın bir oktav kalın ses aralığında birbirlerini desteklemesiyle bas partisi güçlendirmiştir. Besteci kilise müziğinde ve operada kullanılan trombon, kontrafagot dışında pikolo ve timpani de her birinden ikişer adet olmak üzere orkestraya dahil etmiştir. Beethoven birinci senfonisini bu düzende yazmıştır. Klasik dönemde korno, genelde pedal tonları tutmak, dominant ve tonik seslerini vurgulamak için timpani ve trompet ile birlikte kullanılmıştır. (Hoşses, 2013: 14)

Orkestrasyonda ani nüans değişimler, *sforzando*'ların sık kullanımı ve uzun *crescendo*'lar gibi birçok yenilik kullanmıştır. Orkestrasyondaki değişim ikinci senfoniden itibaren daha karakteristik bir hal almış, klarnet ve fagotlar eşlenmiş, sonraki senfonilerde ise kornolara daha çok icra imkanı tanınmış, yaylı çalgıların partilerinin sayısı arttırılmıştır. Beethoven'ın orkestrasyonundaki bir diğer önem soru-cevap ilişkisi olmuş, özellikle eserlerin gelişme bölmelerinde orkestranın farklı ren imkanları zorlanmış ve de farklı çalgı eşleşmeleri veya çalgıların karşılıklı gruplar olarak diyalogları tercih edilmiştir. Tüm orkestranın susmasıyla sağlana suslar (G.P.) ve legato-staccato artikülasyonlarla zıtlık yaratmanın tercih edilmesi orkestrasyondaki karakteristik unsurlardandır. (Vural, 2005: 25)

Beethoven'ın Müziğinde Üç Dönem

Beethoven'ın eserlerini üç dönemde incelemek gelenek haline gelmiştir: *Birinci Dönem (Gençlik), İkinci Dönem (Orta Yaş) ve Üçüncü Dönem (Olgunluk)*. Fransız besteci Vincent d'Indy (1851-1931) bu dönemlere; *Taklit, Dışa Dönüş* ve *Yansıtma* başlıklarını vermiştir. (İlyasoğlu, 1999: 72)

Beethoven'ın yaşamı ve çalışmalarının üç dönemde incelenmesi fikri, 1828 başlarında *Schlosser* tarafından önerilmiş, 1837'de *Fetis* tarafından çalışmalar ilerletilmiş ve daha sonra 1852'de *Lenz* tarafından tekrar gözden geçirilerek sunulmuştur. Bu kişilerin her biri Beethoven"ın çalışmalarını farklı gruplamasına rağmen bu üç dönemlik taslak tutulmuş ve bir ortak görüş sağlanmıştır: ilk dönem 1802 yılı civarında sona erer, ikinci dönem 1812 yılına kadar devam eder ve üçüncü dönem ise 1813'ten 1827'ye kadar olan süreyi kapsamaktadır. (Kerman, Tyson, Burham'dan Aktaran Karataş, 2010: 2)

Birinci Dönem

Beethoven, gençlik yıllarını kapsayan birinci yaratı döneminde, kendisinden önceki ustaları Haydn ve Mozart'ın stillerini özümsemiştir. Ancak bu sırada, yavaş yavaş kendi yaratıcılığını ve karakterini de geliştirmeye başlaması, daha sonraki dönemlerde Beethoven kişiliği olarak karşımıza çıkan özgün stilini yaratmasına olanak sağlamıştır. Birinci dönemi oluşturan önemli yapıtları arasında Birinci ve İkinci senfonileri, altı yaylı dörtlü, üç piyano konçertosu ve ilk yirmi piyano sonatı (Ay Işığı, Pathetique gibi) vardır. Beethoven'ın özgün stili birinci dönem yapıtlarında gelişim göstermiş ve asıl olarak ikinci dönemde gerçek anlamında ortaya çıkmıştır. (Boran ve Şenürkmez, 2010: 166)

İkinci Dönem

1817 yılına kadar ki olan dönem olarak kabul edilen ikinci dönemdeki eserleri genel olarak kalıplardan kurtulmuş, derin duyguların yankılarını veren, yepyeni bir tarzın örnekleri olarak görülebilir. (Vural, 2005: 4) Yazdığı eserler incelendiğinde solo çalgılarla orkestradaki olanakların araştırılması olarak nitelendirilen bu dönemde piyano yazısı da yoğunlaşarak orkestraya yaklaşır bir biçim görülmektedir. Armonisi esas itibariyle basittir. Bu dönemde şekil açısından yaptığı başlıca yeniliklerden birisi de sonat ve senfoni formlarının ikinci ya da üçüncü bölümü olarak kullanılan ağır dans olan Menuet'in yerine Scherzo koymasıdır. Bu dönemdeki yapısal değişiklik son bölümlerin eserin esasını teşkil

etmesidir. Bu dönem 3.senfonisi ile başlar ve Sekizinci senfoni ile biter. Fidelio operası, Waldstein ve Appasionata sonatları, üçüncü, dördüncü ve beşinci piyano konçert++

Leonore, Egmont ve Coriolan uvertürleri gibi ünlü eserleri hep bu dönemde bestelenmiştir. (Özöztürk, 2010: 13)

Üçüncü Dönem

Beethoven'ın olgunluk dönemi olarak da görülebilecek üçüncü dönem 1816'dan ölümüne dek geçen dönemdir. Bu dönemdeki yapıtları, dramatik, gösteriden uzak ve içe dönük yapıtlardır. Maddi durumunun iyiye gitmesi, eserlerinin her yerde çalınarak üne kavuşması bir yana, işitme kaybına uğraması ruhsal durumunu iyice etkilemiştir. Dış dünyayı yıllardır duymadığı için belleğindeki sesler iyice arınmış ve yoğunlaşmıştır. Bu dönemin ilk örnekleri (op.98) liedlerdir. Op.101 ve op.106 piyano sonatları artık Beethoven'ın içe dönük imgelerini dile getiren deneysel özellikler taşır. *Diabelli Çeşitlemeleri* adlı piyano eseri tema ve çeşitleme tekniğine yenilikler getirir. Yaylı dörtlüleri başta olmak üzere, oda müziği eserlerinde üç-dört bölümle sınırlanan klasik biçimin dışına çıkmıştır. Ardarda sıralanmış yedi bölüm bile kullanmıştır. Op.106 *Hammerklavier* başlıklı Piyano Sonatı, *Missa Solenmis* ve Koral Dokuzuncu senfonisi, orta dönemdeki kahramanlık duygularını ön plana çıkartan ve Beethoven'ı doruğu tırmanışını sergileyen baş yapıtlarıdır. (İlyasoğlu, 1999: 74)

Beethoven'ın Eserleri

Op. l - Üç Piyanolu Trio (Mi bemol Majör, Sol Majör, Do minör)

Op. 2 - Üç Piyano Sonatı No. 1-3 (Fa minör, La Majör, Do Majör)

Op. 3 - Yaylı Trio (Mi bemol Majör)

Op. 4 - Yaylı Kentet (Mi bemol Majör)

Op. 5 – Piyano ve Viyolonsel için İki Sonat (Fa Majör, Sol minör)

Op. 6 – Piyano Sonatı (4 El, Re Majör)

Op. 7 - Piyano Sonatı No. 4 (Mi bemol Majör)

Op. 8 - Yaylı Trio için Serenade (Re Majör)

Op. 9 - Üç Yaylı Trio (Sol Majör, Re Majör, Do minör)

Op. 10 - Üç Piyano Sonatı No. 5-7 (Re minör, Fa Majör, Re Majör)

Op. 11 - Klarinet Trio (Si bemol Majör)

Op. l 2 - 3 Keman Sonatı No. 1-3 (Re Majör, La Majör, Mi bemol Majör)

Op. l 3 - Piyano Sonatı No. 8 (Do minör) (Pathetique)

Op. l 4 - İki Piyano Sonatı No. 9-10 (Mi Majör, Sol Majör)

Op. 15 - Piyano Konçerto No. l (Do Majör)

Op. l 6 – Piyano ve Tahta Üflemeliler için Kentet (Mi bemol Majör)

Op. l 7 - Korno Sonatı (Fa Majör)

Op. 18 - Altı Yaylı Kuartet (Fa Majör, Sol Majör, Re Majör, Do minör. La Majör, Si bemol Majör)

Op. 19 - Piyano Konçerto No. 2 (Si bemol Majör)

Op. 20 - Septet (Mi bemol Majör)

Op. 21 - Senfoni No. l (Do Majör)

Op. 22 - Piyano Sonatı No. l1 (Si bemol Majör)

Op. 23 - Keman Sonatı No. 4 (La minör)

Op. 24 - Keman Sonatı No. 5 (Fa Majör) (Spring)

Op. 25 - Flüt, Keman ve Viyola için Serenade (Re Majör)

Op. 26 - Piyano Sonatı No. 12 (La bemol Majör)

Op. 27 - İki Piyano Sonatı No. l3 (Mi bemol Majör) (Sonata quasî una fantasia)
No. 14 (Do diyez Minör) (Ayışığı)

Op. 28 - Piyano Sonatı No. 15 (Re Majör) (Pastoral)

Op. 29 - Yaylı Kentet (Do Majör)

Op. 30 - Üç Keman Sonatı No. 6-8 (La Majör, Do minör, Sol Majör)

Op. 31 - Üç Piyano Sonatı No. 16-18 (Sol Majör, Re minör. Mi bemol Majör)

Op. 32 – Lied (An die Hoffnung)

Op. 33 – Piyano için Yedi Bagatel (Mi bemol Majör, Do Majör. Fa Majör, La Majör, Do Majör, Re Majör, La bemol Majör)

Op. 34 – Piyano için Varyasyonlar (Fa Majör)

Op. 35 – Piyano için Varyasyonlar (Mi bemol Majör) (Eroica)

Op. 36 - Senfoni No. 2 (Re Majör)

Op. 37 - Piyano Konçerto No. 3 (Do minör)

Op. 38 - Piyanolu Trio (Op. 20'nin düzenlemesi) (Mi bemol Majör)

Op. 39 – Piyano için İki Prelüd (Do Majör, Do Majör)

Op. 40 - Keman ve Orkestra için Romans (Sol Majör)

Op. 41 - Flüt ve Piyano için Serenade (Op. 25"in düzenlemesi) (Re Majör)

Op. 42 - Piyano ve Viyola için Notturno (Op. 8"in düzenlemesi) (Re Majör)

Op. 43 - Bale (The Creatures of Prometheus)

Op. 44 – Piyanolu Trio için Varyasyonlar (Mi bemol Majör)

Op. 45 – Piyano için Üç Marş, (4 El, Do Majör, Mi bemol Majör, Re Majör)

Op. 46 – Lied („Adelaide")

Op. 47 - Keman Sonatı No. 9 (Kreutzer, La minör)

Op. 48 - Altı Lied

Op. 49 - İki Piyano Sonatı No. 19-20 (Sol minör, Sol Majör)

Op. 50 - Keman ve Orkestra için Romans (Fa Majör)

Op. 51 – Piyano için İki Rondo (Do Majör, Re Majör)

Op. 52 – Sekiz Lied

Op. 53 - Piyano Sonatı No. 21 (Waldstein, Do Majör)

Op. 54 - Piyano Sonatı No. 22 (Fa Majör)

Op. 55 - Senfoni No. 3 (Eroica, Mi bemol Majör)

Op. 56 - Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü Konçerto (Do Majör)

Op. 57 - Piyano Sonatı No. 23 (Appassionata, Fa minör)

Op. 58 - Piyano Konçerto No. 4 (Sol Majör)

Op. 59 - Üç Yaylı Kuartet (Razumovsky, Fa Majör, Mi minör, Do Majör)

Op. 60 - Senfoni No. 4 (Si bemol Majör)

Op. 61 - Keman Konçertosu (Re Majör)

Op. 62 - Coriolan Uvertürü (Do minör)

Op. 63 - Piyanolu Trio (Op. 4'ün düzenlemesi) (Mi bemol Majör)

Op. 64 - Piyano ve Viyolonsel için Sonat (Op. 3'ün düzenlemesi) (Mi bemol Majör)

Op. 65 - Arya (Ah! Perfido)

Op. 66 - Piyano ve Viyolonsel için Varyasyonlar (Fa Majör) (Mozart'ın Sihirli Flüt"ünden Ein Madchen oder Weibchen üzerine)

Op. 67 - Senfoni No. 5 (Do minör)

Op. 68 - Senfoni No. 6 (Pastoral, Fa Majör)

Op. 69 - Piyano ve Viyolonsel için Sonat (La Majör)

Op. 70 - İki Piyanolu Trio („Geistertrio"; Re Majör, Mi bemol Majör)

Op. 71 - Tahta Üflemeliler için Sekstet (Mi bemol Majör)

Op. 72 - Fidelio

Op. 73 - Piyano Konçerto No. 5 (Emperor, Mi bemol Majör)

Op. 74 - Yaylı Kuartet (Harp, Mi bemol Majör)

Op. 75 – Altı Lied

Op. 76 - Piyano için Varyasyonlar (Re Majör)

Op. 77 - Piyano için Fantezi (Sol minör)

Op. 78 - Piyano Sonatı No. 24 (Fa diyez Majör)

Op. 79 - Piyano Sonatı No. 25 (Sol Majör)

Op. 80 - Koral Fantezi

Op. 81a - Piyano Sonatı No. 26 (Les Adieux, Mi bemol Majör)

Op. 8lb - Korno ve Yaylılar için Sekstet (Mi bemol Majör)

Op. 82 - Dört Arietta ve Bir Düet

Op. 83 - Üç Lied

Op. 84 - Egmont Uvertürü

Op. 85 - Oratoryo (The Mount of Olives)

Op. 86 - Missa (Do Majör)

Op. 87 - İki Obua ve İngiliz Kornosu için Trio (Do Majör)

Op. 88 - Lied (Das Glück der Freundschaft)

Op. 89 – Piyano için Polonez (Do Majör)

Op. 90 - Piyano Sonatı No. 27 (Mi minör)

Op. 91 - Savaş Senfonisi

Op. 92 - Senfoni No. 7 (La Majör)

Op. 93 - Senfoni No. 8 (Fa Majör)

Op. 94 - Lied (An die Hoffnung)

Op. 95 - Yaylı Kuartet (Serioso, Fa minör)

Op. 96 - Keman Sonatı No. 10 (Sol Majör)

Op. 97 - Piyanolu Trio (Archduke, Si bemol Majör)

Op. 98 – Lied'ler (An die ferne Geliebte)

Op. 99 - Lied (Der Mann von Wort)

Op. 100 - Lied (Merkenstein)

Op. 10l - Piyano Sonatı No. 28 (La Majör)

Op. 102 - Piyano ve Viyolonsel için İki Sonat (Do Majör, Re Majör)

Op. 103 - Tahta Üflemeliler için Oktet (Mi bemol Majör)

Op. 104 - Yaylı Kentet (Op. 1 No. 3"ün düzenlemesi) (Do minör)

Op. l 05 - Flüt ve Piyano için Altı Varyasyon

Op. 106 - Piyano Sonatı No. 29 (Hammerklavier, Si bemol Majör)

Op. 107 - Flüt ve Piyano için On Varyasyon

Op. 108 - Yirmibeş İskoç Halk Şarkısı (Düzenleme)

Op. 109 - Piyano Sonatı No. 30 (Mi Majör)

Op. 110 - Piyano Sonatı No. 31 (La bemol Majör)

Op. 111 - Piyano Sonatı No. 32 (Do minör)

Op. 112 - Koro ve Orkestra için (Meeresstille und glückliche Fahrt)

Op. 113 - Uvertür ve Serbest Müzik („Die Ruinen von Athen")

Op. 114 - Koro için (Die Ruinen von Athen)

Op. l15 - Uvertür (Natnensfeier)

Op. l16 - Terzet (Tremata, empi, tremate)

Op. l17 - Uvertür (König Stephan)

Op. l18 - Yaylı Kuartet ve Vokal için (Elegischer Gesang)

Op. l19 - Piyano için Onbir Bagatel

Op. l20 - Piyano için Diabelli Varyasyonları

Op. 121a - Piyanolu Trio için Varyasyonlar (Sol Majör)

Op. 121b - Soprano, Koro ve Orkestra için (Opferlied)

Op. 122 - Vokal, Koro ve Tahta Üflemeliler için (Bundeslied)

Op. 123 - Missa Solemnis (Re Majör)

Op. 124 - Uvertür (Die Weihe des Hauses, Do Majör)

Op. 125 - Senfoni No. 9 (Re minör)

Op. 126 - Piyano için Altı Bagatel

Op. 127 - Yaylı Kuartet (Mi bemol Majör)

Op. 128 - Lied (Der Kuss)

Op. 129 - Piyano için Rondo a capriccio (Sol Majör)

Op. 130 - Yaylı Kuartet (Si bemol Majör)

Op. 131 - Yaylı Kuartet (Do diyez minör)

Op. 132 - Yaylı Kuartet (La minör)

Op. 133 - Yaylı Kuartet için Grosse Fuge (Si bemol Majör)

Op. 134 - Piyano için Grosse Fuge, (4 El, Op. 133'ün düzenlemesi)

Op. 135 - Yaylı Kuartet (Fa Majör)

Op. 136 - Kantat (Der glorreiche Augenblick)

Op. 137 - Yaylı Kentet için Füg (Re Majör)

Op. 138 - Leonore (Do Majör)