

BEETHOVEN'İN 7. SENFONİSİ'NDEKİ FLÜT SOLOLARININ YAPISAL, TEKNİK VE MÜZİKAL OLARAK İNCELENMESİ

Aslıhan AND

Arş. Gör. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, aslihan.and@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4929-2270

And, Aslıhan. "Beethoven'in 7. Senfonisi'ndeki Flüt Sololarının Yapısal, Teknik ve Müzikal Olarak İncelenmesi". idil, 80 (2021 Nisan): s. 578-592. doi: 10.7816/idil-10-80-03

ÖZ

Bu çalışmanın amacı Beethoven'in Op.92 7. Senfonisi'ndeki flüt sololarının yapısal, teknik ve müzikal olarak incelenmesi, eserin yorumlanması ve hazırlık aşamalarına yönelik önerilerin ortaya konmasıdır. Bu amaç çerçevesinde nitel yöntemlerden döküman analizinin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak eserin tarihi ve bestelendiği dönem incelenmiştir. Ardından eserin seçilen edisyonu üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bestecinin ikinci yaratıcılık dönemi kabul edilen yıllar arasında bestelediği 7. Senfoni ilk seslendirildiği andan itibaren takdir toplamıştır. Halen senfonilerin repertuvarlarında yer alıp icra edilmektedir. Yapılan literatür taramasında eserin flüt partilerini inceleyen başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada senfoninin dört bölümdeki flüt partileri icra teknikleri ve müzikal özellikleri bakımından incelenmiş, ardından çalınma yönelik önerilerde bulunulmuştur. Bu çalışmanın eseri icra edecek flüt sanatçılarına bir kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Flüt, Beethoven, 7. Senfoni, Op. 92, Orkestra Solosu

Makale Bilgisi:

Geliş: 9 Ocak 2021

Düzeltilme: 11 Şubat 2021

Kabul: 26 Şubat 2021

© 2021 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Solo icra ile orkestra içinde icra birbirinden farklı dinamikleri olan konulardır. Orkestra içinde icrada esere hakimiyetin yanı sıra, partinin orkestra içinde genel ve değişen rollerini de iyi bilmek gereklidir. Bunun yanında partiyi icra ediş biçimini etkileyen bir diğer önemli faktör ise eserin bestelendiği dönemin stil özellikleridir.

Barok Dönem ve öncesinde müziğin icra boyutunda belli kurallar bulunmakta iken bu kurallarla ilgili keskin çizgiler yoktur. Klasik Dönem'de müziğin diğer unsurları gibi icrada da belli çerçeveler çizilmiştir. Örnek vermek gerekirse bir Barok Dönem konçertosunda kadans tamamen icracının doğaçlamasına bırakılıyorken, Klasik Dönem'de, özellikle Beethoven ile birlikte kadans bölmelerinin tamamen besteci tarafından yazıldığı gibi icra edilmesi istenmektedir.

Beethoven, aslında tam bir Klasiktir fakat Romantizmin kapılarını aralamaktadır. Onu her iki dönemde de ele alan müzikologlar bulunmaktadır. Bununla birlikte onun her iki dönemi birleştiren bir köprü özelliğini taşıdığı görüşleri yoğunluktadır. Bu görüşlerden bağımsız olarak 1790-1830 arasını "Beethoven Çağı" diye adlandıran müzikologlar da bulunmaktadır (İlyasoğlu, 2009: 90).

Beethoven eserlerinin icrasında tempo, artikülasyon ve dinamikler gibi müzikal ifadelerde netlik istemiştir. Eserlerin üzerinde tempo ifadeleri yazmasına rağmen bununla birlikte metronom sayılarının da yazılması onunla birlikte yaygınlaşmıştır (Mimaroglu, 1970: 274). Buradan da anlaşılabileceği üzere özellikle Klasik Dönem ve sonrasında besteciler, eserlerinin icraları konusunda kendi tasarladıklarından farklı şekillerde icra ihtimallerini en aza indirmek üzere çaba sarfetmişlerdir. Müziğin doğası gereği, notanın icracılar tarafından farklı şekillerde yorumlanması mümkündür.

Klasik Dönem'de Mannheim orkestrasının da etkisiyle senfoni gözde müzik türlerinden birisi olmuştur (Cooper, 2008: 25). Bu sebeple ön plana çıkan senfoni, Klasik Dönem bestecileri ile birlikte biçimsel olarak oldukça gelişmiştir (Marx ve Burnham, 1998: 57). Bu dönem geleneklerinden birisi de senfonilere numara verilmesinin yanında bir de isim verilmesidir. Bu isimler aynı zamanda dönemin tercih edilen sanatsal temalarını da yansıtır. Will (2004) 1750-1815 yılları arasında bestelenen ve bir isimle nitelenen yaklaşık 150 senfoni üzerinde yaptığı çalışmalarda bu başlıkları beş ana konuda kategorize etmiştir: 70'ten fazla örneği pastoral, 15'i askeri, 15'i av, 10'u fırtına ve 30'dan fazla örneği ise ulusal veya bölgesel karakterleri ifade eder (s. 1).

Beethoven'ın senfonilerinde de belli nitelemeler ve ithaflar bulunmaktadır. Örneğin 3. Senfonisi "Eroica", 6. Senfonisi "Pastoral" isimleriyle bilinir. Besteci Klasik Dönemi sonraki dönemlere bağlayan bir köprü olarak kabul edilir. Onun müziği, İlyasoğlu'nun (2009: 91) ifadeleri ile, "...kendinden önceki hiçbir bestecide olmadığı kadar iç dünyasındaki öznel duyguların doğrudan dışavurumu..." şeklinde tanımlanabilir.

Beethoven'ın hayatı sanatsal olarak üç periyotta incelenir (Stanley, 2008: 3). Klasisizmden oldukça etkilendiği ilk dönemde besteci 1 ve 2. Senfonilerini bestelemiştir. Sağırlığının artmaya başladığı ve psikolojik olarak da bunun bunalımlarını yaşadığı orta dönemde besteci 3-8 arası senfonilerini bestelemiştir. Hayatının son yılları olan üçüncü dönemde ise Beethoven artık kariyerinin ve karakter oluşumunun zirvesindedir. 9. Senfoni bu dönemde ürettiği eserlerden biridir. Bestecinin ikinci sanatsal döneminin son büyük eserleri olan Op.92 7. Senfoni ve Op.93 8. Senfoni 1812'de bestelenmiştir (Crowest, 1911: 156). İlyasoğlu'na (2009: 93) göre bu eserlerin ardından besteci artık anıtsal eserler bestelemeyi yavaşlatır.

7. Senfoni, daha önce bestelenen 5. Senfoniye göre daha az radikal bir kompozisyona sahiptir (Pestelli, 1984: 243). Senfoni yavaş bir Giriş bölümü ile başlar. Bu tür yavaş girişleri besteci daha önce de bazı eserlerinde kullanmıştır (Kinderman, 2009: 178). Kendi eserleri arasında değerlendirildiğinde orkestrasyonda da büyük bir yenilik görülmemektedir.

Beethoven'ın 7. senfonisinde birinci flüt kullanımı Haydn ve Mozart gibi diğer Klasik Dönem bestecilerinin eserlerine göre daha tiz bir ses aralığında yer almaktadır. Bu sebeple diğer tahta nefeslilerden daha farklı bir konumda hatta onları yöneten bir pozisyonda olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda doğru entonasyon, stile uygun artikülasyon, dinamik tercihleri ve net bir icra için gerekli teknik özellikleri gösterirken ses kalitesini de korumak önem taşır. Birçok karışıklığı içinde barındıran senfonide flüt partisinde bu karışıklıkları büyük dinamik farklılıkları ile göstermektense enerji ve ses rengi farklılıkları ile icraya yansıtılması yorumu kuvvetlendirir. Beethoven'ın dönemine ve eserlerine özgü ses rengini genel anlamda senfoninin tümünde yakalamaya çalışmak başlıca hedef olmalıdır.

Yapılan literatür taramasında Beethoven'ın 7. senfonisindeki flüt sololarını teknik ve müzikal olarak inceleyen başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu makalede flüt partis teknik açıdan incelenerek önemli pasajların

daha rahat icra edilebilmesi için egzersizler ve icraya yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Beethoven'in 7. Senfonisindeki flüt sololarını yapısal, teknik ve müzikal olarak inceleyerek, elde edilen verilerden yola çıkarak eserin icra ve yorumlanmasına yönelik çalışma teknikleri önermektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır:

Beethoven'in 7. Senfonisinin besteleme süreci ve sanatsal perspektifinde bu senfoninin yeri ve önemi nedir?

Senfoninin birinci bölümündeki flüt sololarının özellikleri ile bu bölüme yönelik çalışma teknikleri nelerdir?

Senfoninin ikinci bölümündeki flüt sololarının özellikleri ile bu bölüme yönelik çalışma teknikleri nelerdir?

Senfoninin dördüncü bölümündeki flüt sololarının özellikleri ile bu bölüme yönelik çalışma teknikleri nelerdir?

Yöntem

Araştırmanın modeli

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada doküman analizi kullanılmıştır. Bu çalışma nitel bir çalışmadır. "Doküman incelemesi yönteminde veriler, mevcut dokümanları inceleyerek toplanır. Burada kastedilen dokümanlar, standardize edilmiş (belirli formatlarda oluşturuldukları sürece) eserlerdir. Doküman terimi, araştırmacıdan gelen bir talebe cevaben özel olarak hazırlanmamış bir kayıt dışında kalan herhangi bir yazılı veya kayıtlı materyali ifade etmek için kullanılmaktadır" (Özkan, 2020: 13). Bu çalışmada, Beethoven'in 7. Senfonisindeki solo flüt partileri icra ve yoruma yönelik tüm göstergeler ile icra teknikleri açısından incelenmiştir.

Verilerin toplanması

Bu araştırmada iki farklı veri incelenmiştir. İlk olarak besteci Beethoven'in hayatı, sanat anlayışı ve 7. Senfonisinin besteleniş süreci mevcut literatürden araştırılmış ve elde edilen bilgiler betimsel olarak yorumlanmıştır. Ardından eserin ulaşılabilen edisyonları arasında karşılaştırmalar yapıp seçilen edisyonunun flüt partisi üzerinde müzikal analiz yapılmıştır (Beethoven, 1816).

Verilerin analizi

Besteci ve eser hakkında ulaşılan yazılı kaynaklar taranarak elde edilen veriler karşılaştırılmış, eser bağlamında incelenerek, betimsel olarak yorumlanmıştır. Bunun ardından flüt partisi, hem başlı başına icra olarak hem de eser içerisinde diğer çalgılarla olan etkileşim ve rolleri bağlamında ele alınarak incelenmiştir.

Bulgular

Bu bölümde ilk olarak Beethoven Op.92 7. Senfonisinin besteleniş süreci ve sonrası tarihsel bağlamda ele alınıp ardından flüt partileri detaylı olarak incelenmiştir. İlk bölüm flüt partisi açısından diğer bölümlere göre daha önemlidir. Hem bu öneminden ötürü hem de parti yoğunluğunun diğer bölümlerden fazla olmasından dolayı bu bölümün incelemesi diğer bölümlerden daha uzun tutulmuştur.

Eserin Müzikal Özellikleri ve Besteleniş Süreci

Beethoven Op.92 7. Senfonisi'nin taslaklarını 1809 yılında hazırlamaya başlamış, eserin esas besteleniş süreci ise 1811'de başlamıştır. Bu sürecin ardından 13 Mayıs 1812'de senfoninin partisyonunu yazmaya başlayarak altı günde tamamlamıştır (Aktüze, 2013: 292). Yine bu bilgiyi teyit eden 19 Temmuz 1812 tarihli bir mektubunda besteci senfoninin hazır olduğunu beyan etmiştir (Grove, 1896: 232). El yazması bu partisyonun ardından nota ilk kez 21 Kasım 1816 yılında Steiner & Co. Yayınevi tarafından basılmıştır (Beethoven, 1816). Senfoni, bestecinin arkadaşı Kont Moritz von Friess'e (1777-1826) ithaf edilmiştir (Birkan, 2006: 79). Senfonik partisyonun ardından dokuz nefesli çalgı, yaylı dörtlü, piyanolu üçlü ve iki piyano için farklı düzenlemeleri de yapılan eserin iki piyano düzenlemesi ise "Majeste İmparatoriçe Elizabeth Aleksieva - tüm Rusların Çariçe'sine" ithafıyla basılmıştır (Aktüze, 2013: 292).

Senfoni ilk olarak 8 Aralık 1813 tarihinde Viyana Üniversitesi konser salonunda Beethoven'ın şefliğinde

seslendirilmiştir. Beethoven'in sağırlığının oldukça ilerlemesinden kaynaklı seslendirme esnasında sorunlar yaşanmış fakat bunlara rağmen eserin orkestra üyelerinde yarattığı coşku ile başarılı bir performans gerçekleştiği kaydedilmiştir. Dönemin ünlü keman virtüözlerinden Ludwig Spohr (1784-1859), bu ilk konserle ilgili şunları söylemiştir: "Beethoven'in yönetmesindeki gülünçlükler bir yana, unutulmaz derecede mutluluk veren bir seslendirme..." (Aktüze, 2013: 292). Eleştirilerle birlikte eser hakkında Wagner: "Dansın tanrısallaştırılması" (Birkan, 2006: 79), Berlioz ise "Çağdaş müziğin harikası" ifadelerini kullanmışlardır (Berlioz, 1913: 257). Dört bölümden oluşan senfoninin bazı müzikal özellikleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 1. Eserin müzikal özellikleri

Bölümler	1	2	3	4
Tempo İfadesi	Poco sostenuto - Vivace	Allegretto	Presto - Assai meno presto	Allegro con brio
Tempo	♩ = 60, ♩. = 104	♩ = 76	♩. = 132, ♩. = 84	♩ = 72
Ölçü	4/4, 6/8	2/4	3/4	2/4
Ton	La majör	La minör	Fa majör	La majör
Form	Sonat Allegrosu	Varyasyon	Katlı Lied	Sonat Allegrosu
Enstrümantasyon	2 flüt, 2 obua, 2 klarnet, 2 fagot, 2 korno, 2 trompet, timpani ve yaylı çalgılar			

Senfoninin birinci bölümünün *Poco sostenuto* bölümü La major tonunda uzun bir giriştir. Burası karakteristik yapıyla sanki bağımsız bir bölüm gibidir. Bu ağır bölmede iki farklı tema yer almaktadır. Birbirine karşıt yapıda bu iki temayı obua sunar. Ardından gelen *Vivace* tempolu bölüm ise Sonat Allegrosu formundadır (Grove, 1896: 241). 63. ölçüde 6/8'lik ölçü yapısında flütlerin girişiyle başlayan *Vivace*'de dinamikler arası sert geçişler, modülasyonlar ve canlı orkestral efektler ile gerilim artırılır.

İkinci bölüm *Allegretto* tempo ifadesiyle başlayan La minör tonunda 2/4'lük ölçüde Çift Temalı bir Varyasyondur (Grove, 1896: 252). Melankolik bir havada viyola ve viyolonsellerde duyulan *passacaglia* temasına kemanlar daha duygu dolu bir melodiyi katılırlar. Serbest bir varyasyon olan bu bölümde bazen majör tonda pasajlar duyulsa da genelde La minör karamsar tema hakimdir (Aktüze, 2013: 291). Bu bölüm ağır tempolu bir marş havası da yaratır (Birkan, 2006: 79).

Üçüncü bölüm *Presto* tempo ifadesiyle başlayan Fa majör tonunda 3/4'lük ölçüde Katlı Lied formundadır. Üflemelilerin sunduğu ilk tema Avusturya dini ezgisinden alınmıştır (Grove, 1896: 251). Scherzo karakterinde tasarlanan bu bölüm, dönem eleştirmenlerince "...çalgınca ve düzensiz" ifadeleriyle eleştirilmiştir (Aktüze, 2013: 292).

Dördüncü bölüm *Allegro con brio* tempo ifadesiyle La majör tonda ve 2/4'lük ölçüde başlar. Bölümün formu Sonat Allegrosudur. Bu bölüm senfoninin adeta özetlendiği bir bölümdür (Aktüze, 2013: 292).

Birinci Bölüm "Poco sostenuto - Vivace"

Birinci bölümün 41. ölçüsünden başlayıp 88. ölçüye kadar devam eden (Şekil) kesitte flüt partisi müzikal ve teknik açıdan geniş bir yelpazeye sahiptir. 41. ölçünün başındaki sakın ve yumuşak karakterli yapı, *Vivace* bölümünün gelmesiyle son derece enerjik ve çevik bir karakter sergilerken, 88. ölçüden itibaren görkemli bir yapıya bürünür. Bu süreçte flüt, müzikal ve teknik özelliklerini göstererek bölümü doruk noktasına taşıyan en önemli çalgılardan birisidir.

çalınmalıdır.



Şekil 4 Birinci bölüm [45. ölç.]

43., 45. ve 46. ölçüde gelen (Şekil 5) 3. oktav Fa notaları çoğu zaman flütün yapısından dolayı pasajın geri kalanından daha yüksek seste ve parlak duyulabilir. Bu durumun bütünlüğü bozmasına izin verilmemelidir.



Şekil 5 Birinci bölüm [41-49. ölç.]

48. ölçüde (Şekil 6) üçüncü oktav Do notasını *pianissimo* dinamiğine aniden düşerek çalmak ve ardından gelecek dört ölçülük kısımda crescendo yapılırken ritmik yapının korunmasına dikkat etmek gerekir. Viyolonseller ile diyalog halinde olan bu pasajda ikilik notanın ardından gelen onaltılık notalara geç kalınmaması gözden kaçmaması gereken bir husustur.



Şekil 6 Birinci bölüm [48. Ölç.]

52. ölçüde görülen (Şekil 7) Mi sesine *fortissimo* dinamiği ile ulaşabilmek için öncesindeki dört onaltılık notada *crescendoyu* doruk noktasına ulaştırmak önem taşır. Net artikülasyon, enerjik bir icra gerektirir.



Şekil 7 Birinci bölüm [51-52. ölç.]

54 ve 56. ölçüdeki görülen (Şekil 8) noktalı sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan figür ritmik ve zamanında çalınmalıdır. Son vuruşta gelen onaltılık La notası ise tüm orkestraya girişi belirten öncül niteliğindedir.



Şekil 8 Birinci bölüm [54-55. Ölç.]

57. ölçünün ilk notası olan Sol diyez notası (Şekil 9) 56. ölçünün son iki vuruşunda bulunan bağlı notalara aittir. Hemen ardından gelen on altılık Mi notaları farklı bir karaktere ve artikülasyona sahiptir. Sol diyez ve Mi seslerinin ayırımının net belirtilmesi gerekir.



Şekil 9 Birinci bölüm [56-57. ölç.]

57. ölçüden *Vivace* bölümüne kadar görülen altı ölçülük kesit (Şekil 10) 3. oktav Mi notalarının sürekli tekrar etmesi, *piano* dinamikte olması ve birinci obua ile bir oktav üstten ünison çalınması sebebiyle birçok zorluğu barındırır. Entonasyonu sağlamak adına, ilk Mi sesinin obuayı dinleyerek, yumuşak bir atakla çalınması önemlidir. 58. ölçüde görülen (Şekil 10) sekizlik Mi notalarını birbirinden ayırmadan çalarken net artikülasyon korunmalıdır. Entonasyonu korumak, zamanında seslere giriş yapabilmek ve hakimiyeti arttırmak adına elde edilen sestten sonra dudak pozisyonu korunmalı ve stabil kalınmalıdır.

Walfrid Kujala "Orchestra Techniques for Flute and Piccolo" kitabında bu konunun önemini şu şekilde belirtmiştir: "*Eslerde bile dışarıdan bakıldığında eslerde çalıyor gibi gözükmeliyiz*" (Kujala, 2006: 22). Dudak pozisyonu ve tutuşun stabil kalması oluşabilecek artikülasyon ve entonasyon problemlerini ortadan kaldırmaya yardımcı olacaktır. Yine bu ölçülerdeki orkestrasyona bakıldığında eşlik eden diğer enstrümanlara ait partiler azaldıkça obua ve flütün çaldığı Mi notaları gittikçe yalnız kalmaya başlar ve kemanlarla karşıklı bir diyalog haline dönüşür. Birinci obua ile beraber çalınan bu partide ritmik beraberliği sağlamak için tempo içerisinde kesin bir çalış çok önemlidir. Burada icra edilen bu pasaj bir sonra gelecek olan *Vivace* bölümünün başındaki (açılıştaki) flüt solosunu hazırlamaktadır.



Şekil 10 Birinci bölüm [57-63. ölç.]

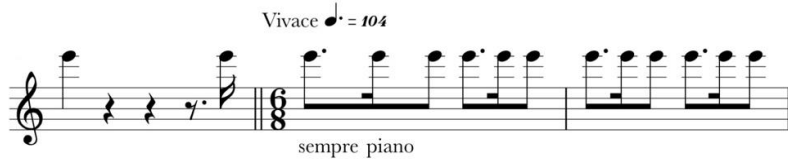
Bu pasajda Mi sesini rahat bir şekilde elde etmek için Şekil 11'de görülen alternatif Mi pozisyonu da tercih edilebilir. Bu pozisyon sesin daha kolay elde edilmesini sağlar ancak aynı zamanda flütün alışılan ses renginden farklı bir tını oluşturabilir. Bu göz önünde bulundurularak ses renginin korunmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 11 Mi pozisyonu

Kujala (2006), solonun temposu hakkında şu bilgileri verir: "*Beethoven bu senfonisinde giriş bölümünü bir dörtlük eşittir 69 metronom, Vivace bölümünü ise bir noktalı dörtlük eşittir 104 metronom olarak belirtmiştir. Eğer doğru hesaplama yapılırsa 62. ölçünün son onaltılığı Vivace bölüme geçiş olan yeni tempo için alt bölünme niteliği taşıyacaktır*"(s. 22).

62. ölçünün son vuruşunda gelen Mi notası (Şekil 12) *Vivace* bölümüne geçmek için hedef alınabilecek ritmik kalıbın alt bölünmesidir. Kuvvetsiz zamanda olmasına karşın onaltılık Mi notasının karakteri, bir sonraki bölüm olan *Vivace* bölümüne uygun şekilde enerjik, hafif ve net olmalıdır.



Şekil 12 Birinci bölüm [62-64 ölç.]

63. ve 65. ölçüler arasında (Şekil 13) görülen pasajda, ilk üç ölçü *piano* dinamiğinde çalınmalı ve bu dinamik istemsiz bir *crescendo* yapmadan korunmalıdır. Bu dört ölçü, ardından gelen solonun hazırlayıcısı niteliğindedir. 66. ölçüde son derece cesur bir *crescendo* yapılmalı ve 67. ölçüde başlayan soloda tekrar *piano* dinamiğine dönülmelidir.



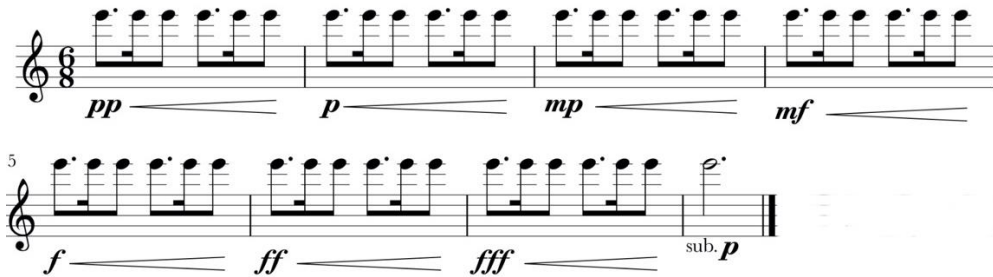
Şekil 13 Birinci bölüm [63-68. ölç.]

3. oktav Mi sesi *crescendo* yapılırken tizleşmeye yatkın bir sestir. 66. ölçüde belirtilmiş *crescendo* sırasında oluşabilecek entonasyon sorunlarına karşı alternatif Mi sesi pozisyonu kullanılabilir. Şekil 14'te görülen bu pozisyon Mi sesinin entonasyonunu *forte* dinamiği içinde korumaya yardımcı olur.



Şekil 14 Mi pozisyonu

Mi sesi üzerinde gerçekleşecek *crescendo*'da entonasyonu korumak için Şekil 15'te görülen egzersiz uygulanabilir. *Crescendo* boyunca *pp* dinamiğinden *fff* dinamiğine kadar taşınan Mi sesi, ardından *pp* dinamiğine aniden düşerek çalınabilir. Bu ani dinamik geçişlerinde entonasyonun korunmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 15 Egzersiz

Vivace'den itibaren baskın olan ritmik yapı, bölümün ritmik kimliğini belirler. Bölüm boyunca iki farklı artikülasyon ile karşımıza çıkan bu ritmik kalıbı 63. ölçüde (Şekil 16) ve 262. ölçüde (Şekil 17) görebiliriz. Bu iki farklı artikülasyonun değişken yapısı net bir biçimde ortaya çıkartılmalıdır. Şekil 16'da belirtilen ritmik kalıpta sesler uzatılarak ve daha *détaché* çalınması gerekirken, Şekil 17'de görülen kalıpta onaltılık eslere gerekli önemin verilmesiyle keskin ve kısa çalınması gerekir.



Şekil 16 Birinci bölüm [63-64 ölç.]



Şekil 17 Birinci bölüm [262-263. ölç.]

67. ölçüde gelen soloda (Şekil 18) sakinlik korunurken flütün solist görevinde olduğu dikkate alınmalı ve duyulur çalmaya özen gösterilmelidir. Bu solo, Dvorak'ın 8. Senfonisi ve Beethoven'ın 3. Senfonisi'nde yer alan flüt soloları gibi yüksek dinamikli bir solo olmadığından, solonun parlaklığı dinamik ile değil, karakteri ve enerjisi ile ortaya çıkartılmalıdır. Majör tonda karşımıza çıkan bu solonun karakteri neşeli, hafif ve enerji doludur.



Şekil 18 Birinci bölüm [63-88. ölç.]

67 ve 68. ölçülerinde görülen (Şekil 19) işaretlenmiş notalara geç kalınmaması ve gereğinden hızlı çalınmaması gerekir. Zamanında çalmaya özen gösterilmesi gereken bu notalarda artikülasyondaki netliğin sağlanmasının yanı sıra dil ve parmak senkronizasyonuna dikkat edilmesi oldukça önem taşır.



Şekil 19 Birinci bölüm [67-68. ölç.]

68. ve 72. ölçülerde görülen (Şekil 20) çarpma notalarını vuruş başında ya da vuruştan önce yapmak şefin isteğine göre belirlenir. Kimi şefler bu çarpmaları vuruş başında isterken, kimi şefler ise geleneksel düşünce ile zamanından çok kısa bir süre öncesinden duyulmasını tercih eder. Kujala (2006) bu ölçülerdeki çarpmaların kullanımı ile ilgili şu bilgileri verir: "68 ve 72. ölçülerdeki süsleme notalarını birçok flütçü ritimde çalma eğilimindedir, ancak burada -diğer Beethoven örneklerinde olduğu gibi- vuruştan bir süre önce çalınmaları gerekir. Bu senfoninin ikinci bölümünde, E Harfinin (bkz. Şekil 24) üçüncü ölçüsündeki süsleme notalarının bağlı oldukları vuruşun öncesinde çalınmasını isteyen şefler bulunmaktadır oysa ki süsleme notaları geleneksel icrasında bağlı oldukları vuruştan önce çalınmalarının yanında oldukça da yavaş icra ediliyorlardı" (s. 22).



Şekil 20 Birinci bölüm [68. ölç.]

70. ölçüde görülen motif (Şekil 21) zarif ve incelikle icra edilmelidir. İlk nota olan 3. oktav Do diyez sesi sekizlik nota olduğundan ardından gelen dörtlüğe geç kalınmamalıdır. Vivace bölümünden itibaren karşımıza çıkan ilk yedi ölçüdeki ritmik kalıp noktalı sekizlik olarak uzun yazılmışken, ilk defa 70. ölçüde sekizlik nota ile başlayıp

dörtlük notaya geçer. Öncesinde gelen yedi ölçünün rehavetine kapılmadan 70. ölçüdeki ritmik kalıba dikkat edilmelidir. Bu ölçüdeki Si notasından sonra gelen *grupetto* ritmik değeri bozmadan (sıkıştırmadan ya da geciktirmeden) ikinci vuruşa zamanında gelinmelidir.



Şekil 21 Birinci bölüm [70. ölç.]

73., 76. ve 79. ölçülerde (Şekil 22) üçerli sekizlik grubun ilk iki notasının bağlı olması ve üçüncü sekizliğin *staccato* olması ritimde dengesizliklere ve acele edilerek çalınmaya sebebiyet verebilir. Bunu önlemek için parmak ve dil senkronizasyonuna dikkat edilmesi ve eşit çalma özen gösterilmesi gerekir.

Aynı zamanda 73 ve 79. ölçüler arasında görülen pasajda (Şekil 22) solonun ritmik öğeleri ve karakterinin değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Beethoven her zaman olduğu gibi bu değişimi de bir varyasyonla sunmaktadır. 75 ve 78. ölçülerinde bu değişim gözlemlenebilir. Obua ile beraber çalınan bu pasajda ritmik değişimlere özen göstermeli, enerji değişim gösteren motiflere taşınmalıdır.



Şekil 22 Birinci bölüm [73-79. ölç.]

85 ve 87. ölçüler arasında görülen pasajdaki *subito forte* dinamiği (Şekil 23) Mi seslerinin entonasyonu korunarak yapılmalıdır. Şekil 14'te gösterilen Mi sesi için alternatif pozisyon kullanılabilir. Bu pozisyon tercih edildiğinde daha rahat *forte* dinamiği çalınabilirken, oluşabilecek entonasyon sorunlarına da yardımcı olacaktır. 84. ölçüde görülen *forte* dinamiğinin ardından 85, 86, ve 87. ölçülerde görülen *subito forte* dinamikleri sadece sesin gürülüğünün değil artikülasyonunun da daha agresif olmasını gerektirir.

81. ölçüde başlayan ve pasajın başında görülen motif (Şekil 23) 83. ölçüde ikinci kez geldiğinde bu sefer piano dinamiğinde karşımıza çıkar. *Piano* dinamiğinde başlayıp *crescendo* ile devam eden bu pasaj bölümün doruk noktasına ulaşmasını sağlayan müzikal çizginin başlangıcıdır. Bu müzikal yapı göz önünde bulundurularak pasajın içerisindeki enerji buna göre belirlenmelidir.

Fermataya gelirken karşılaşılan armonik yapı senfoninin ana tonu olan La Majörün beşinci derecesi çeken fonksiyonudur, ve bu fonksiyon üzerine kurulmuş çeken yedili akorunun sesleridir. Bu sebeple *fermatada* karşımıza çıkan Re sesi armoniye doğru hizmet edecek entonasyona sahip olmalıdır. Akorun yedinci sesi olan Re sesi doğru tınıyı yakalamak amacıyla hafif pes üflenmelidir.



Şekil 23 Birinci bölüm [80-88. ölç.]

İkinci bölüm "Allegretto"

İkinci bölüme gelindiğinde ise 150. ölçüde başlayan solo (Şekil 24) flüt, obua ve fagotla birlikte çalınır. Bu solo flütistlere, cümleyi hazırlamak ve bütünlük içinde çalmak; ritmik öğeleri kesin ve yerinde icra etmek; birlikte çalınan obua ve fagotla entonasyonu tutturmak açısından zorluklar çıkartabilir. Her ne kadar solist pozisyonunda olsa da, solonun nüansı birlikte icra edilen diğer enstrümanlarla denge içerisinde duyurulmalıdır. Çünkü ses aralığı olarak diğer enstrümanlardan çok yukarda olmak, dengeyi bozabilir veya çeşitli entonasyon problemlerine yol açabilir. Beethoven'ın eserlerinde oldukça fazla görülen bir özellik olan varyasyon soloda da sıkça karşımıza çıkar. Gelen her solo, sonrasında çeşitlenerek yine karşımıza çıkar. Bu tekrar varyasyonlarının farklarını belli etmeliyiz.



Şekil 24 İkinci bölüm [143-183. ölç.]

Legato icra, bu solonun en çok dikkat edilmesi gereken unsurlarındandır. Flüt oldukça hafif sesli bir doğaya sahiptir. Bunun avantajları olduğu gibi dezavantajları da vardır, bunlardan biri de cümle sonlarında bırakılan seslerin çok çabuk yok olabilme durumudur. Bu durum göz önünde bulundurularak solodaki en kısımları dahil tüm notalar tam değeri kadar üflenmeli ve cümle sonundaki notalar için duyulmayacak kadar düşük dinamikler tercih edilmemelidir.

Birinci bölümde de bahsedildiği gibi süsleme notalarını kimi şefler tam zamanında duymak isterken, kimi şefler ise ufak bir farkla daha önce çalınmasını isterler. Bu yüzden flütistler her iki seçenek için de çalışmalarını yapmalı ve her iki ihtimale de hazır olmalıdır.

Eğer zamanında çalınmasını isteyen bir şef ile çalışılıyorsa 2/4 lük olan bu bölümde 6/8 lik alt bölünmeleri düşünülüp, süsleme notaları bu üçerli bölünme kalıbına oturtulmalıdır. Bu flütiste kararlı ve zamanında bir çalım için yardımcı olacağı gibi, devamında gelen üçleme notaların daha doğru hissiyatta çalınmasına da yardımcı olacaktır. Her iki ihtimalde de bu süsleme notaları aksansız, hafif ve akıcı çalınmalıdır.

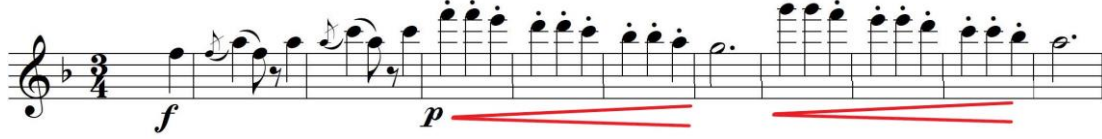
Bu solonun başlıca zorluklarından biri de; uzun soluklu bu cümle yapısında güzel bir *legato* icra ortaya konması gerekirken herhangi bir crescendo veya decrescendo yapmadan adeta bir kilise orgu tavrı ile düz bir dinamiği koruyarak icra etmektir. *Crescendo* kesinlikle 174.-177. ölçüler arasında yapılmamalı bu yükseliş 178.-180. ölçülere saklanmalıdır. 181. ölçüde başlayan *diminuendo* ise çok abartılı olmayıp solo temanın flütte olduğunu unutmadan çalınmalı ve dengeli bir *piano* dinamiğinde düşülerek icra edilmedir.

Üçüncü bölüm "Presto - Assai meno presto"



Şekil 25 Üçüncü bölüm [1-25. ölç.]

Üçüncü bölüm 3. ve 10. ölçüler arasında yer alan (Şekil 25) aşağı inen dörtlük notalar, tahta nefeslilerle beraber çalınan ve flütün diğer tahta nefeslilere göre yukarı oktavlarda yer aldığı, pasaja öncülük ettiği bir yerdir. Şekil 26'da görülen küçük *crescendolar* müzikal anlamda ifadeyi kuvvetlendirir.



Şekil 26 Üçüncü bölüm [1-11. ölç.]

Şekil 27 ve 28'de de görülen çarpmalar bölüm boyunca flütün ikinci ve üçüncü oktav bölgelerinde yer alır. Çarpmaları mümkün olduğunca seri yapmak ve ardından gelen notalara geç kalınmadan zamanında icra etmek önemlidir.



Şekil 27 Üçüncü bölüm [1-3. ölç.]



Şekil 28 Üçüncü bölüm [404-406. ölç.]

171. ölçü ve sonrasında görülen motifte ölçü içerisinde belirtilmiş dinamikler bulunmaktadır. Daha öncesinde gelen enstrümanlarda aynı motif bu dinamiklerde görülmezken flüt partisinde bu motifi *crescendo* ve *decrescendo* ile görürüz. Entonasyonu korurken belirgin bir şekilde yapılan bu dinamik ifadeyi kuvvetlendirir.



Şekil 29 Üçüncü bölüm [649-679. ölç.]

Dördüncü bölüm "Allegro con brio"

4. bölüme gelindiğinde son derece sıra dışı, yoğun, heyecanlı ve enerjik bir bölümle karşılaşılır. Bölümün karakteri gereği flüt partisine yazılmış (Şekil 30) tüm sekizlik ve onaltılık ritmik kalıplar, timpani ve trompetler gibi fazlasıyla kararlı kısa ve belirgin olmalıdır. 203. ölçüde gelen solo, ritmik form olarak Dvorak 8. senfonide olan flüt solosunu anımsatır. Ancak buradaki fark ilk sekizliklerin son derece uçuşu, havada kalmış, *staccato* ve *pianissimo* dinamiğiyle çalınması gerektirir.



Şekil 30 Dördüncü bölüm [208-226. ölç.]

Teknik olarak hız ve çeviklik gerektiren bu soloda, ölçü başında bulunan Do notasını Şekil 31’de görünen parmak pozisyonu ile çalmak ardından gelen Re notasına geçişte ve solonun akıcılığı konusunda kolaylık sağlar.



Şekil 31 Do Pozisyonu

Sonuç

Bu çalışmada bir eserin yorumlanmadan önce yapılması gereken teknik analizler Beethoven’in 7. Senfonisindeki flüt soloları çerçevesinde ortaya konulmuştur. Bestecinin orta yaratıcılık döneminin son eserleri arasında yer alan 7. senfonisinin ilk seslendirilişinde, sağırılığın kaynaklı bazı sorunlar çıksa da, bunlara rağmen eser oldukça fazla ilgi toplamıştır.

Dört bölümden oluşan senfoninin birinci bölümü uzun bir giriş bölmesinin ardından gelen canlı karakterde bir sonat allegrosu biçiminde, ikinci bölümü “*passacaglia*” karakterinde çift temalı varyasyon biçiminde, üçüncü bölümü “*scherzo*” karakterli katlı lied biçiminde, son bölümü ise dans karakterli sonat allegrosu biçimindedir.

Birinci bölümün flüt partisi müzikal ve teknik açıdan birbirine zıt özellikler gösteren geniş bir yelpazeye sahiptir. Giriş bölmesindeki yumuşak ve sakin karakterdeki parti, *Vivace* temposunun başladığı yerden itibaren önceki bölmeyle kontrast olarak oldukça çevik ve enerjik bir karaktere bürünür. Bu bölümde flüt partisi bölümü doruk noktasına taşıyan baş roldeki çalgılardan birisidir.

İkinci bölümde diğer çalgılarla birlikte çalınan pasajlar dikkat çeker. Sololarda diğer çalgılarla birlikte çalışmalar özellikle entonasyon açısından önem arz eder. Bu bölümün biçimsel özelliklerinden dolayı benzer sololar bölüm boyunca sıkça duyulur. Bu kısımların her gelişinde farklarını ortaya çıkarmak gerekir. Süsleme notaları ise şefin direktifleri doğrultusunda çalınmalıdır.

Üçüncü bölümde *crescendo-decrescendo* gibi değişken dinamikler bölümün karakterini sağlamlaştırır. Nota üzerinde belirtilenler dışında flüt partisi için bazı dinamikler önerilmiştir. Dördüncü bölüm ise oldukça enerjiktir. Bu bölümün karakteri gereği flüt partisindeki tüm sekizlik ve onaltılık ritmik pasajlar kararlı ve kısa çalınmalıdır.

Beethoven’in 7. senfonisinin flüt partisinin incelendiği bu çalışmada eserin icrasına yönelik önerilerde bulunulmuş alternatif parmak pozisyonları gösterilmiştir. Bununla birlikte, kaynaklardan da faydalanarak eserin yorumlanmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Her ne kadar besteci ve eserleri hakkında pek çok çalışma bulunsu da 7. Senfoninin flüt partisini icra ve yorum açısından inceleyen başka bir çalışma olmamasından dolayı bu çalışma konuyla ilgili bir ilk olarak eseri icra edecek olan flütçüler için kaynak teşkil etmesi amaçlanmaktadır.

Kaynaklar

Aktüze, İ. (2013). *Müziği Okumak Cilt-1*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Beethoven, L. van. (1816). *Symphony No.7, Op.92 (First edition)* (First.). Vienne: S.A. Steiner & Co.

- Berlioz, H. (1913). *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies*. (E. T. Evans, Ed.). London: W. M. Reeves.
- Birkan, Ü. (2006). *Dinleyicinin Kitabı*. İzmir: Yakın Kitabevi.
- Cooper, B. (2008). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Crowest, F. J. (1911). *Beethoven*. London: J. M. Dent & Sons.
- Grove, G. (1896). *Beethoven and His Nine Symphonies*. London: Novello and Company.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kinderman, W. (2009). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Kujala, W. (2006). *Orchestra Techniques for Flute and Piccolo*. Progress Press.
- Marx, A. B. ve Burnham, S. G. (1998). *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mimaroglu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Özkan, U. B. (2020). *Eğitim Bilimleri Araştırmaları İçin Doküman İnceleme Yöntemi* (3.Baskı.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık. doi:10.14527/9786052417232
- Pestelli, G. (1984). *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanley, G. (2008). *The Cambridge companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Will, R. (2004). *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.



STRUCTURAL, TECHNICAL, MUSICAL ANALYSIS AND PROPOSED PLAYING TECHNIQUES OF FLUTE SOLOS IN BEETHOVEN'S SEVENTH SYMPHONY

Aslıhan AND

Abstract

The purpose of this study is to make suggestions for the interpretation and preparation stages of the work after the structural, technical and musical examination of the flute solos in Beethoven's Op.92 7th Symphony. Within the context of this purpose in this study, in which document analysis, one of the qualitative methods was used, initially, the history of the work and the period in which it was composed was examined. Subsequently, examinations were made on the selected edition of the work. The 7th Symphony, composed by the composer between the years considered to be his second creative period, was appreciated from the moment it was first performed. It is still included and performed in symphonies' repertoires. No other study examining the flute parties of the work was found through the literature examination. Within this study, the flute parties in the four parts of the symphony were examined in terms of playing techniques and musical characteristics, and then suggestions were made for the performance of the pieces. It is thought that this study will constitute a source for the flute artists who will perform the pieces subjected to this study.

Keywords: Flute, Beethoven, 7th Symphony, Op. 92, Orchestra Solo