

PAPER DETAILS

TITLE: MOZART, BEETHOVEN VE SCHUBERT'IN PIYANO ESERLERİNİN ICRA
UYGULAMALARINA BİR BAKIS

AUTHORS: Baris Lütfi BÜYÜKYILDIRIM

PAGES: 1-15

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/762276>

Başvuru Tarihi: 06.02.2019 / Kabul Tarihi: 09.07.2019 / Derleme Makale

Barış Lütfi BÜYÜKYILDIRIM*

MOZART, BEETHOVEN VE SCHUBERT'İN PİYANO ESERLERİNİN İCRA UYGULAMALARINA BİR BAKIŞ

ÖZ

Günümüzde W. A. Mozart, L. v. Beethoven ve F. Schubert'in piyano yapıtlarının yorumlanışında genellikle müzikal tutku ve yaratıcılık yerine, teknik parlaklık ve gösterişe önem veren anlayışlarla karşılaşılabilir. Zaman zaman yarışmalarda, konserlerde ve kayıtlarda akıcı, notaların da ötesine geçen yorumculuk yerine; doğru notaları ve edisyonda yazılanları aynen çalmak çabasının öne çıktığı gözlemlenebilir. Yorumcular içgüdüsel olarak stilistik açıdan doğru şeyler yapmak isteseler de kendilerini belirli kriterlere kısıtlayarak yorumlamalar yapmak zorunda kalabilirler.

Çok iyi piyanist olduğunu bildiğimiz yukarıdaki besteciler, kendi müziklerini acaba nasıl çalarlardı, başkalarının nasıl çalmasını isterlerdi?

Bu makalenin amacı, piyanoda zamanla değişen yorum tekniklerinin bilincinde olarak, eserlerin orjinal estetiklerini yaşatmaya çalışmak, W. A. Mozart, L. v. Beethoven ve F. Schubert'in yorumculuğu üzerine araştırmalara dayanan örnekler vererek eserlerini aslına uygun olarak yorumlarken, aynı zamanda yaşayan, doğal ve heyecanlı icralara nasıl ulaşılacağı hakkında öğrenci ve yorumculara yardımcı olmaktır.

Bu konuda müzik dünyasına ışık tutan Malcolm Bilson ile İcra Uygulamaları (Performance Practice) akımının diğer önde gelen isimlerinin kitaplarından ve yayınlanmış makalelerinden yararlanılmıştır.

Yapılan araştırmalara dayanarak artikülasyon, cümleme, süslemeler, dönem enstrümanları, edisyonlar ve doğaçlama hakkında unutilan, fakat yorumculuk için çok önemli olan kavramlar paylaşılmıştır.

Klasik müzikte günümüzde keşfedilecek daha çok şey olduğunu göstermek ve öğrencilerin notaların ardında olabilecekleri anlamak için nelere dikkat etmesi gerektiği konusunda faydalı olmak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: İcra Uygulamaları, Performance Practice, Edisyonlar, Doğaçlama, Yorumculuk.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Piyano Ana Sanat Dalı, e-mail: barisbyildirim@gmail.com

PERFORMANCE PRACTICE IN MOZART, BEETHOVEN AND SCHUBERT

ABSTRACT

In the world of classical music, we tend to see performances of Mozart, Beethoven and Schubert's music that favor, technical security and showmanship over creativity with musical passion, respect for the printed text over imagination. Even if students do something intuitively stylistically correct; they would find themselves surrounded by such criterium. Knowing that all these important composers were also great pianists, we tend to think about how they would interpret their own music and how they would prefer them to be interpreted by other performers? Purpose of this essay is, realizing the changes in performance traditions and also reviving the original aesthetics of the works by researching Mozart, Beethoven Schubert's music and encouraging students on how they can play the music of these masters with excitement and spontaneity while keeping their original intentions. Books and published articles of Malcolm Bilson who helped me and the music world immensely, and other names associated with the Performance Practice movement will be used to prove my thesis. Books of the period will give information about forgotten musical traditions like, articulation, phrasing, ornamentation, period instruments, editions and improvisation. I would like to prove that there is still great knowledge to be discovered in classical music and help students to read what really lies behind the notes.

Keywords: Performance practice, Editions, Improvisation, Interpretation.

Yorumculuk Anlayışları

Klasik müzik dünyasında öğrenciler, çalıştıkları eserleri yorumlarken bazen bestecinin kendi fikirlerini araştırmaya ve bulmaya çalışmaktansa, eğitmenlerinin gösterdiği şekilde ya da mevcut kayıtlardan veya internetteki kaynaklardan dinledikleri başka yorumculardan esinlenerek, bazen de bu kayıtları taklit ederek çalarlar. Konservatuar veya müzik ve sahne sanatları fakültelerinde okuyan öğrenci; doğru notaları çalma, metronomu aksatmama ve nüans yapma gibi teknik problemleri çözüp kendi tekniğini geliştirebilir. Müzik yapmak için yalnızca doğru notaları, doğru ritimde, güzel bir tınıyla, belirli bir müzikal standartta çalmak yeterli değildir. Bu sayılan özellikler yorumu kısıtlayıp, müziği tekdüzeleştirebilir ve bestecinin fikirlerinin yanlış anlaşılmasına yol açabilir. Zamanın ünlü piyanistlerinden *Robert Levin* (1992) bu konuda şöyle demiştir; “Günümüz müzisyenlerinin büyük bir çoğunluğu çalgıları ne olursa olsun, teknik sağlamlığı hayal gücüne; edisyonda yazanlara sadık kalmayı da yaratıcılığa tercih eden bir eğitim sisteminin ürünleridir” (s. 221). Genç müzisyenler, bestecinin notaların arkasında gerçekten ne yazdığını araştırmaya ve bulmaya hayatlarını adanmışlardır. Eğer şu anda elimizde *L. v. Beethoven*, *W. A. Mozart*, *F. Schubert*’in zamanından kalma kayıtları dinleme şansımız olsaydı, Klasik müziğin stilistik olarak nasıl doğru yorumlanacağını bilmemiz çok daha kolay olurdu. Fakat o dönemin yorumculuğuyla ilgili elimizdeki tek ipucu bu ustaların el yazması notaları ve edisyonlardır.

İşte burada yorumculuğun problemi ortaya çıkar. Bilindiği üzere müziğin yazılması, dilin yazılmasından binlerce yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Müzikal notasyon bize nota, ritim, artikülasyon ve nüanslar hakkında bilgi verir, fakat eserin ana fikrini nasıl çıkarıp yorumlayacağımızı söylemez. Bu yorumcuya kalmış bir iştir; yorumcu, doğal olarak bestecinin isteklerini anlayarak kendi nüans seçimlerini yapmalıdır. *Franz Liszt* bir besteci-yorumcu olarak notasyonun problemlerinin farkındaydı. Bu konuyla ilgili şöyle der;

“Nota yazımı her ne kadar badireli ve özenli bir çalışma da olsa, hiç bir zaman tam anlamıyla yeterli olamasa da, yine de kendi isteklerimi kesin çizgilerle açıklamaya çalışmamı sağlar, fakat bazı şeylerin ve hatta en önemli müzikal öğelerin notasyonla iletilemeyeceğini de gizleyemem (Goldstein, 1991, s. 118)”.

Doğaçlamanın ve Sürekli Bas’ın (*Basso Continuo*), Barok dönemdeki yerinin önemini biliyoruz. Barok ve klasik operalarda özellikle resitatiflere klavsen veya fortepiano sıklıkla eşlik eder ve notada sadece şan partisi ile sol elle çalınan bas notaları yer alır. Eşlikçi, karakterin dramatik ve ruhsal durumu, eserin stili ve bestecinin isteklerini göz önünde bulundurarak,

armonileri doğaçlayıp çalacaktır. Lute, klavsen, therobo ve gitar gibi enstrümanları çalanlar akor şifrelerini okuyup armonileri eserin genel yapısına uygun bir şekilde doğaçlar ve çalardı. Bu müzisyenler çalgılarındaki ustalıklarının yanında, derin bir armoni, kontrpuan, form ve doğaçlama bilgisine sahiptiler. Günümüzde caz müzisyenlerinin devam ettirdiğine yakın olan bu doğaçlama geleneğini klasik müzisyenler neredeyse tamamen inkâr edip, teknik virtüözite ve kusursuz yoruma dayanan bir icracılığı seçmişlerdir. Bach'ın pazar ayinlerinde koral prelüdlere ve hatta dört sesli fügler doğaçladığını biliyoruz. Klasik Dönem'de de doğaçlamaya çok önem verilirdi. Doğaçlama *Carl Czerny*'nin zamanındaki en büyük müzikal yetilerden biriydi çünkü; “piyaniste yazılı bir esere efendisi gibi itaat etmektense kendini tamamen özgür olarak ifade etme yetisini verirdi” (Cooper, 1992, s. 75). Bu sanata olan ilgi, 19. yy'da kayboldu. Bu, neden klasik müzikte artık notaların da ötesine geçen ve mekanik olmayan, eserin ana fikrini ortaya çıkarmaya adanmış yorumları duymadığımızı açıklar.

Unutulan başka gelenekler de vardır. Günümüzde farklı okullarda okumalarına rağmen aynı şekilde yorum yapan öğrencilere rastlayabiliriz. Bir öğrenci *Royal College of Music* Londra, *Hans Eisler* Berlin, *Julliard* New York'ta okuyor olsa bile bir ulusal müzik ekolünün parçası değildir. Fransız ekolü zarif, akıcı parmak ve bilek tekniğine dayanır, Rus ekolü şarkılama (*cantabile*) tekniği, tını ve cümlelemeye, Almanlar ise özenli, keskin çalış, cazibe yerine güce önem verirler.

Neredeyse dünyadaki tüm önemli konservatuvar ve müzik fakültelerinde eğitimciler el yazını (*Urtext*) edisyonlarında yazan her şeyin aynen yazıldığı gibi yorumlanması gerektiğini savunur. Burada *Franz Schubert*'in La Minör D 537 Piyano Sonatının ikinci bölümünden bir örnek Şekil 1'de gösterilmiştir.



Görsel 1: *Franz Schubert*'in La Minör D 537 Piyano Sonatının ikinci bölümü.

Klasik müzikte çok rastlanılan bir figür olan bir noktalı sekizlik ve onu takip eden onaltılık figürle başlayan B temasına girince, kendi tecrübelerimden de yola çıkarak, genelde eğitimciler öğrenciyi durdurup bu girişi tekrar çalmalarını ister. Figür defalarca tekrarlandıktan sonra dahi noktalı sekizliğin değerinden uzun çalındığı ve ritmin yanlış olduğu söylenebilir. Bunu takiben öğrenciye dört onaltılık alkışlatarak ritim bona olarak söylettirilir ve figür tam metronomik

olarak doğru yaptırılır. Bu durum öğrenciye kendisini müziğe yeni başlayan biri gibi hissettirmesinin dışında, çıkan sonuç müzikal olarak durağan, biraz sıkıcı ve tekdüze olabilir. Noktalı sekizliği uzatmak, bölüme hareket katar ve yeni cümleye girişi kolaylaştırabilir. Figür yavaş tempoda metronomik olarak çalındığında, cümleyi bağlı (legato) olarak anlamlı ifade etmeyi çok zorlaştırır. *Leopold Mozart*'ın *Versuch eine Gründlichen Violinschule* (1817) adlı kitabında bu figür konusunda oldukça şaşırtıcı açıklamalar yapmaktadır: “Bu figürün görüldüğü yavaş parçalarda noktalı sekizlik biraz uzatılmalıdır ki yorum uyku getirici hale gelmesin. Eğer sekizlik yazıldığı kadar uzatılırsa ağır ve bezgin duyulabilir. Böyle durumlarda noktalı sekizlik uzatılmalıdır. Ne kadar uzatılacağı da öbür notadan ödünç alınır” (s. 9).

Burada *Leopold Mozart*'ın bahsettiği şey basitçe noktalı sekizlik uzatılır ve onaltılık kısaltılır. *Leopold Mozart*'ı okumadan içgüdüsel olarak öğrencilerin yaptığı ise aslında stilistik olarak yanlış değildir ve *F. Schubert*'in de *Mozart*'ın bahsettiği geleneklerden haberi vardır. Bu noktada literatüre icra uygulamaları olarak tercüme edebileceğimiz bir akım olan *Performance Practice* teriminin önemine değinmek gerekir.

İcra Uygulamaları (Performance Practice)

Performance Practice'i kısaca tanımlayacak olursak; bu hareket, müziği bestecinin tasavvur ettiği şekilde yorumlamasını destekler. Aslına ve dönemine uygun yorumları araştıran ve notasyon, süslemeler, enstrüman yapımı, akortlama ve ensemble boyutlarıyla ilgili çalışmalar yapan *Performance Practice* akımı, müzisyenlere 1950'lerden beri yeni bakış açıları sağlamakta ve yorumlarını derinleştirmelerine yardımcı olmaktadır. Daha önceleri sadece Barok ve Rönesans'ın unutulmuş eserleriyle ilgilendiği düşünülen *Performance Practice*, 1950'lerde başlayan çalışmalarla, dönemin çalgı yapım teknolojisindeki gelişmelerle birlikte 1750'den sonraki dönemle ilgili olarak da yorumculara, plak şirketlerine, müzikologlara ve edisyonlara ışık tutmuştur. 1950'den 70'lere kadar Hollanda ve İngiltere aslına özgün olarak yorumlama stiline öncüler olmuşlardır. “*Paul Hindemith, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg ve Igor Stravinski, Performance Practice*'in önde gelen tartışmacılarıydı. Tartışmalar yazılı müziğin yorumu ve nasıl temsil edildiğiyle ilgiliydi” (Haarer, 1992, s. 140) Bundan da anlaşılacağı üzere 1970'lerde çoktan *Performance Practice* konusunda yollar kat edilmişti. Bu hareketin amacı; değişen yorum teknik ve geleneklerinin farkına varmak ve eserlerin orijinal estetiklerini yeniden yaşatmaktır.

W. A. Mozart'ın müziğini ve notasyonunu, sadece doğru notaları ve ritimleri çalarak ulaşılan bir performanstan algılayamayız. Daha derin ve ifadeli bir yorum arayan çalgıcı ve şancılar edisyonlarda nota ve ritimlerden çok daha fazlasını arar ve bulabilirler. Bağlar, cümleler, nüanslar ve renkler Mozart'ın belli isteklerini ifade etmeye yardımcı olur. Günümüz konservatuarlarında teorileri kabul gören *Daniel Gottlob Türk*'ün *Clavierschule* adlı eserinde müzikal ifadeden şöyle bahsedilir. “İyi bir yorumun en vazgeçilmez ögesi şüphesiz, yorumcunun müziğe kattığı kendi tutku ve duygularıdır” (aktaran Bilson, 1992, s. 238). Aynı kitapta *Türk* dörtlük notanın ne kadar uzun olması gerektiğini, sekizliğin ne kadar kısa olması gerektiği ve bir notanın bile ne kadar önemli olabileceğini anlatsa da genellikle öğrencilerin bütün bunları görmezden gelmeleri üzücüdür. Her şeyin yazıldığı gibi çalınması gerektiği inancından dolayı en meşhur piyanist ve kemancılar bile yukarıdaki prensipleri görmezden gelebilirler.

Leopold Mozart, *Johann Joachim Quantz* ve *D. G. Türk*'ün kitaplarından aldığımız bilgiler doğrultusunda şu an, *Mozart*'ın notasyonunu ve işaretlerini nasıl yorumlayacağımız hakkında fikirler edinebiliriz. Görsel 2'de görünen W. A. Mozart'ın 1778'de bestelediği 8 numaralı, La Minör, K310 Piyano Sonatının *Presto* III. Bölümünün açılışında bulunan her iki notalık grubun üstüne bağlar yazmıştır.



Görsel 2: W. A. Mozart K310 8 Numaralı Piyano Sonatı 3. Bölüm: Presto

Zamanımızın en önemli piyanistlerinin yorumlarında bile bu bağların dikkate alındığına rastlamak oldukça zordur. Tümünün aynı çaldıkları söylenemez ama notada yazan çalınmamaktadır. 18 yy. sonlarında, bağlanmış nota çiftleri iç çekme olarak düşünülürdü ve sonattaki pasaj aynı zamanda nüansın da düştüğünü göstermekteydi. Bu arada bu parçanın W. A. Mozart'ın duygusal dünyasıyla olan bağından da bahsetmek isterim. *Mozart* ve annesi *Anna Maria Pertl Mozart*, 1778'de ilk defa beraber Paris'e seyahate çıkarlar. Bu seyahat sırasında

annesi ağır bir şekilde hastalanıp Paris'e geldikten kısa bir süre sonra hayatını kaybeder ve *Mozart*'ın babası *Leopold Mozart*, *Wolfgang*'ı annesinin ölümünden suçlu tutar. *Mozart* bu sırada *Mannheim*'da iş aramaktadır ve annesinin yanında olamamıştır. Henüz 22 yaşında olan *Mozart* aynı sene bu sonatı bestelemiştir. La minör tonundaki sadece iki bestesinden biri olan bu eserden *Mozart*'ın en dramatik ve kasvetli sonatı olarak bahsedilir. Bu ayrıntı, dramatik olarak figürdeki iç çekmelerin önemini anlamakta bize yardımcı olabilir. *Leopold Mozart* ve *Johann Joachim Quantz*'a göre; bağlı notalardan ikincisi birincisine göre daha zayıf ve kısa çalınmalıydı. Bu şekilde çalınırsa *W. A. Mozart*'ın düşüncesine daha yakın bir performansa ulaşılabilir. *Malcolm Bilson*'a göre ikinci nota birincinin çözülümüydü. “Bağ altındaki notalar kaç tane olursa olsun, *diminuendo* yaparlar” (Bilson, 1995, s. 30) Çoğu öğrenci ikinci notayı daha kısa çalıp, boşluk bırakıp, diğer gruba geçmeye çekinir. Gruplar arasındaki boşluk ve *Mozart*'ın yazdığı bağ çok önemlidir. Bu boşluk etkisi şandaki sessiz harfler ya da yaylılardaki arşe değişimleri olarak algılanabilir. Her notayı ve cümleyi birbirine bağlayarak çalınan bir *legato* ekolü yoktur. Gerçek ifade, bu arşe değişikliklerinden ve bağ aralarındaki sessizlikten doğar.

Çalgılar Hakkında

Burada dönem çalgılarından da biraz bahsetmek gerekir. Şüphesizdir ki besteciler, yazdıkları eserleri belirli çalgılar için yazmışlardır. *Wolfgang Amadeus Mozart*, *Giuseppe Verdi* ve *Giacomo Puccini* aryalarını değişik şarkıcılar için yeniden düzenler, besteler ve değiştirirlerdi. Aynı zamanda *Johann Sebastian Bach* ve *W. A. Mozart*'ın da o dönemde çalıştıkları pozisyonlara göre farklı besteler yaptıklarını biliyoruz. *J. S. Bach*, *Prens Leopold*'un hizmetinde Köthen'de çalışırken çello süitleri, orkestra süitleri, keman *partitaları* ve *sonatları* gibi dini olmayan ve kilisede çalınmayan eserler yazarken; Leipzig'de Thomas Kilisesi'ndeki görevinde neredeyse her hafta yeni bir kantat besteliyordu. Veyahut *W. A. Mozart*'ın *Mannheim*'da edindiği tecrübe, kompozisyon stilinde değişikliklere gitmesini sağlamıştı. *Mannheim* orkestrasının *Christian Cannabich*'in Re Majör Senfonisi'nin performansını dinledikten sonra, babası *Leopold Mozart*'a yazdığı bir mektupta “Ah bizim de Salzburg'ta böyle klarnetlerimiz olacaktı. Senfoninin klarnet, flüt ve obualarla görkemini hayal edemezsin” (Wehle, 2003) ¹demiştir. Bu nedenle *Wolfgang Amadeus Mozart*'ın Salzburg'taki besteleriyle,

¹ Reiner Wehle, kişisel görüşme, 2003.

Mannheim'dakiler; çalgı seçimleri ve orkestra boyutları açısından olduğu gibi, müzikal olarak da farklılıklar gösterir.

Günümüzde iki çeşit piyano vardır, Piyano (Pianoforte) ve Fortepiano. *Bartolomeo Cristofori* piyanoyu 1700'lerde icat etti ve adını *Gravicembalo col piano e forte* (yüksek ve alçak çalabilen klavsen) koydu. Klavsen, az ağırlık verildiğinde alçak çalınmaz çünkü, tuşlar az güçle çalındığında, aksan teli çekip sesin çıkmasını sağlayamayacaktır. Aynı zamanda çok ağırlık verilip yüksek de çalınmaz çünkü tuşa basıldığı anda tel çoktan çekilmiştir. *Cristofori*'nin geliştirdiği mekanizmada tuşa basıldığında çekiç tele vurur ve ses çıkar. Az ağırlıkla alçak, çok ağırlıkla yüksek ses çıkarılabilir. Bütün modern piyanolar bu teknikle yapılmıştır. Piyanoların yapımında 1860'larda Amerika'da kurulmuş olan *Steinway and Sons* firmasının reçetesi kullanılır. *Bösendorfer*, *Yamaha* ve *Baldwin* marka piyanolar ve konsol piyanolar da aynı sistemle çalışır. 1871'de *Liszt*'e bir *Steinway* piyano sunuldu ve sol pedalı da bulunan bu piyanonun benzerleriyle halen konser salonlarında karşılaşılabılır. Fakat dönem çalgılarına baktığımızda çok daha geniş bir yelpaze görürüz. *Liszt*, *Erard Pianosu* çalarken *Schubert* ve geç *Beethoven*, *Graf* ve *Broadwood* marka piyanolar çalmışlardır. *Mozart* örneğine geri dönelim. Bölümün başındaki bağlı nota grupları, iç çekmeler ve nüansta düşmeler olarak değerlendirilmelidir. *Steinway* piyanolarda ses gelişimi uzun sürer ve nota çalındıktan bir süre sonra gelişimini tamamlar. Fakat *Mozart*'ın çaldığı Viyana yapımlı piyanolar böyle değildir. Bu piyanolarda ses gelişimi notanın başında direkt olur ve kısa sürede düşüşe başlar. W. A. *Mozart*'ın istediğini modern piyanolarda yapmak neredeyse mümkün değildir çünkü ikinci notayı çalmadan ilk nota halen gelişimine devam etmektedir ve ikinci nota çalındığında ilk notanın rezonansı da devam etmekte olduğundan nüansta düşmek çok zorlaşır. Yani bu güzel *Steinway* piyanolar ve bu özellikteki birçok modern piyano neredeyse *Mozart*'ın istediklerinin tam aksini yapmak için tasarlanmıştır.

Piyano (Pianoforte) ve Fortepiano arasındaki başka bir fark daha vardır. Teller Pianoforte'de birbirlerini çapraz olarak geçerken Fortepiano'da düz geçerler. *Steinway*'in çapraz geçişi sese uzunluk ve tınıya derinlik verir. Böylelikle bir akorun farklı sesleri daha çok veya az çıkarılabilir ya da bir el diğerinden daha yumuşak çalabilir. W. A. *Mozart*'ın La Minör Sonatı'nın son bölümünde sekizlik esle başlayan sol el, melodinin olduğu sağ el kadar önemlidir. İyi çalabilen herhangi bir yorumcu burada sol eli yumuşak çalıp sağ eldeki melodiye çıkaracaktır. Fakat pek çok örnekte olduğu gibi, sol eldeki ara sesler sağ eli zenginleştirecektir.

Mozart'ta her nota çok önemlidir. Müziğe drama faktörünü veren sol eldir ve sol eli yumuşatarak çalmak müzikten çalmaktır.

W. A. Mozart, L. v. Beethoven ve *F. Schubert*'in eserlerinin modern piyanolarda çalınmaması gibi bir tez sunmuyorum. Fakat değişik dönem çalgılarından çok şey öğrenebiliriz. Bu çalgıların ilkel olduğu ve modern piyanoların yaptıkları şeyleri yapamadıkları, modern piyanoların daha üstün olduklarına dair fikirler vardır, fakat gözden kaçırılmaması gereken Fortepiano'ların farklı şeyler yapabilme yetisinin de olmasıdır. Pek çok müzik tarihçisine göre *Mozart* piyano eserlerini pedalsız bir piyanoyla yazmıştır. Bahsedilen çalgı 1780 yapımı bir *Walter*'di ve dizle çalışan iki tane mandalı vardı. Bu mandallar çalgıya oturulduğunda bacaklarla ittirerek çalışıyordu ve kullanımları pedaldan biraz daha farklıydı; sesler modern piyanolarda uzadığı kadar uzamıyordu. Bazı tarihçilere göre *Jan Ladislav Dussek* resitalin başında ayağını pedala basıp sonuna kadar çekmezdi (Bilson, 2005). O dönemde insanlar uzun rezonansları çok severlerdi. Bunlardan *W. A. Mozart*'ın pedal kullanımına dair fikirler edinebiliriz. "Pedal armoniden bağımsız olarak bas notasıyla değişmelidir"(Türck, 1789, s. 26). *L. v. Beethoven*'ın da en sevdiği piyanolardan biri olan *Walter*'i kullandığını düşününce, *Beethoven*'ın Görsel 3'te görülen Do Diyez Minör op.27 no:2 14 numaralı Ayışığı Sonatı'nın birinci bölümünde, yeni sergiden on dört ölçü önce başlayan ve sağ eldeki arpejlerin armonileri değişse de hiç değişmeden tekrarlanan sol eldeki oktav sol diyezlerden oluşan pasajı aklımıza geliyor.



Görsel 3: L. v. Beethoven Do Diyez Minör op.27 no:2 14 Numaralı Piyano Sonatı

Eğer pedalı dokuz ölçü boyunca değiştirmeden çalarsak, bu modern piyanolarda armonilerin birbirine karışıp bulanıklaşmasıyla sonuçlanacaktır ve bunu hiçbir eğitimci tavsiye etmeyecektir. Fakat dönem çalgılarının tellerinin daha kısa olması ve ses tahtasını düz geçmelerinden dolayı, sesler modern piyanoda olduğu kadar uzamayacaktır ve bu yüzden dokuz ölçü boyunca pedal sonuna kadar basılıp değiştirilmeyebilir. Bu, pasaja derinlik katacaktır ve tınıyı zenginleştirecektir. Buna benzer bir etkiye modern piyanolarda ancak pedala yarım ya da çeyrek basılarak ulaşılabilir.

Süslemeler ve Doğaçlama

Wolfgang Amadeus Mozart'ın yazılı kadans ve süslemelerinden anlaşılacağı üzere; kendisi mükemmel bir doğaçlama ustasıdır. Temaların tekrarlarında gelen süslemeler W. A. Mozart'ın ne kadar doğaçlamaya açık olduğunu kanıtıdır. “Süslemeler eserin dramatik ve anlamsal içeriğine uygun olarak yapıldığı zaman efektif olurlar. Ön koşul, *Mozart*'ın armonik ve melodik dilini özümsemektir. Bu şekilde stile uygun doğaçlama yetisi kazanılır” (Levin, 1992, s. 222). *Robert Levin*'in demek istediği; yorumcu, bestecinin, müzikal dilinin bilincinde olmalı ve esere bestecinin gözünden bakabilmelidir. Yorumcu, besteci gibi çalmalıdır ve farklı bestecilerin kendine has özelliklerinin farkında olmalıdır. Klasik müzisyenler de caz müzisyenleri gibi refleksler geliştirmeli ve müzikal model ile kalıpları anlamalıdır. Klasik müzisyenlerin armoni, melodik yapı, form, kontrpuan ve doğaçlama hakkında bilgileri olmalıdır. Bu şekilde kendini özgür olarak ifade etme yetisi kazanan müzisyenler, bestecileri anlamaya ve kendi müzikal dillerini geliştirmeye başlayacaklardır. Süslemelerin miktarı melodinin ne kadar süslü yazılmış olduğuna göre anlaşılabilir.

Konçertolarda giriş (sergi) teması orkestra *ritornellolarında* tekrarlandığında daha hareketli ve süslenmiş olarak gelir, fakat bu tekrarlar piyanoda böyle değildir. Tema, girişte geldiği şekilde aynen tekrarlanır. Bu durumda, piyanistin, orkestrasyon olarak yoğun olan orkestranın üzerinden duyulabilmesi için, daha dolu ve süslemeli çalması gerekir. Başka bir doğaçlama gerektiren durum ise, tekrarlardadır. Dolaplar (*Repriseler*) çalınırsa tekrarlarında süslemeler yapılabilir. “Melodik ve ritmik hareket herhangi bir ifadesel veya dramatik neden olmaksızın hız kestiğinde; örnek olarak, yavaş bölümlerdeki sekanslarda, alt ve üst arası açık olan pasajların, arpejlerle süslenmesi gibi durumlarda doğaçlama yapılabilir” (Levin, 1998, s. 26).

Kadanslar için benzer kurallar yoktur. Fakat kadanslara dikkatli baktığımızda, armonik modeller ve figürler görürüz. Eserin psikolojik ve duygusal bütünlüğünden doğar kadanslar.

“Kadansların öğretici olmaktan çok, sivri bir mizah anlayışına ihtiyaçları vardır. Onları en çekici kılan yanları, dinleyicilere beklenmedik bir şey sunup, onları heyecanlandırmaktır. Fakat, bunu sadece hızlı pasajlar, yukarı aşağı çıkıp inen arpejlerle sağlayamayız. Bu heyecan duygusunu basit aralıklar ve dikkatlice yerleştirilen disonanslarla harekete geçirebiliriz (Frotscher, 1981, s. 145)”.

Konçertonun temalarını ve W. A. Mozart'ın kendine özgü olan dilini kullanmak, kadans doğaçlamalarının en iyi formülüdür. W. A. Mozart'ın müzikal dilini, stilini ve formüllerini bilmek ve anlamak, kadans doğaçlamalarında yardımcı olacaktır.

Artikülasyon, süslemeler, stil bilinci ile ilgili bahsedilen ilkeler, neredeyse bütün Klasik repertuvar için geçerli olsa da, L. v. Beethoven ve F. Schubert'ten bir kaç örnek vermek isterim. Görsel 4'te görülen Ludwig van Beethoven'ın 1 numaralı Do Majör Op. 15 Piyano Konçertosu'nun Rondo başlıklı üçüncü bölümüne baktığımızda, şöyle bir soru akla gelir. İlk nota olan *aufтакт* sekizlik notası gerçekten ne kadar uzun?



Görsel 4: Ludwig van Beethoven'ın 1 numaralı Do Majör Op. 15 Piyano Konçertosu 3. Bölüm Rondo Allegro

18. yy müziği, hafif ve kuvvetli vuruşlar üzerine inşa edilmiştir. Bu durumda, iki dörtlük olan son bölümün birinci vuruşu kuvvetli, ikincisi ise hafif olacaktır. Bu dönemden gelen bütün kaynaklar, notada aksi belirtilmediği sürece, birinci vuruşun kuvvetli, ikinci vuruşun ise zayıf olduğunu söyler. Fakat, kişisel araştırmalarımızda *Urtext* Edisyon'da ilk vuruş olan *aufтакт* sekizliğin üstünde bu notanın hafif olacağını belirtebilecek bir *staccato* noktası gibi bir işarete rastlanamamıştır. Konçertonun farklı kayıtları dinlediğinde ise, neredeyse her piyanistin *aufтакт* sekizlik notasını tam uzunluğunda çaldıkları görülür. Bu olmayan *staccato* noktasının bir basım hatası ya da unutulmuş bir ayrıntı olduğunu düşünebiliriz ama bu durumun böyle olduğu biraz kuşkuludur. Çünkü, bölüm boyunca tekrarlanan figür daha ikinci ölçüde noktalı olarak gözümüze çarpar. “Yorumcu, eğer parçanın efekt ve ifadesini bilmezse, hiçbir notanın ne kadar kısa ne kadar uzun olacağını ve nasıl çalınacağını bilemez” (Bilson, 1996, s. 24). Parça, ne kadar hafif ve neşeli ise notalar o kadar kısa, ne kadar ağır ve ciddi ise artikülasyon o kadar uzun olmalıdır. Bu eser, gayet neşeli ve şakacı bir tavidir. Hatta eserde sürekli tekrarlanan açılış figürü, tavuk seslerine benzetilebilir. “Başka bir deyişle, edisyonda notanın uzunluğu ve kısalığı belirtilmemiştir ve buna parçanın yapısına göre karar verilecektir” (Bilson, 1996, s. 34).

Urtext Edisyonlar, yorum için amaç değil araç olmalıdırlar ve notaları nasıl okumamız gerektiğini dikkatle araştırmalıyız.

Bu bir gerçektir ki; *Franz Schubert*'in zamanında da *J. S. Bach*, *W. A. Mozart*, *Joseph Haydn*'ın zamanlarında olduğu gibi, besteciler, aynı zamanda kendi müziklerinin yorumcularıydı. Viyana Ekolü'nün geçirdiği değişim; *Schubert*'i bu içinde bulunduğu müzikal dilden ayrı kılmaz ve *F. Schubert*'in müziği de sadece edisyonda yazıldığı gibi çalınmamalıdır. “*Schubert* de süsleme geleneğini sürdürür ve sonatlarında, temaların tekrarlarında, süslemeleri yorumcuya bırakır” (Levin, 1997, s. 24). *Fermata* (Puandorg) işareti *F. Schubert*'in müziğinde, bir kadans önerisi olarak yorumlanabilir. Bu doğaçlamalar, parçanın daha yoğun ifade edilmesinde etkili olur ve yorumcunun; esere, bestecinin gözünden bakarak, kendini katmasını sağlar. *F. Schubert*'te doğaçlama sanatının yerinin önemini gösteren en büyük kanıt; *Johann Michael Vogl*'ın, *Schubert*'in liedlerinin süslemeli olarak yazıldığı versiyonların edisyonudur. *Vogl*'ın el yazmaları, bugüne ulaşmıştır ve bu versiyonların pek çoğu da yayınlanmıştır. *F. Schubert*'in müziğinin edisyonda yazıldığı gibi ve tempoda hiç esneklik olmadan yorumlanacağını savunan pek çok teori olsa da, 1950'lerde başlayan, aslına sadık kalarak yorumlama hareketi, *Schubert*'in de Viyana geleneklerinde derin kökleri olduğunu kanıtlamıştır. *Malcolm Bilson*, *Robert Levin*, *Paul Badura Skoda*, *Andreas Staier*, *John Eliot Gardiner* ve *Melvyn Tan* bizlere, yorumculukla ilgili problemleri, stil içinde kalarak nasıl çözümleyebileceğimizi kanıtladılar. *Andreas Staier Franz Schubert'in Goethe Lied*'lerine girişler eklemektedir, *Robert Levin*'in *L. v. Beethoven* Piyano Konçertoları performanslarında doğaçlama kadanslar çaldığı konserleri izlemek ve kayıtlarını dinlemek mümkündür.

Sonuç

Eğer; notaları ve edisyonları doğru okumaya ve anlamaya çalışırsak, bu bize çok büyük bir müzikal özgürlük sağlayabilir. Makalenin “Yorumculuk Anlayışları” bölümünde örnek verdiğim *F. Schubert*'in La Minör D 537 Sonatının üçüncü bölümünde, rondo formunun tekrarlarına kadanslar eklenebilir. Çünkü tekrarlarda, aynı melodik figürler aynı şekilde yazıldığı için bu figürleri her tekrarda aynı şekilde çalmak istemeyen yorumcular ve öğrenciler olabilir. Eğitimci olarak bizlere düşen görev; bu yönelimlere karşı çıkmak ve yasaklamak yerine yorumcuların ve öğrencilerin özgünlük arayışlarına destek olmaktır. Son elli yılda gelişen müzik bilimleri ve makalede bahsedilen araştırmaların da ortaya koyduğu üzere, esere stilistik olarak bu doğaçlama kadanslar eklendiğinde hatalı bir şey yapılmış olmamaktadır. O döneme

ait olan müzikal geleneklerin ve *Leopold Mozart, Quantz, Türck*'ün yorumculuk hakkında yazdıklarının dışına çıkılmış olunmamaktadır. Öğrencileri *Schubert*'in kendisinin de yapmış olduğu bir şeyi yapmaktan korkutup uzaklaştırmamak daha doğru olacaktır. Pek çok öğrenci, içgüdüsel olarak böyle şeyleri zaten yapmak ister, onları caydırmak yerine desteklemeyi tercih etmeliyiz. Bestecilerin derin yapılarını, formüllerini, kendilerine ait olan müzikal dillerini anlayarak, kendi doğaçlama ve süslemelerimizi geliştirip, heyecanlı ve yoğun yorumlar geliştirebiliriz.

Bu makalede adı geçen tüm besteci, müzikolog ve yorumculara, bizlere Klasik Müzik'te daha keşfedilecek çok şey olduğunu bir kez daha hatırlattıkları için teşekkür borçluyuz.

KAYNAKÇA

Bilson, M. (1995). Do we really know how to read Urtext Editions?. *Piano&Keyboard Magazine*, (182), s. 24-30.

Bilson, M. (1992). Execution and Expression in the Sonata in E flat. *Early Music*, 20 (2), s. 237-43. 18/8/2007, <http://links.jstor.org/sici?sici=0306-1078%28199205%2920%3A2%C237%3AEAEITS%3E2.0.CO%3B2-V>

Cooper, Barry. (1992). Systematische Anleitung auf Fantasieren auf dem Pianoforte. *Music&Letters*, 75. 13/08/2007, <http://www.jstor.org/view/00274224/ap020281/02a00260/0>.

Frotscher, G. (1981). *Performance Practises of Early Music*. New York: Heinrichshofen Edition.

Goldstein, J. (1991) *Beethoven Enigma: Performance Practice and the Piano Sonata, Op. 111*. New York: Peter Lang.

Mozart, L. (1817) *Versuch eine Gründlichen Violinschüle*. Leipzig: C.F. Peters.

Haarer, I. (1992) *Beethoven und die historische Aufführungpraxis in Beethoven und die zweite Wiener Schule*. Viyana: Universal Edition.

Levin, R. (1998). Modern Schubert interpretation in the light of pedagogical sources of this day. *Early Music*, 26, (35), S.26-35.

Levin, R. (1992). Improvised embellishments in Mozart music. *Early Music*, 20/2, s. 221-233
8/12/2016, <http://www.jstor.org/view/03061078/sp040089/04x3488>.

Levin, Robert. (1997). Performance Preogatives in Schubert. *Early Music*, 25(4), s. 24-26.

Türk, D. G. (1789). *Clavierschule ode Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lehrende*.
Kassel: Barenreiter

EK KAYNAKÇA

Beethoven, Ludwig van, Klavierkonzert Nr. 1 Op. 15, Arturo Benedetti Michelangeli
(piyanist), Wiener Symphoniker, Carlo Maria Giulini, CD. Deutsche Grammophon GmbH
Hamburg, 1997.

Beethoven, Ludwig van, Klavierkonzer Nr. 1 Op. 15, Henle Verlag Münih. 1990

Bilson, M. (2005). *Knowing the Score*, (DVD), Cornell University Press, Ithaca, NY. Tedarik
edilebileceği adres: <http://www.amazon.com>