

PAPER DETAILS

TITLE: Yorumculuk - Bestecilik Yönlerinden "Variations Sérieuses" ve Nitelikleri

AUTHORS: Osman Özgür ÜNALDI

PAGES: 307-329

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1946364>



Yorumculuk- Bestecilik Yönlerinden “Variations Sérieuses” ve Nitelikleri*

Özgür ÜNALDI**

Özet

Felix Mendelssohn müzik tarihinin en tanınmış bestecilerinden birisidir. Bununla beraber onun müzik sanatına ne kadar yön verdiği müzikolog ve besteciler tarafından genellikle sorgulanır. Bunun sonucunda ise Mendelssohn ilerici değil, tutucu besteciler kategorisinde değerlendirilir. Bir bestecinin yalın ve basit yazım tarzı, yorumlanmasını da oldukça güçleştirir, bu da değerinin anlaşılması konusunda her dönem sorun yaratabilir. Mendelssohn’un yeniliklerini keşfetmekle Wagner’in yeniliklerini keşfetmek farklı emek ve çabalar ister, birisi “ben yeniyim” diye haykırırken diğeri “fısıldıyor” olabilir. Fısıltıyı anlamak için yaklaşmak, hatta dudakları okumak gerekebilir. “Variations Sérieuses” dünyanın önde gelen piyanistleri tarafından resitallerde seslendirilmiş, kayıtları yapılmış, konservatuvarlarda ise eğitim repertuvarlarında kendine önemli bir yer edinmiş eserlerden biridir. Bu çalışmada eserin yorumcu ve besteci yönüyle detayları, analizinde öne çıkan örnekleri, çalışma önerileri ve bunlar doğrultusunda eser hakkında değerlendirmeler bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mendelssohn, Variations Sérieuses, Çeşitleme Formu, Yorumculuk Bilimi, Kompozisyon ve Müzik Teorisi

* Makale Geliş Tarihi: 28.08.2021. Makale Kabul Tarihi: 09.09.2021

** Doç., Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik bölümü, Piyano ASD, Öğretim üyesi, onnaldi@uludag.edu.tr / ORCID: 0000-0002-9233-271X

“Variations Sérieuses” and Its Characteristics by The Aspects of Performance – Composition

Abstract

Felix Mendelssohn – being one of the most well-known composers of the music history – has generally been questioned by musicologists and composers for how much he led the art of music, thus regarded as a conservative rather than progressive. Clean and simple writing style of a composer makes it hard to interpret and could create problems comprehending its worth in every era. Discovering the innovation of Mendelssohn and discovering the innovation of Wagner needs different efforts and energy. One could cry out loud: “I am new!”, while the other could just whisper. To understand the whisper, one should come closer or even read the lips. “Variations Sérieuses” is interpreted in recitals and recordings of world-leading pianists and earned an important spot in repertoires of conservatory education. This work contains details of “Variations Sérieuses” from performer and composition aspects, examples from analyses, practice suggestions which gives direction to comments and evaluation.

Keywords: Mendelssohn, Variations Sérieuses, Variation Form, Performance Practice, Composition and Music Theory

Giriş

Müzik, zaman içinde farklı amaç ve türlerle ortaya çıkmıştır. Konservatuvarlardaki kompozisyon sanat dalı, müziğin gerektirdiği tüm nitelikleri sağlayabilmek için bilimsel bakış açıları geliştirir, uygular ve sanat eserleri üretebilecek besteciler yetiştirir. Aynı kurumdaki çalgı sanat dalları ise bu sanat eserlerini yorumlama kapasitesine sahip yorumcular yetiştirir. Çeşitlemeler, diğer adıyla varyasyon formu müziğin kıstaslarını incelemek, kompozisyon dalındaki bilimsel bakış açılarının nasıl ortaya çıktığını anlamak için bu disiplininde faydalı bir konudur. Bu form temel bestecilik tekniklerinin tümünün uygulanabilmesi için rahat bir çalışma alanı sağlar, çünkü bir ezgiyi en küçük parçalarına ayırarak inceler.

Yorumculuk sanatı ve eğitiminde çeşitlemeler formunda yazılmış eserlerin müfredatta yer bulması bir zorunluluktur. Özellikle piyano eğitimi alan

öğrencilerin müzik kavramını daha iyi anlamaları, kendi bakış açılarını geliştirmeleri ve bunlardan yola çıkarak yorumlamaları son derece önemlidir. Bir ezginin daralıp genişlemesi, farklı tonalitelerde, ritimlerde ve tempolarda ortaya çıkması, aynalı veya tersten yazılması ve tüm bunların belirli bir biçim içinde yapılmasını anlayabilmek, yorumcu adayının ne yaptığını, neyle uğraştığını kavramasını sağlayacaktır. ‘Çeşitlemeler’ adı verilmemiş birçok eserde de aslında bu formdan sıklıkla ve nasıl faydalandığını görecektir. Çeşitlemeler, müzik öğelerinin değişen olasılıklarını ortaya koyarken müziğin planlı üretimini, besteciliğin adeta bir mühendislik çalışması olduğunu görebilmek için eğitici ve faydalı kabul edilebilecek bir formdur (Kuo, 2019:4).

Kompozisyon ve Yorumculuk Sanatında Çeşitlemeler Formu

Çeşitlemelerin başlangıç noktası, önceden var olan bir temayı seçmek veya özgün bir tema bestelemektir. Müzik tarihinde karşımıza çıkan ve en çok tercih edilen temalara örnek vermek gerekirse, iki örnek olarak “La Folia” ve Paganini’nin solo keman için 24. kaprisinin temalarını seçebiliriz. “La Folia” teması A. Corelli, M. Marais, F. Liszt ve Rahmaninov; Paganini’nin 24. kapris ise Liszt, Brahms, Rahmaninov, Lutoslawski gibi birçok bestecinin çeşitlemeler formunda sanat eserleri ortaya çıkartması için ilham vermişlerdir. Peki müzik tarihinde muazzam sayıda tema varken neden bazı temalar sıklıkla tercih sebebi olmuştur? Öncelikle bir temanın verimli bir şekilde çeşitlenebilmesi için her şeyden önce anlaşılır olması gerekir. Halk tarafından iyi tanınması da üretilecek eserin anlaşılmasını sağlayacak, sanat tanımındaki kıstasın dışında olsa da bununla beraber tanınırlığını arttıracaktır. İkinci olarak, temanın benzer motiflerin sıralanması, bunların birkaç soluk yani virgüller, esler gibi aralarla geliştirilerek devam etmesi de çeşitlenmesini daha kolay hale getiren özelliklerdendir. Örnek verilen bu iki temada da sayılan özelliklerin hepsi vardır. Elbette bir besteci seçtiği temayı başarılı bir çeşitleme haline getirip tanınan bir esere dönüştürünce diğer bestecilerin de bundan esinlenip, bunu örnek alıp aynı temayı çeşitlemek istemesi beklenebilir, nitekim bu iki temanın sürekli olarak farklı besteciler tarafından çeşitleme temaları olarak tercih edilmesinin sebeplerinden birisi de- üçüncü sebep olarak - esinlenme olabilir.

Solo çalgılar için yazılan etütlerin tarihteki gelişimine paralel bir şekilde, çeşitlemeler formu da romantik dönemin başlarına kadar besteciler tarafından bir eserden ziyade faydalı bir kompozisyon çalışması, etüdü olarak benimsenmiş ve bu amaçla kullanılmıştır. Etüt adından anlaşılacağı gibi bir çalışma, pratik için parçalardır, romantik dönemde ise artık “konser etütleri” adında bir form mertebesi kazanmıştır, çeşitleme formunun da besteciler için bir eser mertebesi kazanması gibi. Tarih sahnesine Haydn, Mozart ve Beethoven gibi tanınmış ustalar çıkıp, “Çeşitlemeler” adını verdikleri eserler

çoğalınca, bu forma bakış açısı yavaş yavaş değişmeye başlamış, Mendelssohn da solo piyano için bestelediği eseri “Variations Sérieuses” yani “Ciddi Varyasyonlar” olarak adlandırmıştır. “Ciddi” kelimesin vermek istediği izlenim form ve sanat eseri olarak kabul edilen bir çalışma olabilir. Mendelssohn bu eseri Beethoven anısına yayınlanacak bir antoloji için yazmış, “Variations Sérieuses” ise bu antolojinin içindeki tek çeşitleme olarak özel bir yere sahip olmuştur (Fogg, 2015: 48).

Çeşitlemeler formunun kompozisyon etüdü değil de ne zaman sanatsal bir biçim olarak tamamen kabul edildiğini saptamak zor olsa da Mendelssohn’un 11 dakikalık op.54 “ciddi” çeşitlemelerini, kilometre taşı, hatta bu formun sanatsal mertebeye ulaşmasının bir isim, bir resmiyet kazanması bakımından milat olarak kabul etmek mümkündür. Bunun en önemli bulgusu eserin adındaki “ciddi” kelimesi değil, bu eserden sonra birçok bestecinin başyapıtlarında dahi bu formu tercih etmeleridir. Robert Schumann’ın ABE-GG Çeşitlemeleri ve Senfonik Etütleri, Brahms’ın Paganini Çeşitlemeleri, Rahmaninov’un Corelli ve Chopin Çeşitlemeleri, yazacağı son piyano konçertosu olan Paganini Çeşitlemeleri, Türk besteci Cemal Reşit Rey’in piyano konçertosu olan “Katibim” Çeşitlemeleri, Schönberg’in orkestra için çeşitlemeleri gibi onlarca başyapıt örneği bulmak mümkündür. J.S. Bach’ın Goldberg Çeşitlemeleri’nin barok dönemde kaç kişi tarafından bilindiğini saptamak imkânsız olsa da, Mendelssohn’un Bach’ın bir başyapıtını keşfedip seslendirerek daha da büyük çevrelerde tanınmasına büyük katkı sağladığı bir gerçektir. Mendelssohn’un yaşadığı yıllara kadar Bach’ın tamamen unutulduğu, Mendelssohn’un Bach’ı keşfettiği iddiaları gerçeklere uzaktır. Buna karşın Bach’ın en önemli başyapıtlarından kabul edilen “Ermiş Matheus Passion”unun (Say, 1994: 356) Mendelssohn onu bulana kadar, 100 yıldır seslendirilmiyor olması da düşündürücüdür. Bach unutulmadıysa bile yeterli değer ve tanınmışlığa sahip olmaktan uzaktır. Yani Bach’ın bir asır sonra “yeniden doğuşu” için yol açan kişi olarak hem notalarının keşfi hem de seslendirilmesi düşünüldüğünde Mendelssohn’u işaret etmek yanlış veya abartılı değildir. İronik ve garip olsa da Mendelssohn büyük besteciyi “diriltirken” eserin yarısından fazlasını “keserek” bunu başarmıştır (Ashley, 2005:3). Tüm bu tuhaflıkların, gerçeklerin ve iddiaların işaret ettiği önemli nokta ise Mendelssohn’un Bach’ın müziğine duyduğu büyük hayranlıktır. Kontrpuan tekniğini de büyük ölçüde Bach’tan öğrendiğini iddia etmek mümkündür. Yani Mendelssohn Bach’ı tek başına keşfetmemiş ancak müziğinin daha iyi tanınmasına büyük katkıda bulunmuş, tartışmalı ve oldukça dolaylı da olsa besteci ile Goldberg Çeşitlemelerinin de tanınmasının yolunu açmış, hem de çeşitlemeler formunun yalnızca bir kompozisyon etütü olmadığını “ciddi” adıyla resmileştirmiştir.

F. Mendelssohn: “Variations Sérieuses”, op.54 ve Müzik Sanatındaki Önemi

Rus piyano okulunda yetişen hemen her piyanistin repertuarında bulundurulması zorunlu eserlerden birisi olan “Variations Sérieuses” (Ciddi Varyasyonlar), bestecisine olan değerlendirmeleri olumlu yönde değiştirebilecek kapasitede bir kompozisyon çalışması olarak kabul edilebilir. Bestecinin kendisi de özel bir ilham yakaladığının farkındadır ve mektubunda şu ifadelere yer vermiştir: “Son zamanlarda piyano için re minör bir temayla başlayan çeşitlemeler yazmaya başladım. O kadar harikulade bir zaman geçiriyorum ki, hemen ardından yeni bir çeşitlemeye daha başladım. Sanki daha önce çeşitlemeler yazmadığım zamanları da telafi etmek zorundaymışım gibi bir hisse kapıldım” (Hinson, 2005: 3). Tema’da klasik armoni kurallarının dışında uygulanan armonik ilerleyiş, çeşitlemelerin adım adım ve gruplar halinde tempoyu ve tansiyonu yükseltmesi, kullanılan bazı cesur yabancı sesler ve akorlar, tüm çeşitlemelerin gruplardan oluşan ve sonat allegrosu’na benzer bir form meydana getirmesi 20. yüzyıldaki akımları andıran yaklaşımlar gibi özellikleri besteci-yorumcu, yorumcu-dinleyici, besteci-dinleyici etkileşimi açısından devrimci özelliklerdir. Mendelssohn’un günümüzde çoğu kompozitör ve akademisyen tarafından neden ‘ilerici’ değil de ‘tutucu’ besteci kategorisinde yer aldığını sorgulamak gerekir (İ. Baran ile kişisel görüşme, 17 Mart 2005). Ryan Fogg da bu görüşün genelde müzik dünyasında hâkim olduğunu ifade etmiştir (Fogg, 2015:48). Hiçbir romantik dönem sanatçısının Mendelssohn’un aşırı derecede inişli çıkışlı itibarından gördüğü kadar zarar görmediği, sanatı ve eserleriyle hiçbir ilgisi olmayan sorgulamalara tabi tutulduğu düşünülürse bu üzücü durumun sonucunda besteciyle ilgili tutarlı bir görüş elde etmenin pek de kolay olmadığı anlaşılmakta, (Chernaik, 2013: 45) dolayısıyla besteciye “tutucu” nitelemesini uygun görenlerin neye dayanarak bu sonuca ulaştıkları da gizemini korumaktadır. Kimi eleştirmenler onun Alman kültüründeki yerini tartışmaya açmıştır, bugün bile bestecinin ilerici-tutucu şeklinde peydah olan tuhaf ayırmadaki olumsuz konumu gündeme gelmektedir. Bu tartışmalı sınıflandırma belki de müzik tarihinin son yüzyıldaki yeri hakkında bir ipucu sağlayabilir, yeni bulgularla bu konuda daha kapsamlı çalışmalar yapılabilir. Kaynaklarda bu ayrıma rastlanmakta ancak bilimsel sebepleri bulunamamaktadır. Olumsuz görüşe sahip kaynakların çağımızda artık yer bulamayacak ırkçı görüşlere sahip olduğunun da altını çizmek ve çalışmada bunları kaynak olarak göstermekten kaçınıldığını belirtmekte fayda vardır. Wagner’in “Judentum in der musik” adlı makalesinde Mendelssohn’u tamamen ırkçı bir bakış açısıyla hedef alan “argümanlarına” yer vermeye lüzum bile yoktur. Wagner gibi etkisi son derece büyük ve yüzyıla yayılması muhtemel bir sanatçının çok sayıda hayranları ve sevenlerinin olduğu düşünülürse, içi boş itham ve kategorize etmekten kurtulmak çağımızda bile

pek kolay olmayabilir. Mendelssohn'un, varlıklı ve çevre sahibi bir ailede dünyaya geldiği için "kolay beste yazdığı" ve kendi özverisi değil, çevresi sayesinde ünlü olduğu gibi garip eleştirilerin yanında Wagner'ciler tarafından Yahudi kökeni sebebiyle dışlanmasına (İlyasoğlu, 1994: 94) kadar varacak uç noktalarda haksızlıklara uğradığı görülmektedir. Belki de bunlardan miras kalan önyargılarla ve gösterilen tuhaf sebeplerle Mendelssohn, yaratıcılığı, müziği ve eserleri ortada olmasına rağmen hala "tutucu" gibi ithamlarla hor görülmeye devam etmektedir. 27 yaşında fahri doktorluk unvanına layık görülen fakat bu unvanını kullanmayı tercih etmeyen Mendelssohn'un (KMK, 1996: 22) kişiliği gibi müzikal stiline de alçakgönüllü olduğu söylenebilir. Bu tevazu müziğinde vücut bulunca tutuculukla veya ilerici olmamasıyla karıştırılıyor olabilir mi? Daha az toplumsal, daha çok kişisel (Finkelstein, 1986: 72) diye tanımlanabilecek bazı bestecilerin bu müzikal yaklaşımları, onların taşıdıkları yaratıcı gücün küçümsenmesine yol açıyor olabilir mi?

Moskova-Çaykovski Devlet Konservatuarı'ndaki piyano pedagoglarından Prof. İrina Plotnikova, Ciddi Çeşitlemeler'in her ortamda her zaman her dinleyiciye çalınabileceğini, tabiri uygunsa 'joker' değerinde ve seyirciyi her zaman yakalayabildiğini söylemiştir (İ. Plotnikova ile kişisel görüşme, 4 Aralık 2008). Böyle bir güce sahip olmak her eserde ulaşılır bir merteye değildir. Bunun bir merteye olmadığı ileri sürülürse müzik hakkındaki şu hatırlatmayı yapmak gerekir: Müziğin doğasında her zaman "dinletmek", "dinletebilmek" vardır. Bu görüş herhangi bir kalıba ait değildir ve şöyle açıklanabilir: Örneğin cenazelerde, yaşanan bir kayıp sonrasında bağlamak yerine ağıt yakmak tercih edilir. Bu tercihin sebebi elbette sanatsal bir kaygı değildir ancak bunun müziğe dönüşmesi çevresine kendini dinletebilmesiyle bağlantılıdır. Cenazede bağlamak İslami kurallarda, geleneklerde uygun değildir çünkü Allah'ın takdirine isyan olarak algılanır. "Algılanmak" burada kritik bir kelimedir çünkü algılayanlar diğer insanlar, yani bir nevi çevre ve dinleyicilerdir. Diğer insanlar duydukları bağlamak eylemini inandıkları Allah'a karşı olumsuz, ağıt yakmayı ise olumlu karşılamaktadırlar. Bu oldukça doğal, beklenen ve insani bir durumdur, dolayısıyla dini açıdan da uygundur çünkü din sonuçta insanlık içindir. Bağırarak kendini dinletememekte ve tepki çekmekteyken ağıt yakan kendini insana dinletir, dinletebildiği için de tepki değil, ortaya bir müzik çıkar. Ağlama, bağırma, kargaşanın müzik olamayışlarındaki sebep kendilerini dinletememeleri ve "algılanma" biçimlerindeki temel sorundur. Sadece diğer kültürlerin değil, Anadolu kültürünün de müzik pratiğinde ağlama, bağırma, çılgılık gibi sesler müziğin doğal bir parçasıdır. Burada bahsedilen fikir ise bir parça değil, bir bütün olarak ağlamanın, bağırmanın ve çılgılığın müzik olamayışı ve olamayışının sebebidir. Elbette müziğin bir ögesi, parçası veya bir "efekt" olarak ağlama, çılgılık, bağırış olabilir, bu sesler duygusal içeriği arttırarak sanatsal etkiyi de güçlendirebilir,

bu doğrudur ancak anlatılmaya çalışılan durum başından sonuna kadar bu seslerden oluşan bir örnek, bunun da elbette müzikle bağdaşamayacağıdır. Bu görüş herhangi bir kalıba, merkeze ait veya sübjektif değil, mantık yürütülerek elde edilmiş basit bir örneğe dayanmaktadır. Bu tür dikkat çekici sesler müzik tanımına girebilen ve kendilerini dinletebilen örneklerin ancak bir ögesi, efekti, parçası olabilirler, müziğin bütünü bir çılgıktan oluşamaz. Yani dinletmek denklemden çıkarıldığında gelenekler bir tarafa, müziğin genetiği değiştirilmiş ve müzik olmaktan çıkarılmış olur. Bu dinletme yetisini Stravinski’nin “müziğin kolay hesapları” (Akay, 2000: 43) diye adlandırdığı ütilitarizm (yararcılık) ile karıştırıldığında ise Mendelssohn tartışılır “tutuculuğunun” da ötesinde, hiç de hak etmediği popülist bir akımın içine yerleştirilmiş olur. Besteci ise dinletme eylemini tek başına sağlayamaz, yorumcu esere hak ettiği değeri vermek ve dinletmekle sorumludur, dinletmek, ortak bir becerinin ürünüdür.

Bir temayı adeta tüm molekülleriyle inceleyip onlardan yeni parçalar, parçalardan bölümler, bölümlerden de bütün bir eser meydana getirmek çeşitlemeler formuna özgü çarpıcı özelliklerdir. Bu eserin böylesine büyük bir öneme sahip olmasının ve kendisini dinletebilmesinin önemli bir payı olarak çeşitlemeler formu gösterilebilir. Tema parçacıklarının, “esintilerinin” ise her zaman yaşıyor ve hissediliyor olması da dinleyiciyi devamlı olarak yakalama ve dinletme konusunda başrolüdür.



Görsel 1. F. Mendelssohn: “Variations Sérieuses” , op.54, re minör, Tema

Bu çalışmada bütün bir analiz değil, eserler hakkında önemli bulgular olabileceği saptanmış örnekler bulunmaktadır. Kaynak bestecinin kendi eserinin

notalarıdır, armoni ve formla ilgili açıklamalar, örnekler Rus sistemi ve terminolojisine göre yapılmıştır.

Tema özgün, yani bestecinin kendisine ait, planladığı çeşitlemeler formundaki eseri için özel olarak ürettiği bir temadır. Basit iki bölmeli formda yazılmıştır (Dobjanskaya, 2018: 56). Daha önce ifade edildiği gibi, “temanın benzer motiflerin sıralanması, bunların birkaç soluk yani virgüller, esler gibi aralarla geliştirilerek devam etmesi” bestecinin daha rahat ve verimli çalışabilmesine olanak sağlamaktadır. Temada bu nitelikler besteci tarafından ezgideki bağlarla bariz şekilde belirtilmiştir. Dört sesli bir armonik yapıya ait olan bu tema, başlangıcından itibaren soluklar, nefesler halinde, bağlarla belirtildiği gibi gelişir (bkz. Görsel 1). İki notadan oluşan ana motif tonik yani birinci dereceyle başlar, dominant dominantı yedili akorunda askıda kalır ve sonrasında çözülmeden sol minör yani subdominant derecesinde tamamen aynı şekilde tekrar eder. İlk armonik kırılma ise çözülmeyen bu dominant’tan sonra oluşur. Üçüncü gelişinde bu kez kaldığı dominant yedili akorunu çözmüştür. Motifin ezgiyi oluşturan üst sesi farklı armonilerde gelmesine rağmen tonik derecesinden ayrılmaz; ilkinde la, ikinci gelişinde re, üçüncü gelişinde ise kalan son nota olan fa notasından başlar. Üçüncü solukta küçük bir zirve yapan yeni motif bu zirveden aşağı durmadan iner ve yarım kadans, yani dominant akorunda temanın dört ölçülük ilk periyodunu tamamlar. Temanın ikinci yarısında temanın ilk motifi orta seste başlar, üst ses ise ilk notayı andıracak şekilde başlayıp modülasyonla farklı akorlara çözülerek ilerler. Son iki ölçüsü ise fikri noktalayan bir kadans ile temayı bitirir.

Ciddi Çeşitlemeler’de Doğal 7. Derece- Do Minör

Tema’nın ikinci periyodu ilkiyle aynı şekilde başlar ve ikinci armonik kırılma da ilkiyle aynı yerde meydana gelir. Dominant dominantı yedili yine çözülmez ve ardından akraba olmayan bir tonalitede devam eden motif daha büyük ve beklenmedik bir armonik kırılmadır. Bu kural dışı sapmalar, kırılmalar çeşitlemelerin devamı için haberci nitelikte ipuçlarıdır. Re minör tonalitesine ait bir dominant dominantı’ndan sonra klasik armoni kurallarına göre izlenebilecek birkaç alternatif vardır: Bir kadans akoru kullanmak; kadans akorunu atlayıp doğrudan dominant 3-4 akoruyla devam ederek tonik akoruna çözmek; tonik akoruna çözmeden, zincir dominant’larla tercih edilen tonaliteye ulaşana kadar devam etmek; son olarak da çift dominant’ı çözerek beşinci derecedeki tona yönelmek ve o tonda devam etmek. Mendelssohn bunların hiçbirisini tercih etmemiş ve yerine akraba dışı tonalite olan do minör ile beklenmedik bir kırılmayı tercih etmiş, piano dinamiğini de tam bu akorda tekrarlayarak yorumcuya bir ipucu vermiştir. Bestecinin bu tercihini sıra dışı olarak nitelemek mümkündür, kuralların dışında ve farklıdır. Buna karşın üçüncü ve beşinci çeşitlemede bu kırılmayı bir kurala bağlamış,

eksik yedililerle çözmüş, hatta beşinci çeşitlemede eksik yedili ve do minör çözümünü sol eldeki re pedalını kullanarak bir apojatüre dönüştürmüş, sol minöre parantez içinde bir yönelmeyle yine re pedalında, nihayet dominant'ı bularak bu kez re majöre çözmüştür. Devam eden diğer çeşitlemelerde ise hazırlamadan, temadaki gibi kullanmıştır.



Görsel 2. Çeşitleme III ve Çeşitleme V



Görsel 3. Çeşitleme XII

Görsel 3'te işaretli kırılma akorunun sforzando ile gelmesi o akora özel değildir çünkü tüm çeşitleme boyunca belirli yerlerde düzenli aralıklarla sforzando ifadesi görünmektedir. Bu sforzando elbette görsel 5'teki sforzando'dan farklıdır. Bir yorumcu her sforzando ifadesini aynı tonlama, aynı şiddetle çalmaz, karakteri, zamanlaması ve önemine göre yorumunu şekillendirir. Bir bütünlüğe sahip tek bir çeşitlemenin içinde bile tüm sforzando'ları farksız çalmak yorum kalitesini olumsuz yönde etkiler. Yani 12. çeşitlemede do minör akor geldiğinde,

Tema'daki şablona uygun şekilde, çeşitlemedeki diğer sforzando'lara göre daha yumuşatarak, zaman vererek çalmak doğru bir tercih olabilir. Bu yaklaşım diğer çeşitlemelerdeki do minör akorların verdiği etkiyle paralel olarak, görsel 5'teki kulminasyonu hazırlamaya devam edecektir.



Görsel 4. Çeşitleme XIV

Çeşitleme formuna ait kurallardan birisi, minör/majör zıtlığının bir veya az sayıdaki çeşitlemelerde mutlaka uygulanmasıdır. Re minör tonundaki Tema, 14. çeşitlemede re majör tonunda bir koral dönüşür (bkz. görsel 5). Tahmin edileceği gibi Tema'daki armonik kırılmayı yaratan do minör akor ise bu koralde do majör'dür. Eserin yorumlarında bu akor belirgin bir şekilde

farklı çalınır, Richter daha dolu ve kuvvetli çalmayı tercih etmiş, A. Schiff, M. Perhia, A. Cortot, A. Brendel ise daha piano ve ek olarak kimisi zaman tanıyarak çalmıştır. Aynı Tema'daki kırılma gibi, yine mi notasındaki bas ile kurulan bir dominant yedili çözülmemiş, akraba olmayan bir tonalite olan do majör şaşırtıcı bir etki yaratmıştır.

Temadaki piano nüansıyla gösterilen ipucunu diğer çeşitlemelerdeki izdüşümlerinde de piano nüansında uygulamak mantıklı bir yaklaşım olabilir. 17. yani son çeşitlemenin coda'ya bağlanan kulminasyonunda bu do minör akor piano değil, ona zıt olarak forte, hem de besteci tarafından sforzando ile işaretlenmiştir, üstelik sol elde heyecanı zirveye çıkartan bir de tremulo vardır. Buraya kadarki tüm örneklerinin piano nüansı ile saklanması, 17. çeşitlemedeki kontrastı daha belirgin ve anlamlı hale getirecektir.



Görsel 5. Çeşitleme XVII ve Coda Bağlantısındaki Do Minör Akor

Eserin Formu

Çeşitlemelerin kompozisyon tekniğini geliştirmesi bakımından önemi, yalnızca bir fikri çeşitleyerek eser yaratmak değil, çeşitlenen parçacıkları bir araya getirerek tek bir bütün oluşturmaktır. Eser incelendiğinde tüm çeşitlemelerin gruplar halinde olduğu gözlemlenmektedir. İlk dört çeşitleme birbirlerini tamamlar karakterdedir. İlk çeşitlemeyi takip eden ikinci ve üçüncü çeşitlemeler besteci tarafından un poco piu animato ve piu animato şeklinde tempoyu adım adım yükseltmektedir. Dördüncü çeşitleme ise bu grubu tamamlayan nitelikte, her iki elde de hızlı tempoda ve hafif nüansa noktalı çalış tekniğinin uygulandığı, zor bir çeşitlemedir. İki elde birden gelen hızlı noktalar dört çeşitlemeden oluşan ilk grubun hararetini de zirveye taşır. Kannon tekniğiyle planlanan çeşitleme kendi kulminasyonunu (müzikte zirve) yaptıktan sonra diminuendo ile sönerek biter.

Hızlı ve heyecanlı karakterde biten ilk gruptan sonra gelen 5. çeşitleme Tema'yı hatırlatır nitelikte, bir nevi Musorgski'nin "Bir Sergiden Tablo-lar" da parça aralarında ortaya çıkan Gezinti (promenade) rolünde Tema'ya geri dönüş yapar. 6. ve 7. çeşitleme bir grup, 8. ve 9. çeşitleme ise diğer bir grup şeklinde ele alınabilir, yorumcunun sunumuna göre bu dört çeşitleme tek bir grup haline de gelebilir. Örneğin piyanist Perahia bu dört çeşitlemeyi de birbirini tamamlar şekilde yorumlamıştır. Piyanist ve pedagog Prof. İrina Plotnikova ise 7. çeşitlemeden sonra küçük bir virgül koyulması gerektiğini, 8. çeşitlemeye yeni bir solukla başlamak gerektiğini savunmaktadır (I. Plotnikova ile kişisel görüşme, 4 Aralık 2008). Bu dört çeşitlemeyi tek bir grup olarak kabul etsek bile kendi içinde ikiye ayırmak gerekmede, çünkü 6. ve 7. çeşitleme akorlarla yükselmekte ve sona ermekte, 8. ve 9. çeşitleme ise küçük teknikte oluşan üçleme pasaj ve motiflerle birbirlerini tamamlayarak zirveye ulaşmaktadır. 6. ve 7. çeşitleme "ikiz çeşitlemeler" olarak adlandırılabilir.



Görsel 6. Çeşitleme X, füğetta

J.S. Bach'ın tanınmamış şaheserlerini keşfeden ve dünyaya tanıtan bir besteci olarak Mendelssohn, çeşitlemelerinde Bach'ın ustası olduğu bir füğ tekniğine yer vermiştir. 10. çeşitleme bir füğetta'dır. Füğün ilk iki notasında oluşan motif, çeşitleme temasının da ilk iki notasından alınmıştır. Füğ temasının ikinci gelişi barok geleneğe uygun şekilde dominant-tonik cevabıyla re notasından gelir. Burada Mendelssohn'un ince bir esprisi saklıdır. Çeşitlemelerin temasının üç solukta başladığını hatırlarsak ilk soluk la, ikinci soluk ise re notasında devam etmektedir (bkz. görsel 6). Bu aynı zamanda bir füğ kuralına benzemektedir, bestecinin gözünden kaçmamış ve 10. çeşitlemede füğetta'da kendini göstermiştir. Füğün teması, çeşitlemelerin temasından sadece iki nota ödünç almış ve genel olarak kendi yolunu çizmiştir. Mendelssohn ise bu inceliğiyle füğ tekniğini bir çeşitleme gibi değerlendirebilmiştir. Bir diğer incelik ise Tema'nın üçüncü ve dördüncü kez gelişinde beklenmeyen

armonik kırılma olan 7. dereceyi kullanmış olmasıdır. Görsel 6’da görüldüğü gibi sol notasından devam eden füğ teması, geleneksel füğ kurallarını izlememiş, la ve re notalarından sonra sol notasıyla, dörtlü aralıklar kullanılarak başlatılmıştır. Çeşitlemelerdeki Tema’nın do minörde aniden gelen şeklini andırmaktadır. Dördüncü kez bastaki gelişinde ise kurallara uygun şekilde eksik 5/6 akoruyla bu kez do majöre çözülür, tema re notasından başlar, yani geleneksel füğ dönüşümünü yaparak karar sese gelir ve girişi tamamlar. Bu iki incelikli fikir, fügetta’nın bize hala Tema’nın bir parçası olduğunu anımsatmaktadır. Fügetta’yı gruplardan bağımsız olarak değerlendirmek veya bir sonraki grubun ilk parçası olarak da kabul etmek mümkündür.

Fügettayı dahil etmezsek, bir sonraki grup 11, 12 ve 13. çeşitlemelerdir. 11. çeşitleme bir prelüd niteliğindedir. 12. çeşitlemedeki ani, hararetli ve kararlı müziği hazırlamaktadır. 10. veya 11. çeşitlemeyi ikinci “Gezinti” olarak tanımlamak da mümkündür. 12. çeşitleme birbirini tekrar eden akorlardan oluşan bir tokkata’dır. 13. çeşitleme tokkata’daki gibi 32’liklerle devam ederek aralarında tempo bağı oluşturmaktadır.

14. çeşitlemeyi bir intermezzo olarak değerlendirmek mantıklıdır. Intermezzo’lar doğaları gereği müziğe bir ara verir ve fark yaratırlar, bağımsızdırlar. Bu çeşitleme ise eserin yegâne majör parçası olan bir koraldır.

15, 16, 17. çeşitleme ve Coda, eserin son grubunu oluşturmaktadır. 15. çeşitleme 11. çeşitleme gibi bir prelüd olarak hazırlayıcı roledir. 16. ve 17. çeşitleme aynı 8. ve 9. çeşitlemeler gibi birbirlerine çok benzeyen ve tamamlar nitelikte ikiz çeşitlemelerdir. Eser 17. çeşitlemeden sonra Coda’ya bağlanmadan önce heyecanı zirveye taşımaya katkı yapan son ve üçüncü “Gezinti”yi de sunar. Coda, yeni malzemelerle ortaya çıkmasına ve uzun olmasına rağmen Coda’ya yeni bir çeşitleme numarası verilmemiştir.

Örneklerde Öne Çıkan Kompozisyon ve Yorumculuk Özellikleri, Benzerlikler

Re minör tonalitesi besteciler tarafından genellikle ciddi bir atmosfer, trajik veya dramatik, sarsıcı veya devrimci bir tasvir için tercih edilmiş ve müzik tarihine iz bırakıp evrenselleşen eserlerin bir bakıma ortak ruhu olmuştur. J.S. Bach’ın re minör Tokkata ve Füg’ü, W.A. Mozart’ın Requiem’i (Ağıt), onun 27 piyano konçertosundan sadece birinin (no.20) re minör olması, S. Rahmaninov’un Corelli Çeşitlemeleri, onun 3. piyano konçertosu, L. Van Beethoven’ın 9. senfonisi, re minör tonalitesini tarihte özel bir yerde konumlandıran eserlerdir.

Bu doğrultuda adı “Ciddi Çeşitlemeler” olan bir eserin re minör tonaliteye sahip olması doğaldır. Tema orta/yavaş bir tempodayken temanın ardından gelen dört çeşitlemede Mendelssohn tempoyu adım adım arttırmıştır, Rahmaninov’un Corelli Çeşitlemeleri’nin ilk iki çeşitlemesinde de tempo ve

hararet tırmanışı açısından benzerlik tespit etmek mümkündür. Rahmaninov ‘un “il basso poco marcato” ifadesiyle özellikle vurguladığı sol eldeki bas yürüyüşünün her iki eserin ilk çeşitlemesinde de oktav ve noktalı olması benzerliği daha da arttırmaktadır. Bir diğer benzerlik ise hem Mendelssohn, hem de Rahmaninov’un tema ezgisini değiştirmemesi, sağ elde aynı şekilde sunmasıdır.



Görsel 7. Sergey Rahmaninov: Corelli Çeşitlemeleri, İlk Çeşitleme



Görsel 8. Mendelssohn: “Variations Sérieuses”, İlk Çeşitleme

Eseri yorumlarken eserin formunu referans alarak tempo seçimleri dikkatle yapılmalıdır. Özellikle ilk dört çeşitlemede gittikçe hızlanan tempoda aşırıya kaçmamak, tutarlı ve sabırlı bir yaklaşımla eseri ele almak gerekir. 5. çeşitlemede “agitato” aslında Tema’nın başka bir yansıması, yani temposunun hararetli bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Schiff, 5. çeşitlemeyi Tema’ya yaklaştırmış ve “gezinti” karakteri vermiş, aynı ilk gruptakine benzer şekilde bir yapı planlamıştır. Brendel 5. çeşitlemede 4. çeşitlemedeki harareti devam ettirmiş, Perahia ise her iki fikri de kapsayıcı bir yorum tercih etmiştir. Görüldüğü gibi yorumcunun form fikirleri yorumlarına da yansımakta, tercihlere göre eserin formu bağlantılarında ufak değişikliklere uğramaktadır. Yorumcu önce kendi tutarlı form analizini yapmalı, bu analiz doğrultusunda

tempo seçimi ve çeşitlemeler arasındaki karakter, tempo farklılıklarını, verilen aranın uzunluğunu belirlemelidir.

5. ve 14. çeşitlemede iki ilginç apojatürü fark etmek ve dinleyiciye fark ettirmek eserin ifadesinin anlaşılması için faydalı bir seçim olabilir.



Görsel 9. Çeşitleme V

Görsel 9'deki apojatür aslında bir bütün olarak akor apojatürüdür ve tonaliteye çok uzak bir majör yedilidir. Bunu fark ettirmek için rubato ve nüansa önem verilmelidir.



Görsel 10. Çeşitleme XIV

Görsel 10'da kullanılan küçük ikili fa diyez basa göre ilk çevrim majör yedili olsa da sonrasında sol notasında gelen bas ile tamamen apojatüre dönüşmüştür. Armonik duyum açısından bu çeşitlemede özel bir yere sahip bu apojatürü acele etmeden, zamanı genişleterek duyurmak ve çözmek, yorumun doygunluğunu arttırma konusunda faydalı olabilir. Buna en iyi örnek A. Sc-hiff'in yaklaşımıdır. Barok yorumlarıyla da öne çıkan yorumcunun polifonik duyusu ön planda tutması ve bu apojatürleri son derece belli ederek duyurup çözmesi eserin zenginleşmesine katkı sağlamıştır.)

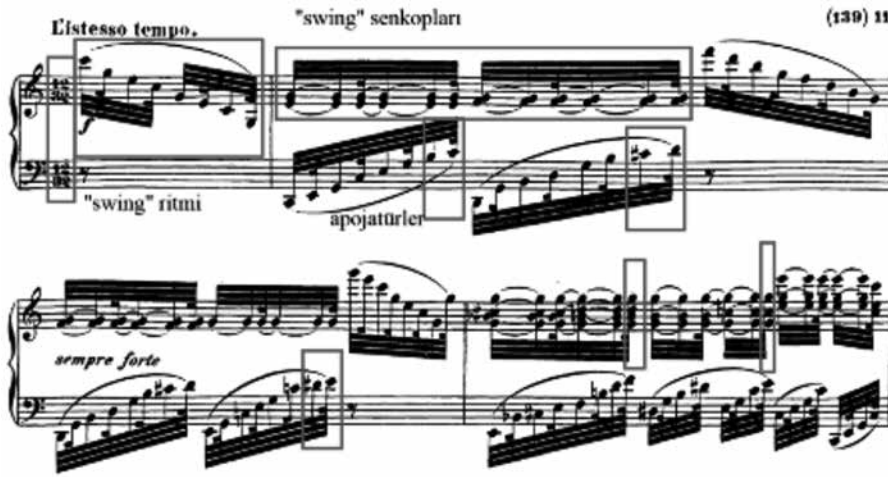
13. çeşitleme ise izlenim açısından caz müziğini anımsatan oldukça ilginç öğelere sahiptir. Tema'nın caz müziğinde sıkça başvurulan aksanları andıran sforzando'lu notalarla hissettirilmesi, sol elde caz müziğindeki kontrbas pizzicato'larını andıran bas yürüyüşü, sağ elin staccato pasajının caz müziğinin temel ritmik öğelerinden olan zayıf zamanlı senkoplarla elde edilmesi, görsel 11'de görülen 32'lik eslerden hemen sonra başlayıp kuvvetli zamanı vermeden aniden bitmesi, caz armonisinde kullanılan minör-majör kombinasyonlarıyla elde eden ya-bancı sesler gibi birçok ögeyi tesadüf olarak nitelendirmek doğru ol-mayabilir



Görsel 11. Çeşitleme XIII

Öncelikle caz müziğini andıran öğe sayısı bir tane değil, birden fazladır, tümü aynı çeşitlemenin içinde gelmektedir. Caz müziği oluş-madan önce öğelerinin var olduğu, hatta bir arada kullanıldığıyla ilgili tez desteğe ihtiyaç duymaktadır ancak sadece Mendelssohn değil, daha öncesinde Ludwig van Beethoven'ın müziğinde de benzer yaklaşımlar somut olarak gözlemlenebilir.

Örneğin Beethoven'ın son sonatı olan op.111 (no.32), son bölümünde aynı anda bir değil, birden fazla caz ögesi barındırmaktadır. Görsel no.12'de görüleceği gibi 12/32'lik gibi sıradışı bir tartıma ve "swing" ritmi gibi cazın en temel öğelerini tek bir yerde barındırmaktadır. Sağ eldeki senkopların sol eldeki minör-majör kombinasyonu ve "swing" ritmiyle kullanımı ise incelenmeye değerdir. Bunu bir nevi devam eden ve gelişen "zeitgeist" (zamanın ruhu) olarak tanımlanabilmesi ve cazın oluşumundan önceki "ayak sesleri" olarak adlandırılabilmesi için bulguların sayısını arttırmak mümkündür ve gereklidir. Çalışmanın konusundan uzaklaşmamak için ileride yeni bulgularla anlam kazanacak araştırmaların önünü açabilmesi ihtimali ve umuduyla konuyu da destekleyen örnekler verilerek caz saptaması burada noktalanmıştır. Her iki örneğin de çeşitlemeler formunda olmasını belirtmekte fayda vardır.



Görsel 12. Ludwig van Beethoven: Piyano sonatı op.111 (no.32)

13. çeşitlemenin yorumcu açısından zorlayıcı özellikleri sol elde Tema'nın bağlı, bas yürüyüşünün ise noktalı olmasıdır. Her iki katman da net bir şekilde duyulmalıdır. Seri bir tempoda sağ elin 32'likleri noktalı çalması ise teknik olarak uğraştırıcıdır. 4. çeşitlemede de benzer bir zorluk vardır. Hızlı pasajları staccato ve non-legato çalmak için yapılacak en önemli egzersiz parmakların notalar birbirine bağlanmadan, yavaş tempoda seri bir şekilde yukarıya kaldırılmasıdır. Sanki tuşlar aşağıda değil, yukarıda gibi düşünmek, parmakları kaldırarak, sanki yukarıda

konumlanmış hayali bir klavyeyle çalmaya konsantre olmak faydalı bir egzersizdir. Bir gam baştan sona staccato çalınabilir, bu yapılırken parmak uçlarını kaydırarak çalmak öğrencilerin bu zorluğu kısa yoldan aşmak için kullanabildiği bir yöntemdir. Aslında mantık yürütülürse parmak uçlarını kaydırmak, “kavramak” niteliğindeki doğru hareketin daha abartılı bir halidir. Orta veya yavaş tempoda çalarken, parmaklar kıvrılınca kaymadan, kol ağırlığını taşıyabilecek düzeyde bilekleri hafif yukarı kaldırıp kolları yeterli temasıyla kendine doğru çekebiliyorsa, o zaman doğru ve tam kavrama sağlanmış demektir. Hızlı staccato çalarken ise durum farklılaşır, kaydırma hareketi aynı üç veya daha fazla notadan oluşan repetisyon adı verilen pasajlarda gereklidir. Görsel 11’deki pasajlarda ise parmakları kaydırmak ancak bir ölçüye kadar gereklidir ve doğru kaydırmanın aslında tam kavramanın devamı olduğunu öğrenmek, doğru öğrenilmiş bir hareketin aşırıya kaçılarak yanlış yola gitmemesine özen göstermek gerekir. Tam kavramayı öğren-medien parmakları kaydırmak olumsuz sonuçlar oluşturabilir. Henüz parmak güçlendirme aşamasında olan ve güçlük yaşayan öğrenciler parmaklarını aşırı kıvrarak tırnaklarına çok yakın bir pozisyonda tuşlara temas edebilirler, hem bu kaydırma hareketini aşırı derecede uygularlar, hem de parmakları yukarı kaldırma hareketini yeterli düzeyde yapamazlar. Bu yüzden istenen marcato tuşe ve dinamikleri elde etmek zorlaşır, gereksiz yorgunluk ve kasılmalar olabilir. Tuş yüzeyi ve parmak derisi arasındaki etkileşim ise kritiktir çünkü kavrama hareketini yaparken parmağın kayması, bazı durumlarda tuşları kavrayamamak anlamına gelebilir. Elbette tüm bunlar bu kadar hızlı giden bir parçada milimetrelerle ölçülebilen ve fark etmesi oldukça zor detaylardır. Tam kavrama sırasında söz gelimi bir veya birkaç milimetrelik kaymalar oldukça normal, yine söz gelimi bir santimetre ve üstü bir kayma ise geleneksel tekniğin dışındadır. Bunu anlamak için çalarken parmakların avuç içine doğru ne kadar kapandığına bakmak, aynı zamanda parmak ucunun neresiyle çalındığına dikkat etmek yeterlidir. Eğer neredeyse tırnak ile çalınıyorsa ve parmaklar aşırı kıvrık ise yanlış, parmak yastıklarıyla çalınıyorsa doğru pozisyonudur. Teknikteki bazı doğrular ve yanlışlar kişiden kişiye değiştiği için en önemli ve zorunlu olan gözlem parmakların kol ağırlığını taşıyıp taşımadığını kontrol etmektir. Eğer parmaklar kol ağırlığını taşımadan kendi kendilerine kayıyorlarsa bundan kesinlikle kaçınılmalıdır.

Kol ağırlığını taşımayı öğrenmiş güçlü parmaklara sahip bir öğrenci/piyanist artık kendi teknik rahatlığı ve tercihine göre kaydırma derecesini keşfedip uyarlayabilir. 4. çeşitlemedeki çarpmalar, hızlı staccato pasaja ayrı bir zorluk katmıştır çünkü çarpmalar çok hızlı olduğu için bağlı çalınır, ancak tüm çeşitleme bağlı değil, noktalıdır. Bunu yavaş tempoda çözümleyerek öğrenmek ve çeşitlemenin kanon yapısını fark etmek önemlidir.

8, 9, 12, 16 ve 17. çeşitlemede, ayrıca kodada Mendelssohn’un bir piyanist olarak enstrümanı özgün kullanma şekline örnekler tespit etmek mümkündür. 8 ve 9. çeşitlemede hızlı pasaj içinde yalnızca bir notanın tekrar etmesi, 12. çeşitlemedeki tekniğin akor ve oktavların iki kez tekrar etmesinden kurulması, 16 çeşitlemede hızlı pasajın üç sesli akorlarla kurulması, 17. çeşitlemede ise sol elde 10’lu gibi oldukça büyük bir aralıkla hızlı tempoyu devam ettirmesi, kodanın ise baştan sona sol el ve sağ elin tremulo şeklinde çalınması ve temanın önce zayıf, sonra güçlü zamanda sağ elde devam etmesi gibi örnekler çığır açan, aynı zamanda yorumcuyu zorlayan yeniliklerdir.

Sonuç

Mendelssohn’un yaratıcılığı ve müziği, yaşadığı çağın müziğini yansıtmaktadır. Bir müziğin çağına ait olması ve anlaşılır olması ise yenilikçi olmasına engel değildir. Mendelssohn da Chopin gibi, bir piyanisttir. Piyano konçertoları, solo piyano eserleri Chopin’in eserleriyle lirizm ve yenilikçi piyano kullanımı, apojatür zenginliği bakımından birçok benzerliğe sahiptir. Bu çalışma onun tutucu değil de ilerici bir besteci olduğunu gösterebilir veya göstermeyebilir ancak “Variations Sérieuses” onun yenilikleri ve buluşları olan bir besteci olduğuna dair bulguları barındıran eserlerindendir ve piyano müziğine ışık tutan önemli bir örnektir. Bu çalışmada eserler ilgili konu dahilinde öne çıkan birçok bulgu nota örnekleriyle desteklenmiş, açıklanmış ve değerlendirilmiştir. 13. ve 4. çeşitlemede yorumcu açısından teknik zorluğun aşılmasıyla ilgili öneriler açıklanarak paylaşılmıştır. Her yenilikçi bestecinin yetenekleri ve tercihleri farklı olabilir, kimisi orkestrasyon, armonik zenginliğiyle çağı ileri götürür, kimisi form, enstrüman tekniğindeki reformları, ritim ve ezgileriyle çağa katkı sağlar. Ciddi Çeşitlemeler kanon, fügetta, tokkata, koral gibi formları kullanmış, bunların tümü tek bir form olan çeşitlemelerin yapısında görev almıştır Repetisyon, noktalı çalış, akor gibi teknikler

farklı ve ustaca kullanılmış, yüz yıllar sonra bile yorumcuları kafa yormaya, zorlukları aşmaya ve tekniklerini geliştirmeye teşvik etmiştir. Mendelssohn'un "alçakgönüllü" stili, yalın müzikal dili onun ileri görüşlü özelliklerini bizden gizliyor, adeta bir hazine gibi saklıyor olabilir. Bu hazinenin ortaya çıkması için detaylı bir analiz, analizin gerektirdiği çalışma aşaması ve teknik zorlukları aşılmış özgün bir yorum gereklidir.

Kaynakça

- Akay, İ. (2000). İgor Stravinski: Müzik Sanatı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Ashley, Tim. (2005). The Butcher of Bach: The Guardian. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/music/2005/jan/28/classicalmusicandopera.jsbach>
- Chernaik, J. (2013). Mendelssohn Reconsidered. The Musical Times, V.154 (1922), 45-55.
- Dobjanskaya, (2018). Muzıkalnaya Forma. (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Yakutsk: Arktik Devlet Kültür ve Sanat Enstitüsü ASD.
- Finkelstein, S. (1952). Müzik Neyi Anlatır? (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fogg, R. (2015). A Closer Look at Mendelssohn's Variations Sérieuses Clavier Companion, V. 7 (3), 48-53.
- Hinson, M. (2005). Mendelssohn Variations Sérieuses op.54 for the piano. California: Alfred Music.
- İlyasoğlu, E. (1994). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klasik Müzik Koleksiyonu Felix Mendelssohn Bartoldy (1. Basım). (1996). İstanbul: Boyut Müzik Yayınları.
- Kuo, Yi-Ting. (2019). Musical Analysis and Composition of Variation Music. Proceedings The Asian Conference on Arts & Humanities Official Conference içinde http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/acah2019/ACAH2019_50696.pdf
- Say, A. (1994). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

