

## PIYANO YORUMCULUĞU PROBLEMLERİ

Yuriy SAYUTKİN<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu çalışmanın amacı piyano repertuarındaki bazı sorun ve hususların yorumlanmasıdır. Çalışmanın ana hedefiyse farklı piyano ekollerinin, piyano sanatı ve pedagojisinin büyük ustalarının icrası üzerindeki pratik çalışma yöntemlerinin incelenmesidir. Çalışmada aynı zamanda çağdaş piyano icrası tarihi ve günümüz icracılığının bazı değerlendirme kriterleri ele alınmıştır. Kıyaslama yöntemi ile farklı nesil ve piyano ekollerindeki icra ve teknik sorunların çözüm yolları gösterilmeye çalışılmıştır. Büyük çoğunlukla Rus piyano ekolü temsilcilerine dayanarak, yaratıcılığın psikolojik tarafına ve onun piyano tekniği açısından hayata geçmesine dikkat çekilmektedir. Aynı zamanda araştırmacının kendi icracılık ve pedagojik yaklaşım tecrübelerine dayanarak, çağdaş piyano icracılığının bazı problemlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Bunlardan başka, besteci metninin doğru okunması problemlerine de değinilmiştir. Farklı besteciler tarafından yazılan nota metni örnekleri üzerinde piyano sesinin farklı tınısal ve kişisel özellikleri gösterilmiştir.

Çalışmanın bir hedefi de icracı ve eğitimcilere farklı piyano stillerinin yorumunda, aynı zamanda teknik sorunların çözülmesi, form ve tuşe üzerindeki pedagoji ve serbest çalışmalarda farklı bakış açıları kazandırmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, İcraçılık, Stil, Dönem, Problem

## PROBLEMS OF PIANO PERFORMANCE

### ABSTRACT

The aim of this study is to interpret some problems and issues in piano repertoire. The main aim of the article is to examine the different approaches in piano pedagogy in terms of the most significant piano artists and piano pedagogues. In the study, some evaluation criteria of contemporary piano performance and contemporary performance have been discussed. With the comparison method, it has been tried to show ways of solving the performance and technical problems in different generation and piano schools. On the basis of the representatives of the Russian piano school, which are mostly of great importance, attention is paid to the psychological side of creativity and its implementation in terms of piano technique. At the same time, based on the researcher's experience of his own performance and pedagogical approach, some problems of contemporary piano performance were tried to be shed on. Apart from these, problems of correct reading of composer text were also mentioned. The samples of note text written by different composers show different kinds of piano sound and their different physical and personal characteristics. The aim of the study is to give different viewpoints to performers and educators in the interpretation of different piano styles as well as solving technical problems, pedagogy on form and key, and freelance work.

**KeyWords:** Piano, Performing, Style, Period, Problem

<sup>1</sup> Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, yura\_scarbo@yahoo.com

## 1. GİRİŞ

*Yorum/İzah; sanatçının kişisel özelliklerinin, fikirsel ve yaratıcı tasarımının, ait olduğu ekolün estetik prensipleri  
Ve yine ait olduğu akımın ses düzlemi içerisinde hayata geçirilmesidir.  
(Steinpress-Yampolskiy, 1966, s.194)*

Müzikle ilgili bir konu olan piyano müziğinin çağdaş yorumu üzerine yazılmış yerli ve yabancı pek çok kaynak bulunmaktadır. Hem ciddi bir teorik altyapı hem de etkili bir performans gerektiren bu alan, bilimsel araştırma konusu olma özelliğini fazlasıyla taşımaktadır.

Romantik dönem piyano sanatı reformundan günümüze kadar yüz yılı aşkın bir süre geçmiştir. Bu uzun süre zarfında birçok şey değişmiş, farklı çağlar birbirinin yerini almış, şehirler ve devletlerin değişmesiyle küresel çapta tarihi olaylar yaşanmıştır. Gerçeğin en parlak yansıması olan sanatta da devasa değişimler meydana gelmiş, Romantizm en erken dönemden en geç dönemine kadar tüm aşamalarından geçmiştir. Onun yerini Empresyonizm almış (müzikte bu dönem XIX. yüzyılın sonundan XX. Yüzyılın başına kadar uzanır), ardından XX. yüzyılın çocuğu Ekspresyonizm, kendi yeniliklerini getirmiştir. Dodekafoni, serial teknik, piyano kullanımının en yeni yöntemleriyle George Cage'in yenilikleri ve George Crumb'ın "Amplified Piano" sunu ortaya çıkarmıştır.

Piyano ekolü uzun bir yol kat etmiştir. XXI yüzyılın çağdaş piyanistleri için piyano sanatının, bir sanat olarak var olması olağan bir durumdur, zira o olmadan imgelerin- günümüzde var oldukları çapta- sanatsal bütünüyle yaratılması ve aktarılması mümkün değildir. Günümüzde modern uluslararası yarışmalarda, parlak bir tekniğin varlığına artık o kadarda çok odaklanılmıyor. Günümüz yarışmalarında asıl mücadele, piyano performans sanatında bireysellikler mücadelesi biçiminde gerçekleşiyor. Uluslararası jüri değerlendirmelerinde yorumlar, başlıca kriter olarak kabul ediliyor.

Piyano icracılık yorumuna ilişkin sorunları incelemek için, öncelikle tarihsel ilkeleri ve ortaya çıkış sebeplerini araştırma gereksinimi vardır. Daha sonrasında da elde edilen bilgilerden yola çıkarak araştırma yöntemlerini belirlemek ve ortaya çıktıkları an itibariyle günümüze kadarki evrimlerini gözlemlemek gerekmektedir.

Bilindiği gibi, piyano performansı alanındaki apaçık devrim, klasik dönemden romantik döneme geçiş sürecine denk gelir. Bu çalışmada ele alınan tüm konular ve problemler, piyano sanatı ve eğitimi alanındaki en parlak temsilcilerin faaliyetleri ve örnekleriyle incelenip

cevaplandırılmaya çalışılmıştır. İnceleme müzik tarihinin romantik döneminin temsilcisi F.Liszt'ten, XX. yüzyılının en büyük müzik eğitimcilerinden biri olarak kabul edilen H. Neuhaus'a kadar kronolojik olarak ele alınmıştır.

### 1.1. F. Liszt'in piyano yorumculuğu alanındaki reformları.

*Diyalektik ilişki: Müzik imgesi ve onun piyano müziği icrasında gerçekleşmesi.*

Bilindiği gibi, klasisizmden romantizme geçiş dönemi piyano performansı alanında bir dönüm noktasıdır. O dönemde Macar besteci Franz Liszt piyano stiline en parlak reformcusu konumundadır. Piyano tekniği kalıplarının "senfonikleştirmesi" serüveni bu besteciyle başlamıştır. Liszt sayesinde piyano, bir salon çalgısından, kuvvet ve sanatsal ifade açısından senfoni orkestrasına eşdeğer bir müzik çalgısına dönüşmüştür.

Öncelikle Liszt'in, piyano için yazılmış eserlerin yapısına getirdiği yeniliklere bakalım. İlk defa akorlar geniş serimde yerleştirilir, bu sayede icrada sanki "doğallık" etkisi elde edilir; akorlar birkaç pozisyonlu arpej figürasyonlarına konumlandırılır. Yoğun bir akkor eşliği kullanılır, piyano sesinin "sönen" doğası aşılmaya çalışılarak yarım pedal, çeyrek pedal, "vibrato-pedal" vs. kullanılmaya başlar.

Öncelikle Liszt'in, piyano için yazılmış eserlerin yapısına getirdiği yeniliklere bakıldığında; akorların ilk defa geniş serimde yerleştirilerek icrada "doğallık" etkisinin elde edildiği ve akorların birkaç pozisyonlu arpej figürasyonlarına konumlandırıldığı görülür. Yine bu aşamada yoğun bir akor eşliği yanında, piyano sesinin "sönen" doğası aşılmaya çalışılarak yarım pedal, çeyrek pedal ve "vibrato-pedal" kullanılmaya başlanır.

Tabii bu denli büyük çaplı teknik efekt kullanımının, Liszt'in eserlerine yüklediği sanatsal imgelerin talebi sonucu gerçekleştiği biçiminde yorumlanabilir. Şüphesiz bu yöntem ve yaklaşımlar, Liszt'in içinde yaşadığı ve yarattığı dünyaya bakışının şekillendiği dönemden esinlenmiştir. Başka bir deyişle, o dönemdeki piyano icrasına yönelik klasik sıkı kuralların gevşetilip genişletilmesine olan ihtiyacın bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım Beethoven'ın geç dönem eserlerinde de gözlemlenmektedir.

Bu arada, Liszt'in eserlerindeki bazı imgeler, Beethoven'ın yaratıcılığından esinlenmiştir; karamsar dokunaklılık ve. gibi (Konçerto La major, Sonat si minor). Bunun dışında lirik imgeler ortaya çıkar ("Sonetto del Petrarca", "Les cloches de Geneve"). İlk defa piyano icra tekniğinde

“resimsel” imajlar kullanılır (“Il Penseroso”, “Les jeux d’eaux à la Villa d’Este”, “La Lugubre Gondola”, “Aux cypres de la Villa d’Este”).

Olağanüstü bir pedagog ve piyano ekolü yaratıcısı olan Lizst, öğrencilerin den daima müzikal ifadenin "sade ve doğal" olarak gerçekleştirilmesini istemiş ve her zaman eser karakterinin yaratılmasını ön plana koymuştur. Çünkü sadece somut imgesel tasarımın ortaya konulması durumunda, el ve parmakların geçerli konumu, tuşe niteliği vs. bulmak için gerekli ivme sağlanabilirdi.

Burada bir nevi diyalektik ilişki gözlemlenebilir. Çünkü ilk başta yalnızca hayalimizde var olan ideal bir madde, yani sanatsal bir imge söz konusu. Elbette ki, imge tamamen öznel bir kavramdır.

Öte yandan elimizde nesnel bir gerçek var, piyano ve onun sesi. Bunlar aracılığıyla hayalimizde kurduğumuz sanatsal imgeyi hayata geçirebiliriz. İşte bu iki ilkenin çakışması, yorumun gelişimini sağlamaktadır.

Bilindiği gibi, Lizst öncesi birçok piyanist, işin yaratıcı tarafına önem vermeksizin mümkün olduğunca notalara sadık kalmaya çalışıyordu. Lizst ile Viyanalı piyanist-virtüöz S.Thalberg arasında geçen o meşhur yarışmayı hatırlamak konuyu daha iyi kavramak açısından yararlı olacaktır. Yarışmanın sonunda Fransız dinleyiciler: "Thalberg dünyanın bir numaralı piyanistidir, Lizst ise tektir" (Nador,1975, s.72) demişlerdi. Bu ifadenin paradoksu, ikisinin performansı metronom ile kontrol edildiğinde ve Thalberg'in Lizst'den çok daha "hızlı" çaldığı anlaşıldığında ortaya çıkmıştır. Thalberg eseri nota metnine sadık kalarak ve "parlak" bir şekilde icra ederken, Lizst galibiyetini performansındaki yaratıcı imge mevcudiyetiyle elde etmiştir.

Lizst - pedagoji ilişkisine dönüldüğünde, öğrencilerinde imgesel hayal gücünü uyandırmak için başvurduğu ilginç “duygusal” anlatımlardan da söz etmek gerekir.

Lizst'in L.V. Bethoven'in cis-moll op.27 Sonatının ikinci bölümü için "Unefleurentre deux abîmes" (İki uçurum arasındaki çiçek) gibi bir ifade kullanması, (Milstein,1956, s. 61-62) öğrencilerinin zihninde eserin ruhuna uygun bir imgenin oluşmasına ve ona özgü bir müzikal ifadeyi sergilemelerine katkı sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda A.Boissier'in Lizst'in derslerine dair anıları da ilginçtir: "Birinci kitaptaki Füg'den sonra Kalkbrenner'in o tatlı, şiirsel, şefkatli, puslu egzersizini çalmamı söylemişti. Onu güzel, ama biraz sisli bir sabaha benzetmiştim. Lizst, “İlkbahar sabahı olsa gerek” diye

gölümsedi. O haklıydı, sonbahar sabahı için bu müzik fazla aşk duygusu içeriyordu." (Boissier,1964, s.20)

Lizst'in bir sonbahar sabahı ile ilkbahar sabahı tonlarını kıyasladığı bu denli narın imgelemesinden, bestecinin bilinçaltında imgenin kendisi ile ses düzleminde gerçekleştirilmesi arasındaki bu diyalektik ilişkiyi sezdiğinin sonucuna varabiliyoruz.

Lizst'in eserlerinden başlayarak, "bestecinin terminolojik dili" kavramının oluşması da dikkat çekmektedir. Burada müzik terminolojisi (tempo ve performansın karakteri işaretler, agojik ve diğer işaretler) ilk defa olarak imgesel anlam taşımaya başlamaktadır.

"Dolce, lento, marcato gibi işaretlerin besteciye yetersiz, çok genel ve renksiz, eserin imgesel zenginliğinin içinde olanaksız gelmesi de tesadüf değildir. Lizst, çok seyrek olarak bu terimlerle sınırlı kalmış, birtakım ilaveler yaparak onlara daha spesifik ve şiirsel bir karakter kazandırmaya çalışmıştır. Böylece, eserlerinde "Dolce" yerine "Dolce religiosozamento", "Dolce Cusingando" vs. gibi ifadeler kullanmıştır. Lizst'in tüm bu terimleri seçerken V. Hugo (1802- 1885) ve A. Lamartin (1790-1869) başta olmak üzere tamamen Fransız Romantik Dönem yazarlarının şiirsel dilinin etkisi altında olduğunu belirtmek gerekir. Bilindiği gibi, besteci bir müddet V.Hugo (1802 - 1885), E. Delacroix (1798-1863) ve diğerlerinin de üye olduğu Paris "Cenacle" (1820'lerde Fransız Romantik edebiyat yazarları kulübü) topluluğunun da üyesiydi.

J. Milstein'in "Lizst" adlı kitabında ilginç bir liste yer almaktadır. Bu listede yazar, Lizst'in kullandığı terimlerle Fransız Romantiklerin ifadeleri ve sıfatları arasında kıyaslama yapmaktadır (Milstein,1956, s.62). Sanatsal ifade alanındaki "Terminolojik dil" dediğimiz bu yolu işte oradan izlemek mümkündür. Farklı dönem ve stilleri temsil eden diğer besteciler için bu tür listeleri oluşturmaya devam edersek, kullandıkları terimlerin bestecinin yaşayıp-yarattığı dönemden esinlenerek kendine özgü imge dünyasından geldiğini görmek mümkündür.

Örneğin, Claud Debussy'nin prelüdlerinden biri: "Ceryth medoitavoir lavaleur sonored'un fondde paysage tristeet glace" (Kasvetli ve soğuk bir manzara tarzında ritmik figürasyon). Dolayısıyla, Debussy'nin kullandığı terimlerin imgesel anlamının sanattan ve empresyonist ressamların yapıtlarından kaynaklandığını görüyoruz: C.Monet, A. Renoir, E.Degas vb.

Ayrıca imgesellik kendi evrimini Lizst'in Programlı Müzik denen bir diğer yeniliğine de borçludur. Lizst eserlerine program alt başlıklarını vermekle kalmıyor, "Dante Sonatı", "Mazeppa", "Akşam Armonileri" gibi, aynı zamanda yayınlanırken illüstrasyonlarla donatılmış

olmalarına da dikkat ediyordu. Bu ufak detay da performans sanatçısının zihninde belirli imgeleri yaratmak ihtiyacından kaynaklanıyordu.

Lizst'in sanatını bir süreliğine incelemeyi bırakıp, imge ile onun hayata geçmesi arasındaki diyalektik ilişkiye dönmek gerekirse: piyano sesinin nitelik açısından eşi benzeri yoktur. Tüm diğer çalgılarda -keman ya da kilise orgu olsun- sesin çıkma anından sonra değiştirilmesi mümkündür. Hâlbuki piyanist sesi verdikten sonra artık onu değiştirme yetkisine sahip değildir; bu herkesçe bilinmektedir. Dolayısıyla, bir piyanist her şeyden önce belli bir notayı, akoru, ses uyumunu vs. ses niteliklerini hayal etmelidir.

Bu çalışmada piyano çalma tekniği ele alınmamaktadır. Bu öneriler yalnızca yeteri kadar sahne performansı deneyimine sahip ve her şeyden önce -kelimenin hem dar hem de geniş anlamıyla- "tekniki gelişmiş" olan piyano performans sanatçılarına yöneliktir. Burada performansın tamamen psikolojik yönleri ele alınmıştır. J.Milstein Lizst hakkında şunları söylemiştir: "Kendisini mükemmel bir şekilde kontrol etmesine ve performansının tüm ayrıntılarını ve sanatsal izlenimini göz önünde bulundurmasına rağmen, O rol taslamıyordu, kayıtsız bir oyuncu değildi. İcra ettiği eserin imgelerini içtenlikle ve derin bir şekilde yeniden yaratıyordu. Lizst birçok sanatçıya özgü olan, ikiye bölünme, dikkatini dağıtma yeteneğini şaşırtıcı derecede geliştirmiş ve görüş alanında çok şeyi tutma yeteneği, zamanı geldiğinde onutek bir şeye odaklanmaktan alıkoyamamıştır". Lizst'in yaşadığı dönemin psikolojisine göre, dikkatin bu tür "bölüştürülmesinin alışılmamış bir zorluk teşkil ettiği açıktır (Milstein,1956, s.92).

Ayrıca, "bireysellik" kelimesini kullanarak, hiçbir şekilde orijinal metnin kendi "bireyciliği" uğruna çarpıtılmasını da kast etmemektedir. Modern yorum bilimi besteci metninin son derece doğru bir şekilde okunmasını gerektirir.

Performansın psikolojik yönünden söz ederken, performans sanatçısının şahsi psikolojik özellikleri alanında da biraz derinlere inmek gerekir.

Örneğin, piyanoda teknik ve müzikalite bakımından kusursuzluğa erişmiş olan iki performans sanatçısından aynı eseri dinlemek tamamen farklı izlenimler bırakır. Bir imge bizi ikna ederken, diğeri etmez. Peki bu neden kaynaklanmaktadır?

Yaşam ve psikolojik deneyimleri oldukça farklı olan performans sanatçıları bazen dramaturji açısından oldukça karmaşık olan bir müzik parçasını apayrı şekillerde yorumlaya bilmektedirler. Lizst kendi eserlerinde çeşitli duygusal alanları sıklıkla karşı karşıya getirir; dramatik ve lirik, kahramanlık ve mahremiyet gibi. Lizst öğrencilerinden, yeterli yaşam deneyimleri olmasa bile, çok geniş bir bilgi çeşitliliğine sahip olmalarını ister. Buda imgelere,

icracının olgunluğu merceğinden bakıldığında, iki ayrı icra arasında nitelik bakımından farklılıkların olacağı biçiminde yorumlanabilir.

Psikoloji hakkında konuşmaya devam ederken burada çok ilginç bir detaydan da söz etmek gerekir. Bazen kimi piyanistlerin, temsilcisi oldukları piyano ekolünden ya da kendi ülkelerindeki bestecilerin bestelediği eserleri eşsiz ve benzersiz bir şekilde yorumlamalarına tanık olabiliriz. Burada J.Brahms'ın eserlerinin Alman piyanist Vilhelm Bakhaus tarafından eşsiz yorumunu, Fransız piyanist Pascal Devoillon'un C.Debussy ve M.Ravel eserlerinin icrasını örnek gösterebiliriz. Yine de bunun gibi durumlar bir kural teşkil etmez. Çünkü bu düşünce biraz abartılacak olursa, her müzisyenin yalnızca kendi ülkesi ve milletinin bestecilerinin müziğini iyi ve tam bir şekilde icra edeceği sonucuna varılabilir. Bu hiç de doğru değildir. Buradan varılması gereken sonuç icracının; J.Brahms, M.Ravel, S.Prokofyev yada K. Karayev müziği olsun, herhangi bir eseri doğru şekilde yorumlamadan önce, bestecinin yaşadığı ve yarattığı ülke ile milletin gerçeklerini derinlemesine öğrenmek durumunda olmasıdır.

Apaçıktır ki, XIX. yüzyılın Alman ve Fransız halklarının yaşamlarını, tarihini, sanatını bilmeyen bir performans sanatçısının, R.Schuman'ın imge dünyasını tüm renkleri ile aktarması olanaksızdır. Floristan ve Eusebius dünyasına dalmadan "Karnaval" ya da "Senfonik etütler" eserlerini tüm derinliğiyle çalmak mümkün değildir, C.Debussy ve M.Ravel'in eserlerini yorumlayabilmek içinde empresyonist ressamların sanatını, XIX ve XX. yy. Fransız sanatını tam olarak bilmek şarttır.

Örneğin, Lizst'in birçok eseri edebiyat (Mephisto Waltz), mimarlık (Aux Cypres de la Villa D'Este, Penseur) alanlarından, farklı ülkelerin (Rhapsodie Espagnole, Rhapsodie Hungarian) imgelerinden esinlenmiştir. Entelektüel anlamda da yüksek seviyeye sahip olan Lizst, performansında daha tam ve doğru bir izlenim yaratmak için sanatında farklı ülkelerin kültürlerini birleştirmiştir.

Sonuç olarak, modern bir piyanistin yorumuyla dinleyicileri derinden ikna edebilmesi için tarih, edebiyat vb. yönünün kuvvetli olması yanında, farklı ülkelerdeki yaşam ve sanat hakkında da mümkün olduğunca geniş bilgi sahibi olması gerekir.

## 1.2 A.Rubinstein'in piyanistik ve pedagojik prensipleri

*Eserlerinin "çokimgeli" yorumlanması*

Piyano performans sanatı alanında Lizst'in ardından bir sonraki büyük sanatçı Anton Rubinstein'dir (1829-1894). Rubinstein'in icracılık prensipleri modern yorum bilimi için büyük bir mirastır. En önemli ilkelerden biri de "doğal gelişen icracılık" ilkesidir.

Alekseev'e göre Rubinstein "Ufak tefek şeylere, detaylı işlemeye genelde az önem veriyordu; her şeyden önce eserin tümüne dair genel fikir üzerinde duruyordu. Bu konuda kendisi: çapı, yüceliği, genişliği, tutkusuyla tam olarak olaya hâkimdi. Bir kimsenin Rubinstein için "Piyanonun Mikelanjelo'su" demesi hiç de şaşırtıcı değildir (Alekseev,1948, s.73).

Rubinstein'in performans karakterini tarif eden bu sözler, her şeyden önce onun kendine özgü - günümüzde ise artık şart olan- performansın geniş çaplı icracı özelliğini ortaya koyar. Tabii ki de bu "ufak tefek şeylere, detaylı işlemeye az önem" vermek gerektiği anlamına gelmez (Alekseev,1948, s.73).

Rubinstein'in sanatının diğer başlıca ilkesi ise ferdi bireyselliktir. Yorumlarının dâhice olmasının sebebi, konserlerde aynı eseri tamamen farklı biçimlerde ama aynı ikna gücüyle yorumluyor olmasıydı! Bir akşam icra ettiği program ertesi gün sıklıkla tamamen farklı bir şekilde yorumlanabilirdi. Ama en şaşırtıcı şey: uygun bir ruh halinde, yani ilham dolu bir biçimde çalması durumunda her şey eşsiz benzersizdi, performansların ikisi de dâhicedi. (Presman,1886, s.54).

Bilindiği gibi Rubinstein derslerinde neredeyse hiçbir zaman öğrencilerine çalmamış. Yalnızca öğrencinin hayal gücüne hitap eden ve "hayal gücü mekanizmasını" çalıştıran imgesel "ivmeler" verirdi.

İ. Hoffman Rubinstein'in derslerde çalma korkusu hakkında şunları yazmıştır: "Bana bir kez bunu açıklamıştı: bir sonraki derste bir öncekinde ne anlattığımı unutabileceğini, tamamen yeni bir konseptin araya girmesiyle aklımın karışabileceğini söylemişti." (Hoffman,1964, s.69.)

Bununla birlikte, müzisyende güçlü bireysel şahsiyet damarının var olması halinde Rubinstein'in yorumlar konusunda sahip olduğu bu tür "çok imgeselliğin" zararı dokunmayacağını da belirtmek gerekir.

Buradan böyle bir sonuca varılabilir: çalışma aşamasında olan her bir eserin mümkün oldukça çok yorumunu bilmek gereklidir. Öteki performanslardan toplanıp edinilmiş fikirler (tabii ki de sadece kendi kişiliğimize yakın olanları kabul ediyoruz) yanında kendi imgelerimiz ve



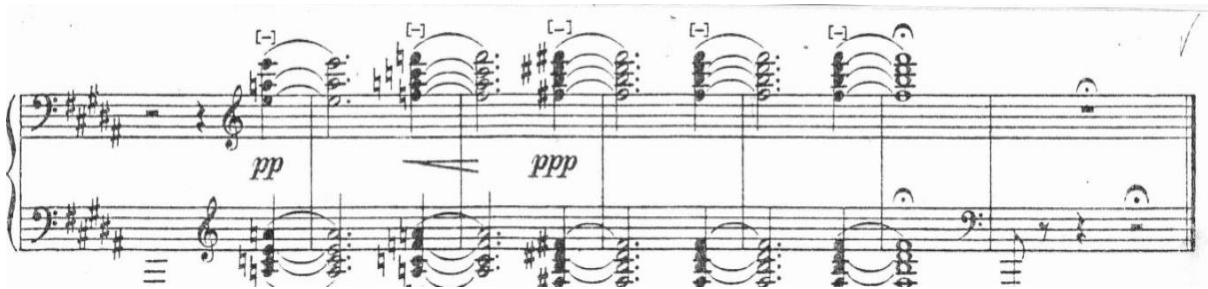
performansa dair arayışlarımız- olumlu sonuçlar verecektir. Ancak, "öteki performanslardan edinen fikirler" derken kastedilen kabaca alıntı yapmak değildir. Rubinstein'in öğrencilerini korumaya çalıştığı şey tam olarak buydu. Öteki fikirler icracının "kendi performans sanatçısı kişiliğinden" süzülerek yorumlanmalıdır.

Nihayet, Rubinstein'in yaratıcı çalışmasının üçüncü ilkesi: besteci metninin okunma sürecine olan yaklaşımıdır. Özellikle, J.S.Bach'ın "İyi Tampere Edilmiş Klavye"nin çeşitli düzenlemelerini reddederken Rubinstein şunları söylemiştir: "Kimisi Czerny'ye göre, kimisi Kroll'e göre, ben ise Bach'a göre çalarım."(Alekseev, 1948, s.183)

Besteci metnini hassas bir şekilde canlandırdığımızda yoruma da yaratıcı bir şekilde yaklaşma fırsatını bulmuş oluyoruz. Ne de olsa yaratıcı düşünceye sadece "terminolojik dil" hitap etmez. Bu sürece aynı zamanda suslar, tonlamalar, çeşitli beklmeler vb. de katılırlar.

Bu söylenenlere S.E.Feinberg'in sözleriyle karşılık verilebilir: "Lizst, Chopin, Rachmaninoff, Metner, Prokofiev gibi besteciler, performansa dair talimatlar olmaksızın sadece nota metinlerini bırakmış olsalardı, eserleri piyanistler tarafından sanki ayrıntılı talimatlarla donatılmışlar gibi yorumlanacaktı, diye öne sürülen varsayım pek doğrudur" (Feinberg, 1969,s.51).

Bu durumda icracı, yalnızca piyano çalış tekniklerini temel alırsa (bu teknik yapı hem ifade yöntemi hem de bestecinin "el yazısı" olarak muazzam derecede imgesel ve anlamsal içerikle dolu olsa bile) bir çıkmaza girecektir. Böyle olunca da bestecinin düşüncesiyle bir dengesizlik oluşacak ve performans doğru olmaktan çok uzaklaşacaktır.



Şekil 1.F. Lizst Sonat h-moll

Burada, yarım ölçüden fazla devam eden F-dur akorunda Lizst crescendo çizmiştir. Yani bu crescendo artık basılmış ve devam eden bir akor üzerinde yapılmalıdır. Bu tür dinamik işaretlemeyi prensip olarak yaylı, üfleli çalgılar ya da orkestra için yapmak mümkündür. Ancak sesin "sönme" özelliği olan piyano için hiç de mümkün değildir. Ayrıca bilindiği gibi,

piyanoda yapılamayan türden dinamik işaretler vardır. Bunlara "hayali" işaretler denilebilir ve bu işaretler bir hata ya da bestecinin kaptırmasının ürünü olarak değerlendirilmemelidir. Doğru bir yaklaşımla bu "hayali" crescendo'yu yapmak yine de mümkündür. Bunu gerçekleştirmek için bir önceki akor daha yavaş, sonraki akorda Lizst'in "vibrato" pedalı uygulanarak daha yüksek sesli olarak basılabilir ve bundan sonraki tonik de metindeki gibi "ppp" yapılırsa, sonunda belirgin bir crescendo olmasa da onun hayali versiyonu elde edilmiş olur. Bu örnek, besteci metnine yönelik psikolojik ve yaratıcı yaklaşıma dair bir fikir sahibi olmamıza katkı sağlayacaktır.

### **1.3. İ.Hoffman'ın 'Piyano Çalmaya dair Soruların Cevapları' Kitabına İlişkin**

*Tınısal tonalite ve müzik eserinin tınısal nitelikleri  
Müzik tekstinin yazma şekli ve imlasi*

Dinleyicinin algısını etkilemenin ve sesi "renklendirmenin" en önemli yöntemlerinden biri tonalitedir. Burada, tonaliteleri yaratıcı işitmenin çeşitli yollarının irdelenmesi amaçlanmıştır.

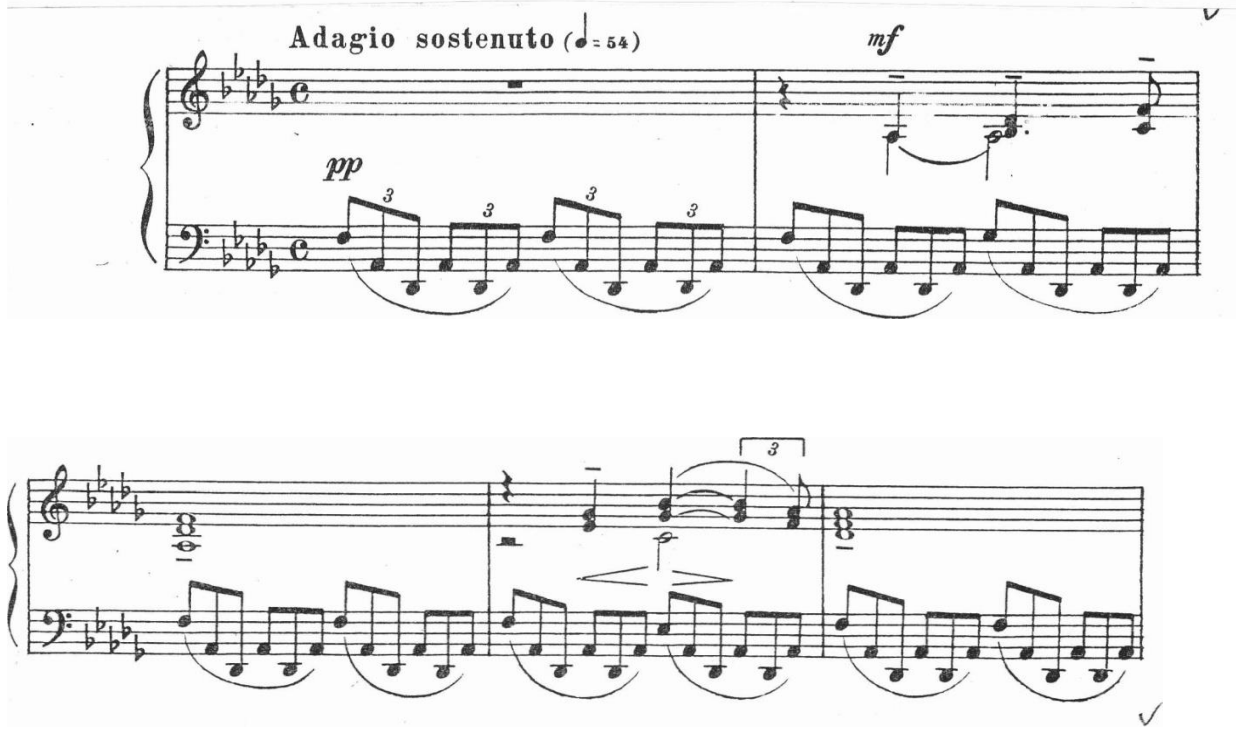
A.Rubinstein'in öğrencisi dahi I.Hoffman'a şu soruyu sormuşlar: "Diyez tonalitelerde yazılmış eserlerin bemol tonalitelerde yazılmış olanlardan kulağa daha renkli geldiklerini söyleyebilir miyiz? Besteciler tonaliteyi seçerken mümkün olan modülasyonları da hesaba katıyorlar mı?" Rubinstein: "Sorunuzun cevabı, ya müziği sadece seslerin bir oyunu olarak algıladığınıza, ya da müziğe entelektüel ve psikolojik bir içerik yükleyerek yaklaşıyor olmanıza bağlıdır. Birinci durumda nasıl yazıldığı -sesi do diyez ya da re bemol olarak yazmak-gerçekten de önemli değildir. İkinci durumda ise sesteki anlamı ve müzik fikirlerini anlaşılır bir biçimde eseri öğrenen ya da çalan kişiye aktarmaya yardım eden müzik imlasının (müzik yazımının) şart olduğunu kabul etmeniz gerekecektir." (Hoffman,1964, s.143)

Bu cevap ile bağlı konu yelpazesi genişletilebilir: Cis-dur ve Des-dur tonalitelerinin sesteseş olmalarına rağmen Rachmaninoff "Momento Musicaux" №5 op.16 için ikinciyi, Ravel ise "Gaspard de la nuit" dizisinden "Ondine" eseri için birinciye tercih etmiştir.

Böyle bir seçim neye bağlıdır?

Bu soruyu eserlerin imgesel içerikleri açısından cevaplamaya çalışalım.

Rachmaninoff'un parçasındaki imgeler daha çok Rus doğasının güzelliğini, genişliği, açık alanları, Rachmaninoff sanatının parlak sayfalarını yansıtır. Müzik yapısının "derinliği" de buradan kaynaklanır.



Şekil 2. S.Rahmaninoff Momento musicaux Desdur.Op. 16

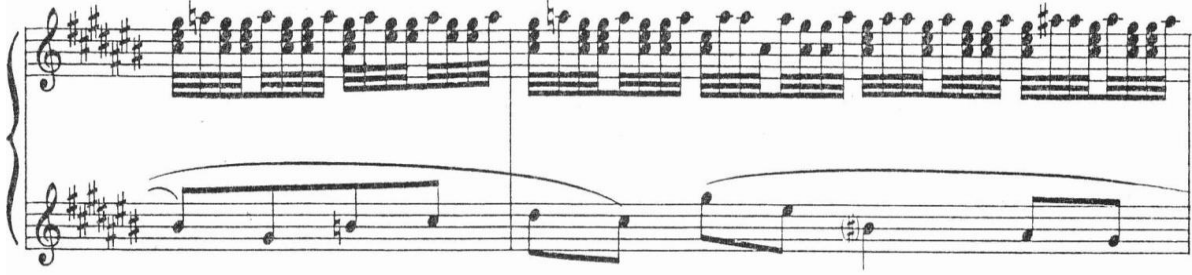
Des-dur tonalitesini sırf görsel olarak sabitledikten sonra piyanist gerekli renkleri yansıtmaya hazırlanır.

Anarmonizmden bahsetmişken, bemol tonalitesinin Rachmaninoff'un müzik dünyasının sıcak renklerine, Cis-dur tonunun diyez keskinliğinden daha uygun düştüğü söylenebilir.

Böylece, M.Ravelşair Aloysius Bertrand'ın "Gaspard de la nuit"inin fantastik dünyasındaki "Ondine" eserinde denizkızının ilkbahar yağmurundan çıkması imgesini oluşturmak için tam da Cis-dur'u seçmiştir

Bu "yağmur sesi" Ravel'in piyano tekniğinin saydam ve hafif renkleriyle ancak Cis-dur tonalitesinde mümkündür.



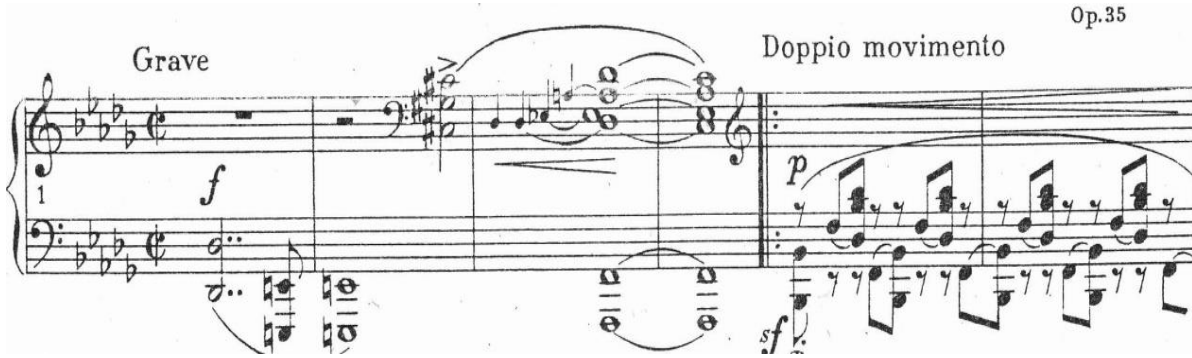


Şekil 3. M.Ravel 'Gaspard de la nuit' süitinden 'Ondine'

Dolayısıyla, anarmonik olmakla beraber tonalitelerdeki farklılık hissiyatı performans sanatçısının bilinçaltında "tınsal hayal gücü" diye bir alanı devreye sokarak "imge mekanizmasının" çalışmasına yardım eder. Bu hayal gücü, bu seslendirme sürecinde uygulanacak gerekli tuşenin bulunmasına da yardımcı olur.

Ayrıca, tınsal hayal gücü perspektifinden nota imlası gibi bir sunum biçimini de incelemek gerekir.

Birtakım durumlarda metnin sıra dışı bir şekilde yazılışıyla karşılaşılabılır ve bunu ancak bestecinin metnini dikkatle okurken keşfedebiliriz. Ayrıca bu tür bir imla kullanımı performans sanatçısının yaratıcı hayal gücüne de hitap eder.



Şekil 4. F.Chopin Sonat si bemol minör Op.35

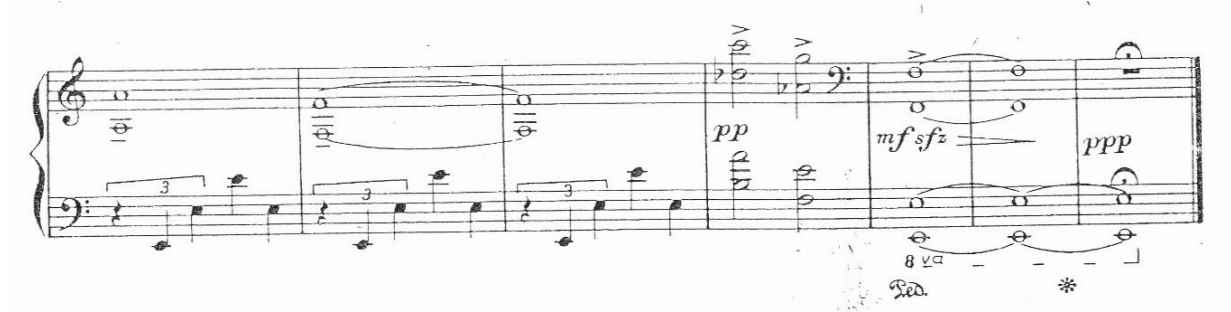
Sonata'nın birinci bölümünün ikinci ölçüsünde Chopin bemol tonalitesini kullanarak baslardaki mi-naturel oktavına diyezli akor getirmiştir. Bu örnek imla bakımından kesinlikle olağandışıdır. Sonuçta, aynı sesler ama bemol arızaları ile yazılarak (cis-gis-cis yerine des-as-des) bestecinin si bemol minor tonunda kalmasına engel olan hiçbir şey kalmamıştır. Bunun açıklaması şöyle olabilir ki, Chopin'in tınıları işitmesi dolayısıyla bu akoru kesinlikle diyez olarak tasarlamıştır. Ve besteci bu akora özgü tını hissiyatını sanatçıya tam olarak bu yazım sayesinde

aktarabilmiştir. Bu tür imla aynı zamanda performans sanatçısının "tınsal hayal gücünün" çalışmasına yardım eder.

Burada K.N.İgumnov'un sözlerini hatırlamak yerinde olur: "Ses yüksekliği işitme yeteneğinin yanında tını kulağı yeteneği de gerektirir, yoksa 'içsel duyuş' hayal bile edilemez," (Nikolayev,1954, ss.78-79)

"Onun için"ses rengi hissiyatının geliştirilmesi" ve buna bağlı özel nüanslar geliştirme her şeyden önce gelirdi. Ona göre, gerçekten seçkin performans sanatçılarına özgü o çok hassas tonlama duygusu tam olarak bu geliştirmeye bağlıdır." (Nikolayev,1954, s.79).

Çağdaş müzikte bunun en parlak örneği Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in 1. Prelüdüdür: son üç ölçüde sol elde ana oktav "Mi" basılı tutulurken sağ el "Fa" oktavını tutar ve ardından – "Fa" yı son ölçüde bırakarak- sanki sol elde devam eden "Mi" sesine hayalen çözülmüş gibi bırakır.



Şekil 5.U.C. Erkin Prelüd No.1

#### 1.4. Prof. K. İgumnov'un Çalışma Prensipleri

*Enstrümansız çalışma-müzik eseri üzerinde çalışmanın bir etabıdır.*

Lizst ve Rubinstein nasıl piyano sanatı alanında reformcular olarak kabul ediliyorlar ise, Konstantin İvanoviç İgumnov da Piyano Sanatı dâhilerinin kendisinden önce yarattıkları en iyi şeyleri sanatında toplamış ve bütün bunları muazzam yaratıcı sezgisiyle harmanlayarak, öğrencilerine ve konser dinleyicilere aktarmış bir sanatçıdır.

Özellikle K.N.İgumnov "eserin mimari çizimi tabirini (besteci metninin yaratıcı biçimde deşifresi), eser üzerinde çalışmanın en önemli hususlarından birisi olarak ortaya koymuştur.

O aynı zamanda müzikal cümle kurmaya dair (her cümlenin bir önceki ve bir sonraki cümle ile birlikte ele alınması) eşsiz öğretisi ile de meşhurdur. İgumnov bu süreci "yatay dinleme" olarak adlandırmaktadır.

İğumnov'un bazı söylediklerine dayanarak, "form kurma" süreci olarak da bilinen eser üzerinde çalışma aşamasını inceleyelim.

Çoğu zaman kendini "tahrip olma" şeklinde gösteren "formun dağılması" olgusuna rastlayabiliriz (bu semptomu esas itibariyle büyük biçimli eserlerde gözlemleyebiliriz). Dağılma, genellikle iki sebeple meydana gelir:

Birincisi, yalnızca teknik olarak belirli bir bölüm üzerinde çok uğraşıldığında, bu uzun, sistematik, detaylı çalışmanın eser üzerinde belirgin bir etkisi olur ve çalışma sonucunda eser dinleyici tarafından bir bütün olarak değil, "parça parça" ezberlenmiş bölümler dizisi olarak algılanır.

İkincisi, performans sırasında dikkatin "ikiye bölündüğü" zamanlar: performans sanatçısı icra sürecini kenardan kontrol etmek için eş zamanlı olarak dinleyiciye dönüşür. Dikkat yine detaylara çekilir ve sahnedeki performans öncesi bilinçaltında var olması gereken bütünlük duygusu kaybedilir.

Bu eksikliği ortadan kaldırmak yalnızca eser üzerinde çalışmanın ilk aşamasında- (esere ilk yaklaşım zamanı)- mümkün olabilir.

Konstantin İğumnov bu konuda bizzat şunu demiştir: "Çalışma sürecinin nasıl geçtiğini söylemek çok zordur, çünkü şartlar tamamen farklı olabilir. Çaldığın şeye ait tek bir yaklaşım yoktur. Öncelikle, parça seçiminin nasıl yapılmış olduğu önemlidir: kendi başına mı seçilmiş, bir sipariş veya bir vesile ile mi teklif edilmiştir? İkincisi, bu eser eskiden beri biliniyor muydu? Belki üzerinde henüz çalışılmadı, ama yine de biliniyordu. Böyle olunca, yıllar içerisinde bu esere dair belli bir görüşe sahip olunmuştur." (Nikolayev,1954. s.73).

Hoffman'ın ve İğumnov'un enstrümansız çalışma prensiplerini kıyasladığımız zaman bu iki ustanın görüşlerinin tamamen zıt olduğunu fark ediyoruz. İğumnov bu tip çalışma sürecini kesin olarak reddediyordu, oysaki Hoffman enstrümansız çalışmayı, eser üzerinde çalışma sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak görüyordu.

İki yaklaşımda da doğruluk payı vardır. Enstrümansız çalışmanın faydalı olduğu gibi, zararlı olduğu zamanlar da söz konusudur.

Bu çalışma, eserde biçimi oluşturmanın tam da ilk aşamasında faydalıdır. Hoffman enstrümansız çalışma sürecini- yalnızca eserin "teknik montajı" olarak değerlendirmektedir.

Bu süreç, İğumnov'un: "Belki üzerinde henüz çalışmadın ama yine de onu biliyordun"- deyişi yerinde olduğu durumlarda, eserle tanışma aşamasında gerçekleşir (Nikolayev,1954, s.73).

Böylece, bilinçaltında büyük bir çalışma, eserin biçiminin "kristalize" olduğu çalışma gerçekleşir.

Dinlemenin de çok yararı dokunur. Bu "aşama" deşifrenin hemen ardından, artık müzik eserine dair genel bir fikir oluşmuşken uygulanır.

Enstrümansız yapılan böyle bir çalışma sayesinde piyanist eserin biçimini şöyle bir "kuş bakışıyla" yakalar, özellikle de söz konusu Lizst'in h-moll Sonatı veya Schumann'ın "Senfonik etütleri" gibi büyük çaplı tablolar olunca... Sonrasında, psikolojik çalışma esnasında, eserin tüm bölümlerini birbirine bağlayacak olan ana "üst görev" belirlenmelidir. Her eserde biçimi sağlamlaştıran bir ana fikrin veya ideanın olduğu çok açıktır.

Nihayetinde, biçim üzerinde çalışmanın son aşaması "olgunlaşma" sürecidir. İğumnov'un repertuarında tüm hayatı boyunca ele aldığı eserlerin var olduğu bilinmektedir. Bunların arasında özellikle: Lizst'in h-moll Sonatı, Chopin' in Sonat №3 (h-moll), Tchaikovski'nin G-dur büyük sonatını belirtebiliriz. Eser ne kadar çok çalınırsa formun "kristalize" olma süreci o kadar kusursuz olacaktır.

İğumnov piyano eserlerinin teknik yapısını öğrenme sürecine de çok sıra dışı bir biçimde yaklaşıyor. Bu, kendisini müzik materyalinin iki el arasındaki dağılımında gösterir. Burada besteci metnini okumaya yönelik tutum, daha dar ve teknik anlamda ortaya çıkmaktadır.

"Zorlukları anlamlı bir şekilde aşma kavramı, öncelikle bu zorluğun bir analizini gerektirir. Belli bir bölümde, pasajda vb. gerçekten neyin zor olduğunu belirlemek, karşınıza çıkan bu zorluğu analiz etmek, ondan sonra da bunun üstesinden çalışarak gelmek ve zor olanı kolay yapmak gerekir" (Nikolayev,1954, s.84).

Çoğu zaman, "rahat olmayan" kısımlar, kendisi piyanist olmayan bestecilerin eserlerinin teknik yapısında bulunur. Örneğin, Rachmaninoff'un eserlerinin teknik içeriği rahattır, "piyanistik"tir, piyanoya göredir. Burada Rachmaninoff'un piyanistik dehasının büyük etkisinin olduğu açıktır.

- Her şeyi "yazıldığı gibi" çalışıyorsunuz.

- Nota metninin iki el arasında dağılımını yapmaya gerek yoktur.

Öte yandan, Tchaikovski'nin eserlerinin teknik yapısına ise İğumnov tutumuyla yaklaşmak kesinlikle şarttır.

- İki el arasındaki dağılımların niteliğini büyük çoğunlukla piyanistin elinin bireysel, anatomik yapısı belirler.

- Piyanist materyali eline nasıl rahat geliyorsa öyle -ama bunun yanı sıra besteci metnini çarpıtmadan- dağıtmalıdır (Nikolayev,1954, s.84).

### 1.5. Prof. A. Goldenveiser'in Çalışma Prensipleri

*Besteci metninin okunması. Edisyonlar hakkında.*

Aleksandr Goldenveiser şunları belirtmektedir: "Müzik sanatının spesifik bir özelliği vardır. Bu özellik onu diğer sanat türlerinden farklı yapar ama bir tanesiyle, drama sanatıyla -tam olarak olmasa da- benzer kılar. (Nikolayev,1954, s.117)

Goldenveiser'in drama ile müzik sanatı arasında gözlemlediği bu özel ilişki şundan ibarettir: ikisinde de performans sanatçısı yazılmış metin ile seyirci arasında aracılık etmektedir.

Goldenveiser'in yaptığı muazzam pedagoji ve düzenleme çalışmaları, onun müzik yorumundaki bu alana ne kadar çok önem verdiğini göstermektedir.

Bu yaklaşımdan yola çıkarak, farklı bestecilerin nota metni yazı türleri incelendiğinde; Brahms'ın eserlerindeki besteci tasarımı ile onun nota metninde sabitlenmesi arasındaki bağlantının son derece net olduğunu görürüz. Bilhassa Brahms, "yazılmış yavaşlatılma" yöntemini kullanmayı seven ve ilgili işareti "ritenuto", "ritardando" vb. terimler kullanarak değil, ritmik değerleri arttırarak yazmayı tercih eden bir besteci olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 6.J. Brahms Keman ve piyano için Sonat La major Op.100

Bu "sabitlenmiş" yavaşlama, performansta büyük netlik gerektirir.

Bu yazının aksine Scriabin'in yazısı çok serbesttir ve genellikle icracının hayal gücüne hitap eder.



"Buna bir örnek olarak Scriabin gösterilebilir. Scriabin, yazmaya gelince her türlü işaretlemeyi yazma konusunda çok cimriyken, kendisi-dinamik ve ritmik tonlamalar açısından- büyük çeşitlilikle, serbestçe, hatta bazen zarif bir şekilde çalmış." (Nikolayev,1954, s.118)

Burada "satırlar arası okuma" örneğini gözlemleriz: bu durumda "ritmik doğruluk" icracı tarafından besteci ve performans sanatçısı tasarımlarındaki eşitlik bağlamı uyarınca "düşünülür".

Yine de ritmik tartım bakımından, Scriabin'in icrası da yüksek düzeyde bir doğruluk gerektirir. Scriabin eserlerinin seslendirilmesinde ritmik doğruluğun ihlali, eserlerdeki "ritmik iskeletin" üstesinden gelemekten kaynaklanır.



Şekil 7.A. Scriabin Sonat no 6 Op.62

Ritmik tartımın bu tür parçalanması ve kombinasyonu, ritmik yapıdaki özgürlükten çok karmaşıklıktan kaynaklanır.

Böylesi ritmik "tahrif olma" eğilimini çağdaş bestecilerin eserlerinde de görebiliriz.

Goldenveiser'in edisyon çalışmalarına çok büyük önem verdiği bilinmektedir. Özellikle L.V. Beethoven'in 32 Sonatının, Mozart sonatlarının edisyonları, R.Schuman'ın piyano için eserler külliyyatının edisyonu vb. Böylece, besteci metninin okunmasına belli bir edisyon çerçevesinde yaklaşılabılır.

Eserin belli bir edisyonu ile çalışırken bile, orijinal halini (Urtext) ve diğer edisyonlarını da el altında bulundurmak gerekir. Örneğin, Bach'ın "İyi Tampere Edilmiş Klavyesinin Mugellini edisyonunda, prelüd ve füglere uygun olmayan- çok sayıda küçük melodik süslemeler (appojiatürler) bulunmaktadır.

Bunların yanında çeşitli besteci düzenlemeleri de bulunmaktadır. Örnek olarak, Rachmaninoff'un № 2 b-moll Sonatının edisyonu gösterilebilir. Bu eserin Rachmaninoff tarafından yapılmış iki edisyonu yayınlanmıştır. Ancak, bu iki düzenleme birbirleriyle karşılaştırıldığında, bunların birbirinden tamamen bağımsız iki eser olduğunu söyleyebiliriz.

Çoğu çağdaş performans sanatçısı, bu eseri okuma konusunda çok tuhaf bir yaklaşım sergilemektedir. Örneğin, V. Horowitz ve V. Cliburn, her iki edisyonu karıştırmanın ardından adeta üçüncü bir eser seçeneği ortaya koyuyorlar. Bu bağlamda birçok piyanistin de, onların tercih ettiği bu yoldan geçtiklerini belirtmek gerekir.

Elbette ki, bu "karıştırma" süreci, bestecinin ve performans sanatçılarının tasarımlarına uygun olarak gerçekleşmekte ve eserin yapısını bozmamaktadır. Ana metin olarak herkes "kısaltılmış ve besteci tarafından düzeltilmiş" olan 2. edisyonu kabul eder ve aralarına, yerine göre, 1. edisyondan belli kısımlar "serpiştirir". Bu durum istisna olarak kabul edilebilir, çünkü 1. edisyon teknik yapı bakımından "fazla yüklüdür" ve muazzam uzunluğu nedeniyle formun kaybolmasına neden olabilirken, diğeri de fazla "yalınlaşmıştır". Böyle bir durumda edisyonları "karıştırarak çalma" seçeneği oldukça yerinde sayılabilir.

## 1.6. Müzik Eserlerindeki Sanatsal İmgeler Hakkında Prof. H. Neuhaus'un Görüşleri

*Sanatsal ana konuyla, piyano tekniği arasındaki bağlantı*

Piyano pedagojisinin üst düzey temsilcilerinden H.Neuhaus, belirli teknik ve ustalığın olmaması halinde, müzikal imgelerin–bunlar var olsa bile- canlandırılmasının imkânsız olduğunu söyler: “Kaç defa, gerçek müzik ve sanat eğitimi görmemiş olan-yani estetik eğitim görmemiş, müzikal yönden gelişmemiş- öğrencilerin büyük bestecilerin eserlerini aktarmaya çalışmasına tanıklık ettim!”

“Müzikal konuşmaları perdelenmiş, konuşmalar yerine mırıldanmalar, açık düşünce yerine fikir parçacıkları, güçlü duygular yerine aciz çabalar, derin mantık yerine sebepsiz sonuçlar, şairsel imgeler yerine yalın geçirtiler ortaya çıkıyor.” (Neuhaus,1982, s.17)

Neuhaus bu söylediklerine karşılık olarak S.Richter'in çalışmasını örnek gösterir: "Richter gibi sanatçılarda tüm çalışma, aslında sadece eseri öğrenmekten ibarettir." (NeuhausH,1982, s.18)

Burada piyano tekniği ile imgesel tasarım arasındaki bağlantıyı da belirtelim, zira biri diğeri olmadan var olamaz. Bu çerçevede teknik çalışmaların "tumdengelsel" ve "tümevarımsal" yöntemlerini belirtmek de yerinde olur. Birçok piyanist-pedagog (özellikle, I.Hoffman) teknik çalışmayı tümevarımsal yöntemle yapmayı önerir, yani: teknik açıdan zor yerlerde karşımıza çıkan belli türden egzersizler seçilir (Lizst egzersizleri 4 gruba ayırmıştı) ve yalnızca bu egzersiz türleri üzerinde çalışılır.

Örnek vermek gerekirse Neuhaus öğretmeni L.Godovski'den söz ederken şunları yazmıştır: "Kendisi piyeslerdeki gamları en iyi şekilde çalışmış ve bu şekilde gamları olabildiği kadar ideal şekilde çalmayı öğrenmiş. Küçük ama önemli bir ayrıntı" (Neuhaus H,1982, s.22).

Buradan yola çıkarak denilebilir ki; eserlerdeki "tumdengelimsel" yöntem fark edilmesi eserin tümünden kopmaksızın teknik açıdan zor bir yerin üstesinden gelmeyi kolaylaştırır. Böylelikle tumdengelimsel yöntem sayesinde teknik çalışma sürecinde sanatsal imgelerden uzaklaşmamak mümkündür. Bu yöntem, teknik çalışmaları olduğu gibi dışlamaz (egzersizler, gamlar vs.) sadece eserdeki sanatsal imgeyi hayata geçirme konusunda bir aşama olarak karşımıza çıkar. Buradan teknik ile sanatsal imge arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğu sonucuna varılabilir. Zira birinin var olması diğerinin de var olması bakımından, eserin sanatsal imgesi ile onun piyano icrasındaki diyalektik bağlantısının özünü açıklamak mümkündür.

## **2. SONUÇ**

Sonuç olarak, icracılık yorumlarına ilişkin problemler birçok teorisyen ve sanatçı- piyanist tarafından ele alınsa da bu konular günümüzde de belirsizliğini korumaya ve güncel olmaya devam etmektedir.

XX yy. ikinci yarısından başlayarak müzik ve sanat perspektifi, Klasik ve Romantik Dönemlere kıyasla inanılmaz derecede genişlemiştir. Günümüzde inanılmaz sayıda akım, metot, teknik ve yaklaşım söz konusudur. Ayrıca yeni notalama biçimleri ortaya çıkmış ve yorumcuların, yani performans sanatçıların rolü son derece önem kazanmıştır. Bu yüzden XXI. Yüzyılda gerçek bir profesyonel sayılmak isteyen sahne sanatçısı bir piyanistin, çağdaş müzik eserlerindeki sanatsal imgelere yansımış olan muazzam sayıdaki kültürel olaylar hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Bu eserler kısa bir süre önce yaratıldıklarından, onları icra etmenin kurallarının daha yeni oluşuyor olması da doğaldır. Ona göre de yeni eserleri icra eden piyanistler “doğru yolu” kendi başlarına bulmak zorunda kalmaktadırlar. Kuşkusuz ki, müzik sanatının tarihsel sürecindeki en önemli gelişmelerin dikkate alınması ve çağdaş icracılıktaki yorumlar konusunun incelenmeye devam edilmesi, alana ciddi anlamda katkı sağlayacaktır.

**KAYNAKÇA**

Alekseev, A. (1948).*Ruskiye Pianisti*.Moscow-Leningrad:Muzgiz

Boissier, A. (1964). *Uroki Lista*.Leningrad:n/a

Feinberg, S. (1969). *Pianizm Kak İskusstvo*.Moscow:Muzika

Hoffman, İ. (1964).*Fortepiannaya İgra*.Moscow-Leningrad:Devlet Müzik Basımı.

Milstein, J.(1956).*Liszt*.Moscow:Muzika.

Nador, T. (1975). *Liszt Ferenc Eletenec Kronikaja*.Budapest:Zenemükiadó

Nikolayev, A. (1954).*Mastera Sovetskoy Pianisticheskoy Shkoli*.Moscow:Muzgiz

Neuhaus, H. (1982).*Obİskusstve Fortepiannoyİgri*.Moscow:Muzika

Presman, M. (1886) *UgoloK Muzikalnoy Moskvi 80h Godov*.SSBC:Devlet Müzik Kültürü Merkezi.

Steinpress,B.Yampolskiy,İ.(1966). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*.Moscow:Sovetskaya Entziklopediya