

Ünalı, Özgür (2020). "Robert Levin'in Mozart Yorumculuğu Bulgularının Uygulama Prensipleri". *Uludađ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakóltesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 21, S. 39, s. 1231-1267.

DOI: 10.21550/sosbilder.665071

Araştırma Makalesi

ROBERT LEVIN'İN MOZART YORUMCULUĞU BULGULARININ UYGULAMA PRENSİPLERİ

Özgür ÜNALDI*


Gönderim Tarihi: Aralık 2019

Kabul Tarihi: Nisan 2020

ÖZET

Avusturyalı klasik dönem bestecisi Wolfgang Amadeus Mozart hakkında yapılan araştırmalar piyanist ve müzikolog Robert Levin'in öncülüğünde hızlanarak gelişme kaydetmiş, bulgular müzisyenler ve müzikologlar arasında yayılmaya başlamıştır. Mozart'ın beste yapma ve eser yorumlama davranışlarını detaylarıyla inceleyen Levin, sadece Mozart değil, klasik dönem hatta genel olarak yorumculuk anlayışını değiştirebilecek güçte bulgular elde etmiştir. Bu bulgular ışığında Levin, bir bütün olarak yorumculuk disiplinine, sanatına ve bilimine büyük katkılar sağlamıştır. Ancak yapılan kayıtlar, gerçekleşen konserler ve yarışmalardan anlaşılmaktadır ki, geçtiğimiz yüzyılın yorumculuk alışkanlıkları bugün bu bulgulara hala direnmektedir. İşte bu çalışmanın amacı, bilgilerin uygulanabilmesine katkıda bulunarak bu direnci ortadan kaldırmak, Mozart yorumu konusundaki temel sorun ve yeni bulguların en zorlayıcı taraflarından biri olan doğaçlama konusunu inceleyip yöntemler geliştirerek hem yorumcuya hem de yorumcu adayı öğrencilere yol göstermektir.

Anahtar Kelimeler: *Mozart, Robert Levin, yorumculuk bilimi, piyano, doğaçlama*

*  Doç., Bursa Uludađ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı,
oualdi@uludag.edu.tr

Execution Principles of Robert Levin's Findings about Mozart Interpretation

ABSTRACT

Researches about the Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart has rapidly progressed, which were pioneered by pianist and musicologist Robert Levin. His findings have begun to spread out among musicians and musicologists. Levin investigates Mozart's composing and improvising behaviors in detail, which enables interpreters to change the understanding of the interpretation of not only Mozart but also the classical period or even, the understating of the issues of interpretation as a whole. In that respect, Levin's researches are regarded as exceptional contributions to the discipline, art and, science of interpretation. However, the recordings, concerts and competitions still contain interpretation habits of the past century which are resisting to these findings. That's why this article aims to contribute to the execution of these findings, developing methods for the improvisation - which stands as one of the most compelling challenges of the main problems and discoveries about Mozart interpretation – thus, eliminate this resistance dedicated to interpreters and candidates.

Key words: *Mozart, Robert Levin, performance practice, piano, improvisation*

Giriş

Piyanist ve müzikolog Robert Levin'in Mozart hakkında derlediği ve ortaya çıkarttığı bulgular Mozart ve onun yorumculuğu hakkında kabul edilen yaklaşım ve gelenekleri çürütmüş, dünyaca ünlü birçok müzisyenin özellikle 20. yüzyılda gerçekleştirdikleri Mozart yorumları bu bulgular karşısında artık yetersiz kalmıştır. Mozart'ın müziği konusundaki geleneksel kanı, müziğinin sade ve basit olmasıdır, dolayısıyla yorumlarının da bu yalın müziğini destekleyecek biçimde olması gerektiği varsayılır. Gerçekten de derinlemesine bir araştırma yapmadan, Mozart'ın herhangi bir sonatının notaları olduğu gibi seslendirilirse ortaya böyle bir kanı çıkması doğal kabul edilebilir. Ancak bestecinin eserlerinde notaya aldığı kendi çeşitlemeleri, süslemeleri, yazılan mektuplar ve bazı müsveddelerden anlaşılacağı

gibi, bestecinin ortaya koyduğu yalın ve basit fikrin, temanın veya motifin yorumcu tarafından ifadeyi güçlendirecek şekilde çeşitlenerek özgün bir hale getirilmesi gerektiği artık bilinmektedir.

Mozart'ın dehasının boyutları Beethoven gibi başka bir dehanın yazdığı şu ifadeyle idrak edilebilir: “Kendimi Mozart'ın en büyük hayranlarından biri olarak görüyorum ve son nefesime kadar bu değişmeyecek” (Eisen vd. 2006: 49). Böylesine büyük bir besteciye detaylıca araştırmadan yorumlamaya kalkışmak ise yetersiz denemelerden öte bir sonuç ortaya koymayacaktır. Levin gibi müzikologlar sayesinde Mozart'ın efsanevi bir doğaçlama ustası olduğu, bunun bir yansıması olarak eserlerinde de yorumcunun doğaçlaması için serbest bıraktığı kısımlar, değiştirilerek çalınması gereken röprizler, yorumcuya ait kadanslar ve Mozart tarafından özellikle yazılmayan fakat çalınması gereken notaların olduğu bilinmektedir. Bu yaklaşımların tümü aslında 18. yüzyıl sonunda klasik dönemdeki konser anlayışında zirveye ulaşan ve o dönemdeki dinleyicilerin de farkında olduğu gelenekler, tekniklerdir. Klasik müzik tarihinin klasik dönemden romantik döneme geçerken kendisine çizdiği yeni yolda ise bu teknikler yavaş yavaş kaybolmuş, bu harika gelenek artık canlı doğaçlamalarda değil, üstünde daha çok düşünülerek karmaşık şekilde notaya yazılmış olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Yani müzik sanatı özgürleşirken aslında bir taraftan da kısıtlanmıştır. Artık doğaçlama heyecanına gerek duymayarak yorumcuyu notaya bağlayan bu yeni yol, yorumcunun doğaçlamada kullanmadığı enerjiyi farklı yenilikler elde etmek için kullanmasını sağlamıştır. Bunun doğaçlama dışında yeni kapılar açması, örneğin çalgının kapasitelerini zorlayarak yapısını değiştiren, yeni renkler arayan, daha büyük ses, daha çok oktav, dolayısıyla tuş sayısı, sese odaklı etkileyicilik ve virtüözite arayan besteci ve yorumcuların yarattığı yeni bir döneme girilmiştir. Bu doğal sonucun sakıncalı tarafı ise romantik dönemin modifiye edilmiş yeni çalgıları ve yeni yorumculuk felsefesiyle klasik

ve barok dönemi de yorumlamaya başlamak olmuştur. Unutulan geleneklerin doğru stil bilincini yorumculardan uzaklaştırmasıyla, bu sorun 20. yüzyılda zirveye ulaşmış, her ne kadar barok ve klasik dönemin tuşe, ses ve yorumculuk yaklaşımı aşağı yukarı doğru tahmin edilse de yüzyılın alışkanlığı ile aslına, stilin temellerine hep uzak kalınmıştır.

20. yüzyılda yorumculuk tarihinin altın çağını yaşadığı, plaklarla ölümsüzleşen yorumlar ve nice konserlerle bu tarihin kulaklara, akıllara kazındığı düşünülürse, bu stil bilinci eksikliğinin sonraki yüzyılı bile etkileyebilecek kadar büyük ve kalıcı etkilerinin olabileceğini öngörmek mümkündür. Bundan anlaşılacağı gibi yorumcuların yeni bulgulara olan direncini kırmak bu yüzden oldukça zorlu bir görevdir.

21. yüzyılda ise müzikologların çabalarıyla klasik döneme ait mektuplar, günlükler ve el yazmalarından ortaya çıkarılan birçok bulgu, klasik dönemi kendi gelenekleri ve gerektirdikleriyle yorumlamanın ne kadar farklı bir yaklaşım ve çaba, hatta eğitim gerektirdiğini göstermiş ve bunları günümüzde tekrar canlandırmaya başlamıştır.

1. Müzikte ‘Amatör’ ve ‘Profesyonel’ (konisör)¹ Ayırımının Önemi

‘Amatör’ ve ‘profesyonel’ kelimeleri özellikle spor ve müzikle uğraşan kişilerin sınıflandırılmasında sıklıkla kullanılır. Mozart’ın yaşadığı klasik dönemde de amatör-profesyonel ayrımı oldukça yaygındır. Carl Philipp Emanuel Bach’ın “*For Connoisseurs and Amateurs*” (*Profesyonel ve Amatörler için*) adlı

¹ ‘Amateur’ ve ‘Conniseur’ kelimelerinin en yakın Türkçe tercümeleri ‘amatör’ ve ‘profesyonel’ kelimeleridir. Aslında ‘konisör’ kelimesi kullanım olarak profesyonel kelimesinden daha uygun olsa da yazım kılavuzunda bulunmayan, dolayısıyla bilinmeyen, yapay bir kelime olduğu için parantez içinde yazılmıştır, yalnızca kelime önerisi niteliğindedir. Bunun yerine usta, üstat veya erbab kelimeleri de tercih edilmemiş diğer alternatiflerdir.

klavye sonatları da bu ayrımın farkındalığını gösteren bir örnektir. Bu örnekteki amatör ve profesyonel kelimelerinin anlamları da günümüzdeki anlamlarına göre farklılıklar barındırır. Örneğin klasik dönemdeki amatör tanımı “iyi eğitilmiş müzisyen” olarak yapılmaktadır². Günümüzde ise devlet konservatuvarlarından mezun “iyi eğitilmiş müzisyenler” için profesyonel tanımı rahatlıkla yapılabilir. Levin ise amatör kelimesini “Yaratıcı kıvılcımı olmayan iyi eğitilmiş müzisyenler” tanımıyla detaylandırmaktadır³. 18. yüzyılda bir profesyonel olmak ise iyi eğitilmiş olmaktan çok daha fazlasıdır. Tek bir çalgının virtüözü olmak yetmemektedir, birkaç çalgıyı çok iyi düzeyde çalabiliyor olmak, şifreli bası ustalıklı doğaçlayabilmek, serbest doğaçlama yapabilmek, gerekirse aynı eseri başka tonlardan anında çalabilmek, eserleri iyi deşifre edebilmek, hatta sadece yorumcu olmak da yetmez, beste yapabilecek kadar yaratıcı olmak gerekir. Kısaca günümüzdeki profesyonel sözcüğünün anlamı o yüzyılın amatör sözcüğünün anlamıyla neredeyse eşdeğerdir.

Peki, o zaman çağımızın profesyonelleri kimlerdir? Yukarıdaki tanıma göre buna en yakın grup ister alaylı olsun, ister okullu olsun belirli caz müzisyenleri ve oldukça az sayıdaki klasik müzisyenler olabilir. Bu elbette tartışmalı bir yanıttır ancak bu yanıtın altında yatan fikirler caz müziğinin oldukça geniş bir alanda tanımlanıyor olması ve klasik müzik eğitiminin dünyadaki ticari kaygılar, menajerlerin, plak şirketlerinin patronluğundaki pazarlama stratejileri ve ekonomik sebeplerle yorumculuk biliminden uzaklaşmış olmasıdır. Mozart'ın hemen hemen bütün piyano konçertolarının ikinci bölümlerinde bas eşliğinde ilerleyen piyano doğaçlamaları yer almaktadır. Bu doğaçlamalar sırasındaki çalgı gruplarının caz müziğindeki çalgı

² Levin, “Improvising Mozart” <https://youtu.be/wkFdAigjmlA> (Alıntı aralığı: 07:23-07:40) (Erişim tarihi: 4 Aralık 2019).

³ Levin, “Improvising Mozart” <https://youtu.be/wkFdAigjmlA> (Alıntı aralığı: 07:23-07:40) (Erişim tarihi: 4 Aralık 2019).

grupları anlayışına benzemesi de 'profesyonel' kelimesinin tanımı açısından tesadüf değildir. Klasik dönemin 'profesyonel' anlamını göz önünde bulundurarak bir de caz müzisyenlerinin özelliklerini sıralamak gerekir: Caz müzisyenleri, nota okuyabilmelerine ek olarak, akor şifrelerini çözebilme ve doğaçlama yapabilme gibi bazı temel donanımlara sahiptirler. Yaratıcı özellikler taşıyan bu müzisyenlerin, özellikle iyi eğitim aldıkları takdirde beste yapabilmeleri de yine sıklıkla görülen bir durumdur. Görüleceği gibi klasik dönemin 'profesyonel' tanımıyla caz müziğinin 'profesyonel' tanımı nitelik bakımından aynı müzisyenden bahsederler. Caz müziği okulları da bu tanıma uygun müzisyenler yetiştirirler. Yani, günümüzde 'profesyonel' nitelemesini hak edenlerin caz müzisyenleri ve Robert Levin gibi çok ender rastlanan bazı klasik müzisyenler olduğu iddia edilebilir. Bu iddiaya karşın klasik müzik yorumculuğu bir sanat dalı, bir bilim dalı olarak ele alındığı zaman yazılmış eserlerin niteliği, niceliği, bir eserde yazılı olan notaların sayısı ve güçlüğü, bestecilerin talep ettiği yorumculuk yetenekleri, renkler, virtüözite, müzikalite ve bunların üç asır gibi bir zamana yayıldığı düşünülürse, bu özelliklere sahip oldukları varsayılan konservatuvar mezunu müzisyenlerin de kelimenin gerçek anlamıyla 'profesyonel' olmaları gerekir. Kaldı ki romantik dönemle başlayan çalgı evrimi, renkler ve teknik zorlukların aşılması da yorumculuğun verdiği sorumluluklara eklendiğinde günümüzdeki klasik müzisyenlerin çoğuna 'amatör' demek elbette haksızlık olacaktır. 'Profesyonel' kelimesi klasik dönemin değil ama çağımızda kullanılan anlamıyla klasik müzisyenlerin çoğuna da yakışan bir tanımdır. Endişe verici olan durum ise yorumculuk biliminin son bulgularının, kanıtlarının görmezden gelinmesi, araştırılmaması veya bilinmemesi, bulgular uygulanmadan ortaya çıkmış ve hala çıkmaya devam eden klasik dönem eser yorumlarının sayısıdır. Bu nicelik, isim yapmış müzisyenler de düşünüldüğünde insanları yanıltabilecek kadar önemli bir referans niteliğine de ulaşmaktadır. Bu çalışma veya haricindeki bazı örneklerde görüleceği gibi yarışmalarda, turne yapan ünlü

müzyisyenlerin konserlerinde veya kayıtlarında bu bulguların yeterince veya hiç dikkate alınmadığı görülmektedir. Örnek olarak Daniil Trifonov'un Avner Biron yönetimindeki İsrail Oda Orkestrası'yla gerçekleştirdiği W. A. Mozart'ın KV. 488 la majör piyano konçertosu yorumu gösterilebilir. Yorumda süslemeler, artikülasyon değişiklikleri, yorumcuya ait kadanslar, doğaçlamalar gibi bulgular hiç gözlemlenmemektedir. Özellikle konçertonun ikinci bölümünde röprizden sonra Mozart'ın yorumcuların doğaçlaması için bıraktığı epizota hiçbir çeşitleme, motif ve melodi eklenmemiş olması 2011 yılına ait bir kayıt için oldukça düşündürücüdür. Bu nedenle müzik bilimini ve sanatını öğreten konservatuvarlara büyük sorumluluklar düşmektedir. “Besteci yaratır, yorumcu tekrar yaratır” (Tomlinson 2012: 152) ifadesi aslında klasik müzikte olması gereken yorumculuk bilimini iyi tanımlayarak profesyonel yorumculuk ilkesine de açıklık getirir. Profesyonel olarak Mozart'ı yorumlamak da elbette tüm bu yorumculuk bilimi tanımının içine girmelidir. Bu sebeple çağımızın bulguları olmadan Mozart'ı profesyonelce yorumlamak mümkün değildir. ‘Amatör’, yani klasik dönemdeki tanımıyla iyi eğitilmiş ve yaratıcılıktan yoksun olarak yorumlanabilir, bu tür yorumların ise oldukça fazla kaydı, konseri ve örneği 20. yüzyılda ve hatta günümüzde de vardır, olacaktır. Hatta dünyada tanınmış bazı köklü yorumcuların Mozart veya klasik dönem eser yorumları da son bulgular ışığında amatör yorumlardır. Buna örnek olarak Edwin Fischer'in EMI Classics plak şirketinden çıkan Mozart KV. 482 ve KV. 503 konçertolarının kaydı gösterilebilir. Buna benzer yorumları “amatör” diye değerlendirmek köklü yorumculara veya yorumlarına yönelik küçümseyici bir yergi değildir çünkü klasik dönem yorumculuğu hakkındaki yeni bilgilerin yaygınlaşması ve yorumculuk biliminde bulgu olarak kabul edilmesi ancak 21. yüzyıla ait bir gelişmedir.

Demek ki ilk bahsedilen bulgular olan ‘amatör’ ve ‘profesyonel’ kelimeleri günümüzde anlam kayıplarına ve/veya değişikliklerine

uğramıştır. Bu iki kelimeyi doğru anlamıyla kullanmak hem Mozart yorumculuğu hem de genel anlamda yorumculuk için çok önemlidir. Bu ayırım olmadan klasik müzik yorumculuğunda geleceğe ve daha iyiye yönelik bir çabadan bahsetmek, konservatuvarları geliştirmek, 'profesyonel' tanımını hak eden müzisyenler yetiştirmek mümkün olmayacaktır.

2. Klasik Stilde Temel Doğaçlama Yöntemleri

Bu bölümde Mozart'a ait bir eserin doğaçlama eklenebilecek kısımlarının nereden anlaşılacağı, bu kısımlara nasıl eklemeler yapılabileceği, eserlerde ne gibi dekorasyonlara başvurulabileceği, hiçbir ekleme yapılamayan durumlarda artikülasyon veya nüans olarak nasıl farklı çalınabileceği örneklerle incelenecek ve ortaya dört temel yönetime dayalı bir metodoloji çıkacaktır. Bu yöntemlerden ilk ikisi Mozart'ı bir rehber, öğretmen olarak ele alıp notada yazmayan ve yorumcuya ait tüm eklentilerin bestecinin stili içinde kalabilmesini sağlamayı amaçlar. İlk yöntemdeki tüm örnekler Mozart'a ait özgün alıntılardan oluşur. İkinci yöntemde ise Mozart'ın süslediği ve zenginleştirdiği kısımların basitleştirilmesine ait örnekler vardır. Üçüncü yöntem nüans ve artikülasyon kullanımını, dördüncü yöntem ise yorumcular tarafından zaten kullanılan, Mozart'ın barizce eksik bıraktığı pasajlara ait örneklerden oluşur. İkinci, üçüncü ve dördüncü yöntemlerde besteciye ait özgün nota örneklerinin yanında gerek sadeleştirilmiş, gerek farklılaştırılmış, doğaçlama, süsleme ve nüanslar içeren tüm öneriler yazara aittir ve sebepleriyle açıklanmıştır. Bu yöntem bilimin müzisyenler, özellikle bir piyanist için Mozart'ı yorumlamadan önce başvurabileceği bir rehber, önemli bulgular içeren ve bulguların uygulandığı bir kaynak olması amaçlanmaktadır. Piyano çalgısı haricinde Mozart'ın diğer çalgılar için yazdığı konçerto, solo veya oda müziği eserlerinde de kullanılacak bu bulgular, bu çalışmayı okuyan her türlü müzisyenin kendi çalgısındaki Mozart yorumculuğu konusunda da benzer özgürlükleri aramasına ilham

vermeli, araştırmaya teşvik etmelidir. Bununla beraber Schubert de dâhil olmak üzere tüm klasik dönem eserlerine olan bakış açısı da tekrar gözden geçirilmelidir. Notaya muhafazakâr bir bağlılığın ne kadar doğru olduğu sorgulanmalı, başta klasik ve barok dönem olmak üzere, romantik dönemi de içine alarak Mozart haricindeki bestecilerin eserlerinde de doğaçlama alanları keşfedilmelidir.

Mozart yaratıcılıkta sınır tanımayan bir bakış açısıyla klasik dönemi zenginleştirmiştir. “Verimlilik, asla gevşemeyen esin ve kendiliğindenlik, onun birçok yaratıcılık özelliklerinden bazılarıdır” (Mimaroglu 1987: 72). “Gevşemeyen esin” ise, idealist yorumcuların kendi yaratıcılığıyla hak ettiği düzeye taşınmalıdır çünkü doğaçlamalardan yoksun bir Mozart bu özelliğini kaybeder. Mektuplardan anlaşıldığı gibi onun resitalleri ve eserleri halk arasında o yıllardaki hiçbir bestecinin, yorumcunun, ulaşamadığı bir şöhrete sahiptir. Filozof Franz Xaver Niemetschek’e göre o dönemde Viyana’da doğaçlama yapan çok müzisyen vardır ama yalnızca Mozart’ın yaptığı doğaçlamalar gerçek müzik olarak dinlemeye değer niteliktedir⁴. O dönemdeki doğaçlamaları dinlemeye olanak olmasa da Mozart’ın bıraktığı hazine fark edilip üzerinde çalışılırsa nasıl doğaçlamalar yapılabileceği de ortaya çıkacak, belirginleşecektir. Bunların takip edilmesiyle besteci daha iyi anlaşılacak, bu sayede yorumcu da adım adım değişiklikler, eklemeler yapıp tekrar eden motifleri dekore etmeye başlayacaktır. Bu hazinenin bir kısmı elbette piyano sonatları başta olmak üzere tüm piyano eserleridir. Yalnızca sonatları incelenerek bile Mozart’ın hayal ettiği müziği nasıl kaleme aldığı, tekrar eden motifleri nasıl dekore ettiği anlaşılabilir. Bunun takibinde özgün hali bol notalı bir motifin veya pasajın ham, yani basit hali elde edilebilir. Bu uygulamalar yalnızca Mozart’ın eserlerine değil, klasik dönemde

⁴ Levin, “Improvising Mozart” <https://youtu.be/wkFdAigjmLA> (Alıntı aralığı: 55:12-55:27) (Erişim tarihi: 4 Aralık 2019).

yazılmış olan herhangi bir esere de nasıl özgürce bakılabileceği konusunda yönlendirici olacaktır.

Mozart'ın 18 piyano sonatı, 27 piyano konçertosunun hepsinde bestecinin kaleme aldığı kendi eklemeleri mevcuttur. Bunları bir yöntem haline getirmek için tekrar eden motiflere, cümlelere bakmak gerekir. Eğer besteci değişiklikler yaptıysa mutlaka incelemek, değişikliklerin türünü belirlemek gerekir. Bu sayede aşağıda verilen örnekler çoğaltılabilir. Bu örneklerden anlaşılacağı gibi Mozart bir motifi, temayı önce sade haliyle sunar, tekrarlarında ise onlara kendi eklemelerini, süslemelerini, dekorasyonları ve çeşitlemelerini yapar. Önce bestecinin kendi yaptıklarını öğrenmek gerekir ki, daha sonra bestecinin arka arkaya tamamen aynı şekilde yazdığı ölçüler besteciye uygun bir biçimde doğaçlanabilsin. Bu çalışmada söz konusu tekrarlardan öğrenilenler “birinci yöntem” olarak adlandırılacak, konuya ilişkin örnekler verilecektir.

Birinci Yöntem

Şekil 1a: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 309 – I. Allegro con spirito, 4. ölçü:



Şekil 1b: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 309 – I. Allegro con spirito, 11. ölçü:



Mozart ana temayı tekrar ettiğinde ölçünün son dörtlüğü yerine üç sekizliği, ifadesini arttırıcı nitelikte *sol* notasını çevreleyen yabancı seslerle (*fa#* ve *la*) yazmıştır.

Yine KV. 309 piyano sonatının birinci bölümünde yukarıdaki örneğin devamında 17. ve 20. ölçülerdeki iki motif şöyledir:

Şekil 2a: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 309 – I. Allegro con spirito, 17. ölçü



Şekil 2b: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 309 – I. Allegro con spirito, 20. ölçü



Besteci yalnızca ilk iki notasını aynı bırakıp motifi bir üçlü yukarıdan yazmıştır. Burada kuşkusuz sol diyez ve sol natürel notalarının yabancı sesler olarak ifade güçleri çok önemlidir. Mozart motifin tekrarında bir üçlü yukarıdan yazmakla kalmamış, sol diyez apojatürünü kullanmıştır. Artık ikili oluşumunu majör bir kadansta engellemek, aynı zamanda ifadenin çözümünü destekleyen bir etki için (ifadedeki rahatlama duygusu) aynı notayı (*sol* notası) natürel haline getirmiştir.

Şekil 3a: W. A. Mozart, piyano sonatı I. KV. 281 – I. Allegro, 9. ölçü:



Şekil 3b: W. A. Mozart, piyano sonatı I. KV. 281 – I. Allegro, 33. ölçü:



Bu ölçüler bir cümlenin ilk ve tekrar edildiği halinden alınmıştır. İlk hali 27-29. ölçüler arası, tekrarı ise 31-33. ölçüler arasıdır. Yani 29. ölçünün tekrarı 33. ölçüde görülmektedir. Besteci bu motifi yenilerken pasajın yönünü yukarıya doğru almakta ve *re-fa* geciktirmesini ekleyip dominantaya uygun başka bir nota kullanmakta, yani tril eklenmiş *sol* notası ile sonuçlandırmaktadır.

Diğer yöntem ise Mozart'ın pasaj şeklinde veya işleyerek yazdığı bir motifin sade, iskelet halini ortaya çıkartan ikinci yöntemdir.

İkinci Yöntem

Aşağıdaki örnekleri çoğaltmak için herhangi bir piyano sonatının özellikle belirli motiflerinden veya temalarından önce gelen köprülere, bağlantılara göz atmak gerekir. Genellikle dekore edilmiş bu bağlantılar bol sayıda yabancı ses, apojatür ya da çevrimli arpejler şeklinde motif ve temalara bağlanırlar. Yabancı seslerden arındırarak, arpeji sadeleştirerek, ritmi basitleştirerek ham halleri elde edilebilir. Ayrıca melodide tekrar eden seslere eklenen süslemeleri de çıkartarak iskeleti elde etmek mümkündür. Bunların dışında da yabancı sesli herhangi bir kısma dikkatli bakıldığında işlenmemiş hali rahatlıkla anlaşılabilir pek çok örnek vardır.

Şekil 4a: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – I. Allegro, 69. ölçü:



Şekil 4b: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – I. Allegro, 69. ölçü (yabancı sesler çıkarılarak elde edilen işlenmemiş hali) :



Şekil 5a: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – I. Allegro, 76. ölçü:



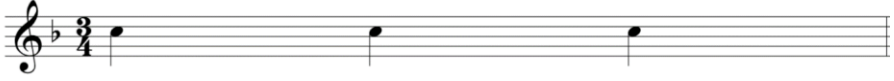
Şekil 5b: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – I. Allegro, 76. ölçüdeki pasajın işlenmemiş hali:



Şekil 4 ve 5'te Mozart tarafından yazılmış iki farklı pasaj geriye doğru kurgulanarak yani sadeleştirilerek yukarıdaki örneklerdeki işlenmemiş halleri elde edilebilir. Böylelikle bestecinin herhangi bir eserinde şekil 4b ve 5b'deki kurgulamalara benzer şekilde sade bir motifle karşılaşıldığı zaman nasıl doğaçlanacağı konusunda stilin içinde, hem de ilk elden bir fikir olacaktır.

Bir de klasik dönemde oldukça sık rastlanan ve eğer yaratıcı yaklaşılmazsa oldukça monoton sonuçlar doğurabilecek melodi parçacıkları vardır. Bunlar, ezgideki aynı notaların arka arkaya üç-dört kez gelmesidir. Mozart bu problemi şöyle çözmektedir:

Şekil 6a: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – II. Andante 43. ölçünün işlenmemiş hali:



Şekil 6b: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – II. Andante 43. ölçünün özgün hali:



Bir melodi olmasına rağmen işlenmemiş halinde hiçbir detay bulunmayan bu kısım, şekil 6b'deki basit bir çözümle besteci tarafından ifadedi hale getirilmiştir. Buna benzer tekrar eden ezgi notalarıyla karşılaşılırsa arpej, kromatik veya diyatonik eklemelerle yabancı nota sayısı artırılarak daha da çeşitlenebilir.

Üçüncü Yöntem

Müzikte yorumcunun yapabileceği değişiklikler yalnızca dekorasyon ve çeşitlemelerle sınırlı değildir. Tonlama, artikülasyon ve dinamikler bu yöntemin konusu olup, çalgının her türlü imkânını kullanmak mümkündür. Bir kemanın farklı vibratoları, arşe ve parmaklarla elde edilebilecek farklı sesleri, efektleri ve dinamikleri vardır. Tekrar eden motif, pasaj ve cümlelerde bu elemanlardan faydalanmak özgün sonuçlar doğuracaktır. Bir piyanistin bu yöntemi uygulaması için artikülasyon, bağ ve dinamiklere ek olarak modern piyanodaki dinamik aralık, ton ve pedal kapasitesinden de faydalanması gerekir. Tekrar eden bir motifte yalnızca bu yöntem uygulanabileceği gibi diğer yöntemlerle aynı anda da faydalanmak mümkündür. Örneğin hem motifi dekore edip hem de dinamiği değiştirilebilir. Ancak bazen öyle örnekler çıkar ki, pasaja süsleme yazmak, dekore etmek veya çeşitlemek pasajın hızından dolayı mümkün olmayabilir, mümkün

olduğu durumlarda ise, örneğin aynı pasaj dört kere arka arkaya gelince yorumcunun üçüncü yöntemle başvurması bir zorunluluk haline gelebilir.

Şekil 7a: W. A. Mozart, trio KV. 502 – III. Allegretto, 26-30. ölçülerin özgün hali:

The image shows a musical score for W. A. Mozart's Trio KV. 502 – III. Allegretto, measures 26-30. The score is in G minor, 3/4 time, and features a repeating triplet pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand part consists of a series of triplets of eighth notes, while the left hand part consists of a bass line with some chords and rests. The score is written on two staves, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff.

Görüldüğü gibi üzerinde hiçbir dinamik, değişiklik olmadan tam dört kere aynı şekilde gelen bu pasajı doğaçlamalar ekleyerek icra etmek pasajın hızlı olduğunu da düşünürsek oldukça zorlayıcı bir hal alabilir. Eğer icracı hiçbir değişiklik yapmadan yorumlamaya karar verirse ortaya herhangi bir sonuç çıkmayacak, dört ölçü boyunca müzik kısır döngüye girecektir.

Şekil 7b: W. A. Mozart, trio KV. 502 – III. Allegretto, 26-29. ölçülerde üçüncü yöntemle yazar tarafından önerilen farklılaştırma önerisi:

Şekil 1'de küçük çevrim değişiklikleri dışında tamamen aynı pasajın dört kere arka arkaya yazıldığı gözlemlenmektedir. Keman ve çello partisi ise tek bir uzun notayla tamamen eşlik eden konumundadır. Piyano partisindeki bu dört ölçü zaten hızlı bir pasaj olduğu için *grubetto*, *tril* gibi eklemeleri yapmak zorlayıcı olduğu gibi pek gerekli de değildir. Bu yüzden monotonluktan kurtulmak için dinamik plan yapılmalıdır. Daha da özgün hale getirmek için pasajın artikülasyonları bu örnekteki gibi değiştirilebilir. İlk iki ölçüde *mp* dinamiği dışında bir değişiklik yoktur, üçüncü ölçüde sağ eldeki iki bağ ve devamındaki *staccato*'lar, son ölçünün *subito f* veya hazırlanarak bir *crescendo* ile *f* çalınması uygun önerilerdir. Son ölçüdeki aksanlar pasajın son gelişiminin güçlü olmasını vurgulamak için yazılmıştır, aşırıya kaçmadan uygulanabilir. Pedal önerisi de bu vurgulara rağmen sesin estetiğini bozmamak, dolu ve yuvarlak bir ton için yazılmıştır. Klasik dönem stili içinde düşünüldüğünde son ölçüdeki önerileri eleştirmek mümkündür. Dört kez aynı olan bir pasajı 21. yüzyılda modern piyanonun verdiği

imkânlarla monotonluktan kurtarmak amacı göz önünde bulundurulursa kabul edilebileceği varsayımına dayanarak verilmiş bir örnektir.

Öğrenciler veya yorumcular kayıtlardan, konserlerden veya öğretmenlerinden öğrenebildikleri kadarıyla bunun gibi veya dört değil, iki kez tekrarlanan kısımlarda genellikle ilkini kuvvetli ikincisini hafif veya bunun tam tersini yaparak çalarlar. Bu yaklaşımın kimi zaman tercih edilmesi gerekse de 21. yüzyılda artık demode ve yaratıcılıktan uzak olduğunu kabul etmek gerekir. Aslında bunun dışında uygulanabilecek birçok farklı yaklaşım mevcuttur. Farklı bağlar, artikülasyon ve dinamiklerle çalınabilir, pedal kullanılabilir.

Dördüncü Yöntem

Bestecinin herhangi bir sebepten ötürü şablona aykırı bir şekilde tamamlamadığı pasajlarla karşılaşmak mümkündür. Doğaçlama geleneğinin oldukça yaygın olduğu klasik dönemde yazılı notaya verilen önem bugüne göre daha farklıdır. O dönemde belirli bir armoni içinde giden pasajları sonuna kadar yazmak yerine armoniyi belli edecek uzun notaları yorumcuya göstermek ve yorumcunun tamamlaması için bırakmak yeterlidir. Üstelik bu tür pasajların tamamlanması büyük bir doğaçlama yeteneği de gerektirmez, temel teori bilgisine sahip bir yorumcu bu pasajları rahatlıkla tamamlayabilecek yetidedir. Kaldı ki bu yönteme zaten bir değil, birçok müzikolog ve yorumcu yayın, konser ve kayıtlarında başvurmuştur. Yöntemler seçkisinden oluşan böyle bir yöntembilim çalışmasında ise bundan bahsetmek bir gerekliliktir. KV. 482 mi bemol majör piyano konçertosunun *Allegro* başlıklı üçüncü bölümünün 164 ve 172. ölçüler arasında bestecinin 164. ölçüye kadarki yazdığı şablona göre bariz bir şekilde tamamlanması gereken bir pasaja rastlanmaktadır.

Şekil 8a: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 482 – III. Allegro, 162-174. ölçülerin özgün hali:

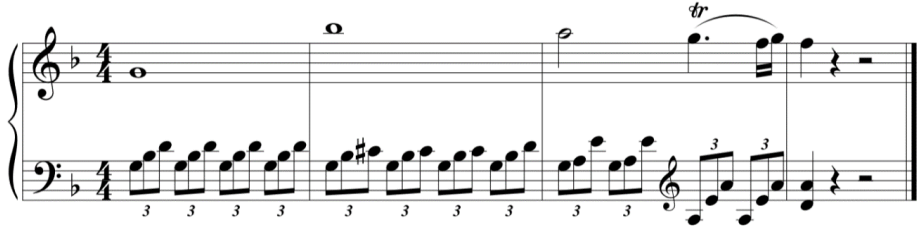


164. ölçüye kadarki hızlı onaltılık pasaj elbette onu takip eden sekiz ölçüde de onaltılık olarak devam etmelidir ancak pasaj beklenmedik ve müziğin dinamizmine, karakterine aykırı bir şekilde duraksar. Sağ elde pasaj yerine bazı uzun notalar görülmektedir. Bu notalar çoğu yorumcunun zaten kendi birikimiyle, pek araştırmaya ihtiyaç duymadan bile müziğe uygun şekilde tamamladığı bir pasajdır ancak besteci tarafından belirlenmiş belirli temel kurallarına burada değinmek gerekir. 164. Ölçüden başlayan uzun notalar pasajın türünü, armonisini ve pes/tiz sınırlarını belirlemektedir. Önceki pasaj kırık oktav olarak birbirine yakın bir melodi çizgisinde ilerlerken bu uzun notaların arası oldukça açıktır, yani pasajın türü arpej olmalıdır. Buradaki tonalite si bemol majördür, tamamlanması gereken pasajın armonisi ise 164-165. ölçülerde bas/tiz sınırına göre dominant altı, 166-167. ölçüler tonik, 168-169. ölçüler çift dominant 170-171. ölçüler ise kadans akordudur. Bu çerçevede bir pasaj doğaçlamak veya planlamak karmaşık olmamakla beraber pek fazla alternatifte de sahip olmadığından örnek verilmesine gerek duyulmamıştır. Buna benzer

diğer bir örnek de KV. 491 do minör piyano konçertosunun *Allegro* başlıklı birinci bölümünün 467. ve 470. ölçüler arasındaki kısmıdır. Bestecinin yazdığı şablona göre bariz bir şekilde tamamlanması gereken bir pasaja burada da rastlanmaktadır, yukarıda açıklanan kurallara göre basit bir yöntemle pasajın devamı sağlanmalıdır.

Görüldüğü gibi bestecinin önceki ölçülerde yazdığı bir pasajı uzun notalarda ipucu verilen armoni temelinde oldukça basit bir şekilde devam ettirmek mümkündür. Bir diğer örnek de KV. 467 do majör konçertonun ikinci bölümündeki uzun notalardır:

Şekil 9a: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – II. Andante 58-61. ölçülerin özgün hali:



Şekil 9a'daki notaya tamamen bağlı kalınarak çalınması orkestra eşliğinde çalan bir solist göz önünde bulundurulduğunda sıkıcı ve tamamlanmamış bir izlenim vermektedir. Bu izlenim, sol elin tekdüzeliği ve sağ elde yavaş bdr tempoda dört vuruş boyunca uzayan notalardan ve notaların melodik bir bağlantısının olmamasından anlaşılabilir. *Diminuendo* özelliklerinden dolayı ne o dönemin, ne de modern bir piyanonun bu dört vuruşluk notaları uzatmasının fiziksel açıdan mümkün olmadığı da düşünülürse bu kısmı hiç tamamlamadan yazıldığı gibi bırakmak aslında bestecinin hedeflediği müziğe aykırı bir yaklaşımdır. Bu kısmı hiç değiştirmeden çalan yorumcuların sayısı artık gittikçe azalmışsa da içlerinde Maurizio Pollini gibi usta piyanistler de olmak üzere günümüzde dinlenen birçok kayıta bile hala rastlamak

mümkündür⁵. Buna karşılık artık yarışmalarda bile burayı kendi doğaçlamasıyla icra eden piyanistlere ve köklü yorumculara rastlanması da mümkün ve olumlu bir gelişmedir⁶.

Elbette bu dört ölçülük örnekte herhangi bir bilimsel bulgu olmadan bile eksik bir şeylerin olduğuna kanaat getirilebilir, bundan dolayı yorumcular kendi inisiyatifleriyle bu ölçüleri süslemelerle, gamlarla doldurabilirler. Bu kısmın kayıt örneklerine ek olarak daha cesur ve daha çok notanın eklendiği bir doğaçlama önerisi yapmak mümkündür:

⁵ Youtube, “Concierto para piano N° 21 en C mayor Andante, K.467 Mozart”, 30 Haziran 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=lAkbrtXTEk> (Alıntı aralığı: 4:08 – 4:20) (Erişim tarihi: 19 Aralık 2019) ve “Heesook Ahn Mozart Piano Concerto KV 467 part 2 – Andante”, 17 Ağustos 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=pACX70LpK50> (Alıntı aralığı: 3:54 – 4:06) (Erişim tarihi: 19 Aralık 2019)

⁶ Youtube, “Mozart - Piano Concerto kv467 no21 (Alfred Brendel) - 2nd movement”, 2 Eylül 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=45drOITTTA8> (Alıntı aralığı: 3:33 – 3:45) (Erişim tarihi: 19 Aralık 2019) ve Youtube, “Mozart - Piano Concerto No.21, K.467 / Yeol Eum Son” <https://www.youtube.com/watch?v=fNU-XAZjhzA> (Alıntı aralığı: 18:48 – 18:59) (Erişim tarihi: 19 Aralık 2019)

Şekil 9b: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – II. Andante 58-61. ölçülerde yazar tarafından önerilen doğaçlama:



Bu doğaçlamada Mozart'ın orijinal olarak yazdığı ve aralarında onlu aralık bulunan *sol* ve *si* notalarının gamla doldurulması aslında en uygun çözümdür. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi ve en önemlisi sol elin tekdüze oluşudur. Sağ elde ne kadar yaratıcı bir melodi bulunursa bulunursun, üç ölçü boyunca sol el o kadar durağandır ki sonuç sıkıcı ve Mozart'ın stiline uzak olacaktır. Eğer melodik bir yapı oluşamıyorsa solistin yönelmesi gereken yol virtüözite göstermektir. Burada bir arpej yapmak için yeterli alan yoktur çünkü sol el sağ ele çok yakın olduğu için sağ el yeterince pes bir noktadan başlayamayacak ve yapılacak arpej ne hızlı ne de özgün olan bir melodiye benzeyecektir. Ayrıca arpejin çeşidi de sol minörün tonik akordundaki bir arpej olacağı için sol eldeki üç notayı tekrar etmek zorunda kalacak ve armonik açıdan oluşacak paralel notalar başarısız bir sonuç doğuracaktır. Bu sebepler düşünüldüğünde geriye kalan tek çözüm gamdır. Yeterince hızlı olabilmesi için de ölçünün son dörtlüğüne sıkıştırılması gerekir, öncesinde başlayan bir *tril* ile de hem doğal *diminuendo*'nun sesi bitirmesi önlenir, hem de beklenen pasaj öncesi heyecan artırılabilir. İkinci ölçü ise süslenmiş, melodik bir motiftir. Melodinin ifadesinin

arttırmak için *si bemol* notasından direkt aşağı inmek yerine sol el eldeki *do diyez* ile disonans oluşturacak *do natürel* notasına çıkararak aşağı inmek ifade gücünü arttıracaktır. İfade gücünü arttırmak ise herhangi bir doğaçlama dekorasyonun ilk amaçlarından birisidir⁷. Eserin ağır bölümlü olan bunun gibi bir epizottan örnek verirken yorumcular için *tempo rubato* geleneğine de değinmek gerekir. Mozart'ın ise bu konudaki görüşü babasına yazdığı mektubunda ortaya çıkmıştır: "Herkes zamanı nasıl sıkı (aynı, değiştirmeden) tutabildiğine şaşırıyor. İnsanların kavrayamadığı nokta ise, ağır (adagio) bir parçadaki *tempo rubatoda* sol elin hep aynı zamanda gitmesidir" (Levin: 2003). Bundan anlaşılacağı gibi sağ el zamanı yavaşlatır veya hızlandırılabilir ama ne olursa olsun sol elin zaman referansında buluşmak zorundadır. Bu da yorumcuların sadece Mozart çalarken değil, genel anlamda da bazı *rubato*'larında, özellikle de sol elin zaman konusunda referans olabileceği yazımlarda gözetmesi gereken bir kural olarak kabul edilmelidir. Bu kategorideki doğaçlamalara diğer örnekler ise KV. 482 mi bemol majör piyano konçertosunun *allegro* başlıklı üçüncü bölümünün 164. ve 172. ölçüleri arasında; 346. ve 347. ölçüleri arasındadır. Birçok başka örneğe rastlamak da mümkündür.

3. Serbest Doğaçlamalar

Bu yöntem besteciden birebir örnek almaya gerek duymadan fakat yine bestecinin stili içinde, çerçevenin dışına çıkmadan yapılabilecek farklı uzunluklardaki özgür doğaçlamaları ilgilendirir. Mozart'ın oldukça bariz bir şekilde yorumcuya bıraktığı boşlukların nasıl doldurulması gerektiği konusunda temel bazı fikirler verilebilmektedir. Bu tipteki doğaçlamaların yorumcu tarafından kendi sanatına has bir şekilde yapılması yorumu hem daha özgür yapar, hem de kişiselleştirir, özgünlüğüne büyük katkı sağlar. Çalışmanın ikinci

⁷ Levin, "Improvising Mozart" <https://youtu.be/wkFdAigjmLA> (Alıntı aralığı: 17:55 – 18:04) (Erişim tarihi: 4 Aralık 2019).

bölümünde olduğu gibi burada da notaya alınan doğaçlama önerileri yazara aittir ve sebepleriyle açıklanmıştır.

Bu yöntem kullanım yerlerine göre iki temel gruba ayrılırlar:

A. Küçük ve büyük kadanslar,

B. Piyano konçertolarının ikinci bölümlerindeki doğaçlamalar.

A. Küçük ve Büyük Kadanslar

Özellikle konçertolarda *fermata* ile işaretlenmiş ölçülerde küçük ve büyük kadanslara rastlanır. Bunların 'küçük' ve 'büyük' olarak ikiye ayrılmalarının sebebi aralarındaki süre ve biçim farkıdır. Küçük kadanslar 10-15 saniye sürerken ve herhangi bir form özelliğine sahip değilken büyük kadanslar 3-4 dakikayı bulur ve genellikle form bakımından analiz edilebilirler.

Küçük Kadanslar

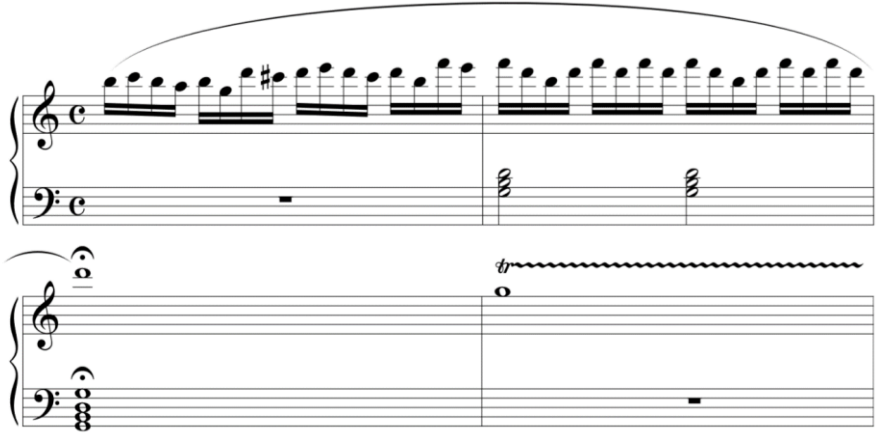
Küçük kadanslar uzun bir notanın, bir esin üzerinde *fermata* işareti ile gösterilir veya tema öncesi uzun bir sessizlikle yalnızca eslerle ima edilir. Bu kadanslar bir temaya bağlanan köprü görevi gömesi için doğaçlanır. Küçük kadanslara sonatlarda ve konçertolarda sık sık rastlarız ve bunların çoğunlukla yorumcular tarafından dikkate alındığını tespit etmek mümkündür.

Küçük kadansa örnekler: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – I. Allegro maestoso, 77-80. ölçüler; W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 457 – II. Adagio, 52. ölçü. Bestecinin el yazmalarında bahsedilen ölçüde sadece *fermata* işareti olması ve sonraki edisyonlarda bu ölçüye bir küçük kadans eklenmesi, küçük kadans tezini doğrulamaktadır; W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 311 – III. Rondo (allegro), 172. ölçü.

Fermata olmayan fakat küçük kadans doğaçlanabilecek ölçülere örnekler: W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 545 – III. Rondo

(allegretto), 52. ölçü; W. A. Mozart, piyano sonatı KV. 281 – III. Rondo (allegro), 42. ve 70. ölçüler.

Şekil 10a: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – I. Allegro maestoso, 77-80. ölçülerin özgün hali:



Yukarıdaki örneğin üçüncü ölçüsündeki *fermata* küçük bir kadansı işaret eder. 80. ölçüdeki *tril* girdiğinde orkestra ana temayı çalmaya başlar, burada sağ elde *tril*'e bağlanan virtüözik bir arpej, diyatonik, kromatik gam, hatta bunların bir kısmının veya tümünün kullanıldığı bir pasaj doğaçlanmalıdır. Bazı eski edisyonlarda amatörler için küçük kadans önerileri de notasıyla yer almaktadır⁸. 79. ölçü 80. ölçüye şöyle bir pasajla bağlanabilir:

⁸ 1886 yılında Dr. Hans Bischoff'un editörlüğünü yaptığı bir Berlin edisyonunda August Winding'in küçük kadansı önerilmektedir.

Şekil 10b: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – I. Allegro maestoso, 77-80. ölçülerde yazar tarafından önerilen doğaçlama:

The image displays two systems of musical notation for a piano concerto. The first system shows the right hand playing a rapid sixteenth-note scale starting on G4, and the left hand playing a simple bass line. The second system shows the right hand continuing the scale with a fermata at the end, and the left hand playing a simple bass line with a fermata at the end.

Bu basit öneriyi çok daha çeşitli ve özgün bir hale getirmek mümkündür. A grubundaki doğaçlamalarda bazen sade bir gam kullanılabileceği gibi kimi durumlarda bölümün formuna uygun, bestecinin kullandığı motifler, bunların sekvensleri, kadansın bağlanacağı tema veya motifin türevleri elde edilebilir. Bunlar doğaçlamayı daha özgün hale getirecektir. Aynı konçertonun son bölümünün 20. ölçüsünde de küçük kadans doğaçlaması için yazılmış bir *fermata* vardır, doğaçlanmalıdır.

Benzer özellikler göstermese bile henüz yorumcular tarafından tercih edilmeyen fakat kadans yapılması beklenen *fermata* işaretlerini keşfetmek mümkündür. Buna bir örnek olması, hem de aynı döneme ait başka bir besteciden de bahsetmek için Ludvig van Beethoven'ın op.56 Üçlü Konçertosu örnek olarak gösterilebilir. Üçüncü bölüm olan *Rondo Alla Polaca*'daki 31. ve 149. ölçülerde tek bir solist veya tüm solistler bir kadans doğaçlamalıdır. Sonraki bağlantısı da kadans çıkışına uyum sağlamaktadır.

Büyük Kadanslar

Büyük kadanslar bir konçertoda solistin müzikal, teknik ve doğaçlama hünerlerini gösterebilmesi için orkestra tarafından uzun bir süre yalnız bırakıldığı kısımlardır. Büyük kadanslar her zaman yorumcular tarafından seslendirilse de çok büyük bir çoğunlukla konserler ve kayıtlarda başka birisi tarafından yazılmış olan, bestecinin kendisine veya başka bestecilere ait kadanslar tercih edilir. Büyük kadanslar sadece konçertolarda değil, ender de olsa sonatlarda da karşımıza çıkabilir.

KV. 333 piyano sonatının üçüncü bölümü (*allegretto grazioso*) konçerto geleneğini kullanan bir yapıya sahiptir ve içinde *cadenza* kelimesiyle açıkça belirtilmiş bir büyük kadans barındırır. Aslında geleneksel olarak bu kadansın tamamen doğaçlama çalınması gerekir ve yorumcunun kendi kadansıdır. Buna rağmen hemen hemen tüm yorumlarda Mozart'ın kendi kaleme aldığı kadans çalınmaktadır.

Günümüzde hemen hemen tüm yorumcuların gösterebilecekleri hünerler müzikal ve teknik hünerlerdir, konserlerde ve kayıtlarda doğaçlama bir kadansla karşılaşmak oldukça zordur. Hatta yorumcunun kendi bestelediği kadanslara bile ender rastlanır. Doğaçlama geleneğinin varlığını kanıtlayan bir bulgu olarak, Mozart'ın 27 adet konçertosundan bir istisna haricinde hiçbirisinin notasına büyük kadans dâhil etmemesi gösterilebilir. Yazdığı tek kadans ise belirli bir amatör piyanistin yorumlaması planlanan belirli bir konser için yazılmıştır.

Büyük kadansları doğaçlarken Mozart'ın KV. 333 piyano sonatı ve KV. 488 piyano konçertosundaki kadansları analiz edilerek örnek alınabilir. Mozart'ın stilinde bir kadans doğaçlamak zorunlu değil, bir tercihtir. Eğer bu otantik stil tercih edilirse dönemin piyanosunun oktav sınırları ve Mozart'ın akraba tonaliteleri kullanan yazısı yani modülasyon sınırları da gözetilerek doğaçlanmalıdır (Levin, Erişim: 28 Mayıs 2018, alıntı aralığı: 44:10 – 47:00)

Büyük kadansların doğaçlanmasıyla ilgili eğitim ve yöntembilim oldukça detaylı ve uzun bir konu olduğu için tek bir konu olarak başka bir çalışmada irdelenebilir.

B. Piyano Konçertolarının İkinci Bölümlerindeki Doğaçlamalar

“Mozart’ın 1780’lerin Viyanası’nda yarattığı getto dili ile 1930-40’lı yılların Harlem’indeki getto dili arasında bir paralel bulmak mümkündür” (Levin: 2012). Mozart piyano konçertolarının ikinci bölümlerindeki doğaçlama alanları hakkında edilen bu ifadeler klasik döneme farklı bir açıdan bakmayı sağlayabilir.

Piyanistler herhangi bir Mozart konçertonun ikinci bölümünü ilk çalışmaya başladıkları anda aslında bir şeylerin eksik olduğunu mutlaka düşünmüş olabilirler fakat bulgulardan uzak genel kanı Mozart’ın müziğinin ‘saf ve sade’ olmasıdır. Bu yüzden fark edilen eksikliği ‘saflık ve sadelik’ ile açıklayıp “yollarına devam ederler” ve bu konu pek irdelenmez.

Mozart piyano konçertolarının ikinci bölümlerinde yorumcunun doğaçlamalarına ayırdığı uzun kısımlar tasarlamıştır. Bunlar özellikle boş, sade yazılmıştır ki yorumcu bunu kendi sanatıyla tamamlayabilsin. Bu kısımlardaki az sayıdaki nota yalnızca armoniyi ve genel çerçeveyi belirlemek için yazılmıştır. Elbette doğaçlamayı yaparken veya planlarken Mozart’ın kendine özgü basitliğini gözetmekte, çerçeveyi düşünmekte fayda vardır. Onun bazı tercihleri son derece basittir. Örneğin Don Giovanni operasının finalinde *Commendatore* sahnesinde çok daha bol nota ve dinamik kullanılabilcekken az nota ve basit bir seslenişle istediği büyük etkiye ulaşmayı başardığını hatırlamak gerekir. Bu Pyotr Çaykovski’nin de dikkatini çekmiş, Mozart’ın çağdaşlarına kıyasla ne kadar özel bir yerde olduğunu vurgulamıştır (Kaygısız 1999: 172).

Şekil 11a: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 466 – II. Romance, 40-67. Ölçülerin özgün hali:

The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Piano Concerto KV. 466, titled 'Romance'. The score is presented in six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 40. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 16. The fifth system starts at measure 20. The sixth system starts at measure 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and ornaments.

Şekil 11a, ikinci bölümlerdeki uzun doğaçlamalara faydalı bir örnektir. Bu bölümün doğaçlama olduğunu anlamak için sol elde beklenmeyen basitlikte oktav eşliklere ve özellikle 8, 9 ve 10. ölçülerdeki melodi partisindeki tekdüzeliğe, boşluklara dikkat etmemiz yeterlidir. 8,9 ve 10. ölçüde besteci yorumcuya armonik bir ipucu vermek dışında bir şey yazmamıştır. Sağ elde yalnızca dörtlük notalardan oluşan bir çerçeve vardır. Bu çerçeve melodinin bas ve tiz sınırlarını ve armonisini gösterir. Zaten kimi köklü yorumcular, son bulgulardan habersiz olmalarına rağmen muhtemelen bestecinin bu ölçüleri tamamlamadığını düşünerek kendi melodilerini yalnızca bu ölçülere yazarlar. Elbette sadece bu üç ölçü değil, tüm bu kısmın bir doğaçlama olduğunu, Mozart'ın yazdığı notaların dahi çerçevesine dokunmamak kaydıyla değiştirilebileceğini de unutmamak gerekir. Sol eldeki oktavlar yorumcuya basların hangi nota olduğunu hatırlatmaktadır yani sol elde de türlü eşlikler yapılabilir. Örneğin orkestra partisindeki sekizlikler arpej eşliği olarak üçleme veya sekizlik olarak doğaçlanabilir ancak asıl doğaçlama sağ eldedir, yani sol eldeki ritmik eşliği orkestrayla aynı şekilde çalmak pek özgün sonuç vermese de renk elde etmek için kullanılabilir. Tüm bu kısmın doğaçlama önerisi aşağıdaki gibidir:

Şekil 11b: W. A. Mozart, piyano konçertosu KV. 467 – I. Allegro maestoso, 77-80. ölçülerde yazar tarafından önerilen doğaçlama (ölçü numaraları yalnızca bu şekil içindir)

The image displays a musical score for W. A. Mozart's Piano Concerto KV. 467, I. Allegro maestoso, measures 77-80. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a right-hand melody with trills and ornaments, and a left-hand accompaniment with chords and triplets. The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 8, and 11 indicated at the beginning of each system.

The image shows a musical score for piano, measures 13 to 27. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a complex piano accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The right hand includes trills and ornaments. The left hand has dense chordal textures and rhythmic patterns. The score is divided into five systems, with measure numbers 13, 16, 20, 23, and 27 marked at the beginning of each system.

Şekil 11b'deki doğaçlamada sol el partisi genellikle orkestranın eşliğindeki armoni ve ritme göre yazılmıştır. Sağ el Mozart'ın yazmış olduğu çerçevede melodiyi daha ifadeci hale getirecek doğaçlamalar yapmaktadır. Üçüncü ölçüden itibaren bu doğaçlamalar belirgin hale gelir. İlk iki ölçüye pek dokunulmamıştır çünkü öncelikle bestecinin özgün temasının sunulması gerekir. Üçüncü ölçüde ise aslında besteci

pasaja başlama önerisini on altılıklar ile yorumcuya sunmuştur, buradaki öneridekine benzer veya daha farklı biçimlerde doğaçlanabilir. 5, 6, 7 ve 8. ölçülere yine bestecinin özgün melodik yapısı içinde asgari değişiklikler dışında dokunmamak gerekir. 9, 10 ve 11. ölçülerde besteci armonik bir çerçeve dışında hiçbir şey yazmamıştır, bu da yorumcunun kendisini serbest hissedip doğaçlama becerilerini, virtüözitesini, müzikalitesini göstermesi içindir. 12. ölçüde ise cümle sona ermektedir bu yüzden yapılan doğaçlamanın 12. ölçüye bağlantısının sekvens şeklinde düşüşe geçmesi doğaçlamanın doğallığına katkıda bulunacaktır. 13. ölçüye geçerken yarım ölçülük es, orkestranın modülasyonundan sonra gelecek olan minör tonaliteye dramatik bir giriş içindir. 14. ölçüde orkestranın modülasyonuna sol elde başlayan on altılıklar destek olur. 13. ölçüdeki melodi 15. ölçüde bu kez fa majör tonundan gelir. Mozart'ın kendi eserlerinde notaya aldığı bazı dekorasyonlardaki geleneğe sadık kalarak bu doğaçlamada da 13. ölçüdeki melodiye dokunulmamış, aynı melodi 15. ölçüde tekrar geldiğinde onaltılıklarla hareketlendirilerek doğaçlanmıştır, üstelik melodinin başka bir tondan tekrar gelmesi bu doğaçlamayı daha da estetik bir hale getirir. 17. ölçüden itibaren besteci bu kısmı daha melodik ve ifadeli olarak kaleme aldığı için ufak süslemeler dışında pek değiştirilmemesi doğaçlamaların ve konçertonun kendi doğallığına müdahale etmemek için mantıklı bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. 28. ölçüde sol eldeki akorun yukarıdan aşağıya doğru kırılması önceki armonik seslerle bağlantısının doğal olmasını sağlayacaktır.

Sonuç

Mozart özgürlük kavramının ancak kurallar var oldukça yaşayabileceğinin bilincine varmış bir besteci olduğu için müziği de gerçekten 'özgür' kabul edilebilir. Hayal ettiği müzikte bile toplam ölçü sayılarının belli olması, yalnızca akraba tonalitelere olan modülasyon kuralı buna örnektir. Bu yüzden notası olmayan ama çalınmayı bekleyen, çalınması gereken birçok kısmı, motifi, pasajı, cümleleri

içeren Mozart yorumculuğu ancak özgürlüğün kurallar içerisinde var olması gibi ele alınmalıdır. Detaylı araştırma yapmadan, kuralsız bir şekilde yazılı müziğe nota eklemek iyi sonuç vermeyebilir. Doğaçlamaların, eklemelerin, nasıl yapılacağını en estetik cevabını, dersini ve ustalık sınıfını yine bestecinin kendi eserlerinde bulmak mümkündür. Doğru ve detaylı analizler bestecinin boş bıraktığı bir yeri nasıl tamamlanacağını bestecinin tarzında ama yorucunun kendi yaratıcılığını da katarak, müziğin ifadesini güçlendirecek bir şekilde nasıl yapılacağını en doğru şekilde gösterecektir. Mozart'ın melankolisi "kendini iyice gizlemiş bir hüznün" olarak tanımlanır (İlyasoğlu 1994: 65), belki de bu eşsiz melankoli ve gizlenmiş hüznün, Mozart'ın yorumculara bıraktığı doğaçlamalarla gizlendiği yerden çıkabilecek ve bir beden bulabilecektir.

Mozart'ın müziğinin tanımlanırken kullanılan 'sade' veya 'saf' kelimelerinin 20. yüzyılda sanıldığı gibi değil, bestecinin sanatı için yetersiz hatta neredeyse tamamen yanıltıcı oldukları anlaşılmıştır. Peki, neden 'sade' veya saf kelimeleriyle açıklanması yeterli olmamaktadır? Elbette Mozart'ın müziği karakter olarak saf veya sade birçok motif, cümle veya parçacıklar içerebilir fakat defalarca tekrar eden tema veya motifleri, eserlerindeki birçok pasajı, arpej yazmak yerine arpejin yalnızca sınırlarını belli eden birlik notaları ve konçertolarının hemen hepsinin ikinci bölümlerinde orkestranın eşliğinde giden basit, sade ve saf piyano partisi gibi örneklerin yorumcunun doğaçlama bir yaklaşımla eklemeler yapması için Mozart tarafından özellikle öylece 'sade' hatta 'boş' bırakıldığı, onu sade ve boş halinden çıkartmanın yorumcunun bir görevi olduğu kuşkusuz Mozart yorumculuğunun en önemli bulgularından biridir. Büyük kadans ise hemen hemen tüm konçertolarda vardır. Profesyonel yorumcuların doğaçlaması gereken bu kadansları bugün neredeyse hiçbir yorumcu doğaçlamamakta, yine amatörler için yazılmış hazır kadansları çalmaktadır. Bu kadar çığır açan bilgiye rağmen hala bunlarla karşılaşılıyor olunması profesyonel

klasik dönem yorumları için Robert Levin gibi konunun uzmanlarına ne kadar ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Belki de buna benzer çalışmalar sayesinde gelecekte bu bulguların uygulanabilmesi mümkün olacak, Mozart'ın yorumları besteciye yakışır bir kaliteye ulaşacaktır.

Kaynaklar

Eisen, Cliff ve Simon P. Keefe (2006). *Mozart Encyclopedia*. New York: Cambridge University Press

İlyasoğlu, Evin (1994). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaygısız, Mehmet (1999). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Levin, Robert. "Improvising Mozart" <https://youtu.be/wkFdAigjmlA> (Erişim Tarihi: 4 Aralık 2019).

----- (2003). *Piano Sonatas Band 2*. Viyana: Wiener Urtext.

----- (Kişisel Erişim: 28 Mayıs 2018).

Mimaroğlu, İlhan (1987). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1783), *Piyano Sonatı KV333*. Viyana: Wiener Urtext.

----- (1786), *Trio KV502*. Viyana: Barenreiter Urtext.

Tomlinson, Charlotte (2012). *Music from the Insideout*. Leicester: Kibworth Beauchamp Matador.

Youtube, "Mozart - Concerto no 23 in A major k 488 - Daniil Trifonov and the Israel Camerata Orchestra", <https://www.youtube.com/watch?v=-s68kHOnpiE> (Erişim tarihi: 19 Aralık 2019)

Youtube, “Concierto para piano N° 21 en C mayor Andante, K.467 Mozart”, <https://www.youtube.com/watch?v=lAkbrtXTEk> (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2019)

Youtube, “Heesook Ahn_Mozart Piano Concerto KV 467 part 2 – Andante”, <https://www.youtube.com/watch?v=pACX70LpK50> (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2019)

Youtube, “Mozart - Piano Concerto kv467 no21 (Alfred Brendel) - 2nd movement”, <https://www.youtube.com/watch?v=45drOITTTA8> (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2019)

Youtube, “Mozart - Piano Concerto No.21, K.467 / Yeol Eum Son” <https://www.youtube.com/watch?v=fNU-XAZjhzA> (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2019)

EXTENDED ABSTRACT

The art of interpretation is an evolving challenge for musicians but especially for pianists. The number of works written for piano repertoire is still growing despite of its already massive quantity. In addition to its rich and developing repertoire, musicological researches and their findings are giving new assignments for interpreters and even piano makers.

In this article, important discoveries about Mozart interpretation are examined in detail. These are led by pianist and musicologist Robert Levin in his interviews, works, concerts and all gathered together in his remarkable conference "Improvising Mozart" in Harvard University. These discoveries are making all the musicians responsible for a 'true interpretation' of Mozart. Obviously the challenge is not easy to overcome and even today, few musicians are taking these findings seriously. This made the writer of this study think about how to take these findings into practice, thus led him create a methodology of writing, adding ornaments and improvising.

The goal of this article is to introduce interpreters and candidates to essential knowledge and show them how to execute it. The methodology includes how and where to add ornaments, improvise, how to behave when there are repeating motives and episodes. Adding some ornaments are not the only solution and sometimes even insufficient to rescue the music from getting monotonous. So there are other possible interpretation touches such as changing the articulation and dynamics. The improvisation suggestions in this study are explained with reasons and it aims to be a guidebook for any pianist or candidate who plan to work on Mozart's works. The executions and ideas found here are not only aimed for pianists, it could also encourage other instrumentalists. Moreover, they could also inspire other composers' interpretations resulting after finding a parallel between Mozart and them.

Levin finds a parallel between the ghetto language of Harlem in the 1930s-1940s and the ghetto language of Vienna in the 1780s. For instance the second movements of the piano concertos have a complete area left out for the interpreter to show her/his improvising skills while the orchestra is accompanying in a jazz trio/quartet fashion. His perspective is brilliant and very creative to convey the innovative ideas based on unquestionable facts. Following these ideas and facts, at the end of the article, there is a complete improvisation suggestion for the second movement of the K467 d minor concerto.

The long cadenzas such as to be included in all of the first movements of the concertos are another field of improvisation but considering the depth of this subject,

it was not possible to fit into a brief study as it is more likely to be written in a dissertation. Nevertheless, there are two key works about how to study to improvise a long cadenza. These works are the K333 b-flat major piano sonata which includes a cadenza at its final movement, written by the author himself; and the K488 a major piano concerto which happens to be the only concerto that Mozart included a written cadenza for its first movement.

This study is believed to change the resistance of the majority of the interpreters who are ignoring the findings or who are not capable of executing latest discoveries and who continue to produce amateur performances. There is no question that if Mozart was alive, he would have like to hear the improvisations of contemporary artists - connoisseurs like in his time - in a concert hall full of people, rather than listening the same staff played by amateurs which he wrote 240 years ago.