

ANALYSING SOME APPROACHES IN THE CLASSICAL GUITAR PERFORMANCE OF JOHN WILLIAMS

Güray ALYÖRÜK*¹

* Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Aksaray.

Abstract

The aim of this article is to explore the philosophies and attitudes of classical guitar virtuoso John Williams that underlie many of his decisions regarding his performance, perception and communication. These attitudes have led to a number of changes in classical guitar performance. Williams' performance and approach to the classical guitar, which has been the subject of intense interest and scrutiny, is often debated. However, despite his technical ability being so conspicuous throughout his career, Williams' style of guitar playing, practical aspects and broad influence on classical guitar culture cannot be denied. John Williams' approach to the classical guitar has been colourful and wide-ranging. The study also examined their thoughts on the use of microphones in solo and chamber music performances or when playing with an orchestra, and aspects of guitar teaching and performance practice. His relationship with his instrument is similar to his approach to interpreting music in that he always tries to express himself clearly and effectively. Where conditions were not favourable, he decided to change or improve them. These changes were met with resistance by other classical guitarists. For example, the use of amplifiers and microphones but he was firm and decisive in his actions. Moreover, in endeavouring to achieve these goals, he radically changed many important aspects of modern classical guitar performance.

Keywords: Classical guitar, amplification, John Williams, Chamber music

JOHN WILLIAMS'IN KLASİK GİTAR İCRASINDAKİ BAZI YAKLAŞIMLARIN ANALİZİ

Özet

Bu makalede, klasik gitar virtüözü John Williams'ın icrası, algılanması ve iletişimine ilişkin kararlarının çoğunun temelini oluşturan felsefe ve tutumlarının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu tutumlar klasik gitar icrasında bir dizi değişikliğe yol açmıştır. Williams'ın yoğun ilgi ve incelemeye konu olan klasik gitarı icrası ve yaklaşımı çoğu zaman tartışılmaktadır. Ancak, teknik yeteneğinin kariyeri boyunca bu kadar göze çarpmasına rağmen, Williams'ın gitar çalma stili, pratik yönleri ve klasik gitar kültürü üzerindeki geniş etkisi yadsınamaz. John Williams'ın klasik gitara yaklaşımı renkli ve geniş kapsamlı olmuştur. Çalışmada ayrıca, solo ve oda müziği icralarında veya orkestra ile çalarken mikrofon kullanımı, gitar eğitmenliği ve icra pratiğinin yönleri hakkındaki düşünceleri de incelenmiştir. Enstrümanı ile olan ilişkisi, kendini her zaman açık ve etkili bir şekilde ifade etmeye çalıştığı için müziği yorumlama yaklaşımına benzemektedir. Koşulların uygun olmadığı durumlarda, bu koşulları değiştirmeye veya iyileştirmeye karar vermiştir. Bu değişiklikler diğer klasik gitaristler tarafından dirençle karşılanmıştır. Örneğin, amplifikatör ve mikrofon kullanımı gibi. Ancak, o eylemlerinde kesin ve kararlı olmuştur. Dahası, bu hedeflere ulaşmak için çabalarken, modern klasik gitar icrasının birçok önemli yönünü kökten değiştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik gitar, amplifikatör, John Williams, Oda müziği

GİRİŞ

John Williams 1941 yılında Avustralya'nın Melbourne şehrinde doğmuştur. Babası caz gitaristi ve eğitmen Leonard Williams'tır. Küçük yaşlarda ailesiyle birlikte İngiltere'ye göç etmişlerdir. İlk gitar derslerini babasından aldıktan sonra gitarist Andres Segovia ile gitar çalışmalarını sürdürmüştür. Segovia'nın en başarılı bulduğu öğrencisidir. Bu sayede genç yaşlarından itibaren konserler, kayıtlar yaparak kariyerinde kısa sürede ilerleme kaydetmiştir. 70'li ve 80'li yıllarda Sky adlı bir alternatif pop/rock grubunda gitarist olarak yer alan sanatçı, ünlü Flamenko gitaristi Paco Peña'nın dünya çapında üne kavuşmasında da önemli rolü üstlenmiştir. O yıllarda İngiliz gitarist Julian Bream ile beraber ikili olarak konserler ve kayıtlar gerçekleştirmiştir. Gitar edebiyatının önemli üet

¹ Sorumlu Yazar E-mail: gurayalyoruk@aksaray.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1401690

eserlerini gün yüzüne çıkararak dinleyicilerle buluşturmuştur. 1980 yılının ilk yarısından itibaren Avustralyalı Luthier olan Greg Smallman'ın gitarlarını kullanan usta gitarist, diğer sanatçılarla yürüttüğü çalışmalarını 2000'li yıllardan itibaren deneysel boyutlara taşımaya başlamıştır. Gitarist besteciler onun için eserler yazmışlar, kendisi de bu eserlerin kayıtlarını gerçekleştirmiştir.

Williams, herkesçe kabul gören son derece güçlü ve rahat bir tekniğe sahip olmasına karşın bazı çevrelerce eleştirilmekte, gitarı "duygusuz ve mekanik" çalmakla suçlanmaktadır. Özellikle yakın dostu olan Julian Bream ile bu çevreler tarafından sıkça kıyaslanmaktadır. Williams uzun süredir yoğun bir şekilde sahne almış ve kayıtlar yapmıştır. Gitarın çok yönlü ve uyarlanabilir bir çalgı olarak eşsiz gücünün altını çizen Williams, çok çeşitli tarzlarda performans sergileyerek gitar kültürüne oldukça çeşitli katkılarda bulunmuştur. Williams'ın kariyeri, akıl hocası Andrés Segovia da dâhil olmak üzere birçok çağdaşıninkiyle belirgin bir tezat oluşturmaktadır. Segovia, klasik gitarın bir konser çalgısı olarak kabul edilebilmesi için bireyselliğini ortaya koymasına gerektiğine inanıyordu. Klasik gitarı daha popüler ve halk müziği türlerindeki kullanımından ayırmaya çalışmış olsa da, Williams'ın yaklaşımı daha kapsayıcı olmuş ve çalışmaları da gitarın adapte olduğu çeşitli müzik tarzları arasında bağlantılar kurmuştur. Williams'ın çalışmaları gitarın çeşitliliğini yansıtmakta ve çağdaş gitar repertuarı içinde yeni seslerin gelişmesine yardımcı olmaktadır.

Metronomda Çalmak

John Williams 2009 yılında verdiği bir röportajda, klasik müzisyenler ile diğer icracılar arasında, icra esnasında metronom konusundaki yaklaşım farkına şu şekilde değinmiştir: "Klasik müzik eğitimi almış kişiler belirli bir ritmi tamamen eşit tutmakta çok zorlanırlar. Birçoğu acele etmeye başlayacaktır ve bunun içsel hissine sahip olmayacaklardır. Ancak caz ve popüler müzikte - popüler müzik derken geleneksel müziğin tüm tarihini kastediyorum, dans edilen, ritmi olan her şeye kadar uzanıyorum - yavaş bir ritminiz ya da hızlı bir ritminiz vardır ve ritmin yavaşlamasını beklemezsiniz!" (Saba, 2009: 11-20).

Williams'ın icrası üslup açısından hem Segovia hem de Bream'den belirgin bir şekilde farklıydı. Segovia son derece romantik ve kişisel bir yorum oluştururken, Bream kendine özgü bir çalım tarzı olarak tanımlanabilecek bir tavır sergilemiştir (Tosone, 2000). Bu bağlamda Williams sıklıkla çağdaşlarının çoğundan 'daha az dışavurumcu' ve mekanik olmakla eleştirilmiştir: "Çalarken kendini ortaya koymakta isteksiz görünen bir müzisyendir ve müziğinin ifade alanını o kadar ciddi biçimde daraltır ki her parça bir öncekine çok benzer bir şekilde ortaya çıkar." (Henahan, 1986).

Williams'ın çağdaş gitaristlerden çok farklı bir kişiliği ifade ettiğini söylemek doğru olur. 1970'lerin başında bile bu yaklaşım farkını ortaya koymaya ve açıklamaya hevesli görünüyordu: "Segovia icrasında iyi ton almak ve acele etmeden sakine çalmak mevcuttur. Bu her zaman böyle olmuştur ve güzel bir tarzdır, oysa benim duygularım daha ritmik kökenlidir ve müzik ne kadar rahat olursa olsun her zaman bu iç gerilime sahip olmuştumdur." (Clinton, 1973: 20-22). Gitarist Elliot Fisk bu üslup farklılığını bir tür kişilik çatışması olarak yorumlamış ve John Williams'ı hem müzik seçimi, hem popüler müzisyenlerle yaptığı işbirlikleri, hem de çalım tarzı açısından Segovia'ya başkaldıran bir sonradan görme rolünde bulmuştur. Kariyerinin başlarında Segovia tarafından desteklenmiş olan Fisk de bu duyguyu şöyle ifade etmiştir: "Burada bir nesil farkı görüyorum. Segovia ile çalışmış olan John Williams'ın onun iyi bir öğretmen olmadığını söylemesi çok farklı. John'a dedim ki, "Bak, sen Segovia ile benden çok daha zor zamanlar geçirdin. Sen onunla baba-oğul ilişkisi yaşadın, ben ise dede-torun ilişkisi yaşadım." (Tosone, 2000). Eliot Fisk, Segovia'ya çalarken hocasının hoşuna gitmesin diye yorumunda kendi doğal eğilimlerini değiştirdiğini de itiraf etmiştir. Bu düşünce tarzı Williams tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: "Segovia ile çoğunlukla Londra'da hangi otelde kalıyorsa orada buluşurduk. O sırada ne çaldığımı sorardı ve bazen ona çalardım. Her zaman kötü çalardım çünkü kendi doğal tarzımdan ziyade onu memnun edebilecek bir tarzda çalmaya çalışırdım." (O'Toole, 2018: 64).

Segovia haklı olarak fevkalade müzikal bir icracı olarak anılır, ancak Williams sıklıkla kendisini teknik bakımdan üstün, neredeyse hocası Segovia'nın karşıtı olarak resmedilmiş bulur. Williams, flamenko gitaristi Paco Peña ile İspanyol müziğinin özünü tartışmış ve İspanyol dans müziğinin ayrılmaz bir parçası olan ritmik canlılık hissini korunmasının Albéniz ya da Granados gibi bestecilerin eserlerinin icralarında önemli bir öncelik olacağı sonucuna varmıştır (Williams, 1993). Williams, müziği yorumlama yaklaşımını Albéniz'in piyano için yazdığı daha sonra gitara uyarlanan bir flamenko dansı olan Sevilla eserine atıfta bulunarak tartışmıştır. Bu özel durumdaki yaklaşımının tarihsel olarak doğru olmayabileceğini belirtmektedir: "Eğer dans ritminde bir eser çalışırsam, bunun neleri içerdiği hakkında mümkün olduğunca çok şey öğrenmek istediğimi hissediyorum. Örneğin Sevilla'da dans benzeri bölümler ve daha yavaş olan bir orta bölüm var. Dans bölümlerinin orijinal olarak dayandıkları dans türüyle ilişkili olduğunu hissettirmeyi seviyorum. Ancak, bunu söyledikten sonra gerçekten böyle çalmanız gerektiğini söyleyemiyorum ve Albéniz'in bunu isteyeceğini veya kendisinin parçayı bu şekilde

çaldığını da söylemiyorum. Albéniz'in çok romantik bir tarzda ve büyük miktarda rubato ile çalması çok makul. Eserin Sevilla adını almış olması, onun için neredeyse tesadüfi bir şeymiş gibi görünüyor. Tüm klasik besteciler gibi, o da muhtemelen bu tür halk müziği yönlendirmelerini ele alır ve malzemeyi genel bir kaynak olarak düşünürdü. Stilistik olarak doğru bir şekilde çalınması gereken bir şey olarak düşünmezdi. Benim için önemli olan, bir parçayı çalan kişinin bilinçli olarak çalmak istediği şekilde icra etmesidir. Mesele budur." (O'Toole, 2018: 68).

Williams, Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez'in yavaş bölümünü örnek göstererek eserin ağır bir metronomla olan bilinçli yakınlığını açıklamaya çalışmıştır. Bu bölümü seçmesinin nedeni, gitar partisinin neredeyse doğaçlama gibi gelen ve bir flamenko şarkıcısı tarafından söylenebilecek bir ezgiyi andıran akıcı bir melodi içermesidir: "Çoğu orkestra şefi solistin çaldıklarını takip ederek buna eşlik etmeyi bekleyecektir. Bu, Avrupa'daki anlamıyla, çok klasik ve geleneksel bir eşlik etme yöntemidir ve şefin bunu yapması iyi olarak görülür. Eğer solist, şefin bunu yapacağı varsayımıyla çalışırsa, bu çok iyi olarak görülür. Ancak Avrupa klasik müziği bu varsayımı yapma konusunda benzersizdir. Yavaş bir ritmin olduğu herhangi bir popüler müziği dinlerseniz, ritim ritimidir... Onun üstünde, etrafında, önünde, arkasında ne olursa olsun, solistin yaptığı budur. Ritim, içten ve dıştan, yavaş ya da hızlı bir kalp atışı gibidir." (Saba, 2009: 11-20).

Bu tanımlama, Williams'ın kendi müzik deneyimi ile diğer birçok benzer klasik müzik icracısının arasındaki farklara odaklanmaya çalıştığı gerçeğini yansıtıyor. Bir klasik müzik icracısı olarak caz, pop ve halk müziğine yaptığı çeşitli gezilerden çok şey öğrendiğine inanıyor. Bununla birlikte Williams, pek çok çağdaş klasik müzisyenin aslında icralarında sağlam bir metronom hissine sahip olduğuna da inanıyor. Ona göre, metronomu kişiselleştiren ve dalgalanmasına izin veren bu özellik genellikle on dokuzuncu yüzyıl müziğiyle ilişkilendiriliyor. Bu tavır tamamen gitaristlere özgü olmasa da oldukça tipik bir durumdur. Kendisi de bu bağlamda birçok gitaristin onu Segovia ya da Bream gibi müzisyenlerden daha az etkileyici bir icracı olarak görme eğiliminde olduğunun farkındadır. Bu konuda 1990'daki bir röportajında, öğrencilerin Williams'ın tekniğini taklit etme eğilimleri sorulduğunda şöyle söylemiştir: "Öğrenciler beni Bay Teknik olarak görürlerse, bu bana da olumsuz yansiyabilir. Çünkü Bay Teknik aynı zamanda Bay Müzik değildir!" (LeVie, 2011). Diğer bir röportajında da gitarist olmayanların algısına atıfta bulunarak yaklaşımını gerekçelendirir: "Gitar dünyasındaki pek çok insan beni biraz teknik bir icracı olarak görüyor, ancak birlikte çaldığım çeşitli orkestralarda farklı icracılar ve şefler arasında metronom anlayışımı kabul etmeye her zaman hazır olduklarını biliyorum. Bunu kendilerinininkiyle uyumlu, doğru bir metronom olarak kabul ediyorlar. Diğer müzisyenlerden aldığım geri bildirimlerden her zaman edindiğim his, daha kişisel bir metronom anlayışına bağlı kalmaktır." (Williams, 2017).

Williams ve çağdaş gitaristler arasındaki bu ritmik ve zaman zaman ideolojik farklılık, kendi görüşüne göre, birçoğunun Segovia'nın gitara yaklaşımını benimsemiş olması ve bunun gitaristler ve eleştirmenler arasında onun çalışması hakkında dikkate değer bir görüş çeşitliliğine yol açmış olmasıdır. Segovia ve Bream gibi gitaristler kariyerleri boyunca tutarlı bir şekilde benzer eleştiriler alma eğilimindeyken, Williams hakkındaki eleştirilerin zıt görüşler sunduğunu söylemek doğru olur. Williams, performanslarının aldığı farklı tepkilerin bilincinde ve farklı icracıların kendi türlerine nasıl tepki verdiğine dair kendi deneyimlerine dayanarak yaklaşımını bir bağlama oturtmaya çalışıyor: "Gitar dünyasında insanların benim çalışıma nasıl baktıkları hakkında yorum yapmak benim için yeterince zor. İnsanların benim çalışımı nasıl gördüğünün tamamen farkındayım. Müziğin basit ritmine karşı bilinçli bir yakınlığım var ve bunu koruma eğiliminde olan müziği seviyorum. Popüler caz, pop ve folk müzisyenleriyle çalışmaktan bu kadar keyif almamın nedeninin, onların da bu ritim duygusunu korumayı sevmeleri olduğuna inanıyorum. Caz müziğinde bile, her ne olursa olsun, genellikle iyi bir ritim duygusu vardır ve bu da bu tarzların yeterince ifade edici olmasına engel değildir. Klasik müzik her zaman bu ritme sahip değildir. Elbette bir ritmi vardır ama her zaman buna bağlı kalmaz. Yıllar boyunca bazı klasik müzisyenler tüm melodileri bir araya ya da yavaş tempolu bir şarkıdaki gibi ifade etme eğiliminde olmuştur. Bunu, verilen melodi için aslında en uygun yaklaşımın ne olduğunu düşünmek yerine yaparlar. Çoğu klasik müzik eğitiminde ifade kavramı, notaları öğrendikten sonra müziğe kattığınız bir şey olarak görülüyor ve bu bana biraz psikotik geliyor. Pek çok klasik gitarist bireysel olarak çok etkileyici olmaya takmış durumda ve bu da metronom konusunda oldukça özgür olmayı gerektiriyor." (O'Toole, 2018: 72).

Müziği yorumlayışı hakkındaki bu zıt görüşlere rağmen, Williams'ın baskı altında olağanüstü yüksek bir seviyede performans gösterme yeteneğinden etkilenmeyen çok az eleştirmen vardır. Bu yetenek gitaristler arasında sürekli tartışmalara neden olmuştur ve gitarist David Tanenbaum, Williams'ın çalışmasını "o kadar güçlü ki, haklı olarak zamanımızın en büyük gitaristi olarak biliniyor" şeklinde tanımlamıştır (Tanenbaum, 1996: 182-206). İyi performans sergileyeceği varsayımı aslında dinleyiciler arasında çalım tekniğini hafife alma eğilimine yol açmıştır, ancak bir icracı olarak becerisi dikkatlice düşünülmüş bir yaklaşıma dayanmaktadır.

Sahne Performansı Kaygısı ve Onun Üstesinden Gelmek

John Williams'ın konser eleştirilerinde düzenli olarak sarsılmaz, hatasız ve mükemmel gibi ifadeler yer alır. Dahası, bu eleştirilerin çok yaygın bir özelliği, John Williams'ın konserine gelen dinleyicilerin çoğunun onun teknik dehası karşısında şok olmayıp, yalnızca yeteneğinden ya da cesaretinden hiçbir şey kaybetmediğine dair güven duydukları gerçeğinden kaynaklanan tahmin edilebilirlik havasıdır. Williams'ı en sert eleştirenler kendilerini genellikle onun kusursuz ve üst düzey performanslarına hayran kalırken bulurlar. Pek çok eleştirmen, onun bu düzeyde çalmayı nasıl başardığını ve sahnede performans sergilerken nasıl bu kadar rahat görüldüğünü merak eder. Williams'ın konserlerinde bir diğer tehlike de konserini izleyen gitaristlerin onun sahne heyecanının eksik olduğu görüşüdür. Sahnede kendinden emin ve rahat görünmesinin gerçek sebebi onun tüm kariyerini icracılık üzerinde oturtmasıdır.

Sahne performansı kaygısı hakkında kendinden şu şekilde bahsetmektedir: "Gergin görünmemin bir faydası olmadığına inanıyorum, bu yüzden evet, gerçekten de bu yönümü gizleyebiliyorum. Bu da bir bakıma benim de dinleyiciler gibi ortama tepki verdiğim anlamına geliyor. İşler gerçekten iyi gidiyorsa ve konser salonunun akustiğinden keyif alıyorsam, o zaman sesle ödüllendirildiğimi hissedebilirim. Bu durumda kendimi evde çalışmışım kadar iyi hissedebilirim. Böyle zamanlarda gerçekten eğlenebiliyorum ve kendimi en etkileyici halimde hissediyorum - ve bunun konserlerimin yaklaşık olarak yarısında gerçekleştiğini söyleyebilirim - ama her konserde değil." (Williams, 1993; O'Toole, 2018). Bu görüş Williams'ın sahnede nasıl hissettiğine dair açıklayıcı bir fikir verir. Bu bakış açısının bir yönü, diğer birçok sanatçının sahne performanslarına ilişkin tanımlamalarıyla örtüşmesidir. Williams hiçbir şekilde performansın kolay bir şey olduğu izlenimini vermiyor ve konser sırasında çevresine de nasıl tepki verdiğini hissettiriyor.

Williams bazen de kontrolün tamamen kendisinde olmadığını hissettiği anları ve bu engellere nasıl karşılık verdiğini anlatıyor. Öncelikli hedeflerinden biri, insanların dikkatini müzikten uzaklaştırabilecek her şeyden kaçınmak gibi görünüyordu: "Kariyerimin çok erken dönemlerinden itibaren farkında olduğum ilk şey, saklanmamın mutlak gerekliliğiydi - ya da belki bu çok güçlü bir kelime olurdu - ama diyelim ki hissedebileceğim herhangi bir endişeyi dinleyicilere aktarmamak. Bunun bu kadar önemli olduğunu hissetmemin nedeni, örneğin Bach'ın popüler bir eserini çalan bir aracı isem, eseri sunma ve çalma konusunda gergin görünürsem, dinleyicinin eseri takdir etme düzeyinin hiçbir şekilde artmayacağıydı. Bu dürtüyü çok güçlü bir şekilde hissettim, belki de beni engelleyecek kadar. Bu yüzden yeterince iyi bilmediğim eserlerde, belki hızlıca öğrendiğim eserlerde ya da tam olarak ezberlemediğim yeni bir eserde - gergin olurum. Konserde hala ara sıra böyle duygulara kapılıyorum. Ancak sebebi ne olursa olsun böyle bir kaygıya kapıldığımda aklıma gelen ilk şey, bunu dinleyicilere aktarmak istemediğim oluyor. Eğer sakin ve soğukkanlı görünürsem, dinleyicinin müziğime odaklanabileceğini hissediyorum." (O'Toole, 2018).

Herhangi bir endişeyi gizlemeye yönelik bu güçlü dürtü, Williams'ın rahat giyim tarzı ve sunumuyla birleşerek, tüm dikkatini icra ettiği müziğe odaklamak isteyen bir yorumcunun genel resmini verir. Bununla birlikte, birçok insanın kendisinin hiç hata yapmadığını düşündüğünü kabul etse de, Williams çok sayıda hata yaptığını iddia ediyor ve güçlü ritmik akış ve dinamizm duygusunun konser ortamlarındaki hataları çoğu zaman maskeleyeceğini de vurguluyor: "Kendi çalım tekniğimin bir başka yönü de bir parçanın gerçek ritmik akışının çok önemli olduğunu düşünmemdir. Bunu çok duyuyorum - örneğin orkestra şefi ve besteci André Previn her zaman "John Williams'ın hata yaptığını hiç duymadım" der. Gerçek şu ki, o sadece kaçırmıştır, çünkü benim küçük aksaklıklarımın ve hatalarımın çoğu ritmin akışı içindedir ve insanların gözünden kaçır. Eğer bir parçada ritmik akışı koruyabilirsiniz, insanlar genellikle bunları duymazlar. Ancak, bu akış bozulduğunda rahatsız edici hale gelir." (Previn, 1973).

Williams'ın performans kaygısı ve hatalar hakkındaki düşünceleri, kendisini kaygıdan neredeyse etkilenmez hale getiren bir tür özel mizaca sahip olduğunu varsayan birçok eleştirmen ve yazarla çalışmaktadır. Aslında, diğer sanatçılarla benzer bir şekilde gerginlik yaşıyor gibi görünse de, hata yapmayı istenmeyen bir durum olarak görüyor ve seyircisinin bakış açısından dikkat dağınıklığı seviyesini en aza indirmek için çok çalışıyor. Diğer pek çok gitaristten daha üstün bir tekniğe sahip olabilir, ancak John Williams'ın çalım stiline yıllar boyunca süre gelen bir deneyimle dikkatlice geliştirilmiş ve beslenmiş bir şey olduğunu belirtmekte fayda var (O'Toole, 2018: 76).

Orkestra ve Oda Müziği Topluluklarıyla Çalmak

Hem solo hem de orkestra ve oda müziği icracısı olarak Williams, modern müzikte klasik gitarın imajını sürdürmesine yardımcı olmuştur. 1960'larda Schoenberg, Webern, Boulez ve Tippett gibi bestecilerin eserlerinin

oda müziği icralarında ve kayıtlarında yer aldı. Sadece Segovia'nın müzikal zevkleriyle değil, aynı zamanda gitaristin solo olarak iyi işlenmiş imajıyla da doğrudan bir tezat oluşturuyordu. Segovia bir orkestranın sınırları içinde performans sergilemeyi gitar için faydalı görmemiş ve şu şekilde açıklamıştır: "Gitar en iyi şekilde orkestra eşliği olmadan çalınmalıdır; bu yüzden artık konçerto çalmıyorum. Gitar, orkestranın tüm renklerini taklit eder - kemanlar, obualar, çellolar, üflemeliler - ama gitar orkestrayla birlikte çalındığında, tüm bu renkler zaten oradadır, dolayısıyla gitarın sesi çok az çıkar, hepsi bu." (Wade, 1986: 45).

Yine de Segovia'nın teorisi, gitaristlerin kendilerini orkestralarla birlikte çalma olasılığının dışında tutmaları için geçerli bir neden sunmamaktadır. Tüm çalgılar topluluk içinde kendi bireyselliklerinin bazı özelliklerinden ödün verirler ve grubun bütünsel sesi bu bağlamda solo bir çalgının katkısından daha büyük önem taşır. Tonal ve dinamik benzerliklere dayanarak, bir arpçı kendi çalgısı hakkında Segovia ile benzer bir iddiada bulunabilir. Toplulukla çalmak doğası gereği solo performanstan farklıdır ve Segovia'nın gitarın orkestralarda çalınarak ödün verilmemesi gerektiği yönündeki ısrarı, çalgıya yönelik herhangi bir meşru kaygıdan ziyade kendi kişisel arzusu hakkında daha fazla şey ima edebilir (O'Toole, 2018: 84).

Williams'ın deşifre seviyesi diğer meslektaşlarına kıyasla üst seviyededir. Bu beceriyi Schoenberg ve Webern gibi bestecilerin eserlerinin topluluk performanslarında açıkça görülen yüksek bir seviyeye yükseltmeyi başarmıştır. Bu durum, eğer gitaristler ciddiye alınmak istiyorlarsa, bunun aynı zamanda diğer icracılarla aynı beceriye sahip olabilecekleri ve olmaları gerektiği anlamına geldiği gerçeğinin altını çizmektedir. Williams, kariyeri boyunca gitaristlerin daha fazla oda müziği icra etmelerini ve deşifre çalıda ustalaşmalarını sürekli olarak savunmuştur (Kilvington, 1990: 14-18). 1990 yılında bir Avustralya müzik dergisine verdiği röportajda, deşifre çalma standardından duyduğu hayal kırıklığı açıkça görülmektedir: "Ustalık sınıflarında fark ettiğim bir başka şey de, öğrencilerin gelip en zor solo eserleri ezberden çalabilmeleridir. Ancak benim sık sık yaptığım gibi onlara daha kolay Haydn Yaylı Çalgılar Dörtlülerinden birinde çalmaları için bir bölüm verirsiniz, hemen kaybolmaları ve çok zayıf bir topluluk veya zamanlama duygusuna sahip olmalarıdır. Gitaristler, karşılaştığım en kötü deşifre çalanlar arasındadır. Julian Bream ve ben, orkestra standartlarına göre ortalama olarak deşifre çalarız, diğer gitaristlere göre daha iyi durumdayız! Bu durum deşifre olarak çalmanın iyi öğretildiğidir." (Prichard, 2015).

Williams, deşifre çalmanın gelişiminde oynadığı merkezi rolü özetliyor ve müzisyenlik becerilerine çok fazla odaklanmayan birçok gitaristin eğitimiyle ilginç bir tezat oluşturuyor. Kendisi de başarılı bir caz gitaristi olan babasının, deşifre çalma eğitiminin bir gitaristin hayatının ayrılmaz bir parçası haline getirdiğini ve bunun kariyeri boyunca şüphesiz çok önemli bir avantaj olduğunu belirtiyor: "Bana göre deşifre, eğitimimin ve sonraki kariyerimin kesinlikle çok önemli bir parçasıydı. Londra'ya geldiğimizde ve günde bir ya da iki saat çalışmaya başladığımda sürekli deşifre yapardım. Haftanın iki öğleden sonraları gitar çalışmak için okuldan izin alırdım ve neredeyse tüm çalışmalarım deşifreydi. Tárrega'nın gibi teknik çalışmalarını bile deşifre ederdim. Aguado metodunun çok güzel eski bir kopyası vardı. Onu sürekli deşifre ederdim ve nerede durursam ertesi gün o noktadan başlardım. Deşifre çalmak babam için kesinlikle çok önemliydi ve bu yüzden düet ve oda müziği çalma konusunda çok güçlüydü. Melbourne'da bile yaptığımız gitar üçlüleri ve düetlerin yanı sıra, Londra Orkestralarından birinden eve gelen bir viyola sanatçısıyla tanışmıştı. Sanırım 1955'ten önce İspanyol Gitar Merkezi'nde bulunmuş biriymi. John Duarte'ye gitar ve yaylı çalgılar üçlüsünden oluşan bir eser yazdırdık. Bu parçayı çaldık ve aslında fena değildi ama o zamandan beri çalınıp çalınmadığından emin değilim. Babamın bazı öğrencileri desonra Schott yayın evi tarafından yayınlanan düzenlemeler konusunda çok hevesliydi ancak babam bu eserleri öğrencilerine vermedi - bunlar sadece benim içindi." (Williams, 2017; O'Toole, 2018).

Deşifre çalmanın önemi çok büyüktür ve bu beceri doğal olarak müzik topluluklarına daha kolay katılımı ve bu özel disiplinin büyük faydalarını beraberinde getirir. Williams açık bir şekilde deşifre çalmanın bir gitaristin becerilerinin merkezinde yer alması gerektiğini düşünmektedir. Ancak çoğu zaman durum böyle değildir. Gitaristler arasında deşifre çalamamanın nedenlerine ilişkin fikir ayrılıkları olduğunda, her iki durumda da hedef biraz farklı olabilir. Segovia'nın basitçe enstrümanı suçlama kararı, tüm meseleye ilişkin metaforik bir omuz silkmeyi temsil ediyor. Ancak, gerçek muhtemelen çoğu klasik gitaristin çalgıyı ilk olarak daha az müzik tarzları aracılığıyla bulma biçiminde yatmaktadır. Çoğu zaman, gitaristlerin 'kötü eğitim' nedeniyle değil, 'eğitimsizlik' nedeniyle deşifreleri zayıftır.

Williams, ustalık sınıfı öğrencilerini topluluklarda çalmaya teşvik ederek ve gitaristlerin alışkanlıkla notaları değil, parmak işaretlerini okudukları inancıyla kendi baskılarında birçok sol el parmak numaralarını çıkararak bu konuda ileriye dönük davranmıştır (Tanenbaum, 2003: 182-206). Soruna basit bir çözüm olarak, oda müziğinin gitaristler için genç yaşlardan itibaren bir gereklilik haline getirilmesini savunur. Birlikte çalma ve deşifre çalma şeklindeki haftalık aktivitenin bir gereklilik meselesi olduğunu savunur. "Neden deşifre yapamadığımızın kökenini bilmiyorum ama bence diğer müzisyenleri bu konuda iyi kılan şey, gelişimin en erken aşamalarından itibaren

topluluklarda çalabilmek için deşifrenin mutlak gerekliliğidir. İster flüt toplulukları ister gençlik orkestraları olsun, hepsi de deşifre çalmak zorundadır ve bu beceri o noktadan itibaren gelişir. Gitaristlerin her şeyden çok bunu kaçırdığına inanıyorum.” (Williams, 2007; O’Toole, 2018).

Sahnede Amplifikatör ve Mikrofon Kullanımı

Segovia'nın ses seviyesi konusundaki endişeleri, deşifre konusundaki çekincelerinden muhtemelen daha meşru olsa da, gitarı diğer çalgılarla dengeleme sorununun cevabı kesinlikle amfi kullanımında yatmalıdır. Bu tek uzlaşma noktası, icracının her topluluğa ve hatta her mekâna daha iyi uyması için gerektiğinde ses seviyesini ve hatta ton kalitesini ayarlamasına olanak tanır. Amplifikatör ayrıca gitaristin gerektiğinde belirli bir parça içinde ses seviyesini ve sesi ayarlayabilmesini de olanak sağlar.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında Williams, Segovia'nın aksine konserlerinde amfi kullanmaya başlamıştır. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde Segovia, '...gitarın güzel sesini değiştirdiğini, onu geçersiz kıldığını, metalik hale getirdiğini' iddia ederek amfiye kesinlikle karşı çıkmıştır (Wade, 1986: 37-39). Gitarist Julian Bream ve besteci Joaquin Rodrigo gibi diğer birçok önemli isim de İspanyol gitarının amfi kullanılmaması yalın sesini tercih etmiştir.

Williams 1990 yılında amfi kullanımına ilişkin delilini şu şekilde ortaya koymuştur: “Büyük bir salonda çalınan gitar, o salondaki çoğu insan için en güzel haliyle duyulmaz; ideal olarak, tonunun tüm yelpazesini deneyimlemek istiyorsak gitar büyük bir salonda çalınmamalıdır. Çünkü yirmi metre veya daha uzun bir mesafede aynı sesi vermez. Bunun nedeni, gitarın kısmen telli bir çalgı olması ve bu yönlerinin diğer dinamik ve tonal niteliklerinden daha fazla olması, dolayısıyla duyduğumuz şeyin gerçek bir gitar sesi olmamasıdır. Yani önemli olan Sydney Opera Binası'nın arkasında bir gitar duyup duyamadığınız değil, ne duyduğunuzdur. Amplifikatör kullanımının bu konuda yardımcı olduğunu düşünüyorum, ancak tabii ki iyi şekilde ayarlanmış olması gerekiyor.” (Williams, 1990).

Williams bir konçertoda solist olarak performans sergilerken kendini net bir şekilde duyulabilmek için amplifikatör kullanmış, ancak giderek müzikal fikirlerinin salondaki herkese göreceli olarak eşit bir şekilde iletilmesini sağlamanın bir yolu olarak solo resitallerde kullanmaya da başlamıştır. Bu delilin ilginç bir yönü de şudur ki, Segovia'nın kariyeri sırasında, klasik müzikte kullanılan çalgılar için sesi amfi yardımıyla yükseltme kalitesinin bugün olduğundan çok daha düşük bir seviyede olmasıdır. Segovia'nın bugün elde edilebilen daha net ve daha doğru sese yol açan teknik gelişmeleri onaylamış olması mümkündür. Ayrıca, Segovia'nın büyük konser salonlarında solo gitarla performans sergileme hakkını kazanmak için şiddetle mücadele ettiğini de hatırlamakta fayda var. Gitarist besteci Miguel Llobet gibi "gitarın sesi, sahneden tüm salona taşıyacak güce sahip olmadığını" söyleyen kendi arkadaşlarının ve destekçilerinin muhalefetine rağmen galip gelmesidir.” (Calder & Boyars, 1976: 102).

Segovia olağanüstü bir başarı elde etti ve sadece bir nesil sonra çoğu gitaristin büyük salonları doldurmaya yardımcı olmak için amfi kullandığı düşünülürken hayal kırıklığı belki de anlaşılabilirdi. Klasik gitarda amplifikatör kullanımına şiddetle karşı çıkanlar, stereo sistemlerde ya da radyo istasyonlarında bulunan amplifikatörler, hoparlörler ve çok sayıda kompresör ve sınırlayıcı aracılığıyla işitsel olarak takdir edilebilecek bir ürün yaratan kayıt sürecini dikkate almama eğilimindedir. Dolayısıyla, Segovia'nın amplifikatörü kınamasına karşın, kayıt sürecinde aynı tür teknolojiyle ilişki kurmaya istekli olmasında bir yaklaşım tutarsızlığı gözlemlemek mümkündür. Williams'ın da belirttiği gibi, amplifikatör en büyük avantajı gitaristin performansını sergileyebileceği rahatlığı sunar. “İster bir oda müzisyeni, ister orkestra eşliğinde bir solist ya da sadece büyük bir mekânda solo bir icracı olarak. Bu bağlamda amplifikatörün amacı, gitarın sesini daha samimi hale getirmektir. Bunu pop müzikte ve cazda duyarsınız; insanlar oldukça doğal bir şekilde şarkı söylüyorlar, çünkü bir mikrofonu şarkı söylüyorlar.” (O’Toole, 2018: 89).

Williams, amplifikatör kullanımına ve aynı zamanda ses kayıt tekniğinin konservatuarlarda öğretilmesi gerektiğine açıkça inanıyor. Gitaristlerin bu yeni bağlamda kendi tonlarını bulma taleplerine alışmaları gerektiğini düşünüyor: “Amplifikatör anlayışının gitaristler için kritik önem taşıdığını düşünüyorum. Bu kesinlikle müzikal bir şey ve pratikte kendiniz için çaldığınızda, renkler ve tını değişiklikleri vb. hakkında belirli bir anlayışa sahip oluyorsunuz. Ancak, aynı renkleri daha büyük bir odaya veya konser salonuna taşımak müzikal bir şey değildir ve birçok icracı bu bağlamda sesi zorlar. Büyük salonda aniden her şey değişir: Yüksek ses ve yumuşak ses arasındaki ilişki, ponticellolar (çalgıyı eşik kısmına yakın yerden çalma) ve diğer pek çok şey. Gitar bu tarz mekânlarda zorlandığı için bu unsurların hepsi büyük mekânlarda farklılaşıyor ve bence insanlar 'yansıma' terimini kullandıklarında aslında sesi zorlamaktan bahsediyorlar. Mikrofonun son derece önemli olduğunu ve gitarın ciddi olarak öğretildiği her yerde öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bence bir mikrofonun nasıl

çalıştığını anlamak gitar eğitiminin temel bir parçası olmalı ve büyük salonlarda her zaman kullanılması beklenmelidir. Aslında, bence kötü bir akustiğe sahip küçük salonlarda bile amplifikatör kullanılmalıdır.” (Artzt, 1987: 156).

Gitar Eğitimine Bakışı

John Williams, gençliğinde Londra'daki Royal College of Music'e (RCM) öğrenci olarak kaydoldu. Ancak, birkaç yıl önce Julian Bream'de olduğu gibi, RCM'de gitar sınıfı olmadığı için çalgı olarak piyano dersi almak zorunda kaldı. 1959'da RCM'de gitar bölümünü kurması için davet edildi ve 1960'lar boyunca ve sözleşmesinin feshedildiği 1973'e kadar pek çok öğrencinin ilgisini çekti. William Starling, işten çıkarılmasında öğrencilerin ders kaçırma şikâyetlerinin önemli bir rol oynadığını belirtmektedir (Starling, 2012). Starling, Williams'ın zaman zaman öğrenciler için düzenli dersler yerine konserler düzenlediğini ve performansın bazen bireysel eğitimden daha faydalı olabileceğine inandığı bir süreci anlatmaktadır. Bu uygulama nedeniyle nihayetinde kolejden ayrılması istenmiştir. Alışılmadık yöntemlerinin RCM'deki bazı öğrencileri nasıl üzmüş olabileceğini Williams şu şekilde ifade etmiştir: “Ders vermeye başladığımda sadece yirmi yaşlarında olduğum düşünülürdü bu biraz çalgıncaydı ve sanırım gitarın o dönemde nerede olduğunu gösteriyordu. Onur duydum ve bunu yapmayı kabul ettim. Sanırım bireysel olarak öğretme fikrinden yavaş yavaş sıkıldığımı söylemek doğru olur, bu yüzden hala yapmıyorum. Sanırım babamdan, sınıfta öğretmenin birçok durumda daha iyi sonuç verdiği fikrini miras aldım. Bununla birlikte, öğrencilerin gidip topluluk önünde çalmak için izin istedikleri bazı olaylar oldu. Bu konuda yetkili kişiden izin almaları gerekiyordu ve çoğu zaman da izin verilmiyordu, ama ben sadece onlara 'gidin ve yapın' dedim ki bu kesinlikle doğru değildi. Buna ek olarak, her seferinde yaklaşık üç hafta boyunca Amerika'da turneye çıktığımda, her zaman tüm dersleri telafi edemiyordum. Neredeyse tüm dersleri telafi ettim ancak öğrencilerimden birkaçı kötü tepki gösterdi ve ikisi beni şikâyet etti. Kısa bir süre sonra kolej müdürü Sir Keith Faulkner'dan belki de bunu yapmak için çok meşgul olduğumu söyleyen oldukça hayal kırıklığı yaratan bir mektup aldım ve hepsi bu kadar.” (Williams, 2007; O'Toole, 2018).

RCM'de geçirdiği on dört yılın ardından Williams, kariyerinin geri kalanında derslerini ustalık sınıflarıyla sınırlandırdı. Babasının alışılmışın dışındaki yöntemlerinden kaynaklanan gitar eğitimiyle ilgili bazı tartışmalı görüşler de dâhil olmak üzere gitar eğitimine güçlü bir ilgi duymaya devam ediyor. Len Williams, 1951'de Avustralya'dan döndüklerinde Londra'da The Spanish Guitar Centre'i kurdu ve burada alışılmadık, toplumsal bir öğretim yöntemi kullanarak büyük başarı elde etti. Len Williams, beş ila sekiz öğrenciden oluşan gruplarla çalışarak bire bir ders veren az sayıdaki klasik gitar öğretmenin hâkim geleneğini kırdı. Her ders için tek bir gitar kullanırdı ve her birinin gelişimini göstermesi için bu gitar öğrenciden öğrenciye dolaştırılırdı. Tüm öğrenciler aynı parça üzerinde çalışır ve genellikle parçanın sadece bir bölümünü çalmaları istenirdi. Öğrenciler sırayla çalar ve hem arkadaşlarının inceleme ve yorumlarına hem de öğretmenlerinin bazen açıkça ifade ettikleri tavsiye ve eleştirilerine maruz kalırlardı. Bu yöntemin arkasındaki felsefe, öğrencilerin sadece kendi çabalarından ve hatalarından değil, aynı zamanda meslektaşlarınınkini gözlemleyerek de öğrenerek fayda sağlamalarıydı. (Starling, 2012: 71-72).

Bu yöntem John Williams'ın üzerinde büyük bir etki bırakmıştır ve kendisi bireysel eğitimin tekniğinin ince noktalarını çözmeye yardımcı olma rolünü kabul etmekle birlikte, modern çalgı eğitiminde bu rolün gereğinden fazla vurgulandığını düşünmektedir. RCM'den istifası için yapılan çağrıyla tartışmasız kabul etmesine rağmen Williams, "RCM'de yeni şeyler sunmak güzel olurdu" diyerek bazı pişmanlıklarını dile getirmiştir. "Mizaç olarak genellikle bir şeyleri dışarıdan değil içeriden değiştirmekten yanayım ama işler bu şekilde yürümedi." (Williams, 2007; O'Toole, 2018).

Küçük yaşlardan itibaren iyi eğitim almış, ancak kendi tekniğini de uyarlamış biri olarak Williams, bir gitaristin gelişiminin çok erken aşamalarında, yeni başlayan birinin sağ el parmaklarıyla tele nasıl vurması gerektiği konusunda daha dikkatli düşünülmesi gerektiğini düşünüyor. Tellere vurmanın iki yöntemi vardır: apoyando diğer adıyla yaslama vuruşu, sağ el i – m parmaklarından herhangi birinin teli çektikten sonra bir üstteki tele yaslanması ve tirando diğer adıyla telleri çekmek. Tirando'nun apoyandodan farklı olarak tele vuruş yapan sağ el parmağından herhangi biri bir üst tele yaslanmadığı vuruştur.

Williams ise görüşlerini şu şekilde açıklıyor: “Başlangıç aşamasından itibaren öğretme konusunda uzman olmadığımı söyleyerek bu konuya giriş yapacağım ancak yeni başlayanlara uygulanan sağ el tekniğinin türü hakkında bir görüş belirtmek istiyorum. Apoyando'yu iyi öğrenmek, apoyando'yu nasıl yaptığınıza bağlıdır. Segovia tekniğindeki sorun, apoyando çalmak için el pozisyonunu değiştirmeniz gerektirir. Bu nedenle, tirando vuruşunuza mümkün olduğunca benzer bir apoyando vuruşu geliştirebilirsiniz. Böylece her iki teknik arasında gidip gelen ve belirli notaların diğerlerinden farklı çalınmasını gerektiren bir pasajda el pozisyonunuzu çok fazla

değiştirmeye gerek kalmayacağını düşünüyorum. Bundan yola çıkarak, benim içgüdümlük ilk başta apoyando öğrenmenin iyi olmayabileceği yönündedir. Bence tirando, öğrencinin sağ el parmaklarının ilk eklemlerini tele pençe atmak için kullanmadığından emin olmak amacıyla başlangıçta doğrudan ele alınmalıdır. Daha sonra, öğrencinin doğal pozisyonundan minimal bir el pozisyonu değişikliği içeren bir apoyando vuruşu geliştirilebilir. Bu yüzden elinizin doğal şekline uygun bir el pozisyonuna ihtiyacınız vardır. Apoyando vuruşunu tirando vuruşundan ayırmanın sorunu, insanların genellikle daha yuvarlak bir ses elde etmek için apoyandoya güvenmeleri ve daha sonra arpejleri veya tirando gerektiren bölümleri çalarken daha hafif bir ses elde etmeleridir. Aslında, öğrencinin bunun yerine bu modeli tersine çevirmeye çalışması ve daha yuvarlak bir tirando modeli geliştirmesi gerektiğine inanıyorum. Segovia gamları çalarken sağ el pozisyonunu değiştirdi ve bu pasajlarda tamamen farklı bir ses üretti. Bence ne pahasına olursa olsun bundan kaçınmaya çalışmalısınız.” (Williams, 2007; O’Toole, 2018).

Williams, bir öğrencinin öğretmenlerinden olduğu kadar akranlarından da çok şey öğrendiğini ve öğrenmek ve gelişmek için doğru ortamı yaratmanın eğitimin önemli bir yönü olduğunu düşünmektedir. Öğrencilerin sadece bireysel ders almak istemesi ve daha bireysel yaklaşımlar geliştirmek yerine sadece bir öğretmenin alışkanlıklarını taklit etmeye çalışması gibi tehlikelere karşı uyarıyor. Ustalık sınıflarında genellikle kendi yaklaşımının diğer birçok icracıdan farklı olduğu ve öğrencinin ne düşündüğü kadar kendisinin ne söyleyeceğiyle de ilgileneceği uyarısıyla başlar. Williams, iyi müzisyenlerin bir fikri başkasından kopyalamak yerine yorumu kendi içlerinde bulmaları gerektiğini düşünüyor. Aslında birçok durumda öğrencilerini belirli bir tarzda çaldıkları için değil, neden belirli bir tarzda çaldıklarını açıklayamadıkları için eleştirdiğini anlatıyor: “Benim için önemli olan, bir parçayı çalan kişinin bilinçli olarak çalmak istediği şekilde çalmasıdır. Mesele de bu zaten. Bu ya da başka bir müzik belli bir şekilde çalınmalı ya da çalınmamalı değil.” (Switzer, 2004: 91).

Williams'ın öğrencilerde teşvik etmeye çalıştığı şey eleştirel düşüncedir. Bununla birlikte, öğrencilerle etkileşim kurma dürtüsünün, belirli müzikal ve tarihsel ilkeler hakkında kendi görüşlerini aktarmak istemediği şekilde yorumlanması onu hayal kırıklığına uğratmaktadır. 2017'de verdiği bir röportajda, öğretmeye yönelik tutumunu netleştirmek için Giuliani'yi icra etmenin bazı yönlerinden ve Albéniz'in Sevilla adlı eserinden bahsetmiştir. Bu yaklaşım ile arasındaki zıtlığa dikkat çekmek ilginçtir. Williams, öğrencilerin kendi başlarına düşünebilmeleri için duyduğu hevesin yanlış anlaşılması gerektiğini vurgulamakta gecikmemiştir: “İnsanlarla izlenimci, milliyetçi veya modern müziğin nasıl çalınacağı hakkında konuşurken özgürüm ve kuralcı değilimdir. Çoğu zaman sinir bozucu bir şekilde öyleyim. İnsanlar bana "Neden onlara nasıl çalacaklarını söylemiyorsun?" gibi şeyler söylüyorlar. İnsanların benimle aynı şekilde çalmalarını sağlamaya çalışmaktansa neden belirli bir karar aldıklarını öğrenmekle daha çok ilgilendiğim pek çok müzik tarzı var. Ancak iş barok müziğe ya da klasik dönemin bel canto (iyi şarkı söyleme) tarzına geldiğinde çok da özgür değilim. Eseri icra eden birine ne yapmaya çalıştığını sorduğumda, her ne yaptıysa bunun bilinçli olarak yaptığını bilmesini isterim. Bir an için bir müzisyenin süslemeler olmaksızın tamamen özgün olmayan bir tarzda barok bir eser çalabileceğini varsayalım. Bunu dinleyebilir ve "Bu parçayla ne yapmaya çalışıyordunuz ve neden böyle çaldınız?" diye sorabilirim. Eğer hiçbir fikirleri olmadığını ve nedenini bilmediklerini söylerlerse, o zaman kitabı önlerine atar ve nasıl çalınması gerektiğini vs. anlatırım. Ancak, tüm bilgileri okuduktan ve belirli bir şekilde çalmaları gerektiğini bildikten sonra, sadece bu şekilde daha romantik bir tarzda çalmayı tercih ettiklerini söylerlerse, o zaman bununla hiçbir sorunum olmaz. Bu onların verdiği bir karar ve sadece cehaletten kaynaklanmıyor. Bu daha öncesinde bahsettiğim Sevilla eserindeki Sevillanas dansına benziyor. Bunu birine gösterebilirim ve o da "Dansı biliyorum ama yine de parçayı bu şekilde daha romantik çalmak istiyorum" diyebilir. Bu yorum benim için sorun olmaz çünkü cehaletten dolayı çalmıyor. Kuralcı olduğum nokta, neden belirli bir tarzda çaldıklarına dair hiçbir fikirleri olmadığına ortaya çıkıyor.” (Williams, 2017; O’Toole, 2018).

Yukarıdaki anlatılan durum, ustalık sınıflarının doğasını göstermeye hizmet eder. Ustalık sınıfının bir ders olmasının yanı sıra aynı zamanda halka açık bir performans dönüştürülebilirliği duygusu. Dinleyiciler, bu örnekte olduğu gibi, Williams'ın müzik hakkındaki görüşlerini duymak için gelmiş olabilirler, ancak Williams daha çok öğrencinin yaklaşımını geliştirmekle ilgilidir; ne de olsa bu yaklaşım genellikle dersin başlangıcında kesintisiz bir performans şeklinde sunulmuştur. Williams, odak noktasının gerçekten çalan öğrenciler olması gerektiğini düşünüyor. Uzun yıllar boyunca kurslarda, ustalık sınıflarında, bir şeyler öğretmeyi reddetmiş ve bu kararını şöyle açıklamıştır: “Sanırım benim çaldığım gibi nasıl çalacaklarını öğrenmek için geliyorlar! Bazen yanlış anlaşılabilir oluyor, çünkü insanları bu şekilde yönlendirmekten nefret ediyorum. Bu önemli, ama artık benim için müzik topluluğunun sahip olduğu öneme sahip değil.” (Cooper, 1987: 22-25).

John Williams'ın genç gitaristler için müzik topluluklarıyla çalmanın yararlarına ilişkin görüşleri, ABRSM (The Associated Board of the Royal Schools of Music)'nin mevcut müfredatında 1994'ten beri uygulanmaktadır. Öğretmenin bir eşlik parçası çaldığı bir dizi düet parçasını dâhil etmesine de yansımıştır. Müfredattaki ilgili kitapların çoğu Avrupa Gitar Öğretmenleri Birliği (EGTA) serisi altında yayınlanmaktadır ve Williams bu kitaplara

önsöz yaparak bu yaklaşıma duyduğu heyecanı açıklamaktadır: “Yüzyılı aşkın bir süredir gitar, neredeyse sadece solo çalmaya dayandığı için öğrencilerin teknik ve müzikal anlayışlarında boşluklar bırakan etüt ve genel öğrenme yaklaşımlarına dayanmaktadır. Bu tür esnek olmayan gelenekler, hem amatör hem de profesyonel icracılar arasında yavaş yavaş yerini çok daha yaratıcı ve ilerici tutumlara bırakmaktadır. EGTA serisi, solo ve eşlikli parçaların paralel kullanımıyla bu değişiklikleri metodik ve yaratıcı bir şekilde pekiştirip geliştirmektedir. Ayrıca gitar eğitiminin değişen ihtiyaçlarına önemli bir katkı sağlamaktadır.” (Wright, 1994). Bu yayınların son yirmi yıldaki başarısı, topluluk ve müzisyenlik becerilerini vurgulayan, gelişimin ilk aşamalarından itibaren gitaristler için daha sosyal bir yaklaşımı teşvik eden gitar eğitiminde büyük bir değişime işaret etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, John Williams'ın kariyerindeki bazı dönemleri bilimsel bir şekilde değerlendirmeye yöneliktir. Williams'ın klasik gitar icrası kültürü üzerindeki etkisini ve bu alanda genişlemekte olan çalışmalara katkıda bulunmaktadır. Williams'ın kariyerine ilişkin yapılan araştırmalar tesadüf değildir. Her ne kadar sıklıkla Segovia'nın asi çırağı olarak tasvir edilse de, Williams aslında çoğu zaman akıl hocasının kurduğu geleneklerden daha eski gelenekleri de gözlemlemiştir. Dolayısıyla, klasik batı müziği alanının dışında kalan müziklerle ilgili gitar kültürü etrafındaki fikir değişimlerini de benimsemiştir. Williams'ın kariyerinin bugüne kadarki kısmında sadece hocası Segovia'nın değil aynı zamanda iş birliği yaptığı bazı bestecilerin de güçlü bir şekilde yer alması, klasik gitar kültürüne yaptıkları katkılar açısından önemli bir gelişmedir. Klasik gitarın caz, pop ve rock müzik gibi tarzlarla, ses ve amplifikatör kullanımına ilişkin modern kavramlarla etkileşiminin haritasını çıkarmıştır. Bu konular, klasik gitarın geleceği ve yeni kuşak genç gitaristler açısından son derece önemlidir.

Kaynakça

- Artzt, A. (1987), 'The Guitar in the 20th Century Concert World', *Soundboard*, Vol.14, No. 3, 156.
- Clinton, G. (1973) "The Guitar Doesn't Need Great Players", *Guitar*, Vol.2, No.1, 20-22.
- Cooper, C. (1987) "Persuasion in the Right Direction", *Classical Guitar Magazine*, Vol. 6 No.2. 22-25.
- Henahan, D. (1986) "John Williams in Solo Guitar Recital", published April 21.
- Kilvington, C. (1990) "A Day With John Williams at the RNCM", *Classical Guitar Magazine*, vol.8, No. 9, 14-18.
- LeVie, D. (2011) "Instrumental Influences", Texas: Kings Crown Publishing.
- O'Toole, M. (2018) 'John Williams: An Evaluation of his Impact Upon the Culture of the Classical Guitar' (Technological University Dublin).
- Previn, A. (1973) "Notes on John Williams/André Previn Previn", *Poncé Guitar Concertos*, for M31963 Columbia, Columbia Masterworks.
- Prichard L., (2015) "Austin: 'John Williams Interview'", Accessed 5 July.
- Saba, W. (2009) "There: 'John Williams'", *Classical Guitar Magazine*, Volume 28, No. 1, 11-20.
- Segovia, A. (1976) "Segovia – An Autobiography of the Years 1893 – 1920, trans. By Marion Boyars", London: Calder & Boyars, s.102.
- Starling, W. (2012) "Strings Attached – The Life and Music of John Williams", London: The Robson Press.
- Switzer, M. (2004), "Another View", *Soundboard*, Vol.30, No. 2, 91.
- Tanenbaum, D. (2003) "The Classical Guitar in the Twentieth Century", *The Cambridge Companion to the Guitar*, ed. Victor Anand Coelho, Cambridge: Cambridge University Press, 182-206.
- Tosone, J. (2000) "Classical Guitarists – Conversations", North Carolina, London: McFarland & Co.
- Wade, G. (2009) "A Tribute to Julian Bream", *Soundboard*, Vol.35, No.1 37-39.
- Wade, G. (1993) "Segovia – A Centenary Celebration Part X – 1955-56" *Classical Guitar Magazine*, Vol. 12, No. 3, 45.
- Williams, J. (1991) "Notes on 'Latin American Guitar Music by Barrios and Ponce", SBK47669AAD, Sony, Sony Essential Classics.
- Wright, R. (1994) "Solo Now! Heidelberg", Nottingham: Chanterelle, Ed.