



<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2023>



Doç.Dr. Zeynep Ebru AYATA

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE

Citation: Ayata, Z, E. (2020). Carl Czerny'nin Pianoforte–Schule eserinin üçüncü bölümü Von Dem Vortrage'nin (Duygulu Çalma Üzerine) yorumu ve yorumculara olan katkıları. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(59), 2514-2525.

CARL CZERNY'NİN PIANOFORTE – SCHULE ESERİNİN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜ VON DEM VORTRAGE'IN (DUYGULU ÇALMA ÜZERİNE) YORUMA VE YORUMCULARA OLAN KATKILARI

ÖZET

Günümüzde bazı yorumcuların müzik, duygu ve yaratıcılık yerine teknik gösteriş ve mükemmelliği tercih ettiği görülebilmektedir. Bu çalışmanın amacı zaman içinde değişen icra tekniklerinin bilincinde olarak eserlerin orijinal estetiklerini yaşatmak, aynı zamanda doğal, duygulu ve dinleyiciyi heyecanlandırabilen yorumlara nasıl ulaşılabileceği hakkında icracılara yardımcı olabilmektir. Bu doğrultuda C. Czerny'nin Pianoforte-Schule (Piyano – Okulu) Op.500 adlı engin eserinin “*Von dem Vortrage / Duygulu Çalma Üzerine*” olan 3. bölümü incelenmiştir. Bu eser ilk olarak 1839 yılında yayınlanmıştır. Esere çok kolay ulaşılamaması sebebiyle uzun bir aradan sonra ancak 1991’de sadece “*Duygulu Çalma Üzerine*” başlıklı 3. Bölüm Breitkopf & Hartel tarafından tekrar yayınlanmıştır. İrcacılar açısından çok aydınlatıcı olan bu bölümün ışığında Beethoven’ın eserlerindeki bazı öğelerin yorumuna dikkat çekilmiştir. *Crescendo*, dinamikler, aksanlar, tekrar, *legato* ve *tempo* bu öğelerin belli başlılarıdır. Ayrıca çok tartışılan “Urtext” konusu da irdelenmiş ve öğrenciler, eğitmenler, icracılar için yeterli olup olmadığı değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Czerny, yorumculuk, Urtext edisyonlar, icra teknikleri.

CONTRIBUTIONS OF CARL CZERNY'S WORK PIANOFORTE – SCHULE PART THREE VON DEM VORTRAGE (ON PLAYING WITH EXPRESSION) TO INTERPRETATION AND INTERPRETERS

ABSTRACT

Today, it can be seen that some performers prefer technical demonstration and perfection rather than music, emotion and creativity. The aim of this study is to keep the original aesthetics of the works alive with the awareness of the performance techniques that change over time, and at the same time to help the performers about how to reach interpretations that are natural, emotional and exciting for the listener. Accordingly, the third part of C. Czerny's immense work Pianoforte-Schule (Piano - School) Op.500, “*Von dem Vortrage / On Playing with Expression*” was examined. This work was first published in 1839. No doubt the difficulty of access to the work has led to its neglect. Indeed, it was not until 1991 that Breitkopf & Hartel republished only Volume 3 of the work, with the title “On Playing with Expression”. In the light of this part, which is very enlightening for the performers, attention was drawn to the interpretation of some elements in Beethoven's works which are *crescendo*, dynamics, accents, repetition, *legato* and *tempo*. In addition, the subject of “Urtext”, which has been discussed a lot, was also examined and it was questioned whether it was sufficient for students, instructors and performers.

Key Words: Czerny, interpretation, Urtext editions, performance practice.

1. GİRİŞ

Klasik Batı Müziği’nde yorum ya da performans, doğru notaları, doğru ritimde, belirli bir müzikal standartta çalmak değildir. Bu özellikler yorumu kısıtlar, müziği tekdüzeleştirir ve bestecinin fikirlerinin yanlış anlaşılmasına yol açabilir. Zamanın ünlü müzikolog ve piyanistlerinden Robert Levin (1992)’e göre günümüz müzisyenlerinin büyük bir çoğunluğu teknik sağlamlığı hayal gücüne; edisyonda yazanlara sadık kalmayı da yaratıcılığa tercih eden bir eğitim sisteminin ürünüdür. Yorumcuların esas görevi, bestecinin, notaların ve sembollerin arkasında gerçekte ne anlatmaya çalıştığını araştırmaktır.

Müziğin yazılması, dilin yazılmasından binlerce yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Müzik notasyonu bize nota, ritim, artikülasyon ve nüanslar hakkında bilgi verir, fakat eserin ana fikrini nasıl çıkarıp yorumlayacağımızı söylemez. İşte bu yorumcunun işidir. L.V. Beethoven, W. A. Mozart gibi bestecilerin yaşadığı dönemden kalan tek ipucu bu ustaların el yazması notaları ve edisyonlardır. İşte burada yorumculuğun problemi ortaya çıkar. Besteci ve aynı zamanda yorumcu olan Franz Liszt, nota yazımının son derece özenli bir çalışma gerektirmesine rağmen, hiçbir zaman tam anlamıyla yeterli olmadığını belirterek, kendi isteklerini kesin çizgilerle açıklayabilmesini sağladığını, fakat bazı şeylerin ve hatta en önemli müzikal öğelerin notasyonla iletilemeyeceğini de gizlememiştir (Goldstein, 1991).

Neredeyse dünyadaki tüm önemli konservatuvar ve müzik fakültelerinde eğitimciler el yazımı Urtext edisyonlarda yazan her şeyin aynen yazıldığı gibi yorumlanması gerektiğini savunur. Özellikle klasik eserlerde, bestecinin çalınmasını dilediği işaretlemelerle hazırlanmış notalara ulaşmak, telif hakları nedeniyle çok kolay olduğu için tüm profesyonel müzisyenler, çalışacakları eserlerin orijinaline sadık metin olarak da bilinen “Urtext” versiyonlarını kullanmaya özen gösterirler.

Urtext kelimesi ilk kullanıldığından beri tartışmalara konu olmuştur. Bu terimin arkasındaki fikir aslında basit ve açıktır. Urtext ibareli notalar (kitaplar), bestecinin niyetini tüm şeffaflığıyla sunduğunu iddia eder. 20. yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde müzisyenler, kullandıkları notaların ve yorum notasyonlarının (özellikle 18.y.y. bestecilerin eserleri için) yorum açısından eksik veya yanlış aktarımla hazırlandığını düşünüyorlardı. Bu durumda, müzisyenler ve müzikologlar metni değiştirip eklemeler ve süslemeler yaptılar. Bu eklemeleri de ya kendi inisiyatifleri ya da eseri sahibinden dinlemiş veya yayıncısı ile çalışmış tanıklara başvurarak yaptılar. Bu düzenlemeler esnasında, genellikle orijinal kaynaklara değil, eserin ulaşabildikleri ilk basılı versiyonlarına bağlı kaldılar. Kaynakları sağlam olmadığından, bazı müzikal metinler tanınamayacak hale gelene kadar çarpıtıldı (Boorman, 2001).

Urtext adının hakkını verebilmek için editörün bütün bozulmuş katmanları yok etmesi gerekir. Bunu yapabilmek için editör, bestecinin eser hakkındaki kendi yorumlarını, eleştirel yazıları incelemeye başlar. Aynı şekilde bestecinin eserin ne şekilde basılmasına izin verdiğinin araştırmaları yapılır. Çoğunlukla bestecinin el yazması notaları kaybolmuş durumdadır. Bu durumda editör, eserin ilk basılı versiyonun besteci tarafından onaylanıp onaylanmadığını kontrol edecektir. Bu bilgilere ulaşılmadığı durumlarda, urtext kavramı da ortadan kalkar. Eserin kaynağına ulaşıldıktan sonra, editörün asıl işi devreye girer. Her bir nota, işaretleme, not, bestecinin yorumları teker teker incelenir. Besteci her ne kadar fazla bilgi sunmuş olsa da eser hakkında gizem %100 ortadan kalkmıştır denilemez. Bu noktada editörün görüşleri, alternatifleri, çözümleri detaylı bir şekilde nota kitabının önsözünde, kritik yorum bölümünde, sayfa altlarında veya notalar arasında yer almaktadır. Notaları ve edisyonları doğru okumaya ve anlamaya çalışmak yorumcuya çok büyük bir müzikal özgürlük sağlar.

Eserlerin nasıl yorumlanacağı konusunda araştırma yapan müzisyenler genelde yalnızdırlar. Aynı zamanda usta yorumculardan kuşaktan kuşağa ve sözlü olarak gelen eğitimin mirasıyla donanmışlardır. Müzisyenlerin herhangi bir esere sanatsal ve içgüdüsel bakışları bu mirasa dayalı olmakla birlikte aynı zamanda rasyonel, tarihsel ve bilimsel araştırmalarla da beslenemez mi? Sanatçının işi zor da olsa bu iki yaklaşımın sentezini yaparak sanatsal yaşanmışlıkları aşabilmek hatta aşmaktır (Schenker ve Kleisli, 1983).

Carl Czerny (1791-1857) Beethoven’ın öğrencisi ve Liszt’in hocası olarak piyano pedagojisinde çok önemli bir yere sahiptir. Czerny’nin bu alandaki çalışmalarının, sistematik eğitim aşamalarının yanı sıra, hem teknik hem de stil olarak zengin pedagojik içeriği göz önüne alındığında piyano çalma sanatına yaptığı katkıların ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Aktif bir besteci, piyanist, piyano öğretmeni, teorisyen ve Beethoven yorumcusu kariyerine sahip olan Czerny’nin 1000 civarında eseri vardır.

9 yaşından itibaren 4 yıl boyunca Beethoven ile çalışmıştır. 13 yaşına geldiğinde o dönemin bütün piyano repertuarına hakim olmasının yanı sıra bütün Beethoven’ın piyano sonatlarını da bizzat bestecisiyle çalışma imkanına sahip olmuştur. Aynı zamanda ilerde onu çok ünlü yapacak olan hocalık kariyerine de başlamış ve çok sayıda müzikal ve inceleme/araştırma eserleri yayınlamıştır. Özellikle op. 500 olarak yayınladığı ve içerisinde çalma teknikleri kadar beste, aranjman ve icra sanatı ile ilgili bilgiler barındıran metod ile muazzam bir piyano ekolü yaratmıştır.

Op. 500, dört bölümden meydana gelmiştir. İlk iki bölümde öğrencilere parmakların güçlenmesi için gerekli mekanik çalışmaların yanı sıra iyi bir piyano icrasında mutlaka olması gereken:

- ❖ Hassasiyet ve berraklık,
- ❖ Ölçü zamanının ve bölünmelerinin doğruluğu,
- ❖ Doğru ve hızlı deşifraj,
- ❖ Tuşlara sağlam bir atakla birlikte dolu ve güzel bir tını,
- ❖ Doğru parmak numaraları,
- ❖ Teknik açıdan zor pasajlarda iki elin çabukluğu ve hafifliği,
- ❖ Eser üzerindeki işaretlerin doğru gözlemlenmesi; özellikle de *forte-piano* arasındaki ve *legato-staccato* arasındaki mekanik farklılıklarla ilgili olan işaretlerin hassasiyetle incelenmesi gibi özellikleri edinebilmek için bütün teknik çalışma imkanları sunulmuştur.

Bölümün girişinde ise tüm bu özelliklerin aslında daha çok ruh ve akıldan oluşan bir sanata ulaşabilmek, dinleyicinin duygularına ve zekasına dokunabilmek için gereken araçlar olduğu vurgulanmıştır (Czerny, 1839/1991). Zira istisnasız her müzik parçası dinleyen üzerindeki etkisini, nasıl icra edildiğiyle bağlantılı olarak sağlar.

Sonsuz sayıda çoğaltılabilecek olan çok farklı icra teknikleri ve bütün bu ifade olanaklarına sahip olan icracı, dinleyiciye için, en başarısız besteyi bile ilginç hale getirebilir. Bunun yanı sıra dünyanın en güzel bestelerinden biri de kötü bir icrayla yok olup gidebilir.

2. AMAÇ VE METOD

İracı bir eser üzerinde ilk çalışmaya başladığında neler olur? Görme, işitme, davranış gibi elemanlar ne zaman ve nasıl devreye girer? Neleri baz alır? Dayanak noktaları ve tercihleri nelerdir? Hayal gücünün rolü nedir? Duygulu ve dinleyiciyi heyecanlandırabilen yorumlara nasıl ulaşılabilir?

Bu sorulara yanıt aramak amacıyla Czerny'nin Op. 500 *Pianoforte - Schule* (Piyano Okulu) eserinin 3. Bölümü "*Von dem Vortrage*" (Duygulu Çalma Üzerine) içerisinde ele alınan ve icranın en önemli öğelerinden olan *Crescendo*, nüans, aksanlar, tekrar, *legato* ve tempo ile ilgili Czerny'nin görüşleri Beethoven'ın eserlerinden örneklerle incelenmiştir. Bunlardan biri op.31/2 piyano sonatı; diğeri ise op.30/2 keman piyano sonatıdır.

3. C. CZERNY'NİN İCRA TEKNİKLERİ

Czerny'ye göre eserlerin nasıl çalınması gerektiği iki ana bölümde incelenebilir.

- 1: Bestecinin nota üzerinde belirttiği işaretlerin incelenmesi ve sadakatle uygulanması,
- 2: Yorumcunun eseri algılayışıyla bağlantılı olarak ilave edebileceği veya etmesi gereken ifadeler, (Czerny, 1839/1991, s. 1)

Beethoven'ın eserlerindeki bazı öğeler Czerny'nin icra konusundaki düşüncelerinden yola çıkarak incelenmiştir.

3.1. Crescendo

Nüanstan bahsedebilmek için Czerny en baştan beri piyanistleri, tuşlara dokunurken kullandıkları parmak kuvvetini doğru şekilde kontrol edebilme konusuna yönlendirmiştir. Zaman ve mekanın sonsuza kadar bölünebildiği herkes tarafından bilinen bir gerçektir; bu durumda tuşeye uygulanan kuvvet de sonsuz şekilde bölünebilir, böylece iyi bir enstrümanla en hafif "*pianissimo*" dan (pp) en kuvvetli «*fortissimo*» ya (FF) kadar birçok tuşe farklılıkları ve ses gücü dereceleri üretilebilir. Tıpkı bir ressamın yüzlerce çeşit rengi istediği kadar açabileceği veya koyulaştırabileceği gibi (Czerny, 1839/1991, s. 1-2)



Şekil 1: C. Czerny “Von dem Vortrage“, 1839, s. 2

Şekil 1’de verilen örnekte Czerny, çıkıcı ve inici bir çizgi üzerindeki crescendo işaretinin çıkıcı notaların gittikçe artarak ve her notanın bir öncekinden biraz daha kuvvetli olarak çalınması gerektiğini belirtmiştir. Aynı zamanda da her nüansın iyi bir plan dahilinde yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Örneğin eğer ilk nota “piano” (p) olarak belirtilmiş ise crescendo en fazla “mezza voce” ye kadar çıkmalıdır. Genel olarak notada crescondo işareti görüldüğünde aniden kuvvetli çalma eğilimi vardır. Piyanistler, şancılar ve diğer enstrümcuların aksine seslerin iç içe geçtiğini unuturlar. Oysa içitmeye veya nefese bağlı olarak ses oluşturmaya çalışanların titizliği ve dikkatiyle seslerin gelişimini dinlemeyi unutmamak gerekir. Aslında ilk piyano derslerinde edinilen bu çalınan sesi dinleme olgusu, binlerce nota ve dikkat edilmesi gereken öğelerin artması yüzünden zaman içinde kaybolabilmektedir. Fakat nüans farklılıklarına dikkat etmek, bir karakter yaratmak, çeşitli yapılar arasında fark yaratabilmek için elimizdeki en önemli araçtır. Ancak bu araç sayesinde bir eseri yaşatabilecek en önemli unsurlar ve detaylar ortaya çıkabilir.



Şekil 2. L. V. Beethoven, Piyano Sonatı op.31/2 1. bölüm, ölçü 1-22, Universal Edisyon, Viyana.

Şekil 2 örneğindeki Beethoven op 31/2 piyano sonatının ilk ölçülerindeki crescendo sıklıkla orantısız olarak yorumlanır. Oysa Czerny’nin de belirttiği gibi 1 – 6 no’lu ölçülerde “piano” içinde başlayan bir crescendo’nun ancak *mezza voce* ye kadar çıkarak *piano* – *mezza voce* – *piano* şeklindeki nüans yapısını vurgulaması gerekir. 6. ölçüde varılan *sforzato*, ilgili bölümün nüansı *piano* ise daha ilerde bahsedilecek olan aksanlar kuralına göre *mezza voce* den daha kuvvetli olmamalıdır.

Bu yaklaşım nüanslara daha hierarşik bir bakış getirir. Böylece yorumcuya da renk ve yoğunluk seçimleri bakımından büyük bir özgürlük sağlar. Örneğin 20. ölçüde gelinen “*forte*” gibi daha kuvvetli pasajların yoğunluk seçimlerini yapabilmek bölümün bütünlüğü içinde bir nüans yapısı oluşturur.

Crescendo'nun yukarda bahsedildiği şekilde dengeli ve düzenli yapılması 9. ölçü ile 15. ölçü arasındaki çıkıcı ve inici hızlı ve zor pasajlarda hakimiyet sağlama konusunda da yardımcı olur. Czerny'nin önerdiği gibi, zorlu bir pasajın tehlikelerini düşünmek yerine, her notanın bir öncekinden biraz daha güçlü (veya biraz daha hafif) olması gerektiğine odaklanmak kontrollü bir renk çeşitliliği elde edilmesini sağlar.

En virtüözlük gerektiren pasajlar böylelikle farklı bir anlam kazanabilir: Daha orantılı körüklemeler her sesin jestlerle, hareketlerle değil öncelikle kulakla yönetilmesini sağlar. Şekil 3'te örnek olarak Beethoven'in op.32 no.2 do minör keman-piyano sonatı verilmiştir.



Şekil 3. L.V. Beethoven, Keman ve Piyano Sonatı op. 30/2, 1.bölüm ölçü 1-27, Universal Edisyon, Viyana.

Bu sonatın 13. ölçüsü ile 16. ölçüsü arasında bulunan onaltılık notalardan meydana gelen kısımda aynı durum söz konusudur. İki enstrüman arasındaki birliktelik ve denge çalışması, onaltılık notalarda meydana gelen bu hattaki farklı iniş çıkışlara bağlıdır. İlk ölçüdeki "piano"dan 23.ölçüdeki "fortissimo"ya kadar nüans seçiminin ve ustalığının ne kadar anlamlı olduğu görülmektedir, zira bu nüanslarla birleşmiş farklı karakterler çok çabuk ortaya çıkıp kaybolmaktadır.

3.2. Nüans

Czerny op 500 *Von dem Vortrage* bölümünde beş tür temel nüans öne sürüyor: *pianissimo*, *mezza voce*, *forte*, *fortissimo*.

Pianissimo (pp), notanın farklılığını ve belirginliğini koruyarak mümkün olan en hafif dokunuşla elde edilir. Bu dokunuştan gizemli ve esrarengiz bir tını ortaya çıkar ki bu da uzaklardan gelen bir ses, bir eko gibi muhteşem bir etki yaratır.

Piano (p), tuşlara belli bir ses dolgunluğu ve anlamlı bir tarzda dokunarak elde edilen zarafet, yumuşaklık, sükunet ve tatlı bir melankoli içeren nüanstır.

Mezza voce (m.v), fisiltı gibi olmayan fakat bağırıp çağırma şeklinde de olmayan bir konuşma tarzıyla karşılaştırıldığında, yumuşak ve kuvvetlinin ortasında kalan bir derecedir. Burada önemli olan nokta, ifade edilmek istenen şeyin ne olduğu, nasıl ifade edildiğinden daha önemlidir.

Forte (f), abartısız ve doğal bir kuvvet kullanarak sağlanan otoriteyi belirten nüanstır.

Fortissimo (ff), sertliğe kaçmadan ve güzel ses limitleri içinde kalarak çalınan en yüksek kuvvet derecesidir. Bu limitler içinde bir pasaj sevinçten şenliğe, kederden öfkeye veya mutluluktan kahramanlığa kadar taşınabilir (Czerny, 1839/1991, s. 4-5).

Czerny'nin op.500 Piyano – Ekolü metodunun 3. Bölümü olan *Von dem Vortrage*'i incelemek icracılara eserlerdeki dinamik ve nüanslara bakış açılarını değiştirme imkan sağlamaktadır. Bestecinin istediği nüansların doğru bir şekilde kullanımının ve icrasının melodik ve armonik düzeyde olduğu kadar yapısal düzeydeki önemi de vurgulanmıştır. Op. 30 no.2 keman piyano sonatının 23.ölçüsündeki "*fortissimo*" 12-15, 16-19 ve 20-23.ölçüler arasındaki çeşitli aşamalarda küçük "*crescendo*"larla inşa edilmiştir. Aslında bütün bu segmanların içindeki elemanların hepsi genel "*crescendo*"ya katkı sağlamıştır. Bunlar elemanlar; *sforzato*, belli bir ağırlığı olan armoniler, *piano* nüansı içindeki *crescendo*, uzun süreli notaların müzikal önemi ve çıkıcı melodilerin *crescendo* 'larıdır.

3.3. Müzikal Aksan ve İfade

Czerny, konuşma dilinde bazı hecelerin daha uzun bazılarının ise daha kısa olduğunu ifade etmiştir. Aynı durumun müzikte de olduğunu belirtmekle birlikte bunu kurallar çerçevesine oturtmanın güçlüğünden bahsetmiştir. İcracı da bu karakterleri açıklık, belirginlik ve ritmik olarak nasıl ifade edebileceğini bulmalıdır (Czerny, 1839/1991, s. 5).



Şekil 4. C.Czerny, Von dem Vortrage, 1839, s. 5

Besteci uzun değerdeki notaların kısıalardan daha çok ağırlığı olduğunu belirtmiş ve Şekil 4'teki örnekte ikilik notaların dörtlüklerden daha vurgulu yani daha ifadeli olması gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Parçadaki nüans "*piano*" olduğu için, uzun notaları vurgulamak için "*forte*" ye çıkmaktan kaçınmalı en fazla "*mezza voce*" ye kadar gidilmelidir. Ama eğer parçadaki nüans "*mezza voce*" ise o zaman vurguları veya aksanları hissettirebilmek için forte çalınması gerekir. Aynı zamanda sol el partisi hiçbir şekilde bu ifadeye katılmamaktadır.

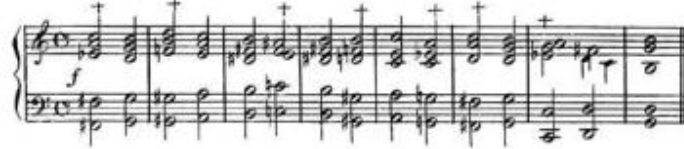
Czerny ayrıca her vuruşun tartımına, önemine farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Disonansın kuvvetli bir sesle daha uyumlu olduğunu bundan dolayı da vuruşları ve ritmi bozmamak kaydıyla, disonant akorların konsonant akorlardan, daha güçlü ve geniş düşünülerek çalındığını belirtmiştir. Monotonluktan kaçınmak ve her müzik hecesinin doğru tartımını verebilmek adına çok doğru bir yaklaşım olarak düşünülebilir. Bu yönden bakıldığında ikinci zamanın (vuruşun) birinciden daha kuvvetli olabileceği bile söylenebilir. Czerny, daha önce de belirtildiği gibi her uzun süreli notanın kısa olanlardan daha çok ağırlık gerektirdiğini belirterek, Beethoven'nin op. 31 no 2 piyano sonatının ağır bölümü ile yoruma dair ekstra ipuçları vermiştir.



Şekil 5. L.V. Beethoven, Sonat op.31/2, 2. Bölüm. Universal Edition, Viyana

Bu tür bölümlerde aksanların yoğunlukları, süreleri ve uygulanması gereken ağırlık konuları yorumcular açısından sürekli soru ve şüphe kaynağıdır. Örneğin ikinci ve üçüncü ölçüdeki temanın üçüncü ölçüdeki üç vuruşluk notaya kadar devam etmesi gerekir mi? Temanın ilk vuruşu nasıl çalınmalıdır? Diğer iki vuruştan daha hafif çalınabilir mi? Czerny'nin daha önceki örneklerinden yola çıkarak melodinin üçüncü ölçüdeki uzun notaya kadar devam ettirilmesi gerekmiyor mu? Bu durumda birinci vuruşun her zaman güçlü zaman olma temeli prensibi kenara konulabilir mi?

Nüanslar arasındaki hiyerarşi düşünüldüğünde ikinci ölçüdeki dördümlük notaların, bir sonraki ölçüde bulunan ve *mezza voce* içinde kalması gereken üçlümlük notadan daha önemli olmamaları gerekmektedir. Söz konusu hiyerarşinin aynı pasajın son üç ölçüsündeki dağılımına da dikkat edilmelidir. 6. ölçüde gelinen *sforzato* arkasından gelen piano ile daha düşük bir nüansa geri dönüş yaparak tekrar *mezza voce* ye doğru çıkışa olanak sağlamıştır. Bu crescendo sol elde 8. ölçünün ilk vuruşunda yer alan disonant akora doğru gitmektedir. Czerny disonant akorların daha güçlü olması gerektiğini Şekil 6'daki örnekte vurgulamaktadır.



Şekil 6. C. Czerny, Von dem Vortrage, 1839, s. 5

Bu yaklaşımdan çıkarak Beethoven'ın op10 no 1 Keman - Piyano sonatının ilk ölçüleri tekrar değerlendirildiğinde nüans sadece notada belirtilen *piano* ya göre değil, noktalı ikiliklere verilen farklı kuvvete göre uygulanmalıdır. Temanın iskeleti sırasıyla 1, 3, 5, 7, 8, 9 uncu ölçülerdeki sol, do, fa, sol, sol, do olarak özetlenebilir. Burada, çıkıcı bir melodide crescendo, inisi bir melodide ise diminuendo yapılması prensibi uygulanabilir.

3.4. Tekrar

Czerny dinleyiciyi sıkmamak için sıkça yorumu çeşitlendirme ihtiyacını dile getirir bu da tekrar edilen motiflerin nasıl çalınacağıyla ilgilidir ve Şekil 7'de görüldüğü gibi vurgulamaların ne kadar önemli olduğunu gösterir.



Şekil 7. C. Czerny, Von dem Vortrage, 1839, s. 9

Czerny'ye göre küçük bir melodi tekrarlandığında, vurgulamayı değiştirerek yeni ve daha ilgi çekici bir tarzda kulağa hitap edebilirdi (Czerny, 1839/1991, s. 9).

Crescendo'yla ilgili bölümde de belirtildiği gibi bir melodinin notalarını farklılaştırmak için yine vurgulamaya başvurulmuştur. Şekil 8'deki örnekte olduğu gibi yavaş bir melodi aynı armonide çıkıp iniyorsa besteci belirtmemiş bile olsa içinde bulunduğu nüansla bağlantılı olarak *crescendo* veya *diminuendo* ortaya çıkar (Czerny, 1839/1991, s. 13).



Şekil 8. C. Czerny, Von dem Vortrage, 1839, S. 13

Bu örnek vesilesiyle Czerny'nin armoni değişimi anlayışının bugün bilinen ile aynı olmadığı görülüyor. Onun için bu örnekteki dominant – tonik fonksiyonu yeni bir armoniyi ifade etmiyor.

3.5. Legato

Klavyeli çalgılarda tuşe, beş farklı kademede incelenebilir:

Legatissimo: Her parmağın nota üzerinde değerinden fazla kalmasıdır. Bu ancak uyumlu ve kırık olarak çalınan akorlar üzerinde yapılır.

Legato: Parmağı tam olarak bir sonraki notayı basma anına kadar tuş üzerinde basılı tutarak gerçekleştirilir. Bu çalış şekli şan ya da nefesli bir enstrümanla aynı etkiyi yaratabilmektedir.

Halb-staccato (yarı staccato): Her notayı farklı bir ağırlık uygulayarak ve ardından gelen notaya bağlanmadan çalma şeklidir. Böylece her nota kendine özel bir anlam ve önem kazanabilir.

Staccato: Seslerin kesik ve birbirinden ayrı çalınması yorumla canlılık katar çünkü sürekli legato yani bağlı bir çalış şekli dinleyiciyi sıkır. Böylelikle *staccato* monoton bir pasajı canlandırabilir ve ilginç bir hale getirebilir.

Marcatissimo (*Martellato*): Seslerin, birbirinden ayrı, kesik kesik çalınma tarzını daha da ileri taşıyarak tıpkı bir şimşek çakıyormuş gibi icra edilmesidir. Bu da yorumla sanki büyük bir zorluğun üstesinden geliyormuşçasına bir parlaklık ve cesaret katar (Czerny, 1839/1991, s. 14).

Yukarda açıklanan bu tuşe tekniklerinden kuşkusuz günümüz anlayışından en farklı olanı *staccato*'dur, zira genellikle fazla kuru bir şekilde çalınmaktadır. Bunun güzel bir örneği Şekil 9'da Beethoven'ın op. 30/2 keman – piyano sonatının 29 ile 33. ölçüleri arasındaki 2. temanın girişinde görülebilir.



Şekil 9. L.V. Beethoven, Keman ve Piyano Sonatı op. 30/2, 1.bölüm ölçü 25-37, Universal Edisyon, Viyana.

Burada piyanist uygun renk ve karakteri bularak Czerny'nin de belirttiği gibi müziğe yeni bir hayat vermelidir. Parmak ile staccato tekniği kullanılırsa ses daha direkt ve net; bilekten staccato tekniği kullanılırsa ses daha az belirgin ama daha yumuşak çıkar. Yorumcu bu kısımda tercihini keman partisindeki noktalı notaların kısa ama sertlikten uzak karakterine göre yapmalıdır. Aynı sonatın 5 ve 6 numaralı ölçüleri legato, staccato ve halb-staccato tekniklerinin kombinasyonundan oluşmaktadır. Farklı tekniklerle oluşturulan bu üç değişik tuşeye gösterilen özen aynı zamanda *mezza voce* nüansını geçmemesi gereken *crescendo*'nun da gerektiği gibi yapılmasını sağlar.

Czerny staccato üzerine yaptığı açıklamaların arasında üzerinde bağ olan nota gruplarının son notasının biraz kısaltılarak çalınması gerektiğini belirtmektedir (Şekil 10).



Şekil 10. C. Czerny, Von dem Vortrage, 1839, S. 21

Beethoven'in op 31 no 2 piyano sonatının allegro bölümünün büyük bir kısmı da bu tip motifler üzerine kurulmuştur. Czerny'nin daha kısaltılarak çalınması gerektiğini belirttiği, örneğin 3. ölçü ile 5. ölçü arasındaki motif bu şekilde çalındığında ve daha kısa olan notalara iyice kulak verildiğinde aslında melodinin daha doğal olarak ortaya çıktığı görülmektedir. 9. ölçü ile 18. ölçü arasındaki benzer motifte de bağ gruplarının son notalarının bu bilinçle icra edilmesi, pasajdaki teknik zorlukların üstesinden gelmeye de yardımcı olur.

3.6. Tempo Değişimleri

Czerny tempo değişikliği sorununu diğerleri arasında en önemlisi olarak görmekte idi. Tıpkı uzay gibi zaman da durmadan bölünebilir. Yorumcu için en zor işlerden biridir ve bu konudaki yeteneği, başarısı onun ne kadar iyi bir icracı olduğunu gösterir. Esas önemli olan parçanın bütününde alınan tempodan ziyade her ölçüdeki hareketle ilgilidir. Bu da müziğe sabırsızlık, şüphe, cesaretsizlik, kararlılık gibi farklı anlam ve duygular kazandırır. Eğer yorumcu bu ince tempo değişikliklerini kullanarak bir şey inşa etmez, yaratmazsa en güzel müzik bile anlaşılma riski taşır (Czerny, 1839/1991, s. 24-25).

Bunun için Czerny, dört farklı biçimde yorumlanması gereken dört ölçülük muhteşem bir örnek oluşturmuştur (Şekil 11). Her versiyon için belirli talimatlar verir.



Şekil 11. C. Czerny, Von dem Vortrage, 1839, s. 25.

1. Tam olarak aynı tempoyu muhafaza ederek gerekli ifadeyi crescendo ve diminuendo nüansları içinde, dörtlülük notalar için legato ve halb-staccato, ikilik notalar içinse legatissimo aracılığıyla verme,
2. İkinci ölçüden itibaren tempoyu biraz çekerek, üçüncü ölçüde ise abartısız bir smorzando ile kademeli olarak yok olma,
3. İlk iki ölçüyü bir telaş hissiyle hızlandırma ve ardından aşamalı olarak yavaşlama,
4. Tüm parçayı, sona doğru adagio bir tempoda olacak şekilde çalma,

Bu çalışmanın ardından Czerny bu farklı yorumlar hakkında değerlendirmeler yapar.

En iyi versiyon hangisidir?

Tempo değişikliğinin olmadığı ilk yorumun parçayla ilgili pek fikir vermediği belirtilmiştir.

İkinci yorumdaki ritenutonun melodiye daha çok zaman, armoniye de daha çok anlam kattığı gözlemlenmiştir.

Üçüncü versiyonun ise parçanın karakterini çok daha iyi yansıttığı; ilk iki ölçünün canlılık ve sıcaklık verirken son iki ölçüdeki yavaşlamanın da oldukça ilgi çekici olduğuna dikkat çekilmiştir.

Dördüncü yorumda, parçanın karakteri zarif ve yumuşak olmasına rağmen uzun süren yavaşlama (*ritardando*) bu pasajda bir bitkinlik ve isteksizlik yaratmıştır (Czerny, 1839/1991, s. 25).

Bu örnekler yoluyla birçok farklı yorumun mümkün olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra “tek bir iyi yorum” olmadığı da önemli bir noktadır. Ayrıca tempo ve nüans çeşitliliğini ayırma alışkanlığı mutlaka not edilmelidir.

Nicholas Cook Würzburg’daki bir konferansta bu kriterin XX. yüzyılda piyanistik yorumların gelişmesine çok büyük katkı sağladığını ve buna bağlı olarak piyanistlerin aynı dönemde “*crescendo* ile *accelerando*”yu, “*diminuendo* ile *rallantando*”yu birbirine gittikçe daha fazla bağlama eğiliminde olduğunu gösterdi. Oysaki bu tempo ve dinamik bağlantıları daha eski kayıtlarda tamamen bağımsızdı (Cook, 2014).

4. SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışmada C. Czerny’nin Op. 500 “Pianoforte-Schule” isimli eşsiz eserinin üçüncü bölümünü oluşturan “Von dem Vortrage” (Duygulu Çalma Üzerine) yoruma dair yazıların, anlatımların sağlayabileceği yararlar incelenmiştir. Görülüyor ki bu eserin girişindeki endikasyonların amacı öğrencilerin icralarına berraklık ve netlik kazandırmaktır.

Czerny, müziğe çok geniş açıdan bakabilen ve sadece enstrüman tekniğinden bahsetmek bir yana, sürekli müziğin kendini ifade etme araçlarından bahseden bir besteci ve eğitmeni. Czerny’nin bu eseri ile birlikte yazımın yavaş yavaş yeni bir anlam kazandığı çünkü işaretlerle müzikal ifadeler arasında bağlantı kurduğu gözlemlenmiştir.

Op. 500’ün üçüncü bölümü olan “Von dem Vortrage”ın içeriğin oluşturduğu metinde kesin ve net olan şey, performansın temeli olan hassas ve aktif duygu ile hareketlerdeki tasarrufun gerekliliğidir.

Müzik okulları ve konservatuarlar yorumlama şifreleri ve dillerini öğretmekle görevlidirler. Ama bu şifreler eğitim kurumları farkına varamadan hızla değiştiği için uzun bir zaman diliminde, bir dönemde doğru olan başka bir dönemde yanlış olabilmektedir. Kendi zamanındaki bestecilerin kriter ve zevklerinin dikkate alınmasını tavsiye eden Harnoncourt’un talebi sadece notaya, Urtext’e saygı çağrısı olarak algılandı (Harnoncourt, 1985). Ama metni harfiyen uygulamak yorumlama farkının ölçümünü vermemekte. İşaretlerin oldukları gibi incelenmesi gerektiğine dair farklı bir bilgi de var. Örneğin işaretlerin anlamlarını ait oldukları zaman içinde oluşturma yöntemini kapsadığı gibi bunu öğretimini de kapsayan semiyoloji veya epistemolojiden bahsedilebilir. “Bu bilgi nasıl oluşuyor?” sorusuna cevap aramak ve işaretlere karşı bu mesafeli tutumu anlamak için, kızı Valérie’nin Franz Liszt’den aldığı derslere katılan Madame Boissier’in tanıklığı örnek gösterilebilir. Madame Boissier arkadaşlarına Liszt’in 15 Ocak 1832’de bir eseri incelemeye önce 5 kez çaldığını anlatıyor. Bu tekrarlardan üçüncüsünün *forteleri*, *pianoları*, *crescendoları*, *sforzandoları*, kısacası bütün belirtilen nüansları ve eklemesi gerektiğini düşündüklerini gözlemleyebilmek için olduğunu belirtiyor çünkü o dönemde müzik, kompozitörler tarafından nadiren vurgulanıyordu. Beşinci tekrarda ise, her cümleyi inceleyip değerlendirdikten sonra ifadesine göre parçanın hareketiyle ilgilendiğini, vermek istediği ifadeye göre hızlandırdığını (*accelerando*) veya yavaşlattığını (*rallantando*) belirtiyor (Huré ve Knepper, 1987).

Sonuç olarak Urtext’in yeterli olmadığı ve yorumlamak için mutlaka iyi bir eğitimin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. 1940’lı senelerin zevki, tarzı dikkatli, doğru ve eksiksizce notaların değerlerini çalmak ve yorumlamayı abartmamaktı, aksi halde çok kişisel ve özel duyguların işine katılmış olduğu düşünülürdü. Bu durum, o yıllarda Arnold Schoenberg’in hiç hoşuna gitmiyordu. O günlerde romantik olarak adlandırılan müzik tarzını ortaya koyarken dışarı verdiği duyguyu, hassasiyeti kaldırarak ve bütün

tempo değişikliklerinden, bilerek yazılı olmayan nüanslardan kaçınarak, basit bir dans müziği icra tarzına uyulduğunu düşünüyordu (Schoenberg, 1948/2002).

Peki, müzik eğitmenlerinin partiyonun hangi okuma şeklini öğretmesi gerekir? Czerny ve Liszt'in düşündüğü gibi nüanslar sezgi ve zevkle mi tamamlanmalı, yoksa partiyonun kendi kendine yeterli olduğunu düşünen müzisyenlerden Clara Haskil veya Herbert von Karajan'ın dediği gibi saygı ve sadakatle mi yorumlanmalı? Eğer amaç duygulara dokunabilmek ise doğal olarak Czerny ve Liszt'n görüşleri ağırlık kazanmaktadır. Urtext edisyonlar yorumcu için amaç değil araç olmalıdır. Partiyonlarda yazılı olanları doğru ve eksiksiz okumak, incelemek bestecinin ifade etmek istediklerinin doğru anlaşılması açısından çok önemlidir ancak her yorumcu mutlaka kendinden bir şeyler katmalı ve imzasını atmalıdır. İnsanların duygu ve düşüncelerine dokunabilmek başka türlü pek mümkün gözükmemektedir.

Günümüzde XX. Yüzyıl başlarında yapılmış olan kayıtlara ulaşmak oldukça kolay. Bunların arasında özellikle de konuyla bağlantısından dolayı İgnaz Friedman (1830-1915) oldukça dikkat çekici. Kendisi de 1842 ile 1848 yılları arasında Czerny'nin öğrencisi olan Theodor Leschetizky (1882-1948)'nin öğrencisiydi. Bu kayıt farklı yorumlama şekillerinin olabileceğini Czerny'nin anlatımlarıyla da uyumlu olarak göstermektedir. Özellikle Chopin Noktürn Op. 55 no. 2 bunun en güzel örneklerindedir. Bilindięi gibi zamanında Chopin Czerny ile sıkça görüşürdü. "Von dem Vortrage" incelemesi sonrasında yoruma dair edinilen yeni yaklaşımlarla Friedman'ın söz konusu eserdeki performansı daha farklı bir ilgi ve dikkatle dinleniyor. *Piano* nüansı içindeki sonsuz kademeler, daha vurgulu disonanslar, her zaman melodideki ifadenin, anlamın hizmetinde olan ritmik özgürlük, tempodan bağımsız *crescendo /decrescendo* lar ve en önemlisi de seyirciyi hiçbir zaman sıkmamak adına yaptığı çok incelikli arayışlar hemen göze çarpan özellikler. Bütün bu özellikler de nesilden nesile geçen eğitimin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

Czerny'nin, yorumlama üstüne olan bu değerli belgelerini içeren Op. 500 "Von dem Vortrage" adlı eser eğitimciler, öğrenciler, yorumcular için geçmişle canlı bir iletişim gibi, hatta Carl Czerny ile özel ders gibi düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- BOORMAN, S. (2001). Urtext and Editing, in Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2.baskı). London: Mc Millan.
- COOK, N. (2014). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 1). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 1-2). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 4-5). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 5). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 9). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 13). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 14). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 24-25). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).

- CZERNY, C. (1991). Von dem Vortrage. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* içinde (s. 25). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ilk baskı 1839).
- GOLDSTEIN, J. (1991). *Beethoven Enigma: Performance Practice and the Piano Sonata Op.111*. New York: Peter Lang.
- HURÉ, P. A. & KNEPPER, C. (1987). *Liszt en son Temps*. Paris: Hachette.
- LEVIN, R. (1992). Improvised embellishments in Mozart's keyboard music. *Early Music*, 20(2), 221-236.
- SCHENKER, A. & KLEISLI, H. (1983). *Vérité et recherche (Wahrheit als Forschungsprinzip)*. Fribourg: Edition Univairsitaire.
- SCHONBERG, A. (2002). Comment on exécute aujourd'hui la musique romantique (1948). *Le Style et L'idée* içinde (s. 245-246). Paris: Buchet Chastel.