International 3rd SILK ROAD Music Conference

Uluslararası 3. İPEK YOLU Müzik Konferansı

July 17-19, 2017
Famagusta / Northern Cyprus
Eastern Mediterranean University

17-19 Temmuz 2017
Gazimağusa / KKTC
Doğu Akdeniz Üniversitesi



TAM METİNLER KİTABI
PROCEEDINGS

MÜZİK EĞİTİMİ YAYINLARI

www.ipekyolukonferansi.org / www.silkroadconferenceturkey.org

MÜZİK EĞİTİMİ YAYINLARI NO.88
Kültür Kitapları Serisi No.25

Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı E-Bildiriler Kitabı
17-19 Temmuz 2017 / Doğu Akdeniz Üniversitesi / KKTC

International 3rd Silk Road Music Conference E-Proceedings Book
July 17-19, 2017 / East Mediterranean University, Turkish Rep. of Northern Cyprus

Editörler – *Editors*
Prof. Dr. Uğur Alpagut
Prof. Dr. Dolunay Akgül Barış
Yrd. Doç. Dr. Başak Gorgoretti
Refik SAYDAM

©Müzik Eğitimi Yayınları

ISBN 978-605-4957-41-5

Yayın Tarihi : Aralık – 2017
Publishing Date : December – 2017

Yayına Hazırlayan : Prof. Dr. Süleyman Tarman
(Publishing Prep.)

Müzik Eğitimi Yayınları

BilgeSistem Bilişim ve Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti.
Ceyhun Atıf Kansu Cad. 1245 Sok. 1/1 Çankaya Ankara
Tel: 0.312.474 0070 • Faks: 0.312.474 0071
www.muzikegitimi.net – bilgi@muzikegitimi.net
Online Sipariş: MuzikKitaplari.com

International 3rd SILK ROAD Music Conference

Uluslararası 3. İPEK YOLU Müzik Konferansı

July 17-19, 2017
Famagusta / Northern Cyprus
Eastern Mediterranean University

17-19 Temmuz 2017
Gazimağusa / KKTC
Doğu Akdeniz Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / *INDEX*

Önsöz	2
Kurullar	4
Bilimsel Program	7
Açılış Konuşmaları	16
Davetli Konuşmacılar	22
Paneller	37
Bildiriler	59
Konferans Sonuç Bildirgesi	260

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Uğur ALPAGUT
Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ
Yrd. Doç. Dr. Başak GORGORETTİ
Refik SAYDAM

S-022

Klasik Kadansta Doğaçlamanın Kullanılabilirliği

Derya Kıraç

Cumhuriyet Üniversitesi, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı

Özet

Günümüzde Klasik Batı Müziği, doğaçlamanın uygulanabilirliği için uygun bir müzik türü olarak düşünülemeyebilir. Bunun ilk akla gelen nedenleri, bu müzik türünün genellikle kalabalık topluluklarca icra edildiği düşüncesi; özellikle Barok Dönem'den sonra müziğin homofonik bir anlayışla bestelenmesi ve notasyonun gelişimidir. Fakat Klasik Batı Müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında doğaçlamanın varlığından sınırlı olsa da söz etmek mümkündür. Doğaçlama yoluyla yapıldığı bilinen bu uygulamalar süslemeler, eingange (giriş), sürekli bas ve kadanslardır.

Bu çalışmada, tarihsel süreçte kadans olgusunun klasik kadans kavramına yön verişinden; klasik kadansta doğaçlama ve doğaçlamanın uygulanabilirliğinden söz edilmektedir. Ayrıca yorumcunun müzik yaşantısında edindiği teorik bilgileri pratiğe geçirme yolunda doğaçlamanın önemi üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, Süslemeler, Eingange, Sürekli Bas, Klasik Konçerto, Kadans, Klasik Kadans

ABSTRACT

Recently, Western Classical Music may not be considered a suitable type of music for the applicability of improvisational techniques. The main reason is the idea that this music genre is usually performed in crowded groups; composing music with a homophonic understanding and the development of notation especially after the Baroque period,. However, considering the historical process of Western Classical Music, it is possible to mention the existence of the improvisation. These practices, known as improvisations, are ornaments, eingange, basso continuo and cadenzas.

In this context, this paper examines the concept of classical cadenza in the historical process and the practice of classical cadenza in improvisation and the applicability improvisational skills. It also focuses on the importance of improvisation for the musician in practicing the theoretical knowledge.

Key Words: Improvisation, Ornaments, Eingange, Basso Continuo, Classical Concerto, Cadenza, Classical Cadenza

GİRİŞ

Doğaçlama, Latince *ex improviso*'dan gelir ve hazırlıksız demektir. Müzik sanatında da doğaçlama, o an yorumcunun içinden geldiği gibi anında oluşturduklarıdır (Aktüze, 2010). Doğaçlamaya her müzik türünde rastlayabilir, eserlerin bestelenmesi veya yorumlanması sırasında doğaçlama yapıldığını gözlemleyebiliriz. Klasik Batı Müziği'nde doğaçlama 'notada yazılanlara ek olarak notada yazmayan bir şeyler seslendirmek/eklemek' olarak düşünülebilir.

Klasik Batı Müziği'nde 16. yüzyıldan önce müzik, *neumatik* adı verilen bir yazı sistemi ile kâğıda aktarılmaktadır. Bu yazı sistemi de ezginin hareketini kısmen birtakım işaretlerle gösterebildiği için, sadece ezgiyi bilen bir kişinin anlayabileceği niteliktedir. Nota yazımında tek çizgili portenin 9. yüzyılda; dört çizgili portenin 12. yüzyılda, günümüzde kullanılan beş çizgili porte ve ölçü çizgili yazım sisteminin kullanımına ise 16. yüzyılda ulaşılabilinmiştir (Mimaroğlu, 2012, s.24). Bu sebeple 16. yüzyıla kadar müzik yapma geleneği zaten doğaçlama yöntemi ile mümkündü denilebilir. Fakat bu dönemde doğaçlama yapıldığına dair somut verilere ancak dönemin yazılı kaynaklarından ulaşabilmekteyiz. Wegman ve Horsley doğaçlamanın yapıldığına dair günümüze ulaşabilen en güvenilir örneğin, erken dönem Hristiyan ayinlerinde okunan dualarda karşımıza çıktığını belirtmektedir. Alleluia kısımlarının son hecelerinde melismatik1[1] bir süsleme olan jubilus't[2] yapılan doğaçlamadan, erken dönem Hristiyan din adamlarının yazılarında söz edilmektedir. S.t. (Aziz) Augustine bu doğaçlamayı; "kelimeler olmadan belli bir duygunun müzikal dışavurumu… Sevinçle arınmış bir aklın ifadesi." olarak tanımlamıştır. Fakat notasyonun gelişiminden sonra da doğaçlamanın varlığından söz edilmektedir. Bunun nedenlerinden biri; nota basım maliyeti, bir diğer nedeni ise yorumlamanın bilindik, kabul edilmiş geleneksel uygulamalarıdır (Horsley, Nettl, Wegman, 2002, s.98-99). Zamanla bu geleneksel uygulamaların gösterdiği farklılıklardan olsa gerek, dönemin besteci ya da besteci/teorisyenleri yapılan doğaçlamaları kaleme almış ya da onunla ilgili talimatlarda bulunan kaynaklar yazma gereği duymuşlardır.

1 **melisma:** Tek hece üzerinde yapılan süsleme notalar kümesi

2 **jubilus:** Kilise müziğinde duaların Alleluia (şükürler olsun) sözcüğüyle tekrarlanan sözsüz kısmı. (Say, 2012)

Her ne kadar geleneksel olarak sürdürülen doğaçlama zamanla unutulsa ya da kasıtlı olarak terk edilmiş olsa da, bu müzik türüne ve yorumcularına katkı sağladığı düşüncesi unutulmamış ve sürdürülmesi için pek çok çaba harcanmıştır. Bu çalışmada doğaçlamanın yorumcuya katkı sağlayacağı fikrinden yola çıkılarak, betimsel yöntemle tarihsel süreçte doğaçlama uygulamalarına ve giderek azalma nedenlerine odaklanılmıştır. Ayrıca doğaçlama stilinde yazılmış ve sonradan müzik biçimlerine dönüşmüş olan *füg, prelude, toccata, impromptu, fantasia* gibi biçimlere değinilmemiş, sadece yorumlama anında ve çalgı müziğinde yapılan doğaçlama uygulamalarından bahsedilmiştir.

1. KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMA UYGULAMALARI

1.1. Süsleme

Süsleme "dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere verilen ad" olarak tanımlanmakta ve bu öğeler doğaçlama benzeri bir yolla eklenmektedir (Say, 2012, s.496). Süslemeler özellikle Barok Dönem'de oldukça fazla görülmektedir. Hatta öyle çok kullanılmaktadır ki bu dönem ile özdeşleştiğini söylemek yanlış olmaz. Süslemelerle ilgili pek çok kaynak da zaten bu dönemde yazılmıştır.

J. J. Quantz, süslemeleri temel (wesentlich) süslemeler ve planlı olmayan, rastgele yapılan (willkührlich) süslemeler olarak ele almış, günümüzde de pek çok kaynak bu sınıflamayı benimsemiştir. Temel süsleme figürleri; *apojetür, tril, mordan* gibi sembollerle gösterilen süslemelerdir. Rastgele yapılan süslemeler ise yazılmış olan ezginin ses aralarına yorumlama anında eklenen melodik figürlerdir. Doğaçlama süslemeler (diminution) denilen bu süsleme tipi özellikle eşlikli solo partide yapılır. Doğaçlama süslemeleri eklemenin ön koşulu, temel olarak eserin armonisini iyi bir şekilde anlamayı gerektirir (Lawson, Stowell, 1999, s.70). Temel süslemeler günümüzde çok da farklılık göstermeyen yorumlarla karşımıza çıksa da, doğaçlama süslemeler artık neredeyse hiç yapılmamaktadır.

1.1.1. Doğaçlama Süsleme (Diminution)

Rönesans ve Barok dönem sırasında doğaçlama süsleme bağlamında kullanılan bir terim olan *diminution*, daha kısa değerde notalarla, uzun bir notanın yer değiştirdiği melodik figürü tanımlamak için kullanılmıştır. Diminution, İngilizce *division,* İtalyanca *passaggio,* İspanyolca *glosa* ve Fransızca *double* ile eş anlamlıdır (Garden, 2002, s.352). "1550 yıllından 1650 yılına kadar popülerliğinin zirvesinde olduğu bilinen bu süsleme tipinin yalnızca solo müzikte değil, *polifonik* müzikte hem yazılı hem de doğaçlama olarak uygulandığı bilinmektedir" (Randel, 2003, s.243). Temel süslemeler sadece nota üzerinde yapılan ve sembollerle gösterilen süslemeler iken, doğaçlama süslemeler ezginin ses aralarını dekoratif olarak süsleyerek bir sonraki sese bağlantı kurmayı amaçlar. Doğaçlama süslemeleri gösteren semboller yoktur. Fakat onların uygulanış yöntemleri, dönemin bazı besteci/teorisyenleri tarafından ayrıntılı olarak kaleme alınmış ve günümüze ulaşabilmiştir. Diego Ortiz'in "*Trattado de Glosas"* (1553) ve Johann Joachim Quantz *"On playing The Flute" (1752)* kitapları doğaçlama süslemelerin eklenebilme yöntemlerini açıklayan önemli kaynaklardır.

1.2. Sürekli Bas (Basso Continuo)

Sürekli bas yaklaşık 1600'lerden sonra Avrupa'da, neredeyse iki yüzyıl süren ve akor çalmak için uygun tuşlu, telli ve yaylı çalgıların yorumcuları tarafından kullanılan bir eşlik uygulamasıdır (Williams, Ledbetter, 2002, s.345). Besteciler o dönemde eşlik partisine sadece bir bas ezgisi yazıyorlardı. Sürekli bas yorumcusundan da, dönemin armoni kurallarını temel alarak bu bas ezgisinde akorlar oluşturması bekleniyordu. Oluşturulan akorlar solo ezgiye eşlik etmek üzere düzenlenmekteydi. Çünkü "sürekli bas, *kontrpuan* anlayışından ziyade tek ezgililiği desteklemek amacıyla yapılmaktadır" (Cangal, 2010, s.281). Besteciler bazen de sadece armonik değişimleri belirtmek için bas çizgisine rakamlar eklemiş, bu nedenle uygulamaya şifreli/rakamlı bas (figured bass) da denilmiştir. Çoğu rakamlı bas metotlarının eşlik sanatından daha çok, dönemin armoni kurallarını öğretmek için yayımlandığı düşünülmektedir.

Sürekli bas, çalgılara ya da vokale eşlik etme ihtiyacıyla gelişmiştir. Collins ve Seletsky, 1600'lerin başında bazı Fransızca kaynaklarda sürekli bas eşliğinin, yazılı bir teksti olmadan *basse continue pour le luth* (lut için sürekli bas) ya da *basse continue pour les instruments* (çalgılar için sürekli bas) ifadeleriyle görüldüğünü belirtmektedir (2001, s.107). Bu ifadelerle sürekli basın başlangıçta bir eşlik ihtiyacıyla ortaya çıktığı ve bir teksti olmadığı için de doğaçlama yoluyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Sürekli bas yorumcusundan beklenilen eşlik, notasyonda ayrıntılı bir şekilde yazılmadığı için bu uygulama doğaçlama yapmayı gerektirmektedir. Fakat bu uygulamada yapılan doğaçlamayı kasıtlı ve isteyerek değil, dönemin müzik yapma geleneği olarak düşünmek daha doğru olacaktır.

1.3. Eingange (Giriş)

"Eingange (giriş), Klasik Dönem'in bir diğer süsleme tipidir. Konçertoların *rondo* bölümlerinde ana temanın tekrarından önce bulunur. Ayrıca dönemin oda müziği ve solo sonatlarında da karşımıza çıkmaktadır (Rush, 2004, s.27)". Eingange (giriş) iki tema arasında bağlantıyı sağlamaya yarayan bir köprü gibidir. Her ne kadar bu

yapı bir *puandorg*dan sonra başlasa da, kadansla aynı işlevsellikte olmadığı görülmektedir. "Eingange'ın işlevi sadece tekrar ile rondoyu bağlamaktır. Bu yapı genellikle basit bir pasaj ya da bir arpejden oluşur ve bölümden müzikal materyal içermemelidir (Bonev, 2009, s.30)". Genellikle doğaçlama yapıldığı bilinen bu köprü kısımları zamanla bazı besteciler tarafından notaya alınması gerekli görülen kısımlar olmuşlardır (Polan, 1994, s.82).

1.4. Kadans

Kadans kavramı, müzik literatüründe *cadenza* ve *cadence* olarak farklı iki yazım biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Türkçe'de olduğu gibi pek çok dilde bu iki kelimenin sesbilgisel farklılığı yoktur. Fakat anlamsal farklılıkları olduğundan söz edilmektedir.

Rönesans ve Barok dönemin teorik yazılarında bu anlamsal farklılık açıkça belli değildir. "Büyük olasılıkla ilk kez İtalyanca kelime 'cadenza'yı puandorg süslemeleri için; Fransızca kelime olan 'cadence'yi ise cümle ya da kısmın sonundaki armonik ilerlemeler için kullanan, J. Rousseau *Dictionnaire de musique* (1768)'nin İngilizce çevirmeni William Waring'dir. Fransa'da Rousseau'nun terminolojisinde bu ayrım nadiren görülse de, 19. yüzyılda İngiliz yazarlar bu tanımı benimsemiş ve o zamandan beri İngilizce konuşulan ülkelerde genellikle bu tanım kabul edilmiştir" (Badura-Skoda, Jones, Drabkin, 2002, s.783). Günümüzde de pek çok yabancı kaynak cadenza ve cadence kelimelerini farklı iki başlıkta ele almışlardır. Cadenza ile bir eserin ya da bölümün sonuna doğru solistin virtüözitesini gösterebildiği, doğaçlama yapabildiği yer kastedilmektedir. Cadence ise tonal müzikte armoni kurallarıyla akor çözülmelerini geciktirme yöntemlerine denilmektedir. Bu çalışmada ele alınacak olan ise "Cadenza"dır.

Cadenza terimi ilk kez 1500'lerin hemen öncesinde görülmektedir. Latince *clausula* (sonuç) ve *cadere* (düşmek) anlamına gelen *cadentia* ile eş anlamlı olarak kullanılan cadenza, aslında bir kısmın son notasından önceki inici bir melodik çizgiyi ifade eder. (Badura-Skoda, Jones, 2002, s.783). İnici melodik çizgi akorun çözülmesini geciktirir. Bu nedenle cadenzanın, cadenceden geldiğini söylemek de mümkündür. D. G. Türk, kadansın kökeninin cadence olduğuna işaret eder. "Geçmiş zamanlarda bu armonik ilerlemede akor çözülmeden önce küçük süslemeler yapılmaktaydı. Daha sonra bu süslemeler hoşa gitti ve pasaj genişletildi, ölçülere katı şekilde bağlı kalınmadı. Buradaki bekleyiş ve genişletilen pasajda yapılanların hoşa gitmesiyle yavaş yavaş kadans (cadenza) meydana geldi." Ayrıca Türk, kadansın kökeninin büyük olasılıkla İtalya olduğu ve 1710-1716 yıllarına dayandığını belirtmektedir (Türk, 1789'den aktaran Swain, 1988, s.28-29). Klasik dönemde kadans kısımları besteci tarafından yazılmadığında, yorumcuya bırakılmaktaydı. Kadans kavramının zirveye ulaştığı söylenen bu dönemde de, onun dikkat çeken yönü yorumcu tarafından kurgulanmasıydı. Sonraları besteciler kadans kısımlarını eserlerine yazarak dâhil etmeyi uygun görmüşlerdir. "1880'lerden sonra konçerto kadanslarının (Brahms, Szamanovski ve Haçaturyan keman konçertoları hariç) neredeyse her zaman eserin bestecisi tarafından yazıldığı görülmektedir" (Badura-Skoda, Drabkin, 2002, s.789). Aslında 18. yüzyıldan önce kadansın kesin bir tanımı olduğunu söylemek mümkün olmasa da, bir başka kaynak kadansta yapılan süsleme geleneğinin oldukça eskiye dayandığını belirtilmektedir:

> "13. yüzyılda Franco of Cologne'nin *Ars Cantus Mensurabilis*'te bahsettiği *punctus organicus*'dan; Klasik konçertoların Eingange ve kadanslarına kadar bu yapı, yükselen heyecan ve çalgıda virtüözite sergilemek için bir fırsat aracı olmuştur. Erken dönemlerinden beri önemli bir evrim geçiren kadans, Klasik dönemde zirveye ulaşmıştır. Fakat zamanla yorumcuların dâhiliğine bırakılan unsurların çoğunu eserlerinde yazmaya başlayan besteciler, eserlerinin kadans kısımlarında tüm kontrolü üzerlerine almaya zorlanmışlardır" (Rush, 2004, s. 20).

Bestecilerin kadanslardaki kontrolü üzerilerine almaya zorlanması altında pek çok neden yatmaktadır. "1892'de Vladimir von Pachmann, Beethoven'ın 3. Piyano Konçertosu'nda yavaş bölümün başlangıcında yaptığı doğaçlama ile, London Times tarafından 'artistik bir küstahlık' diye eleştirilmiştir (Hamilton, 2008'den aktaran Kossen, 2013, s.9)". Bu eleştirinin haklı bir yanı da, o yıllarda değişen ve daha da belirginleşen yorumcu ve besteci algısının eskisi gibi olmamasıdır. Artık besteci eser yazacak ve yorumcu da onu seslendirecektir.

Bestecilerin kadansla ilgili tutumlarının değişmesindeki bir diğer neden ise eserlerinin saygınlığı için duydukları kaygıdandır. Beethoven önceleri konçertolarının kadanslarında solist tarafından doğaçlama yapılmasında bir sakınca görmezken, son piyano konçertosu olan Op.73 *Emperor* (İmparator)'da, solistten sadece yazılanı seslendirmesini ister. Beethoven'ın zamanla doğaçlama ile ilgili tutumunun değiştiğinden söz eden Geib, bu tutumun Beethoven'ın giderek artan işitme kaybından da kaynaklanabileceğini belirtmektedir (2013, s.17).

2. KLASİK KONÇERTO

"Konçerto biçimi müzik yaşamında ilk kez 1519 yılına rastlar ve 'birlikte çalma' veya 'birlikte çalan çalgılar grubu' anlamındadır. O günden bugüne konçertonun; ses konçertosu, konçerto grosso ve solo konçerto gibi çeşitli örnekleri olmuştur" (Cangal, 2011, s.177). Klasik Dönem'de dikkat çeken ve kadans olgusunun da içerisinde yer aldığı konçerto, solo konçertodur. Aslında konçerto zaman içerisinde yapısal ve çalgısal olarak içeriğinde farklılıklar gösterse de; özünde hep 'bir çalgı topluluğu-

na karşılık olarak solo/sololar çekişmesi' özelliğini korumuştur. Klasik Dönem'de solo konçerto genellikle üç bölümden oluşur ve başlangıçta tek temalıyken zaman içersinde iki temalılığa dönüşüm göstermiştir. Özellikle solo konçerto, sayıca fazla soloları bulunan konçerto grosso biçiminden de bu dönemde ayrılmaktadır. Bu şekilde *tutti*ye -solo dışındaki diğer kalabalık grup- karşılık veren bir ya da iki -daha fazla değil- solistin olması, solistin partisindeki virtüözlük gösteren bir takım teknik ve müzikal ifadelerin daha fazla kullanılmasının önünü açmıştır. Klasik Dönem konçertolarının içerisinde solistin tek başına kaldığı ve kendi müzikalitesini göstermek için fırsat yakaladığı *klasik kadans* kavramı da, tam olarak bu algı çerçevesinde şekillenmiştir.

Klasik konçerto biçimi solo çalgının teknik becerilerle donatıldığı ve çalgının olanaklarını zorlayan yapısından olmalı ki, günümüzde hala önemini yitirmemekte ve yorumcuların -özellikle solistlerin- repertuarlarında olmazsa olmazları olarak yerini almaktadır.

2.1. Klasik Kadans (Classical Cadenza)

Klasik Batı Müziği'nde doğaçlama süslemeler özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan ve İtalyan etkisinde kalan müzikte gelişmiştir. Süsleme geleneğiyle gelişen bir virtüöz pasaj olarak kadanslar, dinleyicilerin beklentilerini karşılamayı uman herhangi bir virtüözün, buluş yeteneğini ve virtüözitesini sunabileceği kaçınılmaz yerlerdir. Bazı oda müziği eserlerinde de karşılaştığımız kadanslar, genellikle solo bir eser için yazılmış konçerto bölümünün son tuttisinden önce gerçekleşir. Kadans sıklıkla tam kadansın (perfect cadence) hemen öncesinde gelen akor üzerinde bir puandorg ile başlar (Badura-Skoda, Drabkin, 2002, s.785). Pek çok edisyonda kadansın yapılması beklenen yerde "kadans" ifadesini görmek mümkünse de, Klasik Dönem konçertolarında kadansın genellikle yapıldığı yer son tuttiden hemen öncedir. Kadans kısmı geldiğinde orkestra sessiz kalır ve solist tek başınadır. Genellikle besteci tarafından solist için bir kadans yazılmamışsa bu kısımlar soliste ait olarak düşünülür. Bu durumda solist isterse seslendirdiği konçertonun tematik materyallerini de kullanarak önceden yazmış/tasarlamış ya da o an bulduğu fikirlerle doğaçlama yaparak kendi kadansını seslendirir. Kadansını seslendirdikten sonra solist, genellikle *tril* ile orkestraya kadansın sonuna yaklaştığını belirtir ve kadans son tuttiye bağlanır.

Bazı Klasik dönem konçertoları için önemli virtüözler tarafından yazılan hazır kadansların oluşu, zamanla kadansın solist tarafından oluşturulabileceği yönünü unutturmuştur. Belki de yorumcu kendi oluşturacağı kadansının hazır kadanslar kadar iyi olmayacağını düşünerek, var olan kadansları seslendirmeyi tercih etmiştir. Ayrıca günümüzde çalgı eğitimi sürecinde de kadans ile ilgili böyle bir beklentiyle karşılaşılmadığı görülmektedir.

2.1.1. Klasik Kadansın İşlevi ve Kadans Yazma Prensipleri

Klasik Batı Müziği tarihinde kadansın nasıl olması gerektiği her zaman tartışmalı bir konu olmuştur. Genellikle, kadansın bölümden temalar içermesi ve dönemin stiline uygun olması beklenir. Klasik Dönem'de yaşamış besteci/teorisyen olan Johann Joachim Quantz ve Daniel Gottlob Türk, kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili yazılı öneriler sunmuşlardır.

Quantz'a göre kadansın işlevi; parçanın sonuna doğru, dinleyicileri bir kez daha şaşırtmak ve onların kalbinde özel bir etki bırakmaktır. Ayrıca kadansın nasıl olması gerektiğiyle ilgili Quantz şöyle demektedir; "vokal müzikte ve üflemeli çalgılarda kadans, bir nefeste gibi yorumlanmalı ve kısa olmalıdır. Yaylı çalgılarda ise, daha özgür fakat uygun bir uzunlukta olması gerekir ve yorumcu, ona verilen bu özgürlüğü doğaçlama yeteneğini ve buluşlarını ortaya koyacak şekilde kullanmalıdır" (Collins, Seletsky, 2002, s.110). Fakat kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili dönemin besteci/teorisyenlerinin görüşleri farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; "Quantz ve Türk tematik kadansları desteklerken, G. Tartini ise kadansların özgür materyallerden oluşması gerektiğini iddia etmiştir (Bonev, 2009, s.15)".

Türk, on madde halinde kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili *Klavierschule (School of Clavier Playing, 1789)* kitabında yorumcuya bir takım talimatlarda bulunmuştur. Aşağıda yer alan bu maddeler dönemin kadans anlayışına ve ondaki doğaçlama yaklaşımına ışık tutması açısından önemlidir.

- Kadans, özellikle kompozisyonun etkisini güçlendirmeli ve eserin tüm önemli kısımlarını kısa bir özet şeklinde ya da özet bir düzenleme şeklinde sunmalıdır.
- Kadans, sırf eserin ana karakterine uygun olsun diye bile bile eklenmiş zorluklardan oluşmamalıdır.
- Kadanslar (özellikle melankolik karakterde eserlerde) çok uzun olmamalıdır.
- Tonal değişimlerde dikkatli olunmalı, kısa kadanslarda farklı tonlara hiç geçiş olmamalı, olacaksa da sadece bağlantı noktalarında olmalıdır. Fakat çok dikkatli kullanılmalıdır. Hiç kimse hiçbir durumda bestecinin eser içinde kullanmadığı tonlara değişim yapmamalıdır.
- İyi düzenleme için bir bütünlük gerekliyse, dinleyicinin dikkatini çekmek için de çeşitlilik gereklidir. Bu yüzden kadansta beklenmedik sürprizler kullanılmalıdır.

- Her ne kadar güzel olursa olsun hiçbir düşünce aynı tonda ya da diğerinde tekrar kullanılmamalıdır.
- Tek sesli kadanslar da bile, dâhil edilen her uyumsuzluk düzgün bir şekilde çözüme kavuşturulmalıdır.
- Bir kadans bilgece olmak zorunda değildir. Ama yenilik, nükteli ya da zekice oluşturulmuş düşünceler bolluğundan oluşmalıdır. Bunlar vazgeçilmezdir.
- Kadans boyunca aynı tempo ve ölçü sürdürülmemelidir. Özgün cümleler bir diğerine ustaca katılmalıdır. Tüm bir kadans düzenli olarak oluşturulmuş bir kompozisyondan ziyade, bir duygu yoğunluğunda biçimlenen hayal ürünü gibi olmalıdır.
- Bir kadans önceden yazılmış ya da tasarlanmış olsa bile, yorumcu; sanki birbiri ardından gelen düşünceleri o an düşünülmüş gibi yorumlamalıdır (Türk, 1982'den aktaran Bonev, 2005, s. 16).

Bu talimatlardan da anlaşıldığı gibi kadans, konçertonun bir parçası olarak düşünülüp eserin etkisini güçlendirmelidir. Kadansı eserden bağımsız, sadece teknik becerileri gösterebilmek üzere kurgulamak eserin genel bütünlüğünü bozabilir. Joseph P. Swain'e göre Türk'ün bu talimatları belki de, dönemin doğaçlama yaklaşımındaki aşırılıklara karşı alınan bir önlemdi (1988, s.32).

Swain ise, günümüzde kadansın ele alınış biçimiyle ilgili üç yaklaşımın olduğundan söz etmektedir. İlki; kadansın kökenini ve 18. yüzyıl müzik teorisyenlerinin kadans hakkında yazdıklarını araştırmaktır. Fakat bu araştırmadan edinilenlere göre kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili mutlak doğrular yoktur. İkinci yaklaşım, yazılı kadansları (ki burada en çok özgün kadansı olan iki besteci Mozart ve Beethoven'ı ele almıştır) analiz etmektir. Kadansın işlevi, bölümle olan ilgisi ve genel yapısı hakkında fikir edinebilmek için, birebir kadansın kendisini incelemekten başka daha iyi bir kaynak bulmanın zor olduğunu belirtir. Son araştırmalar özellikle kapsamlı olarak Paul Badura-Skoda ve Paul Mies tarafından yapılanlar, bu ikinci yaklaşıma odaklanmaktadır. Fakat yazılı kadanslarda görülen unsurlar sadece konçerto ile birleştirildiğinde bir bütün olarak anlam ifade eder. Üçüncü yaklaşım ise, kadans sorununa ilk iki yaklaşımı göz ardı etmez fakat onlardan teorik yaklaşımlar çıkarmanın da riskli olabileceğini vurgular. Tıpkı günümüzdekilerin de olabileceği gibi o dönemde de eleştirmen ve teorisyenlerin yanılabileceğini söylemekte ve müziğin kendisini incelemeden, yazılı talimatları bir kural gibi benimsemenin doğru olmadığını söylemektedir (Swain, 1988, s.28).

Geçmişte kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili yazılı talimatlar, bugünün anlayışıyla yanlış yorumlanabilir. Çünkü o talimatlar, dönemin müzik gelenekleri düşünülerek yazılmıştır. Bugün onları kesin kurallar olarak benimsemek neredeyse aradaki iki yüz elli yıllık sürede değişen müzik algısını görmezden gelmek olur. Ayrıca günümüzde kadansın solist tarafından yazılması ya da doğaçlanması nadiren görülmektedir. Bu nedenle o dönemin talimatlarını katı kurallar olarak düşünmek yerine, kendi kadansını oluşturmak isteyenlere fikir vermesi açısından ele almak daha pragmatik bir yaklaşım olacaktır.

3. KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE DOĞAÇLAMANIN AZALMASI

Avrupa'nın tarihsel sürecine bakıldığında 19. yüzyılda yaşanan toplumsal olaylar, sanatın yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Sanatın alıcı kitlesi değişmiş ve çeşitlenmiş, toplumsal olaylardan sonra ortaya çıkan yeni fikirler ve yeni koşullar müzik sanatındaki algıyı da değiştirmiştir.

Avrupa müziğinin destekleyicileri ve yorumcuları bir zamanlar soylular olan profesyonel müzisyenler ve kilise topluluklarıyken, kilise yaklaşık 1830'lardan itibaren birçok alanda politik ve finansal gücün kaynağı olmayı durdurmuş, ekonomik özerklik orta sınıfın eline geçmiştir. Böylelikle 19. yüzyılda halka daha fazla ulaşabilen Klasik Batı Müziği'nin demokratikleştiği görülmüştür (Moore, 1992, s.68-69). Bu dönemde doğaçlama, serbest biçimlerde yazılan eserlerde besteciler tarafından işlenmiş, fakat yorum anına bırakılmamıştır. Artık müziği belirli bir kitlenin beğenisine göre yazmayan besteciler, eserlerindeki estetik anlayışı da kendilerine göre şekillendirmişlerdir.

Özellikle Klasik Dönem Müziği'nde bir önceki dönemin gelenekleri bir kenara bırakılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde müziğin biçimsel ve toplumsal kimliğinin değiştiği, çalgı topluluklarının geliştiği görülmektedir. Besteciler her çalgının farklı işlevsellikte olduğu eserler yazmayı artırmış, eserler polifonik anlayıştan ziyade *homofonik* ve dikey kurgu ile bestelenmeye başlanmıştır. Bu sebeple polifonik bestelenen eserlerde daha kolay doğaçlama yapılabilirken yeni anlayışta bu gelenek ister istemez unutulmaya yüz tutmuştur. "19 Aralık 1816'da Louis Spohr Roma'da kendisinin yönettiği bir orkestra konserinde eserde bulunmayan süslemeler ekleyen orkestra üyelerini azarlamış ve bunun bir alışkanlıktan ileri geldiğini kabul etse de, onlara notada yazılanın dışında herhangi bir süsleme eklemelerini özellikle yasaklamıştır..." (Levin, 2002, s.114). Görünen o ki Klasik Dönem'de daha da belirginleşen bir anlayış oluşmuştur: her çalgı tek tek eserin bütünlüğünü oluşturmak üzere besteci tarafından kurgulanarak yazılmış partisyonlara sahiptir ve bunun dışına çıkmak eserin bütünlüğünü bozabilir.

Romantik Dönem'de ise notasyonda yazmayan bir şeyler eklemenin, besteye ve besteciye saygısızlık olduğu dü-

şünülmektedir. R. Schumann *Genç Müzisyenlere Öğütler* kitabında "İyi bestecilerin eserlerini değiştirmek, ihmal etmek, onlara yeni moda süslemeler eklemek değersiz bir alışkanlıktır. Bu, sanata yapabileceğiniz en büyük hakarettir" demiştir (Schumann, 1860, s.14). Bestecilerin bu dönemde yorumcu tarafından yapılacak anlık doğaçlamalarla ilgili tutumlarını yadırgamamak gerekir. Çünkü 19. yüzyıl müzik anlayışında besteci ve yorumcu 'yazılacak ve seslendirilecek' eser ile ilgili farklı kaygılar taşımaktadır.

Klasik Dönem ve sonrasında, kadanslar ve süslemeler eserlerin içerisine yine dâhil edilmiş, fakat besteciler tarafından yazılmışlardır. Yorumcunun ise yazılı bir eseri yorumlama biçiminde kendisini geliştirmesi beklenmiş, yazılı bir eseri seslendirirken doğaçlama yapmak ise riskli görülmüştür. Yeniden şekillenmiş yorumcu algısında, risk almak bir eseri doğru yorumlamaktan daha önemli değildir. Risk konusunun kayıt teknolojisinin gelişimiyle daha da arttığını düşünen Salter şöyle demektedir:

> Modern kayıt teknikleriyle ve yayın imkanlarıyla hepimiz öyle şartlandık ki… Herkes yanlış bir adım atmaktan korkuyor. Biliyorsunuz bugün eğer çok defa çalacağınız bir plağınız varsa, çok iyi oturmayan basit bir şeyin bir sefer için önemi yokken tekrar tekrar dinleyeceğiniz için sonuçta kulağınıza batıyor. Kayıt yüzünden hepimiz önceden saptanmış mükemmel şeyler çalmaya zorlanıyoruz, bu yüzden şans elemanı – ve her zaman hiçbir şeyin çıkmaması şansı da var – göz ardı ediliyor...(Bailey, çeviri, 2011, s.48).

Doğaçlamanın, yorumcunun elinden alınması kimi müzik insanına göre olması gereken bir durumken; kimilerine göre de yorumcu için pek çok yetinin sonlanması demektir. Thurston Dart'a göre de, bir zamanlar doğaçlama olarak yapılan kontrpuanın yazıya aktarılması, Klasik Müzik yorumcuları arasında doğaçlamanın sonlanmasına neden olmuştur. Ayrıca Dart'ın şu söylemi dikkat çeker: Kontrpuanı yazıya aktarmakla "gözün adına kulak feda edilmiştir"(Dart'tan aktaran Kossen, 2013, s.17).

SONUÇ

Müziğin her anını yazıya aktarabilmek şüphesiz özel bir yetenektir. Klasik Batı Müziği de notanın varlığı sayesinde günümüze kadar korunarak gelebilmiştir. Bu müziğin içerisinde besteciliğin gelişimi müziğin gelişimiyle, müziğin gelişimi de besteciliğin gelişimiyle doğru orantılıdır. Bestecilerin eskiden iyi birer yorumcu, aynı zamanda iyi yorumcuların da çoğunlukla bestecilik yeteneğine ve bilgisine sahip kişiler olduğu bilinmektedir. Fakat zaman içerisinde bestecilik ve yorumculuğun birbirinden ayrı iki kavram haline geldiği görülür. Günümüzde besteci yaratıcılığını ve özgünlüğünü yazdığı eserde, yorumcu ise yazılı eseri yorumlama üzerine geliştirmektedir. Yorumlamada bir özgünlük yakalayabilmek adına da yorumcunun her zaman arayış içerisinde olması beklenir.

Doğaçlamanın, yorumcunun yaratıcılığına ve özgünlüğüne katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmada, Klasik Batı Müziği'nin tarihsel sürecinde karşılaşılan doğaçlama uygulamaları araştırılmıştır. Bu uygulamalar içerisinde kadans kavramı, doğaçlamaya olanak sağlayan özelliğiyle bir araç olarak ele alınmış ve incelenmiştir.

Yorumcu kendi kadansını oluşturabilmeyi deneyerek doğaçlamanın alanına küçük bir adım atabilir. Doğaçlama yöntemiyle, seslendireceği bir eserin temalarını çeşitlendirerek kendisine belli egzersizler yaratabilir. Oluşturduğu küçük gruplarla doğaçlama yaparak duyuşsal farkındalığını geliştirebilir. Doğaçlamanın duyuşsal farkındalığı geliştirebileceği görüşünün yanı sıra, müzikte öğrenilen teorik bilgilerin doğaçlama yoluyla uygulamaya geçirilerek kalıcılığına katkı sağlayabileceği de düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.* (3. Basım) İstanbul: *Pan Yayıncılık.*
- *Badura-Skoda, E., Jones, A.V., Drabkin, W. (2002). "Cadenza" New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol. 4, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 783-789.*
- Bonev, B. (2009). *The Cadenza in Cello Concertos – History, Analysis, and Principles of Improvisation.* Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 3603. http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:181878/datastream/PDF/view
- Cangal, N. (2010). *Armoni.* (5. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Collins, M., Carter, S. A., Seletsky, R. E. (2002). *"Improvisation"* New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, ss. 103-110.
- Garden, G. (2002). "*Diminution"* New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.7, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 352.
- Geib, M. T. (2013). *Teaching Improvisation To Orchestral Double Bass Players: Significance And Methodology.* Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 7387.
- Haydn, J. HobVIIb. No.2 Violoncello Concerto. (Ed. M. Gendron) Germany: Schott Music GmbH & Co KG, 1982.
- Kossen, R. S. (2013). *An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians* Western Australian Academy of Performing Arts. http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=theses_hons.

- Lawson, C., Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction* Cambridge University Press.
- Levin, R. D., Rink, J., Griffiths, P. (2002). *"Improvisation"* New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 113-125.
- Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik Tarihi.* (3. Baskı). İstanbul: Varlık.
- Moore, R. (1992). *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* Vol.23 No.1, 63-69. http://www.jstor.org/stable/836956.
- Nettl, B., Wegman, R. C., Horsley, I. (2002). *"Improvisation"* New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. S. Sadie). Second Edition Vol.12, Londra: Macmillan Publishers Limited, s. 98-102.
- Polan, D. (1994). The Eingang in Early Beethoven. Performance Practice Review: Vol.7: No.1 Article 6, doi: 10.5642/ perfpr.199407.01.06 s. 82.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music.* (4th edition). Harvard University Press s. 243.
- Rush, P. (2004). *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music.* Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 1939.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü.* (4. Baskı) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schumann, R. (1860). *Advice to Young Musician.* (çeviri Henry Hugo Pierson) Londra: Ent. St. Hall. Ewer&co.
- Swain, J. P. (1988). Form and Function of the Classical Cadenza. *The Journal of Musicology,* Vol. 6, No.1 s.27-59 http://www.jstor.org/stable/763668