Cumhuriyet Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ULUSLARARASI
GÜZEL
SANATLAR
BİLİMSEL
ARAŞTIRMA
GÜNLERİ
8-10 Nisan 2015
International
Scientific
Research
Days on
Fine Arts

BİLDİRİ KİTABI

Editör
Özlem Özaltunoğlu

Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, SİVAS, 2015

II. International Scientific
Research Days on Fine Arts

II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri

8-10 Nisan/*April* 2015

BİLDİRİ KİTABI

Editör
Özlem Özaltunoğlu

Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, SİVAS, 2015

CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Özaltunoğlu, Özlem
II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri
Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2015
630 s.

Kitap Düzenleme ve Yayına Hazırlama: Yrd. Doç. Dr. Özlem Özaltunoğlu
Logo ve Afiş Tasarımı: Yrd. Doç. Bora Özen

Baskı: Cumhuriyet Üniversitesi Matbaası – SİVAS

Kitap İsteme Adresi: Cumhuriyet Üniversitesi
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı
58140 SİVAS

KLASİK BATI MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA VE KADANS KAVRAMI

Derya KIRAÇ[141]

Özet

Kadanslar, çoğunlukla klasik dönem konçertolarında karşılaştığımız, besteci tarafından notada belirtilen yerlerde icracıların virtüozitesini sergileyebilmesi için ayrılan kısımlardır. Genellikle konçerto bölümlerinin sonlarında bulunurlar. Bu kısımlarda orkestra soliste söz hakkı tanır ve fikir olarak solistin genellikle eserden motifleri de kullanarak doğaçlama yapması beklenir. Ancak o dönemin ve bugünün ünlü icracıları tarafından yazılmış hazır kadansların varoluşu, günümüzde bu geleneğin unutulmasına sebebiyet vermiştir. Bu çalışmada; klasik dönem konçertolarında kadans, kadansın gerekliliği, işlevselliği, icracıya katkıları ve kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili bilgilere yer verilmektedir.

Araştırmada klasik batı müziğinde doğaçlamanın varlığından ve daha sonrasında özellikle senfoni kavramının biçim olarak kesinlik kazandığı 19.yüzyılda, doğaçlamanın yok oluşundan bahsedilecektir. Artık eserlerdeki kadansların besteciler tarafından yazılması söz konusu iken 20. yüzyılda tekrar canlanacak ve icracıya olanak tanıyacak doğaçlama kavramı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Batı Müziği, Doğaçlama, Klasik Dönem, Kadans*

THE CONCEPT OF CADENZA AND IMPROVISATION IN WESTERN ART MUSIC

Abstract

Mostly played during the Classical period concertos, cadenzas are the parts in the notation determined by composers so that the performers could perform their virtuosos. Generally, they are at the end of the concertos. In this part, soloist is recognized by the orchestra and is expected to improvise using the motifs from the work. Yet, the existence of interchangeable cadenzas written by the performers of the classical and contemporary eras, lead to disappearance of this tradition today. The purpose of this study is to investigate cadenzas in the classical period; its necessity, functionality, and structure.

This study is going to mention the existence of improvisation in Western Art Music music and its disappearance during the 19th century when the concept of symphony took its exact form. Furthermore, the concept of improvisation which was written by the composers will be emphasized and its revival and recognition of the performer in the 20th century will be touched upon.

Key Words: *Western Art Music, Improvisation, Classical Period, Cadenza*

Klasik batı müziğinde, özellikle klasik dönem *konçerto* biçiminin içerisinde yer alan, icracının doğaçlama yapması için ayrılmış kadans kavramından bahsetmeden önce, bu müzik türü içerisinde doğaçlamanın varlığından ve nasıl uygulandığından bahsetmek gerekebilir.

Doğaçlama, Latince *ex improviso*'dan gelir ve "hazırlıksız" demektir. Müzik sanatında doğaçlamak da içten geldiği gibi, anında yaratmaktır (Aktüze, 2010: 169-272). Bu hazırlıksızlık durumu ilk duyulduğunda olumsuz bir etki yaratabilir fakat "içten geldiği gibi" sunulanın bazen zihinde, bazen de kâğıt üzerinde bir hazırlık süreci vardır. Müziğin hemen hemen her türünde bu anlık yaratılara yer verilmektedir. Hatta birçok müzik türü bu anlık oluşumlarla gelişmekte ve eserlerde doğaçlamak üzere ayrılan kısımlar önemli

[141] Arş. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. kiracderya@gmail.com

görülmektedir. Say'a göre *"Sanatsal yaratıcılığın özünde, yürekten kopup gelen buluşları geliştirme edimi vardır. Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesidir"* (Say, 2012: 161). Tarihsel sürece bakıldığında doğaçlama, Klasik Batı müziğinin içerisinde de var olmuş fakat çoğunlukla geleneksel olarak sürdürülmüş ya da belli kurallar çerçevesinde uygulanmıştır.

Araştırmanın çerçevesi belirlenirken, Klasik Batı müziğinde doğaçlamayı iki açıdan ele almak gerekmekteydi. İlki; bestecinin doğaçlar gibi, bir kalıp içerisine sokmadan yazdığı eserlerdir. Bu tür eserler araştırma kapsamının dışındadır. İkincisi ise; -araştırmada da bahsedilecek olan-icracının yazılmış eser içerisinde yaptığı doğaçlamalardır. (süslemeler, çeşitlendirmeler vb.) Ayrıca vokal müzikte yapılan doğaçlamalar, detaylı olarak bahsedilmesi gereken farklı bir araştırmanın konusu olacağından; bu çalışmada sadece çalgı müziği içerisinde yapılan doğaçlamalardan bahsedilecektir.

Klasik Batı Müziğinde Doğaçlama

Avrupa'da müziği korumak için kâğıda geçirmek fikri her dönemde önemli olmuştur. Fakat müziği kâğıda geçirme yöntemlerinin gelişimi çok da hızlı olmamıştır. Mimaroğlu'nun da belirttiği gibi, günümüzde kullanılan beş çizgili porte ve ölçü çizgili yazım sistemine ancak 16. yüzyıla gelindiğinde ulaşılabilmektedir. Batıda 7.yüzyılda müzik, *neumatik* denilen bir sistem ile kâğıda geçiriliyor fakat günümüzde kullanılan nota yazım sistemine göre çok ilkel olan bu yazım tekniği; bir takım işaretlerle, kısmen ezginin hareketini gösterdiği için, sadece ezgiyi bilen bir kişinin kendisini teyit etmesine yarıyordu. Tek çizgili porte kullanımı 9. yüzyılda, dört çizgili portenin ise 12. yüzyılda kullanılmaya başlandığı göz önüne alındığında, müziğin kâğıt üzerinde tüm ayrıntılarıyla ifade edilebilmesi uzun zaman almıştır (Mimaroğlu, 2012, s. 24). Nota yazım sisteminin gelişimindeki bu yavaşlık ve müziğin nota üzerinde kesinlik gösterememesi, doğaçlamanın; o dönemde zaten müziğin doğasında var olabileceğini düşündürmektedir. Çünkü ezgiyi geleneksel olarak koruyan hafıza, kendiliğinden bir şeyler ekleyebilir, çeşitlendirebilir, hatta değiştirebilir bile… O yüzyıllarda ses kayıt teknolojisinin varlığından da bahsetmek mümkün olmadığı için, eldeki en güvenilir veriler doğaçlamanın varlığından bahseden dönemin yazılı kaynaklarıdır.

Günümüze ulaşabilen doğaçlamayla ilgili en güvenilir örnek de, kilisede söylenen Gregoryen şarkı türünde karşımıza çıkan *jubilus*'ta ve onun içerisinde görülen *melismatik* yapıdadır. Kilise ayinlerde okunan dualarda görülen bu yapı, bir kelimenin genellikle son hecesinde uygulanmaktadır. Erken dönem Hristiyan din adamlarının yazılarında görülen doğaçlamanın bu tipinden açıkça bahsedilir. Örneğin, "şükürler olsun" anlamına gelen "Alleluia" kelimesinin son hecesinde sıklıkla karşılaşılan bu virtüöz üslubun; o dönem bunun virtüözite sergilemek amacıyla yapıldığını düşünmek çok doğru olmasa da yıllar sonra eserlere eklenecek olan kadanstan farklı olmadığı düşünülmektedir. S.t Augustine onu, "kelimeler olmadan belli bir duygunun müzikal dışavurumu… Sevinçle arınmış bir aklın ifadesi" olarak tanımlamıştır (Wegman, Horsley, 2001: 99).

15. yüzyılın sonlarından itibaren batıda doğaçlama kavramı, herhangi bir biçime sokulmamış müzik icrasını tanımlamak için kullanılmaktadır. İcra, notaya alınmış bir kompozisyon şeklinde ise, doğaçlama; bu kompozisyonun dışına çıkmaya eğilimlidir. Aslında doğaçlama yapılması beklenilen kısım, nota üzerinde bir takım işaretlerle belirtilmiş, fakat yazılmayıp, icra anında yapılmaya bırakılmıştır. Bunun bir nedeni; nota

basımının maliyetinden, bir diğer nedeni ise icranın bilindik, geleneksel bir takım uygulamalarının kabul edilmesindendir (Nettl, Wegman, 2001: 98).

Klasik batı müziğinin erken dönemlerinde besteciler; icra anında yapılan doğaçlamaya çok fazla müdahale etmediler. "16. yüzyılda kilisede ya da sarayda çalışan müzisyenlerden doğaçlama yapması beklenmekteydi. Ippolito Chamatero'nun *polifonik* ilahi koleksiyonunda yapılan doğaçlamaların kaleme alınması Chamatero tarafından tuhaf karşılanırdı" (Kossen, 2013: 5). Bahsedilen bu yüzyıllarda, bestecilerin çoğu aynı zamanda icracı olarak da müzik yaşantılarını sürdürmektedir. Bu sebeple ya eserlerini kâğıt üzerinde detaylandırmak için vakitleri olmadığından ya da bestelerini aynı zamanda kendileri de icra ettiğinden, ayrıntılı bir şekilde notaya aktarmaya gerek duymadılar. Fakat bu eserlerin başkaları tarafından da seslendiriliyor/seslendirilecek olması, zamanla onların kâğıt üzerinde detaylandırılmasına sebep olmuştur. Aşağıda klasik batı müziğinin içerisinde doğaçlama yapıldığı bilinen, daha sonra notaya aktarılan bazı uygulamalardan bahsedilecektir. Onların besteciler tarafından kaleme alınması, o dönemin geleneğini günümüze taşıması açısından oldukça önemlidir.

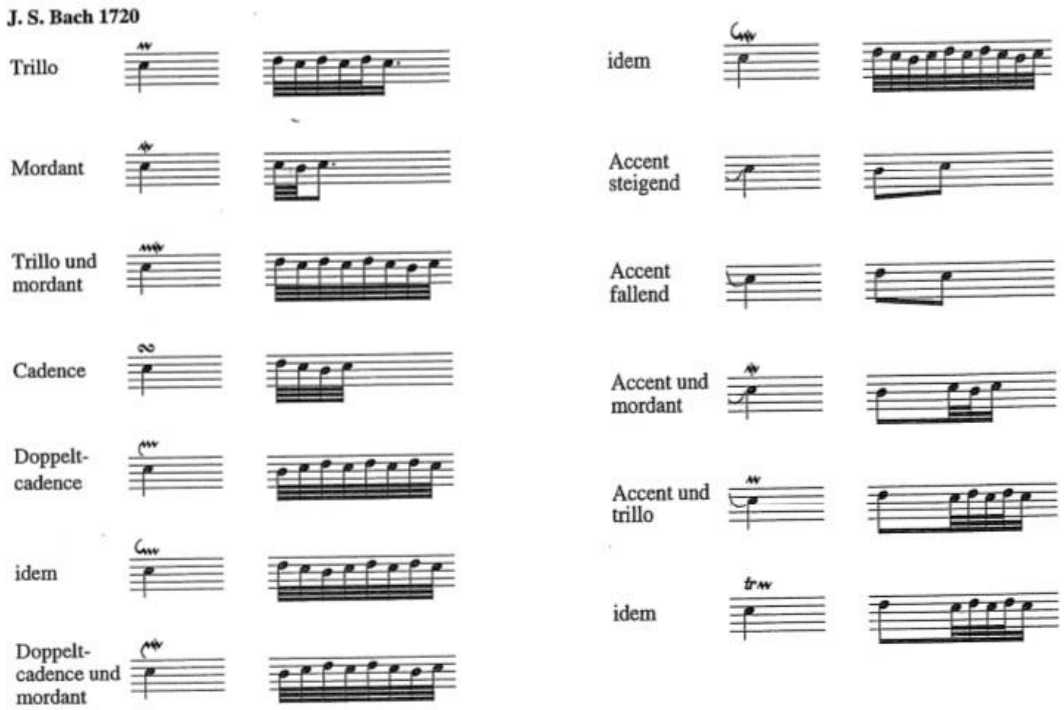
Süslemeler (Ornament)

Süslemeyi, *"bazı sanat dallarında olduğu gibi, müzikte de dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere verilen ad"* olarak tanımlayan Say, bu süslemelerin doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştiğini belirtmektedir (Say, 2012: 496). Bir ezginin yalın halini süslemek, nota yazımının gelişiminden önce zaten doğaçlama olarak yapılmaktaydı. Leopold Mozart, müzik bilgisi olmayan halktan birinin bile, şarkısını bitirirken hiç şüphesiz bazı süslemeleri yaptığını söyler ve süslemelerin müziğin doğasında olduğunu ifade eder. (Mozart, 1951: 166) Fakat süsleme figürlerinin, özellikle Barok dönemin anlayışıyla özdeşleştiği ve onların bu dönemde kâğıda aktarıldığı görülmektedir.

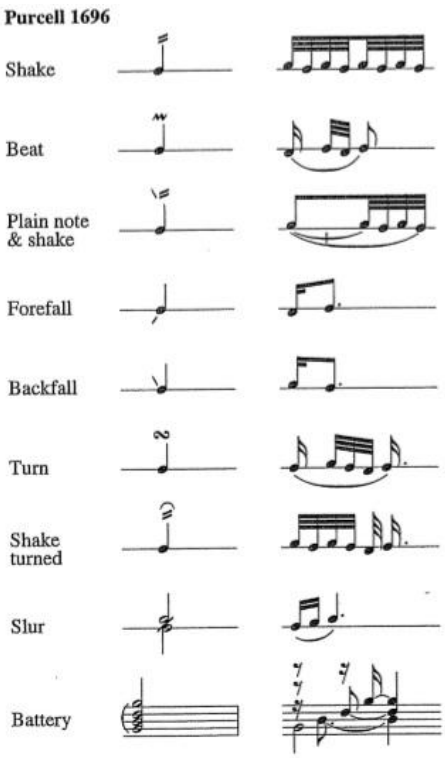
İtalyan besteci ve müzik kuramcısı Agostino Agazzari'nin 1607 yılında yayınlanan *Del sonare sopra 'l basso* kitabında beraber müzik yapma konusunda çalgıların rolünden ve çalgıların iki grupta sınıflandırılması gerektiğinden bahsetmekte; onların, ses rengi ve işlevselliğine göre de müzik içerisinde görev dağılımlarının olması gerektiğini vurgulamaktadır. Doğaçlamada bir sınırın olması gerektiğini açıkça belirtmekte, çalgının tek kaldığında çeşitli süslemeleri yapmasında sakınca olmadığını fakat beraber çalarken bazı kurallara uyması gerektiğini söylemektedir (Collins, Carter, 2001: 103). Bu kurallar çok sesliliğin içerisinde uyulması gereken, dönemin bir takım teori kurallarıdır. Her çalgının müzik içerisinde farklı işlevsellikte olduğunu giderek benimseyen klasik batı müziği, doğaçlamayı riskli görmektedir.

Bazı kaynaklar süslemeleri iki kategoriye ayırmışlardır. Bunlar; temel (essential) süslemeler ve planlı olmayan, rastgele (arbitrary) süslemelerdir. Temel süsleme figürleri; basamak (appoggiatura), tril, mordan (mordent), grupetto denilen önceden belirlenmiş yapılardır. Barok dönemde bu yapıların nereye yerleşeceği icracının zevkine bırakılmıştır. Planlı olmayan süslemeler ise bir kalıba bağlı kalınmayan ve doğaçlayarak yapılan, özellikle yavaş bölümlerde icracının özgür olabildiği süslemelerdir.

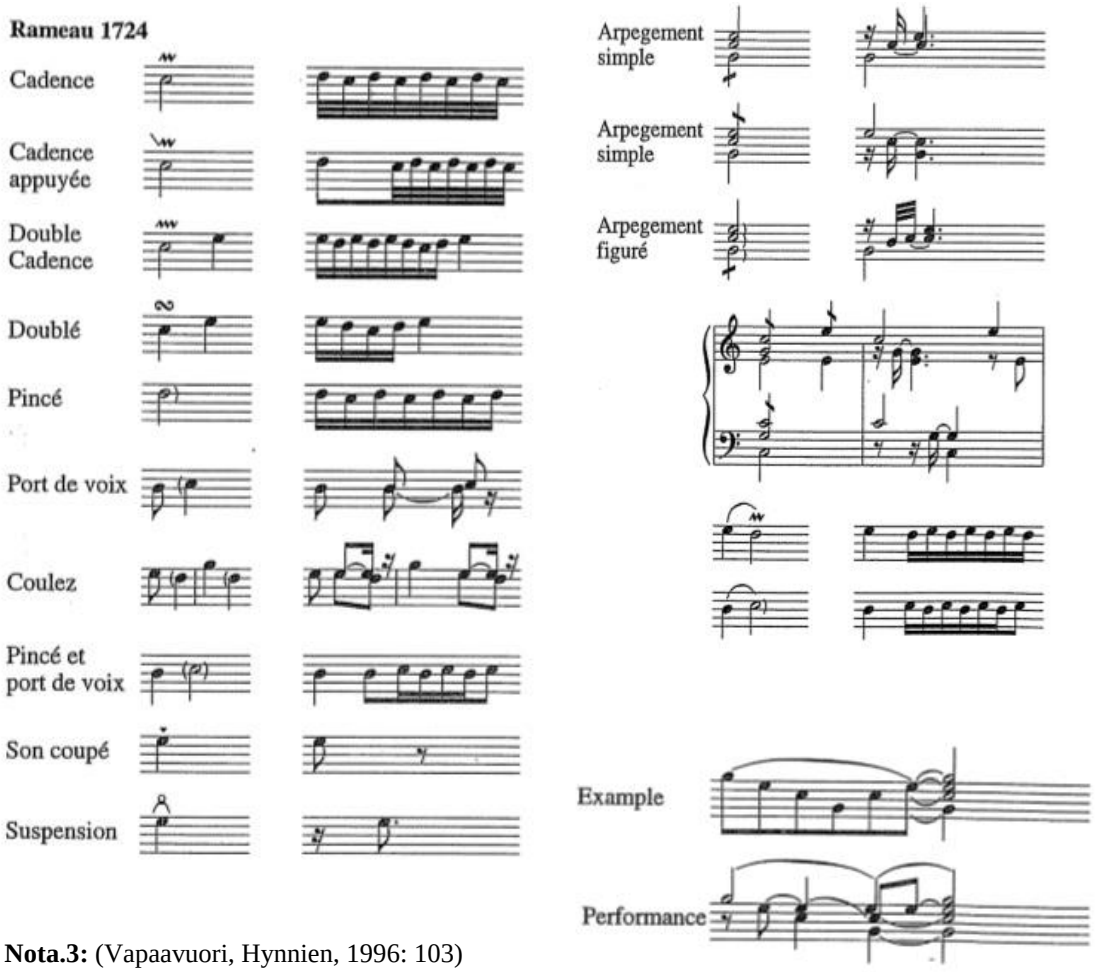
Barok dönemde süslemeleri kâğıda geçirmek fikri, neredeyse tüm Avrupa'da yaygındır. Bu sebeple aşağıda verilecek süsleme örneklerinde, özellikle Avrupa'nın farklı ülkelerinden besteciler yer almaktadır. Ayrıca bu süsleme figürlerin birçoğunun Türkçe karşılıkları olmadığı için, olduğu gibi aktarılmıştır.



Nota.1: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 102)



Nota.2: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 102)



Nota.3: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 103)

Barok dönemin aksine yalınlığı benimseyen Klasik Dönem müziğinde bu süslemelerin bazıları görülmekte, fakat çoğunlukla besteciler tarafından nota üzerinde açık bir şekilde belirtilmektedir.

> Çalgıda doğaçlama süslemelerin en bilinen klasik örneği, ana temanın tekrarında yapılırdı. Bunlar özellikle yavaş bölümlerde ve *rondo*'larda karşımıza çıkmaktadır. Besteciler böyle tekrarları her zaman notaya almazlardı. Fakat *da capo* işaretleriyle onları belirtirlerdi. Bu yüzden modern edisyonlarda temanın aslına uygun yeniden basımı tam bir karışıklık oluşturur. Besteciler sık sık eserleri yayınlanmadan ya da acemiler icra etmeden önce ana temanın süslemelerini doğrudan doğruya yazmışlardır. Örneğin Mozart'ın F K332/300k piyano sonatının ikinci bölümü ve D K 284/205b üçüncü bölümünün ilk edisyonları arasında, kendi el yazmaları ile karşılaştırıldığında farklar olduğu görülmektedir. 1790'lere gelindiğinde besteciler, tematik *röpriz*lerdeki süslemeleri, doğaçlamanın alanından alıp kamulaştırmak üzere ayrıntılı şekilde yazıya aktarmışlardır (Levin, 2001: 113).

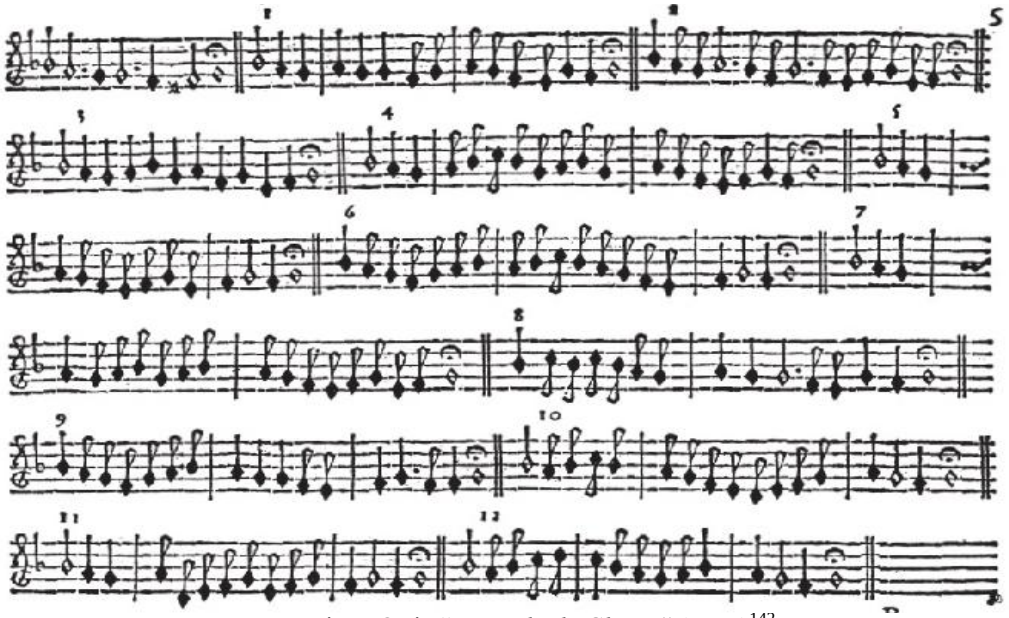
Klasik dönemde müziğin biçimsel, ayrıca toplumsal kimliğinin de değişmesi ve daha kalabalık topluluklarla icra ediliyor oluşu da anlık süslemelerin ya da doğaçlamaların müzik içerisinde çok da kabul edilmediğini göstermektedir. "19 Aralık 1816'da şef Louis Spohr Roma'daki konserinde eserde bulunmayan süslemeler ekleyen üyeleri azarlamış ve bunun bir alışkanlıktan ileri geldiğini kabul etse de onlara; notada yazılanın dışında herhangi bir süsleme yapmalarını yasaklamıştır" (Levin, 2001: 114).

Romantik döneme gelindiğinde, notada yazmayan süslemeler yapmanın, besteye ve besteciye saygısızlık olduğu düşünülmekteydi. R. Schumann genç müzisyenlere öğütler

kitabında "iyi bestecilerin eserlerini değiştirmek, ihmal etmek, onlara yeni moda süslemeler eklemek değersiz bir alışkanlık olarak düşünülür. Bu, sanata yapabileceğiniz en büyük hakarettir" demiştir (Schumann, 1860: 14).

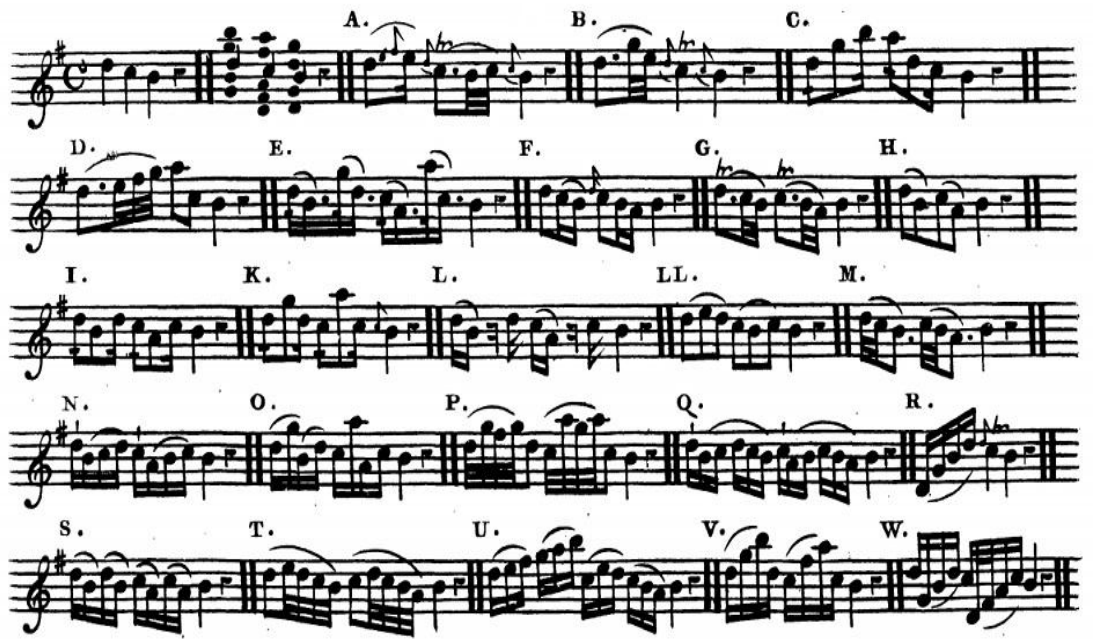
Küçültmeler (Diminutions)

Küçültmeler (diminutions), bir ezginin nota aralarını süslemek amacı ile küçük değerde notalar kullanılarak asıl notaya bağlantı kurmayı sağlayan bir uygulamadır. Bu yöntem, süsleme söz konusu olduğunda, *division, coloratura,* ve *passages* ile benzer anlamlarda kullanılmaktadır. Süslemeler tek bir nota üzerinde yapılırken; küçültmelerin yapılma amacı, iki nota arasında bağlantı kurmaktır. Bunu gerçekleştirirken yine süsleme figürlerden faydalanılır. Rönesans'ta da karşılaşılan bu yöntem, özellikle 1550-1650 yılları arasında popülerliğinin zirvesinde olduğu, hem yazılı hem de doğaçlama olarak kullanıldığı bilinmektedir (Randel, 2003: 242). Uygulamada, uzun notaların sayısal değerlerinden eksiltilerek bu küçük notalar yerleştirildiği için bu isim verildiği düşünülebilir. Onları gerçekleştirirken bazı teorik bilgiye sahip olmak ve diğer *parti*lerde ne olduğunu bilmek önemlidir. Onların uygulanış biçimlerini kaleme alan bestecilerin örnekleri aşağıda verilmektedir.



Nota.4: Diego Ortiz "*Trattado de Glosas"* (1553)[142]

[142] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf (Erişim Tarihi: 21.04.2015)



Nota.5: Johann Joachim Quantz *Extempore Embellisments or Variations on Simple Intervals*[143]

Nota.4 ve Nota.5'te verilen örneklerde, ilk ölçüde ezginin yalın hali ve diğer ölçülerde bu yalın halin gidişatı bozulmadan üzerine yapılan küçültmeler kaleme alınmıştır.

Küçültme yöntemlerinin çarpıcı örneklerinden biri de *viola bastarda* çalgısında yapılan doğaçlamalardır. Hızlı pasajlardaki kıvraklığı ile bilinen bu çalgı ve onda yapılan küçültme yöntemleri, o dönemde bu çalgıyla özdeşleşmiştir. "İtalya'da 1580-1630 yıllarında dönemin kaynaklarında bahsedilen *viola bastarda* tekniği, polifonik bir kompozisyonu model almaktadır. Bir sesten hemen bir diğerine süsleyerek geçer ya da bazen tümden yeni bir ses yaratarak, yapı etrafında gezinir" (Collins, Carter, 2001: 104). Bu çalgıyla yapılan küçültme yöntemlerinin içerisinde doğaçlamanın varlığından söz etmek mümkündür. "Francesco Rognini'ni *Selva de varii passaggi Milan, 1620* kitabında viola bastarda çalıcılarını art arda altı *sekvens*ten fazla doğaçlama yapmamaları için uyarmakta, eğer yaparlarsa sıkıcı ve nahoş duyulacağını belirtmektedir."[144]

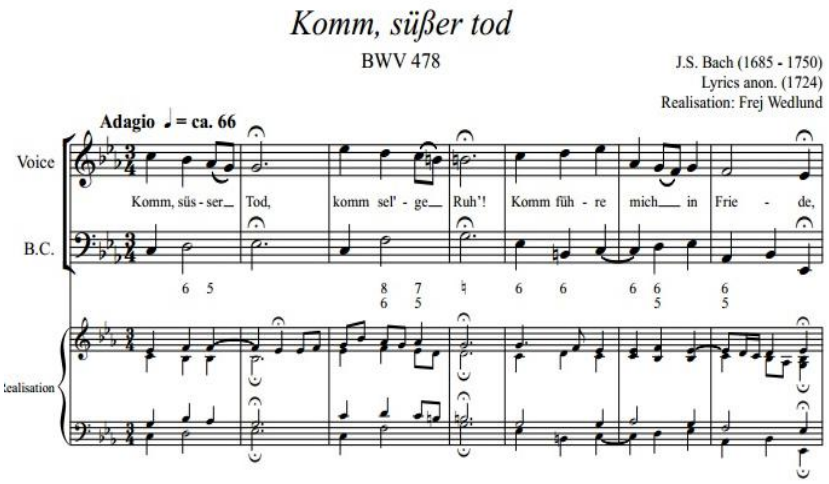
Sürekli Bas (Basso Continuo)

Doğaçlamanın bir diğer dikkat çeken uygulaması, Barok dönemde karşımıza çıkan "sürekli bas" tır. Bu uygulamanın, o dönemde tüm Avrupa'da kabul gördüğü bilinmekte, akor çalabilmek için uygun olan çalgıların icracılarının yapması beklenmektedir. Çalgıcılar ya da besteciler o dönemde bu akorları kâğıda aktarmıyorlardı. Ses ya da akor sınırlılıkları, çalgıdan çalgıya değiştiği için genellikle bas ezgisinin altına ya da üstüne hangi akorların çalınabileceğini belirten rakamlar yazılıyor ve çalgıcılar bu rakamlardan yola çıkarak armonik yapıyı oluşturuyorlardı. "Agazzari, birçok sürekli sürekli bas çalıcılarının bir armoni temeli oluşturma bakımından, kendi partisinde doğaçlama yapabileceğini belirtmiştir" (Jackson, 2005: 198).

[143] http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/39/IMSLP89219-PMLP121922quantz_easy_fundamental_instructions.pdf (Erişim Tarihi: 21.04.2015)
[144] http://www.newtunings.com/research/GrovesViolArticle.html (Erişim tarihi: 20.04.2015)

Sürekli bas, kontrpuan anlayışından ziyade tek ezgililiği (monodie) desteklemek amacıyla yapılmaktadır. Çünkü kontrpuanda bas partisi herhangi partiden biri iken, sürekli basta ise armoni; bu bas sesin üzerine kurulmaktadır. (Cangal, 2010, s.281)

Sürekli bas çalıcıları sadece akor oluşumunda değil, aynı zamanda o akorların birbiriyle olan bağlantılarında da özgürler olabilmekteydiler. J. D. Heinichen'e göre "süslemeli sürekli bas sanatı, hiçbir zaman sadece akor çalmak değildir, aynı zamanda her partide şurada veya burada süslemeler kullanmaktır…" (Bailey, çeviri, 2001: 44).



Nota.5: "Sürekli Bas" örneği[145]

Bu rakamlar 17. Yüzyılın sonunda daha sık görülmektedir. (Jackson, 2005: 198) Daha önceleri sadece rakamsız bir bas ezgisi verilerek bu uygulamanın yapıldığı bilinmekte, hatta bazen bas ezgisinin bile verilmediği bir sürekli bas eşliği istenmekteydi. Fransa'da Du Mont 'un 1652'de "petit motet" lerinde ve daha birçok bestecinin o dönemde; vokal müzik eserlerine doğaçlama eşlik eden bir çalgıya gereksinim duydukları ve bunları çoğunlukla, "lut için sürekli bas" ya da "çalgılar için sürekli bas" ifadeleriyle kâğıt üzerinde yazdıkları bilinmektedir (Collins, Seletsky, 2001: 107).

Sürekli bas çalıcılarının yaptığı doğaçlama, o günün geleneğiyle bağdaşan sıradan bir müzik yapma yöntemi olarak görülmekle beraber, bir gösteri amacıyla yapılmamaktadır. Ayrıca o dönemde notasyonun bir taslak niteliğinde oluşu, onlara bir şeyler ekleme gerekliliği doğurmaktadır. Burada yapılan doğaçlama; yazılı olandan kasıtlı olarak bir ayrılış değil, dönemin geleneği olarak düşünülmelidir.

Kadanslar

Cadenza terimi ilk kez 1400'lerin sonunda Latince "clasula" ve daha sonrasında kullanılan "cadentia" kelimesiyle eşanlamlıdır. Her iki kelime de cadere (to fall/düşmek) kelimesinden türemektedir. Müzik eserlerinin içerisinde ise bu terim, iki farklı yazılış biçiminde; Cadenza ve Cadence olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki yazılışın anlam

[145] http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann_Sebastian_Bach__Komm_S__sser_Tod_BWV_478.pdf (Erişim Tarihi: 20.04.2015)

farklılığından ilk kez J. J. Rousseau'nun *Dictionnaire de musique* (1768)'sinde bahsedilmiş, büyük olasılıkla Cadenza'yı *puandorg* süslemeleri için, Cadence'yi ise cümle sonundaki armonik çözülmeler için kullanmıştır (Skoda, Jones, Drabkin, 2001: 783). Araştırmada bahsedilecek olan kadans puandorg süslemelerinde yapılan kadanstır.

Klasik Batı müziğinde, virtüözite sergilemek için ayrılan bu kadans geleneğinin geçmişi yazılı müzik kadar eskidir. 13. yüzyıl'da Franco of Cologne'nin *Ars Cantus Mensurabilis*'te bahsettiği *punctus organicus*'dan; klasik konçerto kadanslarına kadar bu yapı, yükselen heyecan ve çalgıda virtüözite göstermek için bir fırsat aracı olmuştur. Erken dönemlerinden beri önemli bir evrim geçiren kadans, klasik dönemde zirveye ulaşmıştır. Fakat zamanla icracıların dâhiliğine bırakılan unsurların çoğunu eserlerinde yazmaya başlayan besteciler, kadans üzerindeki tüm kontrolü üzerlerine almaya zorlanmışlardır (Rush, 2004: 20).

Geç Barok dönemin çalgısal müziğinde kadans benzeri pasajlar(passage), *Perfidia* ya da *Capriccio* terimleriyle ifade edilen yapılar kısmen klasik kadansın habercisi olarak görülebilir.

Klasik dönemde besteciler daha sık olarak, farklı çalgılar için de eserler yazmaya başlayınca; virtüöz olmadıkları çalgılar için ayrılan bu kadans kısımlarını ya icracıya bırakmış ya da o çalgının virtüözü olan kimselerin yazdığı kadanslar günümüze kalmıştır. Örneğin Joseph Haydn'ın *"Hoboken VII.2"* Re majör viyolonsel konçertosu bunu destekler niteliktedir. Bu konçertoya, dönemin ya da sonraki dönemlerin birçok viyolonselci/bestecisi ya da sadece viyolonselcilerinin yazmış olduğu kadanslar bulunmaktadır.

18. yüzyılda kadanslar çalgı müziği söz konusu olduğunda, klasik dönem konçertolarının en az bir bölümünün içerisinde; bölümün son orkestra *tutti*'sinin önünde yer alırlar. Neredeyse her zaman dominant 4/6 akoru üzerine bir puandorg ile onun başlayacağı hissettirilir (Skoda, Drabkin, 2001: 785). Cadenza (ya da bazen Cadence yazıldığı da görülebilir) terimini gören icracının normal koşullarda bu akordan sonra doğaçlama yapması beklenmektedir. Genellikle icracı kadansın sonuna yaklaşıldığını belirten trili duyurur ve son orkestra tutti'sine bağlanarak bölüm sonlanır.

Tarihsel olarak incelendiğinde, puandorg ile sonuca varan tril arasında yapılan doğaçlama kadansta, iki yoldan biri kullanılmıştır. İlki; erken dönemde genellikle söz konusu eserin ana temasından bağımsız olarak süslemeli pasajlardan oluşan değiştirilebilir (interchangeable) kadanslardır. Onların doğaçlamaya isteksiz ya da doğaçlama yapamayan amatörlerin kullanımı için yayımlandığı belirtilmektedir. İkincisi; tematik kadans denilen ve eserin temalarından türeyen kadanslardır. Tematik kadanslar eserin bütünlüğünü sağladıkları için desteklenmiş, hatta gereksiz teknik gösteri ve melankoliden sakınmak için bu kadanslar daha yaygın hale gelmişlerdir (Rush,2009: 24). Johann Joachim Quantz ve Daniel Gottlob Türk'de tematik kadansları desteklemiş, Giuseppe Tartini ise kadansların özgür olması gerektiğini iddia etmiştir (Bonev, 2009: 15).

Quantz'a göre kadansın işlevi; parçanın sonuna doğru bir kez daha dinleyicileri şaşırtmak ve onların kalbinde özel bir etki bırakmaktır. Ayrıca Quantz kadansın; vokal müzikte ve üflemeli çalgılarda bir nefeste gibi icra edilmesini ve kısa olması gerektiğini söylemektedir. Yaylı çalgıların doğaçlamak üzere olan kadans kısımlarında daha özgür olduğunu söylemekle beraber; icracı, ona verilen bu özgürlüğü doğaçlama yeteneğini ve buluşlarını ortaya koyacak şekilde kullanmalı ve kadansın uygun bir uzunlukta olması gerektiğini belirtmektedir (Collins, Seletsky, 2001: 110)

Türk, doğaçlama kadans ile ilgili Quantz ile aynı fikirleri benimsemiş, hatta *Klavierschule (School of Clavier Playing, 1789)* kitabında onun fikir ve talimatlarını özetleyen on madde halinde, kadans doğaçlamanın kurallarını yazmıştır:

1. Kadans, özellikle kompozisyonun etkisini güçlendirmeli ve eserin tüm önemli kısımlarını kısa bir özet şeklinde ya da özet bir düzenleme şeklinde sunmalıdır.
2. Kadans, eserin ana karakterine uygun olsun diye de bile bile eklenmiş zorluklardan da oluşmamalıdır.
3. Kadanslar (özellikle melankolik karakterde eserlerde) çok uzun olmamalıdır.
4. Tonal değişimlerde dikkatli olunmalı, kısa kadanslarda farklı tonlara geçiş hiç olmamalı, olacaksa da sadece bağlantı noktalarında olmalı fakat çok dikkatli kullanılmalıdır. Hiç kimse hiçbir durumda bestecinin kendi bestesinde kullanmadığı tonlara değişim yapmamalıdır.
5. İyi düzenleme için bir bütünlük gerekliyse, dinleyicinin dikkatini çekmek için de çeşitlilik gereklidir. Bu yüzden kadansta beklenmedik sürprizler kullanılmalıdır.
6. Her ne kadar güzel olursa olsun hiçbir düşünce aynı tonda ya da diğerinde tekrar kullanılmamalıdır.
7. Tek sesli kadanslar da bile, dâhil edilen her uyumsuzluk düzgün bir şekilde çözüme kavuşturulmalıdır.
8. Bir kadans bilgece olmak zorunda değildir. Ama yenilik, nükteli ya da zekice ve düşünceler bolluğundan oluşmalıdır. Bunlar vazgeçilmez şeylerdir.
9. Kadans boyunca aynı tempo ve ölçü sürdürülmemelidir. Özgün frazlar bir diğerine ustaca katılmalıdır. Tüm bir kadans düzenli olarak oluşturulmuş bir kompozisyondan ziyade, bir duygu yoğunluğunda biçimlenen hayal ürünü gibi olmalıdır.
10. Bir kadans önceden yazılmış ya da tasarlanmış olsa bile, icracı; sanki birbiri ardında gelen düşünceleri o an düşünülmüş gibi icra etmelidir. (Bonev, 2005: 16)

Görüldüğü gibi, besteciler eserlerinde icracı tarafından doğaçlanan bu kadans kısımları için endişe duymuşlar, onları riske atmamak için belli talimatlarda bulunmuş ya da onları yazıya geçirmek istemişlerdir. Örneğin Beethoven, yazdığı konçertoların kadanslarının icracı tarafından doğaçlanmasında ısrar etmesine rağmen, son konçertosu olan Op.73 *Emperor*'da; icracılara onda kadans yapmamalarını, yazılanı çalmalarını söylemektedir. Beethoven'ın giderek doğaçlama konusunda olan tutumunun değiştiğini belirten Geib, bunun birçok nedeni olabilmesine rağmen, açıkça artan işitme kaybından kaynaklandığını belirtmektedir. (Geib, 2013: 17)

Eingange / Lead-in (Giriş)

"Klasik dönemin kadansla alakalı olan süsleme tipinden bir diğeri de Eingange'dir. Konçertolarda, *rondo* bölümlerdeki ana temanın tekrarından önce ve dönemin oda müziği ve solo sonatlarında da karşımıza çıkmaktadırlar" (Rush, 2004: 27). Yapı olarak kadans gibi bir puandorg ile başlar, fakat buradaki amaç kadansta olduğu gibi virtüozite sergilemek değil, ana temaya bir bağlantı kurmaktır. Genellikle bu bağlantı da, ana temanın armonik yapısı düşünülerek oluşturulur. Tempoya sadık kalarak çalınma zorunluluğu olmayan bu yapının çok uzun olmaması da önemlidir.

Bestecilerin Eingange ile ilgili tutumu, kadansla ilgili tutumuna benzer. Hatta bu yapı özellikle rondo'nun ana teması uzun ise biraz daha risklidir. Çünkü uzun olduğunda ya da eserin temasına uygun olmayan figürlerden oluştuğunda, eserin gidişatını bozabilir.

Eingange, genellikle doğaçlama yapabilmek için uygun bir yer gibidir. Ufak bir nefes gibi ya da bir boşluk gibi olan bu anda, Eingange'nin işlevi; doğaçlanmış ya da yazılmış ezgiyi temaya bağlamaktır. Fakat zamanla besteciler bu yapıyı da kaleme almak istemişlerdir. "Örneğin Beethoven, kendi üslübu geliştikçe; eserlerindeki Eingange'leri yazıya geçirmekte daha büyük bir sorumluluk almıştır" (Polan, 1994: 82).

19. Yüzyıl'da Doğaçlama

19. yüzyılın özellikle ilk on yılında doğaçlama özellikle piyanoda ön plana çıkmaktadır. Avrupa turnesine çıkan müzisyenler sık sık konserlerinde popüler melodiler ya da aryalardan esinlendikleri doğaçlamalar üretirlerdi. Liszt ve Hummel gibi hem besteci hem virtüözler, dinleyiciler tarafından verilen bir tema üzerine doğaçlama yaparlardı. Hatta Dönemin eleştirmenleri bu temalar üzerine çalınan doğaçlamaları, ezbere eser çalmaktan daha önemli bulmuşlardır. Fakat 1840'lardan sonra doğaçlamada büyük bir azalma görülmektedir. Bunun bir nedeni, besteciliğin daha fazla ön plana çıkmasıyla beraber, besteciler eserlerinde zaten icracının virtüözitesini gösterebilen unsurları kaleme almaya başlamışlardı. İcracı; yazılmış olan eseri yorumlama biçimiyle rolüne devam etmiş, bestenin dışına çıkmak yadırganır olmuştu. Diğer bir nedeni ise, doğaçlamanın (muhtemelen artık bir gösteriye dönüştüğünden) gösterişe can atan burjuvazinin ekmeğine yağ sürdüğü düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu yüzden 18. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan doğaçlama; icra anında sanatsal yaratıcılığın önemsizleştirilmesiyle, 19. yüzyılda hızlıca azalmıştır (Rink, 2001: 117-119). Hatta bu geleneği devam ettirmek isteyen, ya da notada yazılanın dışında kendinden bir şeyler ekleyen icracılar eleştirilmişlerdir. "1892'de, Vladimir von Pachmann, Beethoven 3. Konçertosu'nun yavaş bölümünün başlangıcında yaptığı doğaçlama sonrasında, London Times tarafından "artistik bir küstahlık" diye itham edilmiştir'' (Kossen, 2013: 9).

Doğaçlamayla ilgili o dönemde farklı düşünceler de olduğu görülmektedir. Carl Czerny'e göre doğaçlama; yazılı bir eserden daha özgür olmasına rağmen, aslında ilginç ve anlaşılır kalma gerekliliğinden dolayı ve daima büyüyen yapısal bütünlüğü koruma gereksinimi açısından bakıldığında, gerçek özgürlüğü sınırlamaktadır (Rink, 2001: 119).

Doğaçlama artık neredeyse yapılmazken, org çalıcılığında sürmeye devam etmiştir. Bazı icracıların konserlerinde org doğaçlaması yaptığı bilinmekte, ayrıca kiliselerde de org doğaçlaması geleneği devam etmektedir.

20. Yüzyıl'da Doğaçlama

20. yüzyılda doğaçlamanın, kilisede sürdürülen org geleneğinde devam ettiği bilinmektedir.

> Avrupa müziğinin geri kalan kısmında tamamen yok sayıldığı ya da engellendiği halde doğaçlamanın org icrasında yaşamasının ve gelişmesinin nedeni, muhtemelen, kilise orgcusundan, bulunduğu çalışma şartlarında bir tür uyumun ve pratik buluş yeteneğinin beklenmesiydi. Çünkü her ne kadar kilise ayinlerinde kullanılacak geniş bir repertuvar olsa da pek çok yerde orgcunun kendisinin müzik ''yapması'' olağan uygulamaydı. (Bailey, 2001: 53)

Bu yüzyılda icra anında doğaçlama denildiğinde en dikkat çeken müzik türü cazdır. Pek çok besteci bestelerinde caz müziğinin etkilerini yansıtmasına rağmen, ondaki doğaçlama yaklaşımını icracıya bırakmaktan ziyade yazıya geçirmeyi tercih etmişlerdir.

Besteciler sınırları zorlamak ve geleneksel olanın dışına çıkmayı, yazılı notasyonda yapma arayışına gitmişlerdir. Örneğin müzikte tını ve seslendirme yöntemleriyle ilgili bu yeni arayışlar; "grafik notasyon" denilen yeni bir yazı sisteminin gelişmesine neden olmuştur. John Cage'de grafik notasyonu sıklıkla kullana bestecilerden biridir. Deneysel birçok çalışması olan Cage'in "4.33" adlı eserinde, piyanist 4 dakika 33 saniye piyanonun başında sessizce kalır. Burada anlık (spontane) oluşan her şeyin aslında doğaçlamayla yakından ilgisi vardır. Fakat burada bile icracı açısından bir doğaçlama söz konusu değildir. Muhtemelen bu sessizlik sırasında piyanistin bir tuşa basmak istemesi ya da 1 dakika 15 saniye sonra piyanonun başından kalkması söz konusu olamazdı.

Bu yüzyılda icra anında doğaçlama, eski müzik icracıları açısından ilgi çekici olmuştur. Eski müziği tekrar yorumlarken, onlarda yapılan doğaçlamalarında tekrar gündeme gelmesi söz konusudur. "Robert Levin gibi bazı müzisyenler 200 önceki kadans ve *fantasia* doğaçlamalarına imrenmeye başlamıştır. Ayrıca bunun yanı sıra sessiz filmlere yapılan doğaçlama piyano eşliği de bu yüzyılda icra anında doğaçlamayı yeniden canlandırmıştır." (Griffiths, 2001: 125)

Sonuç

Müziğin her anını yazıya aktarabilmek hiç kuşkusuz çok özel bir yetenektir. Klasik Batı müziği de zaten bu yolla kendini muhafaza edebilmiş ve notanın varlığı sayesinde günümüze kadar korunarak gelebilmiştir. Bu müziğin içerisinde; besteciliğin gelişimi müziğin gelişimiyle, müziğin gelişimi ise besteciliğin gelişimiyle doğru orantılıdır. Bu sebeple beste ve bestecinin önemi çok büyüktür.

Eskiden, besteciler iyi birer icracı, çoğunlukla iyi icracılar da aynı zamanda bestecilik yeteneği ve bilgisine sahiptiler. Fakat zaman içerisinde besteciler sadece iyi icra ettikleri çalgılar için değil, aynı zamanda farklı çalgılar için ya da daha kalabalık topluluklarca da seslendirilebilecek eserler yazmayı artırdıkça; bestecilik ve yorumculuk birbirinden ayrı iki kavram olarak düşünülmeye başlanmıştır. Artık besteci, yaratıcılığını ve özgürlüğünü yazdığı eser üzerinde; icracı ise, yazılı eseri "yorumlama" üzerine geliştirmeye başlamıştır. Yorumlama ve yorumlamadaki özgünlüğü yakalayabilmek adına da, icracı her zaman bir arayış içerisinde olmak zorundadır. Bu noktada, icracı açısından yaratıcılığın gelişimine katkı sağlayacağı düşünülen doğaçlamanın, profesyonel müzik eğitimi sürecinde önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Hatta günümüzde, Avrupa'da Klasik Batı müziği eğitimi veren bazı okulların müfredatlarında doğaçlama derslerinin olması da bunun bir göstergesidir.

Doğaçlamanın, yorum ve yorumlama yeteneğini geliştirebileceği görüşünün yanı sıra; müzikte öğrenilen teorik bilgileri uygulayabilme ve bu bilgilerin kalıcılığına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Terimler Sözlüğü[146]

Capriccio: (İt). "Geçici istek". "Ansızın akla gelen buluş" ya da "esinti" anlamında. Düşsel özellikte özgür biçimde yazılmış eser.

Da capo: (İt.). "Baştan". Eserin başa dönülerek seslendirileceğini belirten terim.

Fantasia: (İt.). Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda, şiirsel çalgı müziği parçası.

Jubilus: (Lat.). Gregor şarkılarında Alleluia sözcüğüyle tekrarlanan "Alelluia" bölümünün sonunda yer alan sözsüz kısım: Katolik kilise müziğinde 4. Yüzyıldan beri kullanılmıştır.

Konçerto: Uluslararası sanat müziğinde solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimi.

Melisma: (Yun.) Âyin şarkılarında tek hece üzerine söylenen nota kümesi.

Parti: Bir müzik topluluğu içinde, bir sese ya da gruba ait olan yazılı müzik.

Puandorg: Bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret. "Uzatma" anlamındadır.

Punctus organicus: Puandorg

[146] Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Eğitimleri Yayınları (92-535)

Rondo: (İt.). Tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formu. Rondo'da ana tema en az üç kez duyurulur. Bu tekrarlarında arasına rondo'nun temasıyla gereğince karşıtlık yaratabilen ara kesitler yerleştirilir. Tipik bir rondo yapısı A-B-A-C-A biçimindedir.

Sekvens: (Lat. Sequenz). "Yürüyüş". Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması.

Tutti: (İt.). Hep birlikte. Bütün seslerle birlikte: Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi. "Tutto" sözcüğünün çoğulu olan terim, anlam olarak solo'nun karşıtıdır.

Kaynakça

Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.* (3. Baskı) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bailey, D. (2001). *Doğaçlama.* (Çev. A. Bucak) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bonev, B. (2009) *The Cadenza in Cello Concertos – History, Analysis, and Principles of Improvisation.* The Florida State University.

Cangal, N. (2010) *Armoni*, (5. Baskı) Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Collins, M., Carter, S. A., Seletsky, R. E. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (2nd edition Vol.12), London, Macmillan, ss. 103-110.

Geib, M. T. (2013) *Teaching Improvisation To Orchestral Double Bass Players: Significance And Methodology* The Florida State University.

Griffiths, P. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 125.

Jackson, R. (2005). *Performance Practice: A Dictionary – Guide for Musicians* United States in America.

Kossen, R. S. (2013) *An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians* Western Australian Academy of Performing Arts.

Levin, R. D. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 113-114.

Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik Tarihi.* (3. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

Mozart, L. (1951) *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (translated by Editha Knocker) Second Edition* Oxford University Press.

Nettl, B., Horsley, I., Wegman, R. C. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 98-99.

Polan, D. (1994). "The Eingang in Early Beethoven," *Performance Practice Review:* Vol.7: No.1 Article 6, 82.

Randel, D. M. (Ed.) (2003) *The Harvard Dictionary of Music.* (4th edition). Harvard University Press, ss. 242

Rink, J. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss.119.

Rush, P. (2004). *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music.* Florida State University.

Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. (4. Baskı) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schumann. R, Advice to Young Musician (1860), (translated by Henry Hugo Pierson) London, Ent. St. Hall. Ewer&co.

Skoda, E.B., Jones, A.v,. Drabkin, W. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition, Vol.4), London, Macmillan, ss.783-785.

Vapaavuori, P – Hynnien, H, (1996) *The Baroque Pianist* (translated by Mikko Korhonen) Könemann Music Budapest k216 ss. 102-103.