



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Teorileri Anabilim Dalı

**BEETHOVEN OP.30, NO.2:
TARİHSEL VE TEORİK ZEMİNDE
BİR PERFORMANS ANALİZİ ÖRNEĞİ**

Umut Can Ergörün

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

**BEETHOVEN OP.30, NO.2:
TARİHSEL VE TEORİK ZEMİNDE
BİR PERFORMANS ANALİZİ ÖRNEĞİ**

Umut Can Ergörün

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

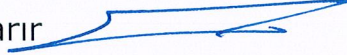
Umut Can Ergörün tarafından hazırlanan "Beethoven Op.30, No.2: Tarihsel ve Teorik Zeminde Bir Performans Analizi Örneği" başlıklı bu çalışma, 26.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Yüksel



(Başkan)

Prof. Eylem Önder Başarır



(Danışman)

Doç. Sema Hakioğlu



(Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

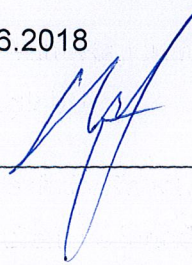
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.06.2018



UMUT CAN ERGÖÇEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

• **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

o **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

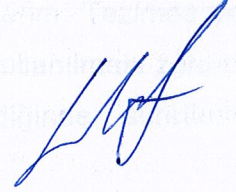
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

UMUT CAN ERGÖRÜN

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



UMUT CAN ERGÜRÜN

TEŞEKKÜR

Çalışmanın başından bu yana sabır ve inançla desteğini hiç eksik etmeyen danıőmanım Eylem ÖNDER BAŞARIR ve ailesine, gerektiği her durumda desteklerini yanımda hissettiren değerli Müzik Teorileri Anabilim Dalı hocalarım ve bölüm arkadaşlarıma, çok sevgili aileme ve bu süreçte bana yardımını esirgemeyen herkese teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

ERGÖRÜN, Umut Can. Beethoven'in Op.30, Nr.2 Piyano Keman Sonatı Notasyon ve Performans Uygulamaları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Müzik performansı analizi, canlı ya da kaydedilmiş olan müziği incelemeyi konu alan disiplindir. Aynı eserin çeşitli seslendirilişlerinde “yorum” olarak ifade edilen farklılıklar, sözlü açıklamaya hiç de elverişli olmayan bir dizi detayı barındırmaktadır. Bu durum, 19. yüzyıl öncesinde, “yorumun”, yeterince teorize edilememesine sebebiyet vermiştir. Ancak; 19. yüzyılda sesin kayıt altına alınabilmesiyle birlikte bu durum değişmiş, besteci veya teorisyen tarafından tasarlanmış olan müzikal etkinin, salt bir tahmine dayalı olmasından öteye geçilmiş; güvenilir işitsel kayıtlar sunulması, performans analizi için bir dönüm noktası olmuştur. Böylelikle, bir müzik performansının, bestecilerin kendi eserlerinin nasıl performe edilmesi gerektiğine ilişkin notlarıyla birlikte, müzikolog ve teorisyenlerin özellikle 20. Yüzyıl sonrası çalışmalarından oluşan performans analizine dair teorik külliyat ışığında incelenmesi mümkün olmuştur.

Çalışmada, Beethoven Op.30 No.2 Do Minör Piyano-Keman Sonatı birinci bölümünün, performans analizleri yapılmak üzere seçilmiş üç yorumcunun, bestecinin nota üzerindeki beklentilerini ne düzeyde ve ne şekilde karşıladıkları incelenmiştir.

Anahtar sözcükler : Performans, Teori, Müzik, Yorum, Analiz.

ABSTRACT

ERGÖRÜN, Umut Can. A Comparative Study on Notation and Performance Applications of Beethoven's Op.30, No.2 Piano – Violin Sonata. Master's Thesis, Ankara, 2018.

Music performance analysis is a discipline which examines live or recorded music. Interpretation differences on the same work involve a series of details which cannot be explained verbally . This caused interpretation to not be theorised sufficiently before 19th century . However this situation has changed in 19th century due to the recording of the sound. The musical effect that designed by the composer, or theorist was no longer based on just estimation. Presentation of reliable auditory recordings have been a milestone for performance analysis[2]. Thus, it was possible to examine a musical performance in the light of the theoretical corpus of the performance analysis of musicologists and theorists, especially the post-20th century works, with notes of how composers should perform their own works.

This study examines how interpreters meet the composer's expectations on notes/text through a section of Beethoven's Sonata for Piano and Violin op. 30 no.2, first movement.

Keywords: Performance, Theory, Music, Interpretation, Analysis

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER VE TABLOLAR DİZİNİ	x
BÖLÜM 1: GİRİŞ	1
BÖLÜM 2: YÖNTEM	5
BÖLÜM 3: TEORİK VE TARİHSEL ÇERÇEVE	7
3.1. Müzikte Artikülasyon	7
3.2. Tempo	13
3.2.1. Metronom ve Eserin Temposuna Dair	13
3.2.2. Rubato	15
3.2.3. Agoji	17
3.2.4. Note Buone	20
BÖLÜM 4: ANALİZ	22
4.1. Kesit 1	24

4.2. Kesit 2.....	27
4.3. Kesit 3.....	28
4.4. Kesit 4.....	32
4.5. Kesit 5.....	33
4.6. Kesit 6.....	34
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	36
KAYNAKÇA.....	38
EK KAYNAKÇA.....	39
EK.1: BEETHOVEN'İN 10 PİYANO-KEMAN SONATININ TAMAMINI KAYDEDEN YORUMCULAR.....	40
EK.2: BEETHOVEN OP.30 NO.2, 1.BÖLÜM HENLE EDİSYON URTEXT NOTASI.....	42
EK.3: TURNİTİN RAPORU.....	58

ŞEKİLLER VE TABLOLAR DİZİNİ

Şekil 1: Sesin gürlüğüne ve süresine ilişkin vektörel grafik	6
Şekil 2: Sesin gürlüğüne etki eden artikülasyon işaretlerinin hiyerarşik sıralaması	7
Şekil 3: Sesin süresine etki eden artikülasyon işaretlerinin hiyerarşik sıralaması	8
Şekil 4: Tenuto, Staccato ve Staccattissimo artikülasyonlarının yazımları ve çalımdaki karşılıkları	9
Şekil 5: Beethoven Senfoni Op.92 No.7, Allegretto, Kopist versiyonu	10
Şekil 6: Beethoven Senfoni Op.92 No.7, Allegretto, Beethoven tarafından düzeltilmiş versiyonu	10
Şekil 7: Üç notada tamamlanan sf-decrescendo-p uygulaması	12
Şekil 8: Op.30 No.2, Sergi 1 Tema 1 Nüansı	12
Şekil 9: Op.30 No.2, Sergi 2 Tema 1 Nüansı	12
Şekil 10: Beethoven Piyano Sonatı Op.2 No.3, 7 ve 8. Ölçü	13
Şekil 11: Chopin Nocturne in C#minor no.20, 59. Ölçü	18
Şekil 12: Chopin Nocturne in C#minor no.20, 58. Ölçü	19
Şekil 13: D.G. Türk'ün <i>Klavierschule</i> eserinden aksanlama derecelerini gösteren kesit	21
Tablo: Esere ve yorumcuların tempolarına dair metronom değerleri	23

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Müzik performansı analizi, canlı ya da kaydedilmiş olan müziği incelemeyi konu alan disiplindir. Bu disiplin, kendine müzikoloji ve müzik teorisi temel alanları altında, iki farklı görüşün arasında gelişerek yer bulmuştur:

- Müziğin varlığından bahsedebilmek için, besteci tarafından yazılmış, notadaki halinin yeterli olduğunu; ek bir yorumcuya ihtiyaç olmadığını savunan görüş,
- Kağıdın müzik olmadığını; müziğin bu şekilde bir indirgemesinin kabul edilemeyeceğini savunan görüş.

Bir müzik eseri söz konusu olduğunda, çalışmaların sıklıkla besteci üzerine yoğunlaştığı; ancak müziği duyuran çalıcının, önem bakımından daha geri planda bırakıldığı görülmektedir.

Eserin, çalıcının ifade becerisi oranında anlamlandırıldığı düşünülürse, çalıcı, (çoğunlukla) eserin bestecisiyle temas kurabildiği tek düzlem olan notayı ve bestecinin bu nota üzerindeki taleplerini/beklentilerini karşılama görevini üstlenmiştir. Bu noktada şu sorular sorulmalıdır:

- Bestecinin ve nota üzerindeki öz beklentilerin aslına uygun olarak çalınması yükümlülüğünü yerine getiren çalıcıların, birbirlerine kıyasla ne farkı olacaktır?
- Müziği, kağıttaki yazılı biçiminden, işitsel bir gerçekliğe dönüştüren kişi için çalıcı/icracı (player/performer) kelimeleri

mi, yoksa yorumcu (interpreter) kelimesinin kullanımı mı daha yerinde olacaktır?¹

Müzikolog Nicholas Cook, müzik performansçılarının, yaratıcı uygulayıcılık kültürüne getirdikleri yeri doldurulamaz katkıları ve müzik objesinin aslında ne olması gerektiğini tartışmış ve müziği bir yazı olarak ele alıp inceleyen çoğu müzikoloğun aksine, “performans olarak müzik” bağlamına ve önemine dikkat çekmiştir. Ona göre müzik performansı, müziğin kağıttaki anlamının yeniden üretimidir ve dolayısıyla ister canlı, ister kaydedilmiş olsun, performans; sadece notanın bir yansıması değil, müziğin varoluşunun başlıca bir şeklini ifade etmektedir.

Müzik, (sıklıkla) dinleyici için üretildiği anda tüketilen, yorumcu için ise, daha önce defalarca çalınmış olsa dahi, seslendiriliş anında yeniden üretilen bir sanattır. Aynı çalıcının bir eseri farklı zamanlardaki yorumları arasında bile farklılık gösterebilen müzik icrası/yorumu konusunu, besteciye sadakat perspektifinde tartışmak daha aydınlatıcı olabilir.

Randall Dipert²; bestecinin hedeflerini üçe ayırmaktadır;

1. Düşük düzeydeki hedefler: Çalgı tipi, parmak numaraları vb.
2. Orta düzeydeki hedefler: Tını, perde, vibrato vb.
3. Yüksek düzeydeki hedefler: Bestecinin dinleyicide yaratmak istediği etki doğrultusunda kullandığı müzikal öğeler, biçimsel ilişkiler. (Çoraklı, 2016, s.95)

Bu bağlamda, performansın uygunluğunun, yüksek düzeydeki amaçların gerçekleştirilmesine bağlı olduğunu savunur. Performans analizi, objektif ve tutarlı sonuçlara varabilmek için yorumu, uzun yıllardan bu yana teorisyenler, besteciler ve müzikologlar tarafından oluşturulmuş kapsamlı bir performans teorisi birikimi düzleminde incelemek durumundadır.

¹ Çalıcı/icracı kavramı, kağıtta yazan notanın, olduğu gibi sese dönüştürülmesini ifade ederken, yorumcu; İngilizce sözlük karşılığıyla “interpreter : an agent, explainer, negotiator” yani dinleyiciyle bestecinin ara bulucusu, anlaşılır kılan anlamlarını taşımaktadır.

² University at Buffalo, Professor of American Philosophy

Performans analizi, incelemelerini şu kaynaklar üzerine temellendirir;

- Bestecilerin kendi eserlerinin nasıl performe edilmesi gerektiğine ilişkin dökümanlar (orijinal baskıların önsözleri vb.)
- Çalıcıların, müzisyen pratiğiyle ilgili edebi betimlemeleri
- Orijinal nota baskılarıyla edisyonların karşılaştırılmasından sağlanan veriler
- Sesin kaydının ve tekrar dinlenebilir olmasının mümkün oluşuna bağlı olarak, müzikolog ve teorisyenlerin özellikle 20. Yüzyıl sonrası çalışmalarından oluşan performans analizine dair teorik külliyat (Michels ve Vogel, 2013, s.83)

Bir eserin farklı seslendirilişlerinde “yorum” olarak ifade edilen farklılıklar, sözlü açıklamaya hiç de elverişli olmayan bir dizi detayı barındırmaktadır. 19. Yüzyıl öncesinde, bu detaylar genel geçer bir kabul görece kadar teorize edilememiştir. Bu durum, 19. Yüzyılda sesin kayıt altına alınabilmesiyle birlikte değişmiş, besteci veya teorisyen tarafından tasarlanmış olan müzikal etkinin, *salt bir tahmin* olabilmekten öteye geçilmiş; *güvenilir işitsel kayıtlar* sunulması, performans analizi için bir dönüm noktası olmuştur.

İyi bir performans sanatçısı -ya da başka bir deyişle- iyi bir yorumcu, notasyona yönelik katı bir sadakatin ötesinde, müzisyenliğe yaraşır bir performansın elemanlarını oluşturan *ritmik alterasyon, ifadeli cümleme, ek-ara dinamikler ve aksanlama* kullanımının yaratacağı ayrıcalığa, kaçınılmaz olarak gereksinim duymuştur. Bestecinin tasarımına mümkün olduğunca yakın olmanın yanında, ortaya çıkacak toplam müzikte yine de, performansçının kendi yorum becerilerini işlemesinin beklendiği geniş bir alan söz konusudur. Zaten birçok bestecinin, performansçının yorumsal özgürlüğüne dikkate değer ölçüde önem verdiği bilinmektedir.

“Notasyonu anlamak, yalnızca bestecinin eserinin en eksiksiz versiyonunun bozulmamış metnine sahip olma meselesi değildir. Yorumcuların, notasyonun olası imalarını daha iyi anladıkça müziği zeka, kavrayış ve stilistik yaklaşımla sunmaları daha kolay olacaktır.

Yine de, çoğu durumda başlangıç noktası olarak bir urtext'i almak çekicidir. Böylesi 'saf' bir metne karşı fazla güven duymaksa, kendi tehlikelerini yaratır."
(Brown, 1999, s. 2).



BÖLÜM 2

YÖNTEM

Çalışmada, bestecilerin bir performansın nasıl olması gerektiğine ilişkin düşünceleri yer almaktadır. Ek olarak müzikolog, teorisyen ve yorumcuların eserler ve yorumlanışı üzerine çalışmalarıyla oluşan teorik birikim ışığında, Beethoven'ın Op.30 No.2 sonatı üzerinden, bestecinin, eserin yoruma ilişkin beklentileri, bu beklentileri kağıda gerek notalarla gerekse ortografik olarak nasıl aktardığı, bu çalışmada performans analizleri yapılmak üzere seçilmiş üç yorumcunun tüm bu beklentileri ne kadar ve ne şekilde karşıladıkları, birbirlerine benzerlik ve farklılıkları incelenmiş, esere yaklaşımları performatif öğeler ışığında analiz edilmiştir. Bu yorumcular, Beethoven Piyano-Keman Sonatları'nın tamamını kaydetmiş 57 duo arasından, ödül alan aşağıdaki isimler olarak belirlenmiştir.

- 1- Itzhak Perlman & Vladimir Ashkenazy (Building a Library 2002, Presto Greatest Recordings of the 1970's)
- 2- Isabelle Faust & Alexander Melnikov (Gramophone Awards 2010, Building a Library 2010)
- 3- Renaud Capuçon & Frank Braley (BBC Music Magazine November 2010, Gramophone Magazine 2010 Editor's Choice)

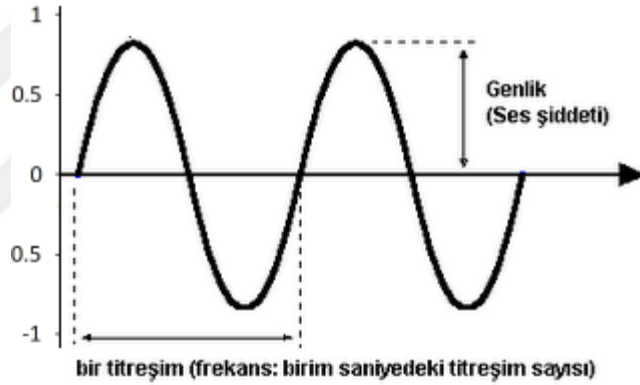
Performans analizi için belirlenen bu üç yorumcunun yorumları incelenirken, besteci, müzikolog ve teorisyenlerin çalışmalarıyla oluşan teorik zeminin yanı sıra, Beethoven'ın tüm Piyano-Keman sonatlarını yorumlamış sanatçıların da ulaşılabildiği ölçüde eser üzerine öneri ve kitapları da çalışmaya dahil edilmiştir.

Çalışmada incelenmek üzere belirlenen kesitlerin analizi, sesin şiddeti ve süresine etki eden artikülatif öğeler ile tempo parametreleri bazında yapılmıştır. Bu sebeple analiz bölümüne geçmeden önce, oluşabilecek bir anlam karmaşasına ihtimal bırakmamak için, çalışmanın gövdesini bu müzikal

parametrelerin teorik düzlemdeki tanımları ve tarihsel süreçteki önemleri oluşturmuştur.

İncelenen parametreleri karakteristik bir şekilde içerdği tespit edilen kesitler urtext'ten alınmış ve üç yorumcunun bu kesitlerde gözlemlenen yorum farklılıkları analiz edilmiştir. Gerek görüldüğü noktalarda bu analiz, öznel sayılabilecek işitsel tespitlerin, nesnel ve somut verilere dönüşebilmeleri için *Wavelab* yazılımıyla desteklenmiş, böylece, performanslar arasında tespit edilmiş farklılık ve/veya benzerlikler, görsel ve sayısal verilerle somutlaştırılmıştır.

Bu görsel çıktılar, yatay doğruya *zaman* ve dikey doğruya *gürlük* değerlerini yansıtan grafikler olarak çalışmaya eklenmiştir.



Şekil 1: Sesin Gürlüğüne ve Süresine ilişkin Vektörel Grafik

Tüm bu incelemelerin yapıldığı en birincil kaynağın, yani eserin notasının doğruluğu-güvenilirliğiyle ilgili herhangi bir şüpheye mahal bırakmamak adına, Beethoven'ın el yazması notalarını elinde bulundurma hakkına sahip olan G. Henle Verlag *urtext* kullanıldı.³

³ 1803, Bureau d'Arts et d'Industrie, Vienna

BÖLÜM 3

TEORİK VE TARİHSEL ÇERÇEVE

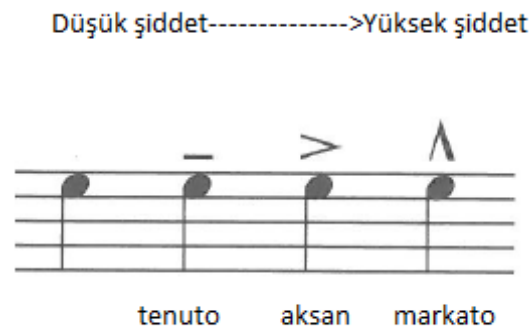
3.1. Müzikte artikülasyon

Müzikte artikülasyon⁴, tıpkı bir kelimenin telaffuzunda yapılan vurgulama, uzatma, bekleme gibi hamlelerin, notalar veya akorlar üzerinde tek başlarına mı, yoksa diğer nota veya akorlarla ilişkilendirerek mi çalınacağı, sesin nasıl başlayıp nasıl biteceği gibi birçok noktada rehberlik eden bir kavramdır. 5 temel artikülasyon; *staccatissimo*, *staccato*, *tenuto*, *accent* ve *marcato*'dur. Sesin gürlüğüne etki eden ve sesin süresine etki eden(durational) artikülasyon öğeleri olarak iki başlıkta incelenir

(Gerou ve Lusk, 1996, s. 26).

Sesin *gürlüğüne* etki eden artikülatif öğeler;

- Aksan
- Markato
- Tenuto

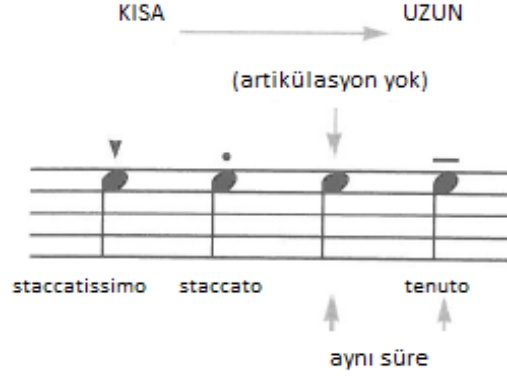


Şekil 2: Sesin gürlüğüne etki eden artikülasyon işaretlerinin hiyerarşik sıralaması

⁴ Müziksel telaffuz

Sesin *süresine* etki eden artikülatif öğeler;

- Staccatissimo
- Staccato
- Tenuto



Şekil 3: Sesin süresine etki eden artikülasyon işaretlerinin hiyerarşik sıralaması

Tenuto; hem gürlük hem de süre için kullanılır. Sesin süresine dair kullanımda artikülatif bir *natürel* işareti görevindedir. Sesin gürlüğüne dair kullanımda ise daha baskılı (more stress) bir çalımı ifade eder.

Staccato ve Staccatissimo ise, Dolmetsch'te⁵ yer alan açıklamasıyla, ses üzerinden değil sessizlik üzerinden tanımlanmakta, kesik kesik çalmak ve notayı daha kısa süreli duyurmak olarak değil, notanın yarı değerinin sessizlikle yer değiştirmesi biçiminde ifade edilmektedir. Bu ifade Staccato için tanımlanan $\frac{1}{2}$, Staccatissimo için tanımlanan $\frac{1}{4}$ oranlarına vurgu yapmaktadır.

Artikülasyonun notaya etkisi, müzikal bağlama göre değişkenlik gösterebilir. Örneğin yavaş tempo eserdeki bir staccato nota, hızlı tempo bir eserdeki kadar kısa çalınmaz.

⁵ Web tabanlı müzik sözlüğü.

Genel olarak ise uygulamalarına dair aralarındaki ilişki şu şekildedir:

Yazılan	
Teorik Karşılığı	
	Tenuto (1)
	
	
	Staccato (1/2)
	
	
	Staccatissimo (1/4)

Şekil 4: Tenuto, Staccato ve Staccatissimo artikülasyonlarının yazımları ve çalımdaki karşılıkları

Müzikte kullanılan notalar, dilin kullandığı heceler gibidir; notalar ve motifler, bir cümleyi, ardından bir bölüm ve toplam bir fikri oluşturur, nokta ve virgül gibi müzikal artikülasyon malzemeleriyle cümleleri bölümlerden ayırır ve müziğin anlaşılmasını kolaylaştırır. Bu yaklaşıma paralel olarak P. Baillot⁶; artikülasyonun, hem yapısal malzemelerin belirtilmesinde ve birbirinden ayrılmasındaki, hem de sesleri modifiye ederek ve başka değişkenlerle destekleyerek müzikal bir anlam oluşturma ve bu anlamı öne çıkarmadaki kullanımından söz eder. (Lawson ve Stowell, 2007, s. 55)

Artikülasyon kullanımı Barok dönemde çok nadir görülse de, François Couperin ve Leopold Mozart gibi besteciler eserlerinde bazı notaların nasıl çalınması gerektiğine dair birtakım işaretler kullanmışlardır. Bununla birlikte, modern ve detaylı artikülasyon işaretleri (noktalar, bağ çizgileri vb.) özellikle 17. Yüzyıldan sonra basılı notalarda görülmeye başlanmış ve bu geçiş sürecinde de anlam bulanıklığına sebep olmuştur.

Beethoven'ın, özellikle Piyano-Keman sonatlarında ve Yaylı Dörtlü eserlerinde nüanslara çok daha hassasiyet gösterdiği, nota üzerindeki nüans işaretlerinin detaylılığı ve sıklığından rahatlıkla anlaşılabilir. Beethoven'ın sık sık prova ve hazırlık yetersizliğiyle ilgili şikayetlerini bildirdiği Theater an der Wien

⁶Pierre Marie François de Sales **Baillot**, Fransız kemancı, (1771-1842)

“*p*”, *pp*’ den *mp*’ye ve “*f*” *mf*’den *ff*’ye kadar olan ses bölgelerini ifade edebilir. Örneğin özellikle de Beethoven’ın müziğinde *pianissimo*, ardından gelecek olan “*p*” ye göre hafif veya çok hafif çalınabilir.

Leopold Mozart, bu ses bölgeleri ile ilgili “*f*” nin kullanımına dair, özellikle de eşlik partilerinde, her “*f*” nin maksimum güçte çalınmaması gerektiğini, bu dinamiklerin eserde buldukları konum ve görev doğrultusunda seslendirilmeleri gerekliliğini vurgulamıştır. Türk ise; neşeli, canlı, eğlenceli, ateşli, ciddi, kahramanlık duyguları barındıran vb. eserlerde yansıtılan ruh haline göre dinamiklerin uygulamasında değişiklikler olabileceğini ifade eder. Örneğin *Allegro con fuoco* veya *Allegro furioso*, *Allegro*’ya göre daha canlı-yüksek dinamikler içerecektir. Daha zarif, hafif, üzüntülü, melankolik vb. eserlerde ise “*f*” veya “*p*” , eserin ruh halini yansıtmada çelişki yaratmayacak uygunlukta kullanılmalıdır (Lawson ve Stowell, 2007, s. 57).

Yine de “*p*” ve “*f*” dinamiklerinin Beethoven müziğindeki hiyerarşik konumu, daha ara ses bölgelerini ifade eden *piu forte*, *mp*, *piu piano*, *mf*, *pp* ve *ff* dinamiklerinden çok daha zayıftır. Örneğin Beethoven piyano sonatlarında, toplam kullanılan dinamik işaretleri arasında *f* %10, *p* %18, *sf* %30, *crescendo* ise sadece %11 kullanım oranlarına sahiptir. (Huron, 1990, s. 401)

Beethoven Op.2 No.3 eserinde dört bölümün her birini “*p*” başlatmıştır. Buna rağmen en sadık yorumcusu ve öğrencisi olan Czerny her bir “*p*” nin, bölümlerin ruhu, temposu, müzikal dokusu ve kaç kaçlık olduğu doğrultusunda birbirlerinden farklı olduklarını ifade eder.

Besteciler aynı zamanda dinamikleri, temayı tanıtırken/ilk kez duyururken, bölümler arası geçişlerde, kadansların vurgulanmasında, gelişme bölümü sonlarında, cadenza giriş ve çıkışları gibi formal öğeleri ön plana çıkarmada da kullanırlar.

Örneğin Beethoven, Op.30 No.2’de, temanın bitişinde 15. ölçü I-V-I kadansının, derece sırasıyla “*sf-decrescendo-p*” dinamikleriyle vurgulanmasını ve bu dramatik düşüşün yalnızca üç notada tamamlanmasını istemiştir.



Şekil 10: Beethoven Piyano Sonatı Op.2 No.3, 7 ve 8. ölçü

Şekil 7'deki örneğe benzer şekilde, sırasıyla gerçekleşen *ff–decrescendo–p* dinamiklerini uygularken, çalınan pasajın, sonatın birinci bölüm-birinci temasının kapanış bölümü olduğunu, do majör üzerinde tam kadans yapıldığını, IV – V – I derecelerine sırasıyla gelen bu dinamiklerin aynı zamanda armonik ve formal bir amaca da hizmet ettiğini bilerek çalmak, yoruma çok daha köklü temeller kazandıracaktır. “*Analitik yaklaşımlar olmadan, saatlerce sadece pratik yapmak yeterli olmayacaktır.*”(Preda-Ulita, 2015, s.79).

3.2. Tempo

Performansın en temel ve en değişken yönlerinden biri olarak tempo, tarihsel süreçte defalarca yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Yorumla ilgili birçok konudan daha fazla etkiyi ve önemi taşır ve dinleyicinin algısında azımsanmayacak bir önemi vardır.

3.2.1. Metronom ve Eserin Temposuna Dair

Maelzel, metronomu 1815'te bulmadan önce, zamanı isabetli bir şekilde bölmenin uygun bir yolu aranmıştır. Birçok çeşit sarkaç kullanmak, kalp atımını ve ortalama yürüme temposunu referans almak gibi çeşitli yöntemler denenmiş fakat istikrarlı/güvenilir bir yöntem geliştirilememiştir. Dahası, 18.Yüzyıldan bu yana kullanılan zaman/tempo bildiren kelimeler de, tempo ile ilgili genel fikir vermek konusunda zayıf kalmış ve eserin (veya bölümlerin) genel karakteri ile ilgili belirsizliklere neden olmuştur. Avinson'un da ifade ettiği üzere;

“Andante, Presto, Allegro gibi kelimelerin farklı müzik türlerinde farklı kullanımları söz konusudur. Örneğin opera ve kilise müziği notalarına belirtilmiş aynı tempo terimi farklı yorumlanabilir. Bu kelime operada daha neşeli ve canlı, dolayısıyla daha yüksek tempolu algılanırken, kilise müziğinde daha durgun veya çalıcının o anki isteğine göre daha canlı ve neşeli olabilir. Örneğin Allegro tempo için, bu tip bir eserde konçerto ve operalara göre daima daha yavaş çalığa meyil olacaktır.” (Aktaran: Lawson ve Stowell, 2007, s. 58)

Erken Barokta, parçanın temposunu ve modunu⁸ belirten çok az tanım vardı. Bu dönemde en sık kullanılan İtalyanca zaman bildirici kelimeler yavaştan hızlıya doğru, en yaygın sıralamasıyla şu şekildedir: Adagio, Largo, Andante, Allegro, Vivace, Presto. Ancak bu kelimelerin tanımlanmasındaki tutarsızlıklar bazı anlam karışıklıklarına sebebiyet vermiştir. Largo’yu, Adagio’dan daha yavaş olarak tanımlayan J.G. Walther, Sebastian de Brossard ve Leopold Mozart; bu durumun en öne çıkan örnekleridir. Handel’le sınırlı olmamakla beraber, bu besteci, Op. 4 Nr. 6 Org konçertosunun başlığı olarak “Andante allegro” ifadesini kullanmıştır. Bu çelişkili zaman bildirgeci, hızlı akan bir Andante’yi veya daha yavaş seyreden bir Allegro’yu işaret edebilir. Leopold Mozart, tempo gibi sayısal verilerin bir şekilde sezgisel çözümlerle sonuçlandığı bu süreci, sanatın en yüksek başarılarından biri olarak sayar. *“Her eser, eninde sonunda, müziğin talep ettiği tempoyu açıkça gösterebilen bir cümleye sahiptir ve bu cümle, sıklıkla müziği kendi doğal temposuna mecbur bırakır.”* Diğer yabancı çağdaşları gibi Fransız besteciler de, 18. Yüzyılın başlarında tempo terimlerine yönelik; daha da önemlisi, parçanın moduna yönelik yüksek standartlar getirmişlerdir.

F. Couperin: *“Keman, klavsen veya viol için yazılmış tüm melodilerimiz, bir duyguyu tanımlar ya da tanımlamaya çabalar. Böylelikle, belirgin fikirlerimizi aktarmada, düzenlenmiş işaret veya karakterlere sahip olmamaktan ötürü, bu fikri mümkün derecede parçalarımızın başında tendrement (nazikçe, hassas), vivement (enerjik, canlı) ve benzeri kelimelerle belirterek, bu duruma çözüm üretmeye çalışıyoruz.*

⁸Mod; dizi anlamında değil, eserin genel karakterini ifade etmede kullanılmıştır.

Rousseau ekler: *Bu kelimelerin her biri, farklı tempo bildirimlerindeki birim zamanın modifikasyonunu işaret eder*" (Lawson ve Stowell, 2007, s. 60).

Geç 18, erken 19. Yüzyıl başı bestecileri, tempo belirlemede çeşitli temel İtalyan terimlerini kullandılar. Zamanla birçok bilimsel çalışma da, bu zaman bildiren kelimelerin özel karakteristiklerinin daha açık tanımlanmasına katkıda bulundu. Tempo konusuna gösterilen hassasiyet, 18. Yüzyılda daha da artış göstermekteydi. Birçok teorisyenin birbirine karşıt tempo değerlendirmeleri söz konusuydu. Teorisyen Kirnberger, zaman bildiren kelimeler yetersiz olduğunda, en uygun tempoyu sadece bestecisinin belirleyebileceğini; bu bestecilerin, tartışmaya mahal verecek bölümün ideal süresini gözeterek tempo belirlemeleri gerektiğini ileri sürmüştü.

Tempoyu daha belirgin bir biçimde tanımlamaya duyulan ihtiyaç, özellikle Beethoven tarafından kullanılanlar gibi çok daha geniş ölçekli tanımlamalara sebep olmuştur. Do Majör Mass'indeki "Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo" açıklaması bunun iyi örneklerindedir. Beethoven, eserlerinin bölümlerini başlıklandırmada, daha sonraları hem tempo hem de modu ifade etmek amacıyla, İtalyanca ve Almanca terimleri beraber kullanmıştır. (İtalyanca olanı tempo; Almanca olanı ise müziğin karakterini aktarmak için) Örneğin Op. 101 numaralı Piyano Sonatı'nın başlığı şu şekildeydi: "Allegretto ma non troppo, Etwaslebhaftund mit der innigsten Empfindung"(Allegro ama çok hızlı değil, canlı ve içtenlikle).

3.2.2. Rubato

Metronomun keşfi, tempo belirleme ile ilgili birçok sorunu azalttı ancak metronom belirteçlerinin her durum ve koşul için uygun olmayışı nedeniyle de farklı sorunlar doğurdu. Beethoven, kendi tempo belirteçlerine büyük önem verirken, örneğin op.106 Hammerklavier Piyano Sonatı gibi bazı eserleri, günümüzde baz alınan en hızlı tempodan da daha hızlı olmaları sebebiyle şüpheye mahal bırakmaktaydı.

Brahms ise metronomla ilgili olarak, Mendelssohn'un da aynı paralelde düşündüğü üzere şöyle ifade etmiştir;

*“Metronomun hiçbir değeri yoktur. Tecrübe ettiğim kadarıyla, herkes er ya da geç metronom belirteçlerini eserlerinden kaldırmıştır. Bunlar benim eserlerimde de bulunabilir, ‘iyi dostlarım’ bunları eserlerime mutlaka koymam gerektiğini söylemişlerdir, ben ise kanımın mekanik bir aletle uyuşabileceğine asla inanmadım. Esnek tempo dedikleri şey, yeni bir icat değildir. Tüm o tempo bildiren kelimeler yerine *Condiscrezione*⁹ ifadesi eklenmelidir”* (Lawson ve Stowell, 2007, s. 61).

En iyimser görüşle metronom belirteçleri, müziğin karakterini realize edecek ortalama tempoyu belirlemede, işe yarar bir rehber olarak hizmet edebilir. Zaten, bestecilerin kendi eserlerinin kendileri tarafından gerçekleştirilen erken 20. Yüzyıl performansları/kayıtları ile bu eserlere ilişkin önerdikleri metronom talimatları arasındaki fark, bestecilerin eserlerinde ifade etmek istedikleriyle, bu ifadenin gerçekleştirilmesi için belirttikleri arasındaki ilişkinin net bir biçimde standardize edilemeyeceğini göstermektedir. Brahms'a göre, esnek tempo yeni bir şey olmadığı gibi, ona göre bu esneklik, Barok ve Klasik performans uygulamalarının çok hayati bir unsuruydu.

16. ve 17. Yüzyılların dönümünde, İtalyan monodistlerinin¹⁰ müziğinde ve Barok reçitatif geleneğinde bile (ki bu gelenekte metnin anlamı, performansın akışı ve durağanlaşmasıyla ifade ediliyordu), metronomun dış hatları çerçevesinde bir nebze ifadesel özgürlük bulunuyordu.

Örneğin François Couperin, metronom, vuruş değerleri ve ölçülere sadık kalarak çalmanın, belirli muvmanlarda ve özellikle de eserlerin kadans bölümlerinde, bu bölümlerde öne çıkarılması/vurgulanması gereken fikirleri deforme ettiğini ifade eder. Ölçü, metronom ve nota değerleri müziğe dair tüm sayısal verileri tanımlarken; kadans, esere eklenmesi gereken doğru ruhu ifade eder.

⁹ Bestecinin belirttiklerine/önergelerine önem verilmesi gerektiğini belirten bir ifade

¹⁰Monodi: tek sesli besteleme biçimi

Quantz, eserin içerdiği zorluklara bakılmaksızın, performans stiline akıcı ve rahat olması gerektiğini savunur. Elgar ise eserlerinin elastik ve mistik yorumlanması; tahta bir kutu gibi köşeli çalınmaması gerektiğini ifade etmiştir. Elgar'ın eserlerinde çokça yer verdiği açıklama/notların yanı sıra, erken kayıtlarından da, tempo konusundaki esnekliği anlaşılmaktadır.

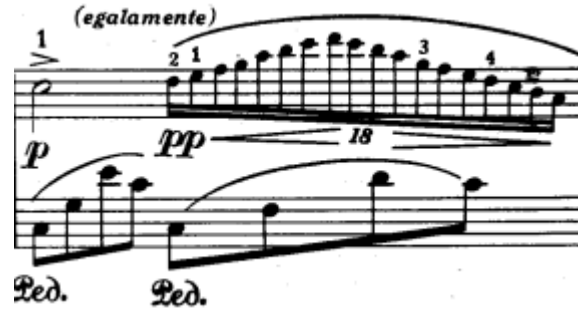
Eserin bütününe ilişkin olan tempodan ayrı olarak, *ifadesel melodik efektte* özgürlüğün başlıca aracı, ilk kez 1723'te Tosi tarafından adlandırılan ve kullanılan *rubato*¹¹ terimiydi ve düzenli tempo içerisinde kurallarla belirlenmiş ritmin, melodi ve eşlik arasındaki birlikteliğin restore edilmesinden sonra, doğal bir akıcılıkla esnetilerek elde edilen bir çalımdı. Bu terimin kullanım alanları yukarıdakilerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda nüansların değiştirilmesi, doğal aksanların yerinden edilmesi gibi (ki örneğin bu, ölçünün güçlü vuruşunun aksansız çalınmasıyla sonuçlanacaktır), belirli durumlar için de kullanılmıştır.

3.2.3. Agoji

Metronomun mekanik vuruşları sınırının dışına çıkarak, temponun *ölçü bazında* esnetilmesiyle gerçekleşen sapmalara ise agoji denir. Zaman işaretinin izin verdiğinin dışına taşarak genişmesi ve notaların esnek fakat ritmik olarak kontrollü yorumudur.

Brahms'ın, Barok ve Klasik dönemler için çok önemli bulduğu, eserin tamamına ya da belli bölümlerine uygulanan esnetmenin çok daha küçük ölçekte ama çok daha büyük etkide gerçekleşen hali olan agoji, özellikle Romantik dönemin virtüözite içeren hızlı kromatik/diyatonik gam veya arpej pasajlarında, bu pasajların ifadesel etkisini öne çıkarmada da kullanılan önemli yorumsal bir malzemedir.

¹¹Rubato; tempodan çalma, temponun modifikasyonu, esnetilmesi



Şekil 12: Chopin Nocturne in C#minor no.20, 58. ölçü

Paul Rolland'ın tanımıyla Agoji; eserde besteci tarafından yazılmamış, yorumcunun performansına dahil ettiği, insiyatifi *ritardando* ve *accelerando*'lar ve pasajlarla anlam bütünlüğü içeren tüm müdahalelerdir (Rostal, 1985, s. 24).

Zaten bu *ritardando* ve *accelerando*'lar, besteci tarafından belirtildiği takdirde de, eserin o bölgelerinde bizzat kendi belirlediği temponun dışına çıkılmasını talep ettiği yerlerdir. Metronoma katı bir sadakat uygulanması mümkün olmadığı gibi arzu edilen bir şey de değildir. Metronomla ilgili fikirlerini Beethoven şu şekilde ifade etmiştir;

“Artık metronom yok! Müziği doğru bir şekilde hisseden birinin metronoma ihtiyacı yoktur. Eğer müziği doğru hissedemiyorsa, ona metronom da çözüm olamayacaktır” (Rostal, 1985, s. 21).

Beethoven'ın kopist şunları ifade ediyor; *“Beethoven, kendisinin çaldığını duyduğum hangi eser olursa olsun, bazı durumlar dışında tempoya dair kısıtlamaları önemsemeksizin, rubato kavramını tam anlamıyla ve uygulanması gereken en doğru hisle, bağlam ve içeriğin gerektirdiği şekilde yorumlamıştır.”* (Rostal, 1985, s. 23).

Czerny, 10'lu yaşlarında Beethoven'la piyano çalışmalarına başlamış, uzun yıllar en yakın çalışma arkadaşı ve en sadık yorumcusu olmuştur. Beethoven'ın bazı piyano eserlerinin ilk yorumlarını gerçekleştirmesi sayesinde de bestecinin eserlerine, yorumlarına dair detaylara ve müziğinden beklentilerine en hakim kişi olduğu söylenebilir. Czerny'nin, rubatonun ifadesel potansiyeline yönelik

görüşleri, rubatonun sınırlılıkları ve algılanan değerleri konusundaki belki de en doyurucu bilgiyi sağlamaktadır. Pek çok teorisyen gibi, her parçanın, ilk olarak yorumcu tarafından, başından sonuna kadar minimum sapma ve belirsizlikle ve bestecinin belirlediği zamanla çalınmasının önemini işaret eder. Ancak şunu da ekler:

“Bu kuralı çiğnemedi, neredeyse her nota veya pasajda, küçük ve neredeyse hissedilmez bir düzeyde, ifadeyi süslemek ve ilgiyi artırmak için muvmanda rahatlama ve hızlanma gerekliliği meydana gelir.” (Lawson ve Stowell, 2007, s. 63).

3.2.4. Note Buone

“...Şiir geleneğinden doğduğuna inanılan bu uygulamanın izi 16. Yüzyıla kadar sürülebilir. İtalyanlar tarafından iyi ve kötü nota anlamında “nota buone” ve “note cattive” olarak veya Latince “nobilis” ve “vilis” olarak adlandırılmışlardır. Bunlar ayrıca asal (principal) ve geçiş (passing) sesleri olarak da tanımlanır.” (Newman, 1995, s. 17).

Genişletme yöntemiyle aksanlama, hem ölçü içindeki hiyerarşiye uyarak hem de cümlelerin içinde agojik aksan olarak adlandırılan önemli notaların (notebuone) kullanılmasıyla uygulanır. Bu noktada ölçü içindeki hiyerarşik yapı, *notebuone* kavramının önemini işaret eder. Doğal ritmik stres notaları, özellikle her ölçünün ilk notası olmakta, zaman zaman tempoya bağlı olarak diğer notalar da bu görevi üstlenmektedir.

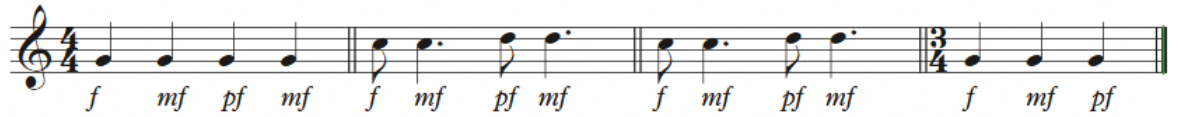
Zaten 16. Yüzyılın sonunda gelişen bu kavram, 17. ve 18. Yüzyılın pek çok bilimsel incelemesinde yeniden ele alınmıştır.

Örneğin Quantz, farklı ve gerçek telaffuz gerektiren iyi müzikal performansı iyi hitabete bağlamaktadır. Performansta, tutkuyu canlandırmanın ve korumanın önemine değinen Quantz, bunu sağlamak için özellikle ritmik esneklik ihtiyacını vurguluyor ve tanımlıyor:

“ Genelde “aksanlı” olarak bilinen ve İtalyanların “iyi nota” dediği asal notalar ve daha ikincil konumda olan, bazılarının “kötü nota” dediği geçit notaları..

Asal notalar, mümkün oldukça geçit notalarından daha vurgulu çalınır. Birazcık da olsa eşit değilmiş gibi çalınmaları gerekir. Böylece her bir figürdeki aksanlı notalar, geçit notalarına kıyasla bir parça daha uzun tutulur. Ancak bu uzatma noktalı notaymış gibi olmamalıdır.” (Lawson ve Stowell, 2007, s. 56).

1750-1813 yılları arasında yaşamış ünlü besteci, orgçu, müzik profesörü ve Klavierschule gibi önemli kitaplara imza atmış yazar Daniel Gottlob Türk, aksi not düşülmediği sürece, çeşitli zaman birimlerinin alması gereken vurgu derecesini göstermek için dinamik göstergeler kullanır.



Şekil 13: D.G. Türk’ün *Klavierschule* eserinden aksanlama derecelerini gösteren bir kesit

(Lawson ve Stowell, 2007, s. 57)

Ritmik yapının sağlamlığı açısından ölçü başlarını ifade etmek için, notanın süresi bakımından hiyerarşisine bakılmaksızın “f” bir uygulama, kademeli bir düşüş ve yükselişin ardından bir sonraki “f” nüansa hazırlanan vuruşlar konsepti, Türk tarafından, ifadeyi ortaya çıkarabilmek için yukarıdaki şekilde önerilmiştir.

BÖLÜM 4

ANALİZ

Seçilen kesitlerin yorumları, kesitlerin içerdği yoruma dair öğelerin teorik tanımları ve tarihsel süreçteki kullanımları doğrultusunda incelemeye alınmıştır. Beethoven'ın 10 Piyano-Keman sonatının tamamını çalmış ve bu sonatlar hakkında detaylı bir araştırmayı kendi performans tecrübeleriyle birlikte kitaplaştırmış Max Rostal'ın, eserin yorumuna dair önermelerine de analizde yer verilmiştir.

Seçilen kesitlerden bazıları, işitsel bulgulara destek ve salt kulağın tespitlerinin netliğini arttırmak ihtiyacıyla, Wavelab görsel çıktılarıyla ayrıca desteklenmiştir. Seçilen performanslar arasında, eserin birinci bölümü toplamında 1 dakikaya varan süre farkları ve bu farkların ortografik verilere olası etkisi sebebiyle, analiz öncesi tempo tablosunu incelemek aydınlatıcı olacaktır;

Literatür Tanımıyla Allegro	120 – 168 bpm
Max Rostal'ın tempo önerisi	138 – 152 bpm
Faust – Melnikov	151 bpm
Capuçon - Braley	148 bpm
Perlman - Ashkenazy	136 bpm
3 yorumcunun ortalama temposu	144 bpm

Tablo: Esere ve yorumcuların tempolarına dair metronom değerleri

Faust-Melnikov ve Capuçon-Braley duosu ile karşılaştırıldığında Perlman-Ashkenazy yorumunun oldukça yavaş bir metronomda, literatür tanımına göre uygun ancak ortalamanın ve Rostal'ın taban metronom değerinin altında olduğu görülmektedir. Bu fark, toplam yoruma dramatik bir şekilde yansımının yanı sıra, kesitlerde ve bazı artikülasyon uygulamalarında da kendini göstermektedir.

Kesitlerin bazı bölümlerinde yorumcuların açıkça benzer yorumlar sergilemiş olması, farklılaştıkları bölgeleri ve bu farklılaşmaların olası nedenlerini görme aşamasında önemli bir kontrast görevi görmüştür.



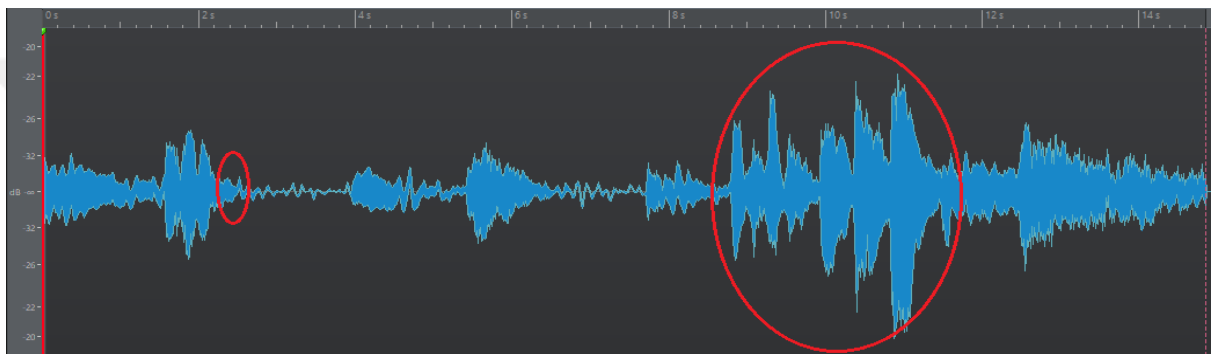
4.1. KESİT I: 1-8. ölçüler

Allegro con brio

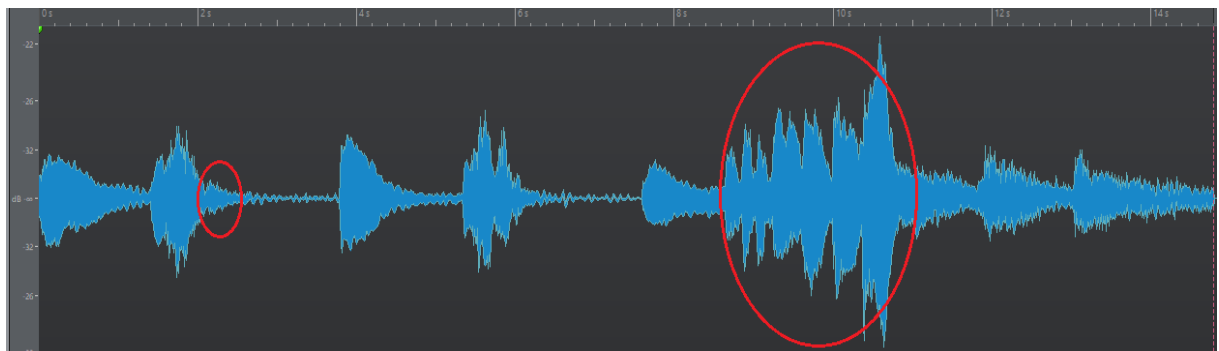
Allegro con brio

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro con brio". The score is written for piano and features two staves. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic and contains a sequence of notes with fingerings 5, 2, 5, 2. The second measure is marked with a crescendo (*cresc.*) and contains a sequence of notes with fingerings 4, 1, 2. Two red circles highlight these two measures. The score also includes a *p* dynamic marking at the end and a *ff* dynamic marking at the very end.

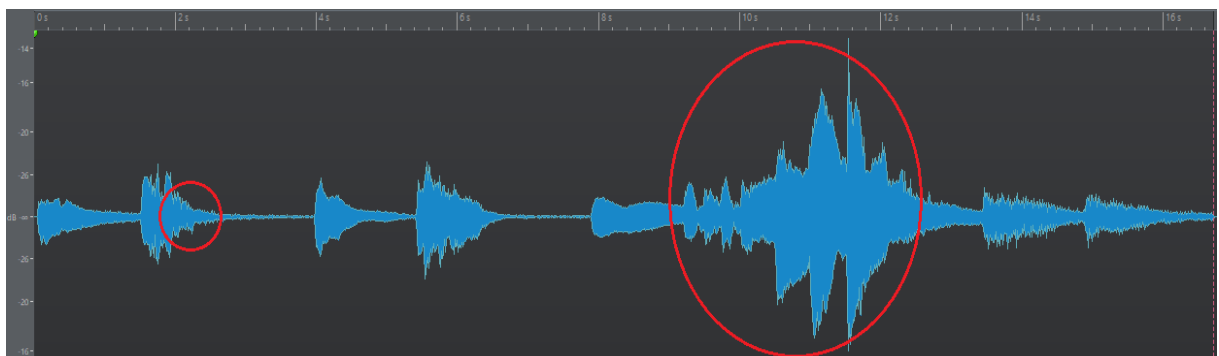
Capucon - Braley



Faust - Melnikov



Perlman – Ashkenazy



Her üç yorumda da 1. ölçü, notasyondakine uygun olarak bağlı (legato) duyurulmuştur. Bu giriş motifinde yorum farkı olarak dikkati çeken ise, motifin bitiş notasını teşkil eden (2. ölçünün ilk vuruşuna denk gelen) noktalı do'daki (*staccato do*) “keskinlik” hissidir.

Artikülasyona ilişkin “staccato” uygulaması, alınan tempoya ve/veya nüansa da bağlı olarak “kısa sert kesik”, “geniş-volümlü kesik” gibi şekillerde çeşitlenerek yapılabilmektedir. Tempoyla bağlantılıdır; çünkü bir nota, kendisiyle ilişkilendirilen staccato sebebiyle, teorik tanımı gereği yarı değerinde kısa duyurulmak zorundaysa, o halde oldukça hızlı tempoda çaldığı ve zaten daha kısa tınlatılmasının fiziken mümkün olmadığı notanın noktalı mı noktasız mı çalındığının ayırt edilişi, kulağa sadece “keskinlik” hissiyle yansıyacaktır.

Söz konusu do notasındaki keskinlik, üç piyanist arasında en keskin şekilde, Melnikov tarafından duyurulmuştur. Sürpriz değildir ki, kendisi kesiti de en hızlı çalan piyanisttir.

Ashkenazy'nin yorumuna bakıldığında ise, aynı do notasının, nota değeri boyunca uzatıldığı duyulmaktadır. Başka deyişle, noktalı do, staccato yerine tenuto çalınmıştır.

Braley, üç piyanist arasında söz konusu do notasını en net biçimde noktalı olarak duyurandır. Notayı, değerinin yarısı kadar (sekizlik olarak) duyurmuştur. Burada eklenmesi gereken bir husus, aslında Braley'nin neredeyse Melnikov'la aynı tempoyu almış görünmesine rağmen, müziği cümlelemede kasıtlı olarak daha telaşsız bir yorumu tercih etmesidir. Ancak burada tartışılan, Melnikov'un müziği sürüklemedeki yaklaşımı değildir. Tam tersine, bir notada çoğunlukla yazmayan şeylerden biri odur ki, müzik cümlesinin ne ölçüde sıkıştırılıp esnetileceği zaten yorumcuya kalmıştır¹³. Bu durumda, aynı tempoda başlayıp bitiren iki yorumcunun, başlangıç ve bitiş arasındaki süreyi nasıl geçireceği,

¹³ Bu durumu tanımlayan Agoji kavramı, yukarıda açıklanmıştır.

tamamen bireysel tercih konusudur. Tam da bu sebepten ötürü, bir müzik cümlesinin onlarca türevi olacağı açıktır.

8 ölçülük ilk kesitin, 4 ölçülük ikinci yarısını kapsayan ve kemanın girişine hazırlık niteliği de taşıyan müzik cümlesine bakıldığında, artikülatif öğelerin, yine yorumcudan yorumcuya, farklılık gösterdiği görülmektedir. Örneğin 5. ölçüde tüm yorumcular, noktalı notaları net olarak duyururken, 6. ölçüde yer alan noktalı notaları ise, her biri farklı çalmıştır. Buna göre, bir bağ altında yer alan 4 tane noktalı dörtlük notayı Ashkenazy düz (noktasız; tenuto) çalarken, Braley olabildiğince noktalı duyurmaktadır. Melnikov'un yine, aldığı tempoya ve cümleme anlayışındaki hız gel-gitlerine bağlı olarak; bu notaları "belirgin şekilde ayırık" çaldığı söylenebilir.

Bu noktada, Beethoven'ın Piyano-Keman için Sonatları'nın nasıl yorumlanacağına ilişkin önemli addedilen bir kitap¹⁴ yazmış olan tanınmış kemancı ve editör Max Rostal'ın, staccato notalar ve legato üzerine düşüncelerine değinmek de yerinde olacaktır.

Yazara göre, 2, 4, 10 ve 12. ölçülerdeki¹⁵ staccato işaretlemeleri, keskinlik efekti olarak kullanılmıştır. Rostal, kendine ait olan edisyonun ortografisinde, bu notaların bağın dışında bırakılarak yazıldığını ve çalındığını ifade etmiştir. "Yorumcular, bu staccato notalarının bağ dahilinde olup olmadığına daha çok dikkat etmelidirler. Özellikle de eserin bestecisinin aynı zamanda bir piyanist olduğu düşünüldüğünde... Bağ dahilindeki staccato notalar '*non-legato*' anlamına gelir ve *staccato* notalardan daha uzun çalınır. Eserin genel yorumunda bu notaların çok kısa, yani staccato çalındığı görülür ve piyano eşliğindeki aynı (ünison) *non-legato* notaların nasıl çalındığı, kemancılar tarafından sıklıkla göz ardı edilir ve bu durum da tutarsız bir yoruma sebebiyet verir."

(Rostal,1985. s. 106)

¹⁴ Beethoven: The Sonatas for Piano and Violin, Thoughts on Their Interpretation (Bkz. Kaynakça).

¹⁵ 10 ve 12. Ölçüler, bu çalışmada kesit 2'de bulunmaktadır.

4.2. KESİT II: 9-16. ölçüler



Yukarıdaki kesitin 2. ve 4. ölçülerinde yer alan noktalı notaların, Capuçon ve Perlman tarafından neredeyse 2 vuruş duyulacak şekilde notasyondan sapılarak seslendirildiği; Faust tarafından ise, notasyona bağlı kalarak tam süresi içinde ve noktalı şekilde seslendirildiği gözlemlenmektedir. Kesitin 7. ölçüsünde yer alan *sf* nüansını en belirgin şekilde duyuran yorumcu Perlman iken, Capuçon bu nüansı hiç yapmamakta; Faust ise aldığı tempo hızının elverdiği ölçüde duyurmaktadır. Piyano partisine bakıldığında ise Melnikov'un, kesitin 2. ölçüsündeki akorda yer alan mi naturel notasını belirgin şekilde öne çıkararak duyurduğu; diğer piyanistlerde böyle bir duyum ayrımı sezilmediği, yine Melnikov'un 2. ve 4. ölçülerde, notasyonda yer almayan bir crescendo-decrescendo ek nüansı ile kendine has bir gerilim efekti yarattığı gözlemlenmiştir. Her bir ikili, kesitin 5. ölçüsünde yer alan crescendo'ya 1 ölçü geç; yani 6. ölçü itibarıyla başlamaktadır.



Kesit II'nin 1 ve 2. Ölçüleri

4.3. KESİT III: 23-28. ölçüler

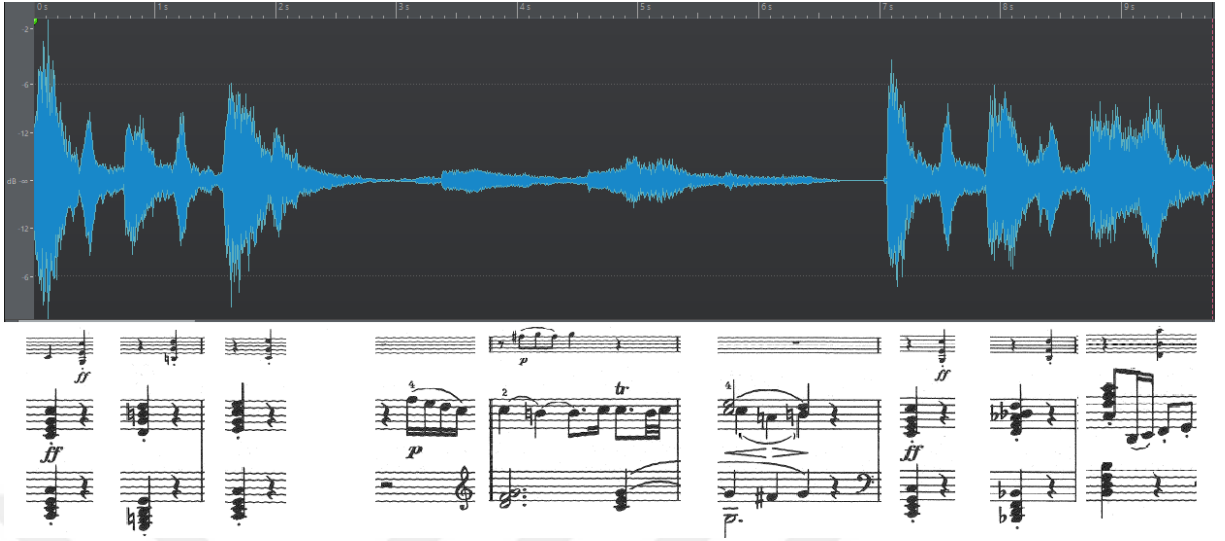
Kesitin ilk iki ölçüsünde (23. ve 24. ölçülerde) ardışık şekilde gelen 3 akor, notasyonda noktalı olarak gösterilmelerine rağmen; Perlman'ın her üçünü de (piyanistyle birebir aynı şekilde olmak üzere) noktasız çaldığı, ayrıca üçüncü akoru (belki de otantik kadans olması nedeniyle) ilk iki akora oranla daha da uzun çalarak ve hatta notanın normal süre değerini de aşarak çaldığı gözlemlenmektedir. Piyanist de kesitin 2. ölçüsünün ilk akoru olan bu notayı 3 vuruşa kadar uzatmakta ve bu son notayı, kemancıyla beraber belli belirsiz bir genişlemenin eşliğinde sergilemektedir.

Capuçon – Braley



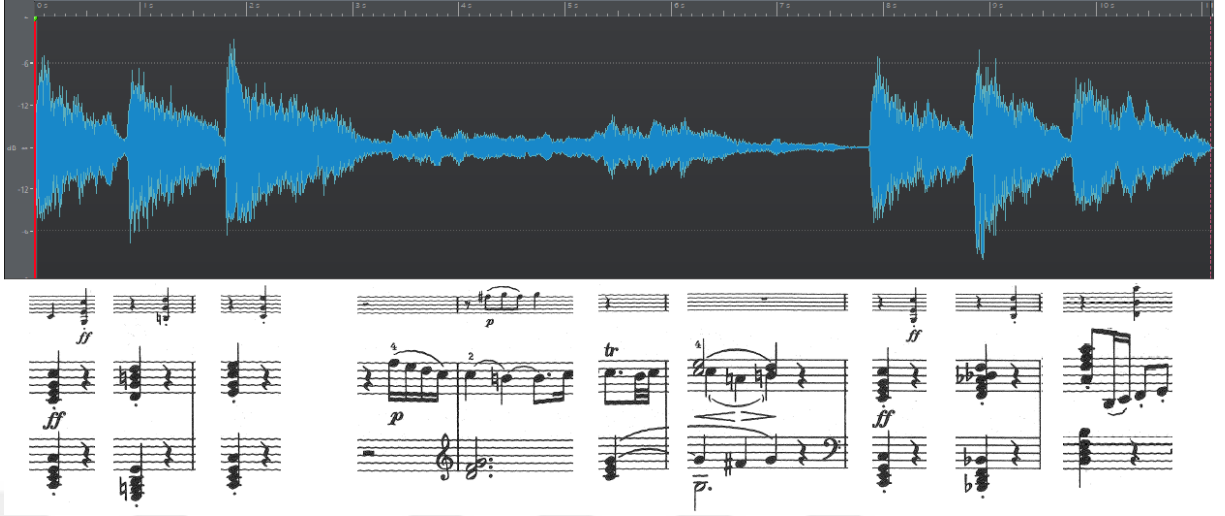
İlk iki akorda staccato uygulamasının dengeli, piyano ve keman akorlarının gürlük seviyelerinin ise birbirlerine oldukça yakın olduğu, üçüncü akorda ise staccatonun uygulanmayışı ve gürlüğün düşüşüyle, keman partisinin piyano akorunun içinde kaybolduğu görülmektedir. Kesitin orta bölümünde piyanistin tutarlı tuşesi, trill uygulamasında bozulmamış ve böylece iki akor pasajı arasında başarılı bir “*piano*” bölgesi yaratmayı başarmıştır. İkinci akor pasajında ise ilkinde göre daha dengeli bir tuşe ve “*staccato*” uygulaması görülmektedir.

Faust – Melnikov



Melnikov'un, pasaja patlayıcı bir “*sf*” efektiyle başlaması, grafiğin en net çıktılardan biri olmakla beraber, staccato'ların, gerek tempo gerekse üslup itibariyle staccatissimo'ya daha yakın uygulanması, ikiliyi diğer yorumculardan ayıran en belirgin farklardan biridir. Her iki partinin akorları için özellikle belirtilmiş “*ff*” nüansı, gürlüğe dair verilerin grafiğe daha tutarlı bir şekilde yansımaları beklentisini oluşturmaktadır ancak Melnikov'un “*ff*” uygulamasının, Faust' unkinden açıkça daha gür olduğunu görülmektedir. Trill uygulanan notanın, “*p*” gürlüğünün açıkça üstüne çıkması ise orta bölümün dinamik dengesini sarsan bir uygulama olmuştur.

Perlman – Ashkenazy



Grafikte, piyano akorlarına cevap veren keman akorları neredeyse hiç görülmektedir. Staccato ve dinamik uygulamaları açıkça göz ardı edilmiş, akorlar(özellikle de üçüncü keman akoru) neredeyse iki vuruşluk nota uzunluğunda çalınmış, bu nedenle de kesitin yukarıdaki görsel çıktısı, altı akorun bulunduğu pasajda üç akor olduğu yanılgısını yaratmıştır. Orta bölümde piyano partisi dinamik dengeyi iyi kurmuş, ancak yorum, genel olarak urtextin açıkça dışına çıkmıştır.

4.4. KESİT IV: 47-51. ölçüler



Yukarıdaki kesitin ilk ölçüsündeki sesler, Perlman ve Faust tarafından staccato notalar olarak duyurulmuş, Capuçon tarafından ise notasyondaki şekliye; noktasız detaşe (non-staccato) olarak çalınmıştır. Öte yandan kesitin 1. ölçüsünde yer alan crescendo Faust tarafından, belki de “daha geç=daha etkili” prensibiyle 2. ölçünün sonuna doğru başlatılmış; 4. ölçüde yer alan *sf* nüanslar etkili bir biçimde duyurulmuş; nihayetinde 4. ölçü 5. ölçüye, son anda yaratılan kişisel bir crescendo ekiyle bağlanarak, takip eden *f* nüansına olabildiğince dramatik şekilde ulaşılmıştır.

Perlman ve Capuçon, *sf* nüansları korumakla beraber, tüm kesiti aynı nüans içerisinde kalarak (Perlman *f*, Capuçon ise *mf*) çalmışlardır. Perlman, kesitin son notası olan sol notasına, notadakinin aksine kuvvetle girmiş ve bu şekilde devam etmiştir.

4.5. KESİT V: 125-136. ölçüler

Yukarıdaki kesitin ilk 8 ölçüsünün, eserin açılışındaki 8 ölçülük kesite olan farkı, ilkinde *p* olarak gelen nüansın, yerini *ff* nüansına bırakmış olmasıdır. Kesitin özelliği, 9-10-11 ve 12. ölçülerdeki piyaniste ait olan cümlelerin, piyanistlerce seslendirilirken kişiselleştirilebilir bir yoruma açık olmasıdır. Buna göre Braley, 9. ve 10. ölçüleri kapsayan pasajı tempo dışına çıkmayarak ancak sakin seslendirmiş, cümlelerin ikinci yarısı niteliğindeki 10 ve 11. ölçülerde ise tempoyu hafifçe aşağı çekmiştir.

Aynı 4 ölçülük cümleye Melnikov yorumunda bakıldığında, tempoyu daha 9. ölçüden itibaren hafifçe yavaşlattığı, 4 ölçü boyunca bu tempoyu giderek daha da yavaşlayarak çaldığı ve tempo dışı bir faktör olarak da, 10. ölçüdeki akoru arpejiye ederek “yorumladığı” dikkat çekmektedir. Ashkenazy versiyonunda dikkat çeken ise, Melnikov’unkine benzeyen kademeli bir tempo yavaşlığının, daha 7. ve 8. ölçüler itibarıyla belli belirsiz başlatılmış olmasıdır.

4.6. KESİT VI: 153. ölçü

Urtext üzerindeki piyano partisi



Melnikov'un çaldığı piyano partisi



Melnikov açıkça, mevcut notalara fazladan iki nota eklemiştir. Bu durum, süsleme kavramının teorik tanımıyla pek de açıklanamamaktadır. Barok dönem geleneğinde yer alan ve çoğunlukla doğaçlamaya kapı açan süsleme geleneğine dair teorik birikim, süslemelerin nasıl uygulanacağına ve çeşitlenebileceğine ilişkin yeterli bilgiyi vermektedir, daha sonraki dönemlerde de temel kurallar değişmemiştir. Dahası, Beethoven'ın süsleme yazmak yerine, nota yazımını *süsleme gibi sonuç verecek biçimde* net kullanma stili, yanısıra, müziğinde istediği her şeyi açıkça belirtme konusundaki aşırı titizliği, bu konuda boşluğa yer bırakmamaktadır. Bu bakımdan Melnikov'un çalış şekli, kimilerince "müziği bozma", kimilerince ise "yorum özgürlüğü" olarak

değerlendirilebilecektir. Sonuç olarak Melnikov'un çalışmasının, yoruma değil notaya müdahale olduğu söylenebilir.



BÖLÜM 5

SONUÇ

Yapılan dinlemeler ve analizler açıkça göstermektedir ki; yazdığı notaların ne şekilde seslendirileceğini mümkün olduğunca detaylı bir şekilde eserlerine aktaran bir besteci ve son derece başarılı performansçılar denkleminde bile elde edilen çıktılar, birbirlerinden oldukça belirgin farklılıklar içerebilmektedir. Bu farklılıkların yanı sıra, bestecinin talebinden farklı fakat üç yorumcu tarafından aynı sapmanın görüldüğü örneğin üçüncü kesitteki üçüncü akor, belki de ancak performans esnasında kendini gösteren, armonik gerekliliklerden kaynaklı ima edilmiş bir artikülasyon olarak yorumlanabilir. Hindemith'in de belirttiği gibi;

“İcracının, zaman zaman bize önyargılı, dar görüşlü, bencilce ve eserleri kendi çıkarına göre biçimlendirdiği izlenimini veren, fakat genellikle pratik amaçlarla, özgür ve teklifsiz bir ilişki içinde, bestecininkinden de dinleyicininkinden de daha gerçekçi bir teknik kalite yargısı geliştirmiş olmasına şaşmamak gerek. Besteci, önce bestenin yapısal öğeleriyle meşgul olduğundan, parçasının doğuracağı etkilerle kuracağı birebir teması sıklıkla yitirir; dinleyici ise, içindekileri tüketmekten estetik bir doyum aldığı sürece, sofrada önüne konan tabakların düzeniyle teknik açıdan ilgili değildir” (2014, s. 104).

Giriş bölümünde değinildiği üzere, müziği duyulur hale getiren, besteciyle dinleyici arasında bir anlam köprüsü kuran, bu çok önemli rolü üstlenirken, müziğe kendinden istemli veya istemsiz ifadeler ekleyen kişi için *yorumcu* kelimesinin kullanımı, *icracı-çalıcı* kelimelerindense daha isabetli olacaktır. Bestecilerin, eserlerinin ve genel olarak müziğin yorumlanmasına dair görüşleriyle, belki de besteci-yorumcu meselesine en açıklayıcı yaklaşımlardan biri olan Brahms'ın bestecilere, eserlerine eklemelerini yorumun doğruluğu açısından uygun gördüğü *Condiscrezione* (bestecinin önerilerini dikkate alarak) açıklaması dikkate alındığında, müzikal ifadenin ortaya çıkarılmasında bizzat bestecinin yorumcuya bıraktığı alanlar olduğu açıkça görülmektedir.

Performans pratiğine dair genel görüş, yorumcunun bir takım estetik kaygılarla esere küçük veya büyük modifikasyonlarda bulunabileceğini, hatta bu modifikasyonların müzikal performansın özel doğasından kaynaklanan farklılık ve yorumlama çeşitlilikleriyle, kaçınılmaz bir sonuç olduğunu kabul eder. Ancak bu gerçeklik, sınırsız bir yorum özgürlüğüyle, bestecinin kağıda aktardıklarından bağımsız bir uygulamayı da doğrulamaz. Bu ve benzeri performans analizi çalışmalarının işlevi, besteciyle yorumcu arasındaki bu yazısız anlaşmayı tartışılabilir düzleme taşımaktır. Bunu, performatif öğelerin teorik tanımları ile orjinal notanın karşılaştırmasından elde edilecek bilgilerle, sesin kaydının tekrar dinlenebilir olmasının sağladığı “*müziği merceğ altında inceleyebilme*” imkanları doğrultusunda, bestecinin elinden çıkan ham notayla ve yorumcunun duyulur hale getirdiği müzik arasındaki ilişkiyi inceleyerek yapar.

Cook'un belirttiği üzere; “*Şair, şiirini yazdıktan sonra isterse seslendirebilir, ama bu bir tercih meselesi olur. Çünkü anlam, gerçekleşmiş haliyle kağıtta yer almaktadır. Müzikte ise eserin gerçekleşme süreci yazıldığında değil, çalındığında tamamlanır*” (2007, s. 777).

Bu aşamada müzik performans analizi, yorumcunun, eseri duyulur hale getirme aşamasını çok dikkatli çalışmalıdır. Bu çalışmalar, müziğin ve performansın evrim sürecini gözlemleyerek daha sağlam adımlar atılabilmesi adına, teorik ve tarihsel bağlamı zemin almalıdır.

KAYNAKÇA

Çoraklı, E. (2016). Müzik eseri ve Performansı Üzerine.[Elektronik Sürüm].
Sahne ve Müzik, 2, 93-101.

Michels, U., Vogel, G.(1977). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Basım.
(2013).

Brown, C.(1999). *Classical and Romantic Performing Practise 1750-1900*. New
York: Oxford University Press.

Gerou, T., Lusk, L. (1996). *Essential Dictionary of Musical Notation*. Los
Angeles: Alfred Publishing.

Lawson C, Stowell R. (2004). *The Historical Performance of Music: An
Introduction*.Cambridge: Cambridge University Press.

Rostal, M. (1985). *Beethoven : The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on
Their Interpretation*. Munich: Toccata Press.

Huron, D. (1990). Crescendo/Diminuendo Assymetries in Beethoven's Piano
Sonatas. [Elektronik Sürüm]. *Music Perception: An Interdisciplinary
Journal*. 395-402.

Preda-Ulita, A. (2015). Analysis and performance. Views on the performers
musical awareness. [Elektronik Sürüm]. *Performing Arts*, 8 ,79-86.

Newman, A. (1995). Bach and the Baroque: European Source Materials from
the Baroque and Early Classical Periods with the Special Emphasis on the
Music of J.S. Bach. New York: Pendragon Press.

EK KAYNAKÇA

Cook, N. (2007). Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. [Elektronik Sürüm]. (ed. Zdravko Blazekovic). In *Music's Intellectual History*. New York: RILM.

Herscovitch, D. (2006). Ornamentation in the Piano Music of Beethoven. [Elektronik Sürüm]. *University of Sydney*.

Hindemith, P. (1959). *Bestecinin Dünyası Ufuklar ve Sınırlar* (Y. Oymak ve M. Nemutlu, Çev.). İstanbul: Norgunk. (2014).

Lockwood, L. (1970). On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation. [Elektronik Sürüm]. *Acta Musicologica*, 42, 32-47.

Newman, W. (1976). The Performance of Beethoven Trills. [Elektronik Sürüm]. *Journal of the American Musicological Society*, 29, 439-462.

Repp, B. (1992) Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of timing microstructure in Schumann's Traumerei. [Elektronik Sürüm]. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 92, 2546.

Sheer, M. (1998). Dynamics in Beethoven's Late Instrumental Works: A New Profile. [Elektronik Sürüm]. *The Journal of Musicology*, 16, 358-378.

Silliman, C. (1969). The Score as Musical Object. [Elektronik Sürüm]. *The Journal of Aesthetic Education*, 3, 97-108.

**EK 1: BEETHOVEN'İN 10 PİYANO-KEMAN SONATININ TAMAMINI
KAYDEDEDEN YORUMCULAR**

- 1- Itzhak Perlman / Vladimir Ashkenazy
- 2- Arthur Grumiaux / Clara Haskil
- 3- Leonidas Kavakos / Enrico Pace
- 4- Isabell Faust / Alexander Melnikov
- 5- David Oistrakh / Lev Oborin
- 6- Henryk Szeryng / Ingrid Haebler
- 7- Renaud Capucon / Frank Braley
- 8- Kristof Barati / Klara Würz
- 9- Pamela Frank / Claude Frank
- 10- Augustin Dumay / Maria Joao Pires
- 11- Anne Sofi Mutter / Lambert Orkis
- 12- Daishin Kashimoto / Konstantin Lifschitz
- 13- Aaron Berofsky / Philip Bush
- 14- Jascha Heifetz / Emanuel Bay-Brooks Smith
- 15- Pinchas Zukerman / Marc Neikrug
- 16- Elizabeth Wallfish / David Breitman
- 17- Gidon Kremer / Martha Argerich
- 18- Alina Ibragimova / Cedric Tibergien
- 19- Marcantonio Barone / Barbara Govatos
- 20- Thomas Albertus Irnberger / Michael Korstick
- 21- Yehudi Menuhin / Wilhelm Kempff
- 22- Eileen Flissler / Aaron Rosand
- 23- Wolfgang Schneiderhan / Wilhelm Kempff
- 24- Jorja Fleezanis / Cyril Huve
- 25- Eugene Istomin / Isaac Stern
- 26- Joseph Fuchs / Arthur Balsam
- 27- Isabelle Van Keulen / Hannes Minnaar
- 28- Wolfgang Schneiderhan / Carl Seeman
- 29- Peter Cropper / Martin Roscoe

- 30- Jane Coop / Andrew Daves
- 31- Midori Seiler / Jos Van Immerseel
- 32- Josef Suk / Jan Panenka
- 33- Fritz Kreisler / Franz Rupp
- 34- Norbert Brainin / Günter Ludvig
- 35- Robert Mann / Stephen Hough
- 36- Tasmin Little / Martin Roscoe
- 37- Benjamin Hudson / Mary Verney
- 38- Andrew Smith / Elina Cristova
- 39- Zino Francescatti / Robert Casadesus
- 40- Pierre Fouchenneret / Romain Descharmes
- 41- Hiro Kurosaki / Linda Nicholson
- 42- Paul Makanowitzky / Noel Lee
- 43- Aaron Rosand / Eileen Flissler
- 44- Josef Szigetti / Claudio Arrau
- 45- Jeanette Koekkoek / Sarah Kapustin
- 46- Emmy Verhey / Carlos Moerdijk
- 47- Regis Pasquier / Jean Claude Pennetier
- 48- Vita Wallace / Ishmael Wallace
- 49- Mario Hossen / Sung-Sak Kong
- 50- Corey Cerovsek / Paavali Jumppanen
- 51- Steven Stryk / John Perry
- 52- Wolfgang Schneiderhan / Wilhelm Kempff
- 53- Yehudi Menuhin / Louis Kentner
- 54- Raymond Cohen / Anthya Rael
- 55- Paul Baritt / James Lisney
- 56- Pinchas Zuckerman / Daniel Barenboim
- 57- Willi Boskovsky / Lili Kraus

**EK 2: BEETHOVEN OP.30 NO.2 PİYANO-KEMAN SONATI 1.BÖLÜM HENLE
EDİSYON URTEXT NOTASI**



16 *p* *cresc.* *cresc.*

19 *sf* *p cresc.* *sf* *tr*

23 *ff* *p* *tr* *ff*

28 *p* *sempre staccato*

32 *(sf)*

*) Das in Autograph und Originalausgabe hier fehlende g^1 ist gemäß T. 148 beider Vorlagen ergänzt.

*) The g^1 lacking here in autograph and original edition has been added, according to M. 148 of both texts.

*) Le sol^1 qui manque dans l'autographe et l'édition originale a été ajouté d'après M. 148 de ces deux textes.

146

36

sempre staccato
sempre staccato
p *sf*

41

cresc. *p* *cresc.* *decresc.*
cresc. *p* *cresc.* *decresc.*
(sf)

46

p *cresc.* *sf*
p *cresc.* *sf*

49

sf *sf* *sf*
sf *sf* *sf*

52

p *sf* *sf* *cresc.*
p *cresc.*

56

56

f *ff* *sf*

tr

60

60

p *sf*

tr

63

63

sf *cresc.*

tr

66

66

f *ff* *sf*

tr

70

70

sf *ff* *ff* *ff* *ff*

tr

148

75 *p*

78 *cresc.*

81 *p*

84 *cresc.*

87 *p*

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a grand piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like accents and slurs. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is melodic and often spans across bar lines with slurs.

90

Musical score for measures 90-92. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *cresc.* and *p.*

93

Musical score for measures 93-96. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *fp* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

97

Musical score for measures 97-99. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

100

Musical score for measures 100-102. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *sf*, *cresc.*, and *f*.

103

Musical score for measures 103-105. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *f*.

150

106

Musical score for measures 106-108. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *sf* and *f*. A key signature change to one flat is shown at the beginning of the system.

109

Musical score for measures 109-111. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with intricate rhythmic patterns. Fingerings and dynamics like *sf* and *f* are present.

112

Musical score for measures 112-114. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *decresc.*, and *p*. A *cresc.* marking is present in the piano part. Fingerings are indicated throughout.

115

Musical score for measures 115-117. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *p*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

118

Musical score for measures 118-120. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *decresc.*, and *p*. The piano part continues with eighth-note accompaniment.

121

pp cresc. pp cresc.

2 3 1
2 1 2 1
3 1 2 1 2 1

124

ff sf ff sf

3 1 3 2 5 4 3
3 3 1 2 3 4 1 2

129

p cresc. p decresc. pp

cresc.

all

137

p p p p

cresc.

4 5 2 1

141

cresc. p p

cresc.

4 1 5 4

152

144

sf *p* *p cresc.*

147

cresc. *cresc.* *sf* *p (cresc.)* *p cresc.*

152

tr *sf* *tr* *ff* *p* *tr*

157

ff *sf* *f* *p*

162

sf

sempre staccato

167

sempre staccato

sempre staccato

p

172

cresc.

cresc.

sf

176

p

(cresc.)

decresc.

p

p

cresc.

decresc.

p

180

cresc.

sf

cresc.

sf

sf

183

sf

sf

f

p

sf

sf

f

p

154

186

Musical score for measures 186-188. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 186 features a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 187 continues the treble staff pattern with a first fingering (1) and the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 188 shows a crescendo in both staves, with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

189

Musical score for measures 189-192. The system consists of three staves. Measure 189 has a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 190 continues with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 191 features a fortissimo (ff) dynamic in the treble, a trill (tr) in the bass, and a first fingering (1) in the treble. Measure 192 shows a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

193

Musical score for measures 193-195. The system consists of three staves. Measure 193 has a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 194 continues with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 195 features a piano (p) dynamic in the treble, a trill (tr) in the bass, and a first fingering (1) in the treble.

196

Musical score for measures 196-198. The system consists of three staves. Measure 196 has a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 197 continues with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 198 shows a crescendo in both staves, with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

199

Musical score for measures 199-201. The system consists of three staves. Measure 199 has a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 200 continues with a first fingering (1) in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 201 features a fortissimo (ff) dynamic in the treble, a trill (tr) in the bass, and a first fingering (1) in the treble.

203

Musical score for measures 203-207. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. Dynamics include *sf* and *ff*.

208

Musical score for measures 208-210. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

211

Musical score for measures 211-213. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

214

Musical score for measures 214-216. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

217

Musical score for measures 217-219. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*.

156

221

pp

p

pp

225

p

cresc.

230

p

cresc.

233

f

ff

236

sf

fp

239

Musical score for measures 239-241. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and fingerings are indicated with numbers 1-4.

242

Musical score for measures 242-244. The vocal line starts with a *p* dynamic and a melodic line. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *cresc.* and *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

245

Musical score for measures 245-247. The vocal line features a melodic phrase with a *sf* dynamic. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and fingerings are indicated with numbers 1-5.

248

Musical score for measures 248-250. The vocal line has a melodic phrase with a *sf* dynamic. The piano accompaniment features a complex eighth-note pattern. Dynamics include *sf* and fingerings are indicated with numbers 1-5.

251

Musical score for measures 251-253. The vocal line has a melodic phrase with a *sf* dynamic. The piano accompaniment features a complex eighth-note pattern. Dynamics include *sf* and *ff*. The system concludes with a double bar line.

BEETHOVEN OP.30, NO.2: TARİHSEL VE TEORİK ZEMİNDE BİR PERFORMANS ANALİZİ ÖRNEĞİ

Yazar Umut Can Ergörün

Gönderim Tarihi: 26-Haz-2018 02:17PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 978669022

Dosya adı: G_R_VE_G_VDE.pdf (1.27M)

Kelime sayısı: 5819

Karakter sayısı: 39776

BEETHOVEN OP.30, NO.2: TARİHSEL VE TEORİK ZEMİNDE BİR PERFORMANS ANALİZİ ÖRNEĞİ

ORIJINALLIK RAPORU

%0

BENZERLİK ENDEKSİ

%0

İNTERNET
KAYNAKLARI

%0

YAYINLAR

%0

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

ja.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<%1

2

www.nds.k12.tr

İnternet Kaynağı

<%1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< 5 words

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde