

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN
PIYANO KONÇERTOLARINDAKİ
BESTE BÜTÜNLÜĞÜ
VE
PERFORMANS UYGULAMALARI**

**Hazırlayan
Özlem EBESK**

**Danışman
Prof. Aykut YAFE**

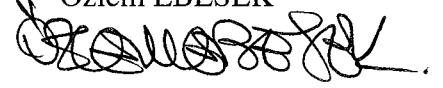
İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Wolfgang Amadeus Mozart’ın Piyano Konçertolarındaki Bestete Bütünlüğü ve Performans Uygulamaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03.06.2011

Özlem EBESK



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 06.04.11. tarih ve ...B... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30...maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Özlem EBESEK'in "Wolfgang Amadeus Mozart'ın Piyano Konçertolarındaki Beste Bütünlüğü ve Performans Uygulamaları" konulu tezi incelenmiş ve aday 27.06.11... tarihinde, saat 11... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARILI...olduğuna oy...COKU...ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE
Prof. Dr. Fint Uslak

Aylut
ÜYE
Prof. Aylut Yafe

ÜYE
Prof. Nilgün Akhan
N. Akhan
ÜYE

ÜYE
Doç. Dr. F. Reyhan Altınay

Prof. Gülseren ERGÜLÜ
Gülseren

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv Kodu

Not :Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: EBESEK

Adı: Özlem

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Wolfgang Amadeus Mozart'ın Piyano

Konçertolarındaki Beste Bütünlüğü ve Performans Uygulamaları

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: Compositional Completion and

Performance Practice of Wolfgang Amadeus Mozart Pinao Concertos

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl:2011

Diğer Kuruluşlar

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora

Tıpta Uzmanlık

Sanatta Yeterlilik

Dili:Türkçe

Sayfa Sayısı: 74

Referans Sayısı:11

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı:Prof

Adı: Aykut

Soyadı: YAFE

Türkçe anahtar Kelimeler:

1- W. A. Mozart

2- Piyano

3- Konçerto

4- Doğaçlama

5- col basso

İngilizce anahtar Kelimeler:

1- W. A. Mozart

2-Piano

3-Concerto

4-Improvisation

5-col basso

Tarih:

İmza

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : Hayır :

ÖZET

W.A Mozart'ın Piyano Konçertoları'ndaki beste bütünlüğü ve performans uygulamalarının boyutları bestelendiği günden, günümüze kadar tartışılan bir konudur. Konçertoların basımları, otantikliği, kadans ve fermata seçimleri, süslemeler, pedal kullanımı, nüans işaretleri, basso continuo, doğaçlamalar, edisyon farklılıkları gibi önemli konularda belirsizlikler vardır.

Hummel ve Cramer gibi bestecilerin düzenlemeleri, tarihsel açıdan kabul görmüş dokümanlar Mozart stilini oluşturdu ve süsleme ile ilgili bilgilenmemize yardımcı oldu. Paul-Eva Badura, Frederick Neumann ve Neal Zaslaw'ın yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, var olan yazılı dokümanı, bilgi ve farklı bakış açıları ile performansa dönüştürme imkanına sahibiz.

Dönemlerinin en dikkat çekici eserlerinden olan Mozart'ın Piyano Konçertoları, Klasik Dönemden, Romantik Döneme geçişte önemli rol oynamışlardır. Klavyeli çalgıların mekanik olarak gelişmesi ve piyanoda pedal kullanımı ile Mozart'ın piyano konçertoları aynı dönemdedir.

Günümüzde W.A.Mozart'ın piyano konçertolar, piyanistler ve orkestralar tarafından özellikle tercih edilen eserler arasına girmişlerdir.

ABSTRACT

From the days that they composed, dimensions of compositional completion and performers practise of W. A. Mozart is a controversial issue. There are indefiniteness such as editions of concertos, authenticity, cadenzas and fermatas, ornaments, pedal, dynamic marking, basso continuo, improvised embellishments in different editions.

The Cramer and Hummel arrangements represent crucial documents in the reception history of the Mozart piano concertos and recreate Mozartian style. Now we have the opportunity of transforming performers with intelligence and perspective by printed documents and inquiries from Paul-Eva Badura, Frederick Neumann and Neal Zaslaw.

As one of the noteworthy consequences, Mozart's piano concertos had been featured in the transition from the classical era to romantic era. The development of keyboard instrument, using pedal and Mozart's piano concertos are in the same period.

Nowadays, Mozart's piano concertos are preferential consequences from piano performers and orchestras.

ÖNSÖZ

İstanbul Belediye Konservatuvarındaki piyano eğitimine başladığım 1979 yılından itibaren öğretmenim olan Sayın Prof. Meral YAPALI'nın, Mozart'ın eserlerine diğer bestecilereden biraz daha fazla önem vermesi, titiz çalışmaları ve öğrencilerine onun eserlerini sıklıkla çaldırması sonucunda, sınıf olarak hocamızın yolunda ilerleyerek Mozart'ın eserlerini seviyemizin çok üstünde yorumlardık. Şu anda fark ediyorum ki, elimizde hiç bir bilgi kaynağı yokken, Sayın Prof. Meral YAPALI en doğru bilgileri ve seçenekleri bizlere sunmuştur. Daha çocukken fark etmeden öğrenmeye başladığım bu bilgiler ışığında Mozart'ın eserlerini yorumlamaktan ve öğretmekten gurur duymaktayım.

Sadece Sanatta Yeterlik Eğitimim süresinde değil, tüm eğitim hayatım boyunca benimle birlikte olan aileme, öğretmenlerime, meslektaşlarıma ve arkadaşlarıma bu tez ile teşekkür etmek istiyorum. Eğitimime büyük öncelik veren annem Günden EBESEK ve babam Saip EBESEK'e, 1979 yılından beri piyano öğretmenim olan, vizyonerliğini örnek aldığım, engin bilgisini biz öğrencileri ile daima paylaşan Sayın Prof. Meral YAPALI'ya, ders dönemi ve tez hazırlıkları sırasında hoşgörülü desteğini esirgemeyen öğretmenim, danışmanım Sayın Prof. Aykut YAFE'ye, zorlandığım her konuda danışma güvenini duyduğum dostum Sayın Yrd.Doç. Çiler AKINCI'ya ve Sanatta Yeterlik Eğitimi giriş sınavından itibaren varlığı ile beni onurlandıran, güler yüzü ile mutluluk veren 7 yaşındaki kızım Çağla SAYIN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Özlem EBESEK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

W.A. MOZART'IN PİYANO KONÇERTOLARINDAKİ KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER VE BESTE BÜTÜNLÜĞÜ

1.1. W.A.Mozart'ın Piyano Konçertoları İçin Süslemeler	5
1.2. Piyano Konçertolarındaki Nota Yazım İşaretleri.....	22
1.3. Kısım ve Fragmanlar.....	30
1.4. Varyasyon Kullanımı.....	31

2.BÖLÜM

W.A. MOZART'IN PİYANO KONÇERTOLARINDA PERFORMANS UYGULAMALARININ BOYUTLARI

2.1. Mozart Piyano Konçertoları.....	40
2.2. <i>Basso Continuo</i>	41
2.3. Doğaçlama.....	59
2.4. Pedal Kullanımı.....	60
2.5. <i>Fermata (Eingange)</i>	62
2.6. Kadans Yorumları ve Farklılıkları.....	63
2.7. Edisyon Farklılıkları.....	70
SONUÇ.....	71
KAYNAKLAR.....	74
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bu Sanatta Yeterlik Tezinde incelenen temel konu, W.A. Mozart'ın piyano konçertolarındaki beste bütünlüğü ile performans uygulamalarının boyutlarının tesbit edilmesidir. Bu araştırma konusu, “Beste bütünlüğü” ve “Performans uygulamaları” bakımından Mozart'ın tüm konçertolarına genel bir bakışı içermektedir.

Bu çalışmada eserleri incelenen Mozart, döneminin öncü müziksel çalışmalarını ortaya koyan ve piyano çalımında önemli ve ekol denebilecek atılımları gerçekleştirmiş olması bakımından incelenmeye değer bulunmuştur.

W.A.Mozart orkestra ile solistin diyalogları ve karşıtlıkları, virtiyöziteleri, zengin müzikal formları ile dikkat çeken 27 adet piyano konçertosu bestelemiştir. İlk on Konçerto Salzburg'da diğerleri Viyana'da bestelendiklerinden, bu konçertolar bestelendiklere şehirlere göre ‘Salzburg Konçertoları’ ve ‘Viyana Konçertoları’ diye isimlendirilerek ikiye ayrılırlar. Salzburg Konçertolarından No:7 KV 242 Fa Majör 3 Piyano, No:10 KV 365 Mi Bemol Majör ise 2 Piyano için bestelenmiştir.

Mozart'ın en eski konçertoları uyarlamadır. J.C.Bach, Schobert, Eckard ve çağdaşlarının klavsen ve piyano sonatlarından esinlenilerek, 10 yaşlarındaki Mozart tarafından yazılmışlardı. Alfred Einstein'in görüşüne göre, babasının desteği ile yazdığı bu eserleri Mozart hiçbir zaman basit ödevler olarak görmemiş, olgunluk yıllarında bile çalmaya devam etmiş ve parlak gösterişli kadanslar bile yazmıştır.

Bestecinin ilk gerçek piyano konçertosu, 1773 yılında bestelediği, favori eserlerinden, Re Majör KV 175 5 numaralı konçertosudur. Daha sonrasında da 22 ana eser, birbiri arkasına, birbirini tekrar etmeden ve bir öncekinden daha iyi olacak şekilde bestelenmiştir. 1780 li yıllarda Mozart'ın bestelediği birçok piyano konçertosu üç bölümlü Barok biçiminde yazılmıştır ve bir çoğu yaylı kuartetleri gibi dostu Haydn'a adanmıştır.

En büyük iki zıtlık No:20 Re Minör konçerto ile No:21 Do Majör arasındadır. Her iki konçerto da 1785 yılının Şubat-Mart aylarında bestelenmiştir. KV 466 Mozart'ın dramatik ifadesinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Tutkulu, ateşli, cesur 1.Bölüm ile zarif romans büyük zıtlık oluştururlar. Fırtına sonrası sakinlik ve zerafet KV 467 ile gelir. Do majör konçerto Mozart'ın en senfonik şekilde bestelenmiş eseridir. Solist ve orkestra birbirleri ile özgürce konuşurlar fakat ünlü kısa Andante'de piyano başroldedir. Bu konçertonun içerdiği önemli yeniliklerden biri de piyanoya ayrı bir tema vermiş olmasıdır. Re minör Piyano konçertonun girişinde yer alan ve uzun süre devam eden senkoplar, Don Giovanni Operası'nda, İl Commendatore'nin Don Giovanni'ye gizli ziyareti sırasında da aynı şekilde duyulur. Bu konçerto taşıdığı romantik öğeler bakımından 19. yüzyılın sanatseverlerine yakın kalmıştır. Re Minör konçertonun yazılışından çok kısa bir süre sonra bestelenmiş olan No.21 Do Majör Konçerto 10 Mart 1785 tarihinde yine abone konserlerinde seslendirilmiştir. Damper-pedalın geliştiği bir dönemde yaşayan Mozart'ın besteleri, bu pedalı kullanmaya uygundur. Günümüzde ayağımızla kullanılmakta olan bu pedal, o dönemde dizin ufak bir baskısı ile kullanılmaktaydı. Bu konçertonun ilk seslendirilişi de geniş pedallı fortepiano ile gerçekleştirilmiştir. 1967 yılında bir İsveç filminde Andante 2. bölüm seslendirildikten sonra bu konçerto '*Elvira Madigan*' adı ile anılmaya başlanmış ve popülerliği daha da artmıştır.

Mozart'ın Piyano konçertolarının hala seslendirilmelerinde pek çok şaşırtıcı sorun vardır. Bu sorunları çözüm getirmek amacıyla pek çok araştırma yapılmıştır. 1989 yılında Michigan'da düzenlenen '*Mozart Fest*' adlı sempozyum ile bu konu çok yönlü bir şekilde incelenmiştir. Bu sempozyumda, pek çok ulustan uzman yorumcular, enstrüman yapımcıları, eleştirmenler, müzik teoristleri ve müzikologlar, Mozart'ın Piyano konçertolarına adanmış bu ilk sempozyuma davet edilmiş ve konu hakkında zengin ve ileri düzey bilgiler içeren 21 makale seçilip bir kitap oluşturulmuştur.

W.A.Mozart'ın piyanistliği ve eserlerinin nasıl çalınmasını istediği hakkında F.Kullak'ın, Bischoff baskıları için 1884'de yazdığı bir önsöz oldukça dikkat çekicidir. Önsözü yazarken, yazar O Yahn 'ın 'W.A.Mozart' adlı kitabından konu hakkında aydınlatıcı olacak aşağıdaki alıntıyı yapmıştır:

“ Kesin bir şekilde belirgindir ki, Mozart zamanının en büyük ve en yetenekli piyanistiydi. Elleri küçük ve çok estetik bir görünüşe sahipti. Çalarken onları öylesine nazik ve doğalca hareket ettirirdi ki, onu dinlerken, önce görmek sonra dinlemek büyük bir zevkti. Özellikle bas notaları çalarken, pek çok notayı bir arada çalabilirdi. Olağanüstü yeteneği ve mükemmel tekniği ile J.S.Bach'ın eserlerini özenle çalışırdı.

Doğal hafiflik, esneklik ve akıcılık için sakin ve sabit bir el duruşunun önemli olduğunu, böylece 'yağ gibi akan' pasajlar gelişeceğini savunurdu. Hafiflik, esneklik ve akıcılığı bozacağını düşündüğünden, çok fazla teknik çalışmaya karşıydı. Onun görüşüne göre, doğruluk, belirginlik ve her detaya dikkat etmek çok önemliydi. Bu yüzden, tüm notalar kesin bir şekilde belirtilmeliydi.

Hızlı çalmayı, yavaş çalmaktan daha kolay bulurdu. Hızlı pasajlarda atlanan bir notanın kimse tarafından duyulmayacağını, bunun da iyi piyano çalmak olmadığını savunurdu. Dolayısıyla, yanlış bir nota çalamayacak bir tempo seçmeleri için piyanistleri uyarırdı.

Adagio'lardaki tempo rubatolarda, sol eli hep kesin bir netlikte, sağ ele destek verecek şekilde çalardı.”

(Kullak,1995;3)

Bu alışmada Mozart'ın eserleri bestelendiği yıllardan günümüze kadar tarihsel yöntem kullanılarak incelenmiştir. Basılı yayınlardan kaynak taramaları yapılmıştır. Konuya ilişkin uzman görüşleri görüşme tekniği ile alınmıştır. Beste bütünlüğü kavramına odaklanılmıştır. Tez içerisinde sıklıkla adı geçen 'performans' ve 'performans uygulamaları' kavramları, eserin alınması, bir başka değişle icra edilmesi anlamındadır. Bu çalışmada müzik terimleri orijinal dillerinde kullanılmış ve italik harfler ile belirtilmiştir. İtalyanca bir müzik terimi olan *col basso*, bas ses ile birlikte demektir. Bir konu başlığı olan *basso continuo* da sürekli bas anlamına gelen, İtalyanca bir müzik terimidir. İtalyanca olan *Fermata* ve Almanca olan *eingange* müzikal kısa geçiş pasajı anlamındadırlar. *Fragman*, yazılı eserin ufak bir parçasıdır. *Emprovize*; doğaçlama çalmak anlamındadır.

1.BÖLÜM

W.A. MOZART'IN PİYANO KONÇERTOLARINDAKİ KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER VE BESTE BÜTÜNLÜĞÜ

1.1. W.A. Mozart'ın Piyano Konçertoları İçin Süslemeler

1825'de John (Johann) Baptist Cramer keman, flüt ve çello eşliğinde ve bazı ek notalar kullanarak düzenlediği Mozart'ın altı piyano konçertosunu yayınlamaya başlamıştı. Dahil edilen çalışmalar yayınlanma sırasıyla KV 459 (KV449'dan alınan yavaş bölümlerle), 450, 467, 482, 466, ve 491 dir. İki yıl sonra, 1827'de, Johan Nepomuk Hummel aynı etkilerle hazırlanmış benzer bir seri oluşturmaktaydı. Projelendirilen on iki konçertodan sadece yedi tanesi gerçekten yayınlanmıştır: KV 466, 503, 365 (316a) (İki piyanolu konçerto, solo piyano olarak düzenlendi), KV 491, 537, 482 ve 456. Hummel'in projesinin açık bir şekilde 1823'den önce oluşturulmuş olduğunu, J.R Schultz'un o yılın 15 Nisan'ında Hummel'e yazdığı bir mektup ortaya çıkarmaktadır.

Mektubunda, Schultz Hummel'in proje için yaptığı eşsiz kayıtları tarif etmiştir. Hummel Mozart'ın öğrencisiydi ve Mozart'ı konçertolarını çalarken sık sık dinlemişti. Bu nedenle Hummel'in katkıları otantik bir performans geleneçisi ile doğrudan ilişkisi bulunduğu için değerliydi. Schultz yine de belirli bir derece modernleştirmeyi cazip olarak düşünmüştür. Hummel'i Mozart'ın melodi ve armonilerini devam ettirmesi için yönlendirmiş, ancak onu kendi değimi ile "*modası geçmiş orijinal pasajları kendi zevk değerlerine göre*" değiştirmesi için zorlamıştır.

Schultz'un mektubuna kendininkini de ekleyen Moscheles, daha da ileriye gitti ve klavye yazımının modern stilini de kullanarak soloların zenginleştirilmesi, güçlendirilmesi ve ihtişamının artırılması gerektiğini önermiştir. Hem Cramer hem de Hummel

kompozisyonlarında ve eserlerinde belirli klasik idealleri desteklerken, Mozart konçertolarının, piyano soloları veya piyano dörtlüsü olarak alınabilecekleri bir yapıya dntrmler ve gncelletirmlerdir. Solo kısımlar erken dönem on dokuzuncu yüzyıl piyanosunda f[”] ‘a kadar mevcut olan, Mozart’ın üst limitinin tam oktavya olan ek notaların tam aralığından faydalanabilmek için uzatılmıştır. Aynı zamanda, diğer konçertolar için orijinal kadanslar kullansalar da Cramer’in üç ve Hummel’in iki düzenlemesinde kadanslar çıkartılmıştır.

Ancak bugün hem yavaş hem de hızlı bölümlerde, sağ el ve sol el solo pasajlarda düzenlemeyi yapan kişilerin detaylandırmaları ve seçtikleri süslemeler ilgi çekicidir. Bu eklemeler piyano bölümlerinin zorluğunu önemli ölçüde arttırmıştır. Tabii ki bu detaylandırmaların sadece eserlerin olağanüstü performansı olup olmadığı, sadece yayımlar için mi yapıldığı veya gerçek performansı yansıtıp yansıtmadığı merak konusudur. Hummel’in Londra’da 4 Mayıs 1792’deki konserinden sonra Mozart’ın konçertolarını icra ettiği yönünde bir bilgi yokken, Mozart’ın piyano konçertolarını İngiliz toplumuna tanıtmasıyla nlenen Cramer kendi düzenlemelerini yayınladığı dönemin balarında, kendi konserlerinde Mozart’ın piyano konçertolarını kendi özel süslemeleri ile çalıyordu (Zaslaw, 1996; 374,D.Grayson).

Bazen eserler doğrudan bir performans sırasında basılmıştır: 24 Mayıs 1825’te Cramer yıllık Sabah Konserinde Mozart’ın tam olarak tespit edilemeyen bir eserini almıtır, ve K. 459/449 karışık versiyonunun bir Haziran ithafı vardır ve bunun onun çaldığı ilk eser olduğu söylenir. Bu tahmini destekleyen ise ‘‘*A Favorite Concerto, for the pianoforte Composed by Mozart, Newly arranged for Additional Keys , as Performed Public by J. B. Cramer (London: J. B. Cramer, Addison & Beale, [1825])*’’ (Mozart tarafından piyano için bestelenmi ünlü bir Konçerto, Ek Notalarla yeniden düzenlenmiş, J. B. Cramer (London: J. B. Cramer, Addison & Beale, [1825]) tarafından halka seslendirildiği gibi açıklandığı solo bölümün ilk yayımının başlık sayfasıdır.

İki rnek Cramer ve Hummel’in yavaş bölümlerdeki süslemelerini gösterecektir. Şimdiki çalışmalarla karşılaştırıldığında, sadelikten abartılıya bir dizi oluştururlar.

Düzenlemeleri yapan her iki kişinin de kişiliklerini ve her birinin bir melodide nasıl fark gösterdiğini karşılaştırmak gerekirse, her ikisinin de K. 491 *rondo*-form ikinci bölümden ana temanın ardarda gelen motif farklılığını karşılaştırabiliriz. Mozart'ın partisyonunda, hafif ritmik ve armonik değişimler temanın yeniden ifade edilmesini değiştirirken, Cramer ve Hummel düzenlemelerinde çeşitlenmeler çok daha geniştir. Unutulmamalıdır ki tema geri döndüğünde Cramer ve Hummel'in bazı süsleme, çeşitleme veya zenginlik elementlerini temanın ilk sunumunda bile eklediklerini görürüz. (Bakınız örn. 1 ve 2).

[Solo]

[Tutti]

[Solo]

cresc.

Örnek 1: Mozart- Cramer, KV491 do minör Piyano Konçertosu Largetto.a) 1-19. ölçüler b) 37-42. ölçüler c) 63-77. Ölçüler

Solo. *p* *A* Tutti. *p*



Autograph:  Solo. *p* *cresc.*



p *p* *cresc.*



p *pp* *ritant.*



p *mf*



p *ritard.*



cresc. *p*



a

b

Solo. *p* *A* Tutti. *p*

a

Autograph: Solo. *p* *cresc.*

p *p* *p* *cresc.*

p *pp* *ritant.*

p *mf*

b

p *ritard.*

cresc. *p*

c

The image displays a musical score for a piano concerto by Mozart and Hummel, KV491, in D minor. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 63-77) begins with a piano (p) dynamic marking. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 78-82) includes a crescendo (cresc.) marking and a forte (f) dynamic. The right hand has a long, sweeping melodic line with a fermata, and the left hand continues with a steady accompaniment. The final system (measures 83-87) shows the right hand playing a series of chords and the left hand with a rhythmic pattern. The score is written in a clear, standard musical notation style.

Örnek2:Mozart-Hummel KV491 do minör piyano konçertosu. Largo.a) 1-19. ölçüler. b)36-42. ölçüler. c)63-77. ölçüler.

Cramer ve Hummel'in süslemelerindeki farklılıklar niceliksel değil daha çok nitelikselidir. Hummel versiyonu onun yavaş bölümlerdeki sadece triller ve ilave notalar değil aynı zamanda geriye dönük olarak "Chopinvari" olarak tanımlanabilecek olan dekoratif süslemelere düşkünlüğünü de göstermektedir. Bazen küçük yazılı notalar şeklinde yazar. Bunlar bariz olarak süs amaçlıdır ve Mozart'ın bunları süsleyen veya bağlayan ana, yapısal notalarında farklılık gösterir. Bunun tersine, Cramer'in eklentileri melodik dizilişe daha uyumlu görünmektedir. Ancak, her ikisinin de düzenlemeleri arasında bile, değişen derecelerde süslemeler bulunmaktadır. Örneğin, Cramer'in KV 459 (KV 449'dan alınan) ve KV 467sinin yavaş bölümlerinde, nispeten küçük bir süsleme eklenmiştir ve Hummel, serileri göz önüne alındığında çok daha abartılı kalmaktadır (Zaslaw,1996;375).

Hummel, "A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction, on the art of Piano Forte" (Piyano Sanatında Teorik ve Pratik Başarı Dersleri) adlı kitabında, süslemenin aşırı uygulanmasına üzerinde durarak karşı çıkmıştır, ve melodi ve karakter artık kabul etmeyecek seviyeye gelene kadar geçişlerin aşırı şekilde süslemelere boğulduğundan şikâyet etmektedir. İlave edilen süslemelerin olmaması gerektiğini ifade etmemekte ancak bunların ölçülü şekilde ve uygun yerde kullanılması gerektiğini önermiştir. Notaların gereksiz şekilde havada uçması yerine piyanistlerin, genel olarak Adagio'da uygun şekilde kullanılan düzenlemeye uyarlanmış dokunaklı ve içini titreten düzenlemeler yapmaları gerektiğini önermektedir.

Eklenen süslemelerle ilgili bazı fikir farklılıkları da 19 Ağustos 1829'da basılan "Allgemeine Musikalische Zeitung"da Kalkbrenner'in KV 503 versiyonu ile ilgili bir araştırmada su yüzeyine çıkmıştır. Yazar, Gottfried Wilhelm Fink, konçertoların ruhunun tek bir nota ekleyerek dahi bozulduğunu söyleyen gerçek Mozart hayranlarının fikirlerini betimlemiş ve eleştirmiştir. Fink yeni, süslemelerle yayınlanmış şeklini estetik ve uygulama zemininde hoş karşılamıştır. Diğer yandan, Felix Mendelssohn'un Mozart'ın KV 466 re minör konçertosununun 13 Mayıs 1883'de Londra performansı, *Harmonicon*'da bir hayli takdir toplamıştı, çünkü basılı metne sıkı sıkıya bağlı kalmıştı ve doğaçlamalarını kadansalarla sınırlamıştı:

“F. Mendelssohn’un Mozart konçertosu performansı mükemmeldi. Yazarın metnine olan titiz bağlılığı, tek bir ekleme yapmadan veya yeniden okumaya çalışmadan, onun zamanına olan hassasiyeti, ve kendi performansındaki olağanüstü kusursuzluğu ile bugünün tüm övgülerini üzerine aldı.iki doğaçlama kadansı ile seyirciden coşkulu tepki aldı.. Bu konçertonun tamamını ezberden çaldı”.
(Zaslaw,1996;375)

Eleştirmenler Mendelssohn’un performanslarının bütünlüğüne ve onun bu performansları ezberden çaldığı gerçeği üzerine odaklanmıştır. Süslemelerle çalınan Mozart piyano konçertosu bir tercihtir. Birçok istisnaları ve oldukça meşhur olanları da vardır. Dahası, Cramer’in Mozart performanslarıyla birleştirdiği süslemeler için duyulan hayranlık evrensel değildir. 1823’de Hummel’e yazdığı mektupta da görüldüğü üzere, Ignaz Moscheles hiçbir suretle Mozart’ın eserlerini süsleme taraftarı değildi.

Yine de, Cramer’in uygulamasını istisna olarak kabul etmişti. 1821 yılında günlüğüne, Cramer’in Mozart performanslarını övdüğünü yazmış ancak onun süslemelerini de aşağıdaki cümlelerle eleştirmiştir:

“Onun Mozart yorumu ve kendi Mozart benzeri besteleri “güzel güney” den esintiler gibi... Cramer piyanoda öyle bir şarkı söylüyormuş gibi çalıyor ki sanki bir Mozart andantesini vokal parçaya dönüştürüyor, ancak onun kendinin ve çoğunlukla sıradan süslemelerini sunuştaki özgürlüğünü eleştirmeliyim.” (Zaslaw,1996; 375)

Ek notaların kullanımı üzerine de bazı ihtilaflar vardı. *Harmonican* eleştirmeni Cramer’in ek notaları rastgele kullanırken insafli olduğunu belirtmişti:

“İlave tuşları büyük bir titizlikle ve tedbirli bir şekilde yerleştirir ve, oldukça eminiz ki, yazar bunları kendisi

hayattayken keşfetmiş olsaydı nereye yerleştirirdi ise oraya yerleştirirdi.” (Zaslaw,1996;375)

Bu fikir yine de su götürmezdi ve bir önceki yargısını doğrularken, aynı gazetenin Cramer’in sonraki kurgusu, Cramer’in ek notaları kullanırken bulduğu şekli onaylamakla eleştirildiğini bildirmekteydi. Benzer duygular, çelişkinin tekrar edildiği ve Cramer’in ek notaları kullanmasının savunulduğu *Repository of Arts*’da da ifade edildi:

“Ünlü bir bestecinin eserlerini ek notalarla yorumlama buluşu hakkında pek çok fikir duyduk; ve bizim kendi fikrimiz ise Bay Cramer’le gözlemlenen sınırlamalar ışığı altında bunu savunmaktır. Buna en sık verilen tepki ise itiraz etmektir. Bazı geçişler, eğer terim kullanmak gerekirse, onlara ayrılandan daha geniş çapta bir ölçekte kesinlikle daha fazla özgürlük gerektirmektedir, ve eğer Mozart zamanında piyano dörtlüleri ek notalarla yapılıyorsa, hiç şüphesiz Mozart bunları Cramer’den çok daha muhteşem şekilde kullanırdı. Cramer’in buluşu, her şeye rağmen, Mozart’ın tüm vokallerini yeniden yazdığı, sadece o görkemli besteyi tüm Kıtada yeniden canlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda kalıcılığını gelecek yarım yüzyıl daha uzatacak olan Handel’in Messiah’ında kullandığı özgürlükle karşılaştırılmayacaktır.”

Açıklanmak istenen şudur ki ,Cramer de Mozart’ın eserlerinde aynı şeyi yapabiliyordu. (Zaslaw,1996;380,D.Grayson).

Hummel’in ek notaları kullanması da dahil, uyarlamalarının bazı açıları, Mart 1835’de düzenlediği “*Coronation*”, K. 537 konçertosu ile göz önüne serilmiştir. Bu düzenleme özel bir anlama sahiptir çünkü Mozart’ın el yazısında aslında sağ eldeki melodiye eşlik eden sol el kısmı unutulmuştur; versiyon genellikle günümüzde

kullanılmaktadır. 1794’de ölümünden sonra basılan ilk versiyonundan gelmektedir, bu nedenle, Hummel’in alternatifleri özellikle sevilmiştir. Şu da unutulmamalıdır ki, yine de bazı artan sol el hareketleri düzenlemenin bir özelliği de azaltılmış bir kuvvet verilmiş olması ve piyanonun kendi eşlikleridir. Yine de, eşliksiz geçişlerde bile, akorlar ve bas notalar armonileri uzatmak için kullanılmıştır.. Hummel’in sağ el için süslemeleri sadece melodileri süslememektedir, aynı zamanda özellikle dış hareketlerde, geçiş çalışmasının şeklini de ek notaları baş döndürücü efektlerde kullanarak değiştirmektedir ve bu da tasarımın lirik ve şekilsel elementleri arasındaki farkı arttırmaktadır.

Tempo baskılarındaki değişiklikler hız ve görkeme katkıda bulunmaktadır: açılış Allegro’su *Brillante* (parlak) olarak, ve hem *Larghetto* hem de son *Allegretto con moto* (hareketli) olarak karakterize edilmiştir. Düzenlemeler aynı zamanda birçok kesinti de içermektedir ki, bazıları önemlidir. İlk bölümde tutti yedilik ölçüyle bitirilmiştir (mm. 67-73), gelişmedeki bir tema kısaltılmış (mm. 243 ve 245 ile duraklatarak) ve kadans noktası buna yön veren tutti (mm. 409-15) çıkarılarak kesilmiştir. Kadansın yokluğunu telafi etmek için solo tekrarın sonundaki geçiş çalışması üçlü akorlar ile parlak ölçülerle son derece ustaca yapılmış ve dramatik bir vurgu için, dominant(baskın) bir armoni ile ekstra bir ölçü için uzatılmıştır. Benzer sonlarda, solo bölümün sonundaki triller bir ölçülük ve bir oktavlık ses genişliğinde uzatılabilir. Başka bir ilave de kalan iki ölçü çizgisini arpejler ile doldurarak solo kısımdaki boşluğu ortadan kaldırmaktır. (172- 73. ölçüler) Tüm bu değişiklikler, form ve şekilde müziği Hummel’in kendi piyano konçertosuna yaklaştırarak “modernleştirmeye” hizmet eder.

İkinci ve üçüncü bölümlerdeki bazı kesintiler, temaların sunumu ve tekrarında *solo – tutti* farkını ortadan kaldırır. Her iki bölüm resmi olarak da değiştirilir. İlk bölümün açılış solosu, Hummel’in temalarını, süsleme ve dış bölümlerdeki geçiş çalışmalarının temsili gösterimini verir. (Bakınız örnek 3).



Örnek 3: Mozart-Hummel KV 537 Re Majör Piyano Konçertosu Allegro Brillante (81-99. Ölçüler)

Hummel'in başarısının nedenlerinde biri de onun kendi orijinal besteleri hakkında Haziran 1824'de *Harmonicon*'nun bir sayısındaki biyografisinde bir yorumla öne sürüldü. Buna göre;

“Hummel diğer ustaların eserlerinden faydalanmada çok fazla titiz değildir, ancak bir zevk adamı olarak, bunları kendininkiyle öyle becerikli bir şekilde karıştır ki bestenin

tamamında ayrı olarak göze çarpan hiçbir şey yoktur. O başka hiçbir besteciden, kendi ustası Mozart'tan aldığı kadar serbestçe malzeme almamıştır ve onların piyano eserlerindeki benzerliği fark etmek için çok da zeki olmak gerekmez.” (Zaslaw,1996;378)

Bu stil benzerliği Hummel'in Mozart'ın malzemelerini kolayca absorbe eden düzenlemeler bulmasını sağlamıştır, hem kişisel, hem de homojen. Frederick Neumann gibiler, düzenlemeleri, Mozart'ın yarattığı temel şekiller, armoniler ve melodilerden faydalanan harikulade Hummel konçertoları olarak düşünmektedirler.

Eğer başka bir şey değilse, Cramer ve Hummel'in düzenlemeleri Mozart'ın piyano konçertolarının geçmişinin önemli belgelerini temsil edecektir. Carl Dahlhaus'un *Foundations of Music History (Grundlagen der Musikgeschichte)* (Müzik tarihinin temelleri)adlı eserinde gözlemlediği gibi:

“Eğer müzik bir olgu olmaktan çok eserlerin sermayesi, bir “iletişimsel süreç” olarak görülürse, o zaman müzikal dilbilimin ana vurgusu ve müzikal derlemeler artık otantik metinlere dönüşmez, yani bestecilerin niyetlerini yansıtan metinlere. Aksine, otantik olmayan versiyonlar, belirli algılama modlarının belgeleri olarak, özellikle kendi zamanlarında yaygın olarak kullanılsaydı, tarihi kanıt olarak eşit haklara sahip olurdu.”

Böylece, Cramer'in düzenlemeleri, erken dönem İngiltere'sinde Mozart piyano eserlerinin en ünlü yorumcusunun performans stiline eşsiz bir bakış sağlar. (Zaslaw,1996;378)

Diğer yandan Hummel'in düzenlemeleri inanılmaz sağlamdır ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca bilinmekteydiler. Solo kısımları Litolff, düzenlemeler Hummel tarafından yapılmış ancak süslemelerin eklendiğine dair başlık bölümünde hiçbir bilgi verilmeyerek 1874'de yayınlanmıştır ve 1890'da yeniden basılmışlardır.

Bu basılı klasik metinlere karşı sahte tavır, Schumann'ın 1849'daki "*Salon Kuralları ve Genç Müzisyenler için Vecizeler*"inde yankı buldu.

"Değişiklikleri veya atlamaları küçümseyin, veya iyi bestecilerin çalışmalarındaki modern süslemelerin kullanılmasını tiksiniyecek bir şey olarak küçük görün. Bunlar muhtemelen sanata yapılabilecek en büyük hakaretlerdir."
(Zaslaw,1996;379)

Wieck'e göre,

" Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven'in ilk dönemlerinden ve diğerlerinin ölümsüz, sade eserlerini şimdiye dek duyulmamış sadelik, naiflik, saflık, cazibe ve saygıyla çalmaya ve halk konserlerinde de çalmaya cesaret eden sadece Mendelssohn'du."(Zaslaw,1996;379)

1868'de sadelik yanlısı olmayan Hans von Bülow Mozart'ın konçertolarına, "*Klasikleşen Hummelleştirme*"'ye küçümseyici bir referans yaptı. Von Bülow'un sıfat seçimi, Hummel'in beste ve performans stiline önüne geçtikçe, onun Mozart'ın konçertolarını modernleştirmesi, Mozart'ın yeni moda ve yorum ideallerine göre, yeni hatta daha modern yorumlara konu olan Hummel'in süs notalarından arınmış, daha eski bestelerinden çok daha fazla eski moda algılanmaya başlandığı belirgin kronolojik paradoksun altını çizer.

Daha sonra, 1891'de, Carl Reinecke'nin canlandırmak istediği süsleme uygulamalarına değil ama Hummel'in bunu yaparkenki tarzına itiraz etti. Hummel versiyonlarının süslemeden çok eseri bozan 'banallığı' ve 'boş virtüözce sözlerini' eleştirdi. Hummel'in düzenlemeleri, en azından kısmen, bazı kadans ve "*Eingänge*"ları, Schirmer'in iki piyano versiyonlu konçertolarında yeniden basıldığında, yine de yirminci yüzyıla dek gelebildi. Bu kadans ve "*Eingänge*"ları düşünüp değerlendirince, bunların aslında ek notaları kullanarak çok fazla süslenmiş düzenlemeler için bestelendiklerini unutmamak gerekir. Bunlar Mozart'ın basılı notalarının performansına uymazsa eğer kimse Hummel'i suçlamamalıdır. Yine de,

KV 491'in ilk bölümü için olan kadansları adı geçen çalışma için yazılanların en iyisi olarak kalacaktır.

Hummel ve Cramer düzenlemeleri, tarihsel açıdan kabul görmüş dökümanlar olarak önem taşımalarından ziyade, süsleme ile ilgili fikirlerimizi oluşturmamıza yardım ettiler. Hem Hummel hem de Cramer açıkça Mozart stilini ‘*onlara Mozart'ın gibi gelen*’ kavramları oluşturdular ve bu kavramlar çağdaşları tarafından böyle tanındı. Bu iki ünlü besteci – piyanist kendi dönemlerini yansıtmaktaydılar. Müzikte ve performansta neyin hem güzel hem de etkileyici olduğu konusunda kendi fikirlerine sahiptiler. Onların Mozart piyano konçertoları düzenlemeleri her iki gereksinimi de karşılamaktaydı.

Müzikolog David Greyson ‘da bu konuda

“Bugün Mozart konçerto performanslarında duyduğumuz sesler oldukça farklı da olsa, onlara ulaşmak için kullanılan mekanizma oldukça benzer. Biz neyin Mozart'a ait olup olmadığını anlayacak sezgilere sahibiz ve bilerek ya da bilmeyerek, tarihi ispatları ortaya çıkarırken, neyin Mozart'a benzediği ve neyin güvenilmemesi gerektiği konusunda bunlara başvururuz. Özellikle Phlipp Karl Hoffmann'nın altı konçertonun yavaş bölümlerinin süslemelerini ve aynı zamanda Barbara Player'ın KV. 488 Adiago'suna atfedilen süslemeleri dikkate alınmalıdır. Ancak bunların sergilediği süsleme derecesi, tarihi, otantik uygulamaları yansıtabilir. Bu bizim kabul etmek istemediğimiz bir şeydir. Bunları doğruca yok saymak, Mozart kalitesi ve fedakarlığı ile karşılaştırılabilecek süslemeleri yapmaktan çok daha kolaydır.” diyerek güncel soruna çözüm bulmuş olmaktadır’. (Zaslaw,1996;380)

Hummel'in zamanıyla karşılaştırıldığında, Mozart stiline olan inanılmaz uzaklığımız ve repertuara yakınlığımız, Mozart'ın eserlerindeki süslemeler

konusunda tatmin edici bir uzlaşmaya varmamızı son derece zorlaştırmaktadır. Düzenlemelerin yapıldığı dönemde, Mozart ve eserleri hala canlı olarak hafızalardaydı. Hummel, tabii ki, hala çok çabuk etkilenebilir bir yaştaiken, Mozart ile çalışmış ve onu canlı olarak dinlemiştir. Ama aynı zamanda, Mozart piyano konçertoları Londra'da bilinmemekteydi. Bu nedenle dinleyiciler konçertoları önyargısız dinleyebilirlerdi. Tüm bunların tersine, bugünün dinleyicileri ve müzisyenleri süslemesiz notalarla tanışıklar.

Sonuç olarak, bugünkü süslemeler, nadiren Hummel ve Cramer'in düzenlemelerinde görülenler kadar cesur, coşkulu, kişisel ve homojendir. Daha çok, konçertolardaki çarpıcı triller ve dönüşlerle, geçiş ve bitişik notalarla çalınma eğilimi içindedir. Cramer ve Mendelsshon'nun bildirilen Mozart performansları, Cramer, Hummel ve diğerlerinin (tamamen süslemesiz olan J.B. Cimador'un yayınlanmış düzenlemeleri), 1820'lerde, Mozart konçertolarının, süslemelerle donatılmışından, tamamen sadesine bir sürü kişisel stilin kullanıldığını belirtmektedir.

Süsleme düşkünlüğünün sınırları daha gösterişsiz ve stiller daha az kişisel olsa da, benzer bir düzen de bugün kayıtlarda ve konser salonlarında görülmektedir. Hummel'in zamanında olduğu gibi, eleştirmen ve dinleyici tepkileri çeşitlidir. Bazıları süslemelerin olduğunu anlayamıyor, ve fark edenler arasında bazıları bunları seviyor ve bazıları sevmiyor.

Hala Mozart'ın yalın notalarla daha iyi temsil edildiğini düşünenler var. Bunların en etkili savunucusu, Rudolf Serkin'dir. Orijinal metindeki herhangi bir değişikliğin bir istisna olduğunun kanıtı olarak Mozart'ın kız kardeşi için yolladığı KV 451 Andante'nin süslü geçişlerine dikkat çekmektedir. Orijinal metinden sapmak bir alışkanlık olsaydı, kızkardeşi kendi istediği değişiklikleri kolayca yazabilirdi. Bu nedenle Serkin şöyle özetler:

“Ben her zaman son zamanlardaki neslin doğaçlamaları veya değişikliklerinden ziyade Mozart'ın otografı ne derse onu çaldım”. (Zaslaw,1996;381)

Ve onun, KV 488 Adagio'sunun 1955 ve 1983 kayıtlarında yaptığı da tam olarak budur, ilk bölümdeki süslemeler oldukça fazladır.

Ancak, genel bir prensip olarak süsleme taraftarı olan piyanistler bile bazen belirli durumlar söz konusu olduğunda kararsız kalmaktadır. Mesela süslemeleri kullanmakta oldukça istekli olan Piyanist Andras Schiff, yukarıda adı geçen KV 488 piano konçertosunun Adagio bölümünün süslenmemesi gerektiğini belirtmişti. Bir röportajı sırasında konuyla ilgili açıklaması şöyledir:

“ Bu inanılmaz sadelik ve saflığın bir parçası ve tamamen dokunulmadan bırakılmıyordu. Çok etkileyici arylar sade ve yalın söylendiğinde bana daha fazla etkileyici gelmektedir.” (Zaslav,1996;384,D.Grayson)

Bir başka piyanist Malcolm Bilson'nın, aynı konçerto kayıtlarıyla ilgili bir yazısında, Stanley Sadie benzer bir söylemde bulundu:

“Dinleyiciler ikinci bölümün sonuna doğru çalınan uzun notalarda hiç süsleme yapmamasına şaşırılmış olabilir; bense sonucu, bazen duyduğumuz pek çok içe kapanık süslemelerden çok daha fazla tatmin edici, müzikal olarak mükemmel, gerçekten çok hüznü buldum.” (Zaslav,1996;384,D.Grayson)

Bu noktaya kadar söylenenler çok faydalı bir şeye işaret etmektedir; süslemeler temelde editöre veya müzikoloğa değil, müzisyene aittir ve can alıcı soru da, notalar eklenmiş mi eklenmemiş mi değil, bunların nasıl kullanıldığıdır. Mozart'ın kendi süslemelerine bu denli ilgili olmamızın nedenlerinden biri de, bunların her zaman gözümüzden kaçacağını biliyor olmamızdır. Ne olduğunu tam olarak bilmediğimiz sürece “*Otantik*” Mozart için çabalayabiliriz, kendimizi onlara yakın olduğumuza ikna edebiliriz.

Eğer gerçek Stravinsky veya Rachmaninoff'a sahip olduğumuz gibi, gerçek bir Mozart CD'sine sahip olsaydık, o zaman kesinlikle onu taklit etme isteğimizi

yitirdik çünkü o zaman bizim performanslarımız hiçbir zaman “otantik” olmazdı, ama en iyi ihtimal, doğru kopyaları olurdu. Vladimir Horovitz’in Rachmaninoff 3’ü besteciler tarafından beğenildi çünkü gerçek Horowitz idi, Rachmaninoff değildi. Benzer olarak, Beethoven’in KV. 466 kadansları kesinlikle çok tatmin edici ve zevk vericiydi çünkü onlar gerçek Beethoven’di sahte Mozart değil.

Robert Schumann süslemelerin ve kadansların taklitçilerinin şunu fark edecek kadar zeki olduklarına dikkat çekmişti:

“Orijinaldeki açık seçik olanı kendilerine mal etmeye kalkmaları taklitçilerin bir şanssızlığıdır. Sanki doğal bir korkuya kapılmış gibi, gerçek güzeli taklit etmeye cesaret edemezler.” (Zaslaw,1996;385,D.Grayson)

Taklitçilerin aksine, Hummel, düzenlemelerinde Mozart’ın konçertolarındaki gerçek güzelliği almaya çalışırdı, ki onları kopyalamaya çalışırken kendine dürüst kalabilmiştir. Sonuç ise hem orijinal hem de otantiktir.

1.2. Pişano Konçertolarındaki Nota Yazım İşaretleri

Mozart’ın ikiyüzüncü ölüm yıldönümü anma törenlerinde ve ‘*Neue Mozart-Ausgabe*’ nin araştırmaları sonucu Pişano konçertoları için açıklanmamış ve gözden kaçmış bazı noktaların olduğu oratya çıkmıştır. Bunlar, staccato noktaları, iki notayı birbirine bağlayan bağın üzerindeki noktalar, sfortzando, dolce den oluşan performans sembolleridir. Zaman içerisinde gelişen çalgılar ve yorumcuların gelişen estetik anlayışları ile Mozart da farklı algılanmaya başlamıştır. Detayların bir kısmını Mozart’ın kendi performans bildirimlerinde de görmekteyiz.

Staccato Noktalamaları: Mozart notaların üzerinde sadece nokta işaretini kullanmıştır. Fakat günümüzde ufak vurgu işareti de bestecinin nokta koyduğu yerlerde görülmektedir. Bu durum karışıklık yaratmaktadır. Kısa mı vurgulu mu sorusu ile yorumcuyu karşı karşıya bırakmaktadır. *Winner Urtext Edisyon* (Viyana Urtext Edisyonu) ve *NMA* (Neue Mozart Ausgabe) gibi iki farklı edisyonun bu sembolü çok iyi ayırt etmelerine rağmen, anlamları konusunda pek çok karışıklık söz

konusudur. 1950 li yıllarda müzikologlar klasik dönemde adı geçen iki sembolün kullanışları arasındaki farkı belirginleştirilmesi için tartışmışlardır. Pek çok farklı staccato ifadesi vardır ama sembol tektir. Yorum tamamen performans sırasında yorumcuya aittir. Tek sembolün varlığı editörleri zor durumda bırakmıştır. Bu düşüncelerin ışığında *Henle*'nin de öncülüğünde 19.yy da *Breitkopf & Hartel*, *Gesamtaugabe*, *Peters* ve *Eulenburg* gibi yayın evleri iki farklı işaret belirleme kararı almışlardır. Buradaki amaç nokta işaretinin hafif ve kısa bir artikülasyon olup olmamadığıdır. 19. yy'da kullanılan ama Mozart tarafından kullanılmayan vurgu işareti de bestecinin eserleri yayınlanırken kullanılmaya başlanmıştır. Örnek vermek gerekirse KV 551 Jüpiter Senfonisi'nin final bölümünde' Mozart'ın el yazmalarında uzun dörtlük notaların üzerinde bulunan nokta işareti bu konu için dikkat çekici bir örnek olacaktır.(Zaslaw,1996;29,R.Levin)

233

Fl.
Ob.
Fg.
Cor
(C)
Tr.
(C)
Timp.
VI.
Vle.
Vlc.
eB.

Örnek 1: KV 551 Jüpiter senfonisi Final bölümü (Neue Mozart Ausgabe basımı)

Örnek 2 de de,KV 448 İki piyano sonatının ikinci bölümü 41. ölçüsünde de bağın üzerinde küçük vurgu işareti görmekteyiz. Buradaki nokta kullanımını tamamen ağırlık ve keskinlik ifadesidir. Yayıncılar bağın üzerindeki noktayı iptal etmiştir.



Örnek 2: KV 448 İki piyano Sonatı ikinci bölüm. (Neue Mozart Ausgabe yayını)

İki aynı notayı bağlayan bağın üzerindeki nokta işareti:

Yaylı çalgılar yorumcularının pek çoğu bu işareti bir yay işareti olark kabul etmektedirler. Onlar göre altında noktası olan bir bağ işareti tek yayda çalınmalıdır ve nokta da notanın uzunluğunu belirler. Pek çok kez başarıyla uygulanmıştır. Mozart bu işareti piyano, tahta ve bakır nefesli çalgılarda da kullanmıştır. Yaylı çalgı yorumcusu olmayanlar bu konuda farklı açıklamalar yapmaktadırlar. Bir işaretin kimileri için notaya bir vurgu işareti olarak değerlendirilmesi, kimileri için de notanın uzunluğunu belirtmesi anlam karmaşasına yol açmaktadır. Acaba Mozart o işareti yazarken zarif bir vurgu ve kısa bir süreli bir nota mı istemiştir yoksa belirgin bir vurgu ve uzunluğu netleştirilmiş bir nota mı? Her ikisi de yaylı çalgılar, tahta nefesliler, bakır nefesliler ve piyanoda mümkündür.(Zaslaw,1996;31,R.Levin)

KV 464 La Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti'nden bir pasaj Mozart'ın bu işaret ile artiküle edilmiş bir vurgu ve uzun bir nota tasarladığı fikrini vermektedir.(Örnek 3) Bu pasajda, 49. ölçüde 1. kemanlarda, noktalarla birlikte bağlanmış üç tane dördlük nota vardır. Son nota da bir bağ ile diğer ölçüdeki aynı notaya bağlanmıştır. Eğer noktanın anlamı kısa bir süre uzatma olmasaydı diğer ölçüye bağlanacak bir ses kalmazdı.



Örnek 3: KV 464 La Majör Yaylı Çalgılar Koarteti (Neue Mozart A usgabe yayını)

Sforzando (sf) :

Bu işaret bir çok besteci tarafından sadece bir nota için kullanılmış olsa da, Mozart, aksi belirtilmedikçe değişmeyen bir nüans işareti olarak kullanmıştır. Tek tük de olsa Mozart, 5 numaralı örnekte görüldüğü üzere, üstüste gelen oktavlarda belirtmek istediği oktavdaki notayı ortaya çıkartmak için bu işareti kullanmıştır. İlk vurgunun ardından bile yoğunluk duyulabilmektedir. Hafif pasajlarda, *piano* ile belirtilmiş nüans başlamadan önce *sf* görülmektedir. Bu işaret ortak notaların tekrarında, aynı oktav aralığında ve bir üst oktavda tekrar tekrar kullanmaktadır. Örnek 4' de KV 458 Si Bamol Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin üçüncü bölümünde görüldüğü üzere, sınırsızca kullanılmıştır.(Zaslav,1996; 32,R.Levin)



Örnek 4: KV 458 Si Bemol Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (Neue Mozart Ausgabe yayını)

Bu durum, editörlerinin Daniel N. Leeson ve Neal Zaslaw olduğu yaylı çalgılar serenatlarının ikinci volümünde olduğu gibi, pek çok kereler çağdaş basımlarda tartışılmıştır. Ne yazık ki, *sf*'yu pek çok müzisyen ardında *piano* nüansının olduğu gerçeğini göz ardı ederek, sınırlı bir aksan olarak kullanmakta ısrar etmektedirler. Örnek 5 'deki KV 456 si Bemol Majör Piyano Konçertosu'nun ikinci bölümünden bir pasajda, tahta nefeslilerle, kornonun *sfp*'yu tektarladığını, iki kemanda da *sf* işareti olduğunu ve viyola ve kontrbaslarda da *f* nüans olduğunu görüyoruz. Editörler, Paul ve Eva Badura-Skoda burada, *sf* bütünleyici bir nüans işareti olarak kullanmışlardır.

Örnek 5: KV 456 Si Bemol Majör Piyano Konçertosu İkinci Bölüm (İtalik nüans işaretleri Neue Mozart Ausgabe tarafından eklenmiştir)

.Örnek:7 de görüleceği üzere, ikisinin bir arada kullanıldığı baskılar da vardır. İşte bu noktada, bestecinin kendisine ait olan işaretler ile, yayıncının ve editörün basım sırasında eklediği işaretler arasındaki farkı, iyi araştırma yapmış yorumcunun nasıl değerlendireceği kararını tek başına alması gerekmektedir.

90

91

94

98

Örnek 7 : KV 515 Do Majör Yaylı Çalgılar Kuinteti Birinci Bölüm. (İtalik ile yazılmış nüans işaretleri Neue Mozart Ausgabe tarafından eklenmiştir.)

1.3. Kısım ve Fragmanlar

Mozart piyano konçertolarını çalışırken, basılmış notalar bilgi vericidir. Mozart'ın kullandığı farklı mürekkep tiplerinden ve çeşitli kağıt türlerinden ve eseri bestelerken kullandığı yapı sayesinde nasıl biteceği hakkında fikir sahibi olabiliyoruz. Aynı zamanda piyano konçertolarının değişik kısımları için yapılmış araştırmalar da bize bilgi vermektedir. Bugün artık biliyoruz ki, Wolfgang Rehm tarafından 1960 yılında basılan ve iyi yorumlarla takdir edilen sadece on fragman vardır.(Zaslav,1996;67,A.Tyson)

Bu fragmanlar aşağıdaki gibidir:

Fragman No:1	KV 452c bass ve 1. keman için Do Majör on ölçü
Fragman No:2	KV 459a yaylılar nefesliler ve piano için Do Majör otuzyedi ölçü
Fragman No:3 -4-5-6	-KV 488a, KV 488b, KV 488c ve KV488d
Fragman No:7	KV 491a piyano solo için Mi bemol Majör 3 ölçü
Fragman No:8	KV 502a Do Majör 19 ölçü (Bu fragmanın KV 503 Do Majör Piyano Konçertosunun 1. Bölümü için yazıldığına dair şüpheler vardır.)
Fragman No:9	KV 537a piyano solo için Re Majör 21 ölçü
Fragman No:10	KV 537b 1. keman ve bass için re minör 6 ölçü

Mozart, kendisi bu fragmanları çok uzun zaman saklamıştır. Hatta bu fragmanları bir ya da iki yıl sonra farklı eserlerini tamamlamak için bile kullanmıştır.

1.4. Varyasyon Kullanımı

Mozart'ın müzik dilini incelediğimizde, tercih ettiği pek çok yöntem arasında varyasyon ön plana çıkar. Varyasyon, sadece çeşitleme usullerinin belirlendiği ve geleneksel yöntemlerle uygulandığı “*Tema ve Varyasyonlar*” değil, aynı zamanda senfoni, piyano sonatı, konçerto, yaylı çalgılar kuarteti, yaylı çalgılar kenteti, ve menuet-trio, sonat formu ve rondolardaki çeşitleme tekniğidir. Varyasyon, bestelemek ile doğaçlama yapmanın arasındaki ince çizgide, basitçe, narince ve yaratıcılık ile ortaya çıkar. (Zaslaw,1996;303,V.K.Agawu)

Mozart varyasyonları oda müziği alanında yaylı sazlar kuartetinde kullandığı gibi piyano konçertolarında yaylı sazlar serenatlarında sıklıkla kullanmıştır. Tüm formların arasında, piyano konçertolarında varyasyon kullanımı oldukça karışıktır. Yavaş bölüm, üç ayrı final ve temaların tekrar gelişleri ile piyano konçertolarında varyasyon kullanma imkanı çoktur.

KV 503 Do Majör Piyano Konçertosunun birinci bölümünden çeşitleme yapılmış birkaç pasajı incelersek eğer, Varyasyonun küçük iki ölçüde olduğu gibi geniş bölümler gibi pekçok farklı seviyelerde olabildiğini görebiliriz.

Örnek 1'de minyatür iki ölçüde önce gelen cümlecik, ikinci çalımda değişmiştir. Üçüncü gelişinde ise varyasyona ilave olarak artık majör değil minördür.

The image displays three musical excerpts from the first movement of KV 503, Do Major Piano Concerto. Each excerpt is presented as a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Excerpt 'a' (measures 153-154) shows a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. Excerpt 'b' (measures 155-156) continues the melodic line and piano accompaniment. Excerpt 'c' (measures 333-334) shows a more complex melodic line with rapid sixteenth-note passages in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff.

Örnek 1: KV 503 Do Majör Piyano Konçertosu birinci bölüm a) 153-154. ölçüler b) 155-156 ölçüler c) 333-334. ölçüler.

Örnek 2'de eşzamanlı ve iki aşamalı bir varyasyon görülmektedir. Birincisinde flüt ve obua birbirini izleyen oktavlar çalmaktadır ve kemanlar da bu oktavların içini gamlar ile doldurmuşlardır. İkincisinde ise, kemanların ilk gamları flüt- obua çizgisine çıkmaktadır.

The image shows a musical score for measures 26-29 of the first movement of KV 503. The score is for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violin (Vn.). The Flute and Oboe parts are written in treble clef and show octaves (8) and a melodic line. The Violin part is written in treble clef and shows a melodic line with octaves (8).

Örnek 2 : KV 503 birinci bölüm 26-29 . ölçüler.

Örnek 3 'de , ardarda gelen farklı bir varyasyon vardır.. 5-4-3-2-1 kadans biçimi sol elde keskin bir şekilde çalınırken, sağ el çeşitlendirilmiştir. Bu kadans biçimi ile daha ileri bir varyasyon seviyesi ortaya çıkmıştır.



Örnek 3: KV 503 birinci bölüm 176-177. ölçüler.

Örnek 4 'de tek bir armonik dizi olan dominant V.'in I 'e bağlanmasında,süsleme ve süre ile ilgili örneklemeler yapılırken melodik yapı değiştirilmiştir.



Örnek 4: KV 503 birinci bölüm 90-98. ölçüler.

Örnek 5'de, iki ölçülük armonik olmayan ama melodik bir varyasyon örneği görüyoruz.

83

Vn. I

Vc. e B.

Örnek 5: KV 503 birinci bölüm 83-86. ölçüler.

Örnek 6'da şekilsel değişim ve karışıklık ses değişimli varyasyon yapılmıştır. Fagotların melodisi, obualarda tersine değiştirilmiştir.

7

Ob.

Fg.

Örnek 6: KV 503 birinci bölüm 7-8. ölçüler.

Örnek 7 'de en az iki varyasyon usulü görmekteyiz. Birincisi obua ve fagotlar arasındaki, birinci melodi ile tersine döndürülmüş melodinin karşılıklı değişimi, ikicisi ise ikili gruplar halindeki majör- minör dizisidir.

15

Ob.

Fg.

Ob.

Fg.

Örnek 7: KV 503 birinci bölüm 15-18. ölçüler.

Örnek 8'de yine bir düzenleme örneği var. Kadansal bir cümle üçüncü denemede tonikde karar vermektedir. 5-4-3-2 . derecelerdeki sıralı iniş farklı oktavlarda ve modaldır.



Örnek 8: KV503 Birinci bölüm 184-187. ölçüler.

Örnek 9'da pek çok hiyerarşik seviye vardır. Bölümün ilke onaltı ölçüsü piyano solonun sergi bölümündeki 170. ölçüsü ile karşılaştırılmaktadır. Her iki pasaj birbirinden görünürde farklı olsalar da ,aynı armonik renklere sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Örnek 9: KV 503 Birinci bölüm a) 1-16. ölçüler b) 345- 52. ölçüler.

Örnek 10'da iki parçalı bir cümle içerisinde karar , bir önceki cümleciğin ritmik değişiklikler ve oktav farkı ile yeniden oluşturulmasından sonra duyulmaktadır. Önceki cümlecik dört ölçü iken bir sonraki on ölçüdür.

99

103

. extension of 4/4.

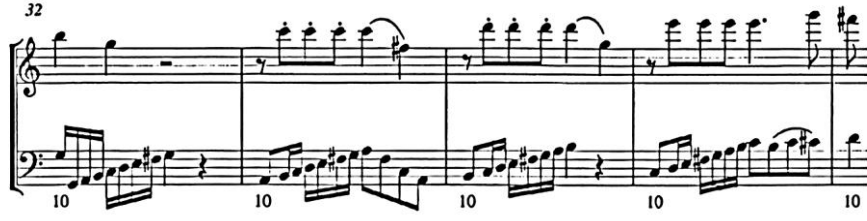
Örnek 10: KV 503 Birinci bölüm 99-112. ölçüler.

Örnek 11'de en sık rastlanan varyasyon usüllerinden biri kontrapuantal biçimleri süslemektir. Birbiriyle ilişkili iki dizi örnek 11 de görülmektedir. Soprano partisi girişteki *ritornelloyu* tekrarlarırken, alto partisi de kayan ve değişen bu zincire aşağıdan destek vermektedir.18-26. ölçülerde Tenor ve bas partileri de farklı bir iletişim ile yukarıdaki partilerle aynı notalarda buluşmaktadırlar. Her iki pasajda da minör-majör- minör değişimleri vardır.

Örnek 11) KV 503 Birinci Bölüm a)19-26. ölçüler. b) 51-58. ölçüler.

Örnek 12'de dairesel beşli kayışlar özenli bir şekilde duyulurken, örnek 13'de , uç partilerde paralel onlular ile bir ilerleyiş vardır.

Örnek 12) KV 503 Birinci Bölüm 41-46. ölçüler



Örnek 13) KV 503 Birinci Bölüm 32-36. ölçüler

KV 503 Piyano Konçertosunun birinci bölümünde aşağıdaki varyasyon usülleri kullanılmıştır:

- 1) Melodik varyasyon
- 2) Eşzamanlı Varyasyon (Karşıt sesli çıkarımlar ile)
- 3) Dış seslerle yapılan varyasyonlar
- 4) Özenle yapılmış konturpantal- eğitsel varyasyonlar
- 5) Armonik varyasyon
- 6) Karışık varyasyon.

Bu liste oldukça detaylıdır ve sadece bir bölüm içerisinde yapıldıkları göz önüne alındığında da , yapılan işi varyasyon sanatı olarak adlandırabilmenin de kanıtıdır.

Geniş formlardaki yöntemlerin durağanlığındansa, küçük ama aktif yöntemleri tercih etmek varyasyon usulleri arasında çoğunlukla tercih edilmektedir. Bir bölüm içerisinde pek çok tematik malzemeyi kullanılsa ve uygun ya da uygun olmayan satandart süslemelerle de donatılsa, Mozart'ın varyasyon usullerini kullanmaya kalkışıldığında hangi şemayı planı kullanacağı konusunda kararsızlık duyulacaktır.

Mozart'ın bu kadar ustaca, doğal ve sıklıkla yaptığı sanatsal varyasyonları bu bilinçle dinleyen ve yorumlayanlar onun eserlerini farklı algılayacaklardır (Zaslaw, 1996; 312, V.K. Agawu).

2. BÖLÜM

W.A. MOZART'IN PİYANO KONÇERTOLARIN'DAKİ PERFORMANS UYGULAMALARININ BOYUTLARI

2.1. Mozart Piyano Konçertoları

Mozart 27 tane piyano konçertosu bestelemiştir. Bu konçertolardan ilk dört tanesi uyarlamadırlar. KV 37 Raupach ve Honauer'in sonatlarından, KV 39 Raupach ve Schobert'in sonatlarından, KV 40 Honauer, Eckard ve C.P.E. Bach'ın sonatlarından, KV 41 ise Honauer ve Raupach'ın sonatlarından uyarlanmıştır. KV 242 üç piyano için, KV 365 iki piyano için bestelenmiştir. KV 271 "Jeune homme", KV 537 de "Coronation" olarak isimlendirilmişlerdir. Daha sonra bestelenen altı konçerto Salzburg'da bestelendikleri için *Salzburg Konçertoları*, KV413 den itibaren tüm konçertolar da Viyana'da bestelendikleri için *Viyana Konçertoları* olarak bilinirler. Aşağıda piyano konçertolarının numaralandırılmış, Köchel tarafından sıralanmış, tonaliteleri ve bestelendikleri yer, tarih belirtilmiş bir listesi bulunmaktadır.(Büke, 1998;337)

No:1	Fa Majör	KV 37	Salzburg	1767
No:2	Si Bemol Majör	KV 39	Salzburg	1767
No:3	Re Majör	KV 40	Salzburg	1767
No:4	Sol Majör	KV 41	Salzburg	1767
No:5	Re Majör	KV 175	Salzburg	1773
No:6	Si Bemol Majör	KV 238	Salzburg	1776
No:7	Fa Majör	KV 242	Salzburg	1776
No:8	Do Majör	KV 246	Salzburg	1776
No:9	Mi Bemol Majör	KV 271	Salzburg	1777
No:10	Mi Bemol Majör	KV 365	Salzburg	1779
No:11	Fa Majör	KV 413	Viyana	1782/3
No:12	La Majör	KV 413	Viyana	1782
No:13	Do Majör	KV 415	Viyana	1782/3
No:14	Mi Bemol Majör	KV 449	Viyana	1784
No:15	Si Bemol Majör	KV 450	Viyana	1784

No:16 Re Majör	KV 451 Viyana 1784
No:17 Sol Majör	KV 453 Viyana 1784
No:18 Si Bemol Majör	KV 456 Viyana 1784
No:19 Fa Majör	KV 459 Viyana 1784
No:20 Re Minör	KV 466 Viyana 1785
No:21 Do Majör	KV 467 Viyana 1785
No:22 Mi Bemol Majör	KV 482 Viyana 1785
No:23 La Majör	KV 488 Viyana 1786
No:24 Do Minör	KV 491 Viyana 1786
No:25 Do Majör	KV 503 Viyana 1786
No:26 Re Majör	KV 537 Viyana 1788
No:27 Si Bemol Majör	KV 595 Viyana 1791

2.2. *Basso Continuo*

Mozart'ın piyano konçertolarındaki *tutti*'ler ve *unisono* ve *tasto solo* şekillerindeki *basso continuo* eşlikler, basılı partiyonlarda ve çağdaş performans materyallerinde açıkça göz önündedir. Sololar içindeki kısa orkestral cümleciklerin bile *continuo* notasyonundan piyanistin eşlik ettiğini gösterecek gerçek arşiv kanıtları vardır.

25 yıldan fazla süren araştırmaları sonrasında Michigan Üniversitesi profesörlerinden Ellwood Derr şöyle bir tesbitte bulunur:

“Basso continuo sadece armonik bir dolgu değil aynı zamanda da ana odak orkestra üzerindeki piyanistin orkestraya eşlik ederek eserin bütünlüğünü sağlayan bir unsurdur.” (Zaslaw,1996;393,E.Derr)

Mozart'ın piyano konçertoları, orkestra ve solo piyanonun müzikte ilgi odağını sırayla paylaşmaları olarak görülmektedir. Piyano konçertolarında, Mozart, *ritornello*'lardaki orkestraların ana rolünü, sololar sırasında orkestranın eşlik rolünden ayırmaya büyük önem göstermektedir. Benzer ayrımlar piyano

partisyonlarında da vardır. Bunlar esas olarak üç tanedir ve öyle kesin bir şekilde ve açıkça dağıtılmıştır ki değişik fonksiyonlar arasında karışıklık olma ihtimali yoktur:

- a) solo bölümler
- b) *obligato* eşlikler
- c) *basso continuo* (*akorlar, tasto solo* veya *unisono*).

Genel olarak, yavaş pasajlar veya bölümlerde, solo kısımlar f'' üst oktavında soprano tarafından, tipik olarak tek melodi çizgisi ile ve akorların bası tarafından, arpejler ya da tekrar edilen akorlar tarafından akor eşliği ile öne çıkarılır. Hızlı pasajlar veya bölümlerdeki solo kısımlarda da tek notalık pasajlar, bir soprano tarafından ve tek destek notaları ile, arpejler veya pasajlarla öne çıkarılır.

Obligato eşlikler çoğunlukla sololar sırasında kullanılır; kural olarak en yüksek perdeleri a'yı aşmaz yani tematik bölümün orkestra tarafından seslendirildiği bölümün altında kalır; bas sesi genellikle orkestranıdır, ama nadiren, orkestra basları hafiftir ve bu durumda piyano geçişler için solo bas sesi verir. *Continuo* uygulamaları, ara ara geçiş notalı ama başka melodik süslemeler olmadan, akor bloklarının soprano partisini (iki ya da üç notadan oluşan akorlarla; daha çok *fortissimolar*da) gösterir; orkestra bassi'sinin bası, tabii ki, yaylı bölümleri piyanoda çalmaya uygun hale getirmek için, yüzyılın başından beri yaygın olan klasik değişikliklerle gerçekleşir. Akor dizaynları ve *continuo*ların melodik çizgisi, solo ve *obligato* eşliklerin ana hattı ile belirgin zıtlık oluşturur.

KV 271, KV 413 ve KV 415'nin 3. bölümlerinde Mozart, son *tutti* kısmında piyanonun *continuo* fonksiyonunu bırakır ve bunun yerine soliste gerçekleştirilecek tam melodik görevler verir. Bu düşüncelerle, sonraki konçertolarında bazı belirgin ayrıcalıklar da olsa final kapanışlarındaki piyanonun rolünü yeniden yapılandırmaya başlar. Prototip olarak çok alışılmadık orta bölümlerde, (KV 271'de kullanılmıştı) Mozart'ın sonraki piyano konçertolarında yaygın bir kullanım olmuştu. Konçertoların ilk bölümlerinde, istisnai KV 271 1. bölümünden sonra Mozart *continou* eşlikleri KV491'in 1. bölümüne kadar kadanstan sonra yapılandırmıştır. 487. ölçüden 509. ölçüye kadar piyano *continou* ile ilerler ve

sonra uzun bir *obligato* eşliği eklenmiş kadans ile bölüm sona erer. KV 503, KV 537 ve KV 595'in ilk bölümlerinde de eski şekli kullanır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Mozart'ın eserleri bir armonik destek sistemi olmaktan daha çok gelecek *continou* bölümlerinin doğasını gösterirdi. Özellikle, *disonans* seslerle, ritmik keskinliği ve ileri hareketi arttıracak, kadanslar ile ritmik ve armonik-melodik kapanışı sağlayacak bir araç olarak görev yaparlardı. Bestecinin tasarladığı şekliyle *continuo* performanslarının genel uyuma yaptığı katkıların ötesinde, piyaniste ilk solosundan önce çalma şansı verilmektedir.

Eserlerin solo melodileri önceden yazıya geçiriliyordu. Mozart'ın KV 246 ve dönemin diğer piyano konçertolarının bilinen anonim performansları, bu uygulamanın çağdaş *continuo* kitaplarında (ki en belirgin olarak Johann Michael Bach ve Daniel Gottlob Türk'ün kitaplarından bahsedebiliriz) açıklanan kuralları doğruladığını açığa çıkarır, yani, en tiz nota g" ve a" iken, ara ara gerçekleşen arpejler hariç, f'i aşmamaktaydı. Genellikle, en alt soprano bölümleri é'nin çok altına inmez. Partisyonlarındaki kadanslarda ve ayrı sayfalara ilaveten yazılmış kadanslarda Mozart üst limitleri ilgilendiren durumları tekrar tekrar belirtmiştir. Tiz seslerdeki bu akorların notasyonu ve bastaki g'in oktav çiftlemesi piyaniste performansında bu akorun detaylarını sağlama açısından çok değerlidir.(Zaslaw,1996,394,E.Derr)

Continuo performanslarından notaya geçmiş soloları iki başlık altında burada toplayabiliriz:

- a) solo anlatımdan önceki (*fermato sospesa*) "doğaçlama" solosundaki KV 450 1. bölümünün tuttisinin kapanışı,
- b) KV 415 3. bölümünün girişindeki solo ve tutti kapanış.

Örnek 1a'da otuz ikilik süsleme si bemol iki fonksiyona sahiptir: öndeki ölçüdeki *continuo*yu hakim tondan ayrılması ve *fermata sospesa* üstündeki oktava arpejlenmiş bağlantıyı başlaması görülmektedir.. Bu nedenle ince notaların ilki sadece soloların başlangıcı değildir. Bir perde bağlantısı olarak, belki de Mozart müziğindeki bu gibi durumların en çarpıcı olanı Sol Majör Viyana keman sonatı KV 379'un 1. bölümüdür

(*örn ib*). Çünkü her iki durumda da, arpej, süsleme notasının bir alt perdesinde bir melodik bütünlük oluşturur.

1c örneği Artaria'nın şimdi Viyana'da Gesellschaft der Musikfreude'de koruma altına alınan solo bölümünün ilk baskısında yazılı olan KV 415'in on sekizinci yüzyıl anonim performanslarına göre çizilmiştir. Performansın sopranonun tiz solo bölümleri yürüttüğü kadans ve KV 450'nin 1. bölümündeki *fermata sospesa*'nın tersine, burası soprano performansını yeni bir solo girişin eşliğine düzgün bir şekilde bağlar. Aynı zamanda KV 503'ün 3. Bölümünün 244-245. ölçülerinde de benzer durumu söz konusudur.

Bazen Mozart'ın besteleri oldukça açık bir şekilde standartların çok üstünde bir perdeye yerleştirilecek bir performansı gerektirir. Üç örnek konuyu aydınlatıyor, ikinci ve üçüncü pek çok yoruma konu olsa da. KV 453 finalinden bir bölüm (*örn 2*), iddialı ritmik ve armonik kapanışa ek olarak kesinlikle gösteriyor ki en yüksek soprano d'' den başlar, kadansta da aşamalı olarak g''ye düşer. Burada performans önceki inişi tamamlar. 328 ve 329 ölçülerinin performansı ve 330 ölçüsünün ilk vuruşu olmadan, bestede belirgin bir hata oluşurdu. Mozart'ın *oeuvre*'sinde böyle kaba bir tarzda benzer bir ifade bulmaya çalışmak boş olurdu.

Ancak, bunun yerine bir dizideki her bölümün sonunda, cümlede veya periyod sonunda, *Cosi fan tutte*, 157 – 65/1 ölçülerindeki giriş müziği örneğinde olduğu gibi, kadans engellerinin çözümlendiği son seriye kadar kadansların yerleştirilmediği sayısız pasaj bulunur.

Örnek 3a, en son notalardaki piyanonun tizlerindeki, bir ana kalın nota üzerine üçlük ana tonlarda olduğu KV 466'nın 3. bölümünün ünlü kapanışını gösterir.

Açıkça, dönemin uygulamaları uyumsuzluğun çözümünü gerektirmekteydi; Mozart'ın continuo notasyonu onun buna niyetli olduğunu gösterir. Neu Mozart-Ausgabe (NMA) editörleri son iki akor için aynı perdeyi önermekteydiler. Ancak, nefesli çalgılara geniş bir aralık verilerek ve bu perdedeki forte piyanonun inceliği

daha hoş bir kapanış sağlar. Benzer olarak, örnek 3b’de gösterilen KV 467’nin 3. bölümünün kapanışı Mozart’ın favorisiydi ki bunun örneği de KV 377 2. bölümde ve Constanze’nin *Die Entführung*’daki “*Traurigkeit ward mir zum Lose*” keman sonatının değişim bölümü temasıdır (Zaslaw,1996;395,E.Derr).

a



Vn. I

56

tr

p

Pf.

Derr

p

b



Vn.

38

Pf.

c



196

[Solo]

Pf.

Örnek 1: a. KV 450, b. KV 379, c. KV 415

324

p *cresc.* *f*

329

Ob. I, II

p *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

Örnek 2: KV 453

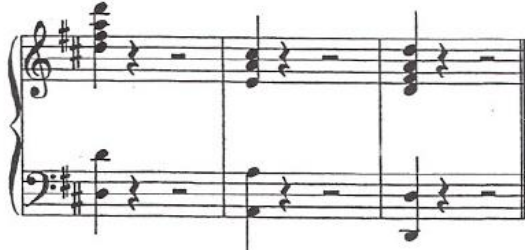
Belki de planlanan çalınışı şöyleydi:

a



*) Ausführungsvorschlag der Herausgeber für die Takte 426-428:  ; vgl. Vorwort, S. XI.

Yazarın yorumlayışı:




Örnek 3a: KV 466

Beethoven'nin, continuo kısmının oluşturulmasına çok fazla emek harcadığı "Emperor" Konçertosunun (örn. 4) ilk bölümü ve KV 466 3. bölümünün kapanışı ile ilgili önemli bir örnek vardır. 423. ölçüdeki Mi bemol piyanoda çözümlenmeden bırakılır. Beethoven'in takip eden continuo kısmı yoluyla bu azalan etkiyi çözümlenmesini istediği otograf ve ilk basımdaki Beethoven'in notasyonundan bellidir. Örnek 2'deki 328. ölçüdeki KV 453 3. bölümdeki örneğine benzer

olarak, burada Beethoven forte'nin altında oktavda baslarının çiftleşmesini, birkaç istisnası bulunan Op. 73 için continue'daki notasyon detayını kastetmiştir. Şimdiye dek, Beethoven'nin Op. 73 basımlarında, Emanuel Bach'ın Versuch ve Türk'ün Answeisung'u gibi kitaplarda belgelenen uygulama ile uyumlu ilgi çekmemiştir. KV 453 örneği armonik-melodik ve ritmik kapanışlarla ilgilidir. Diğer durumlarda continuo performansı yoluyla tamamlanma isteyen küçük bir bölüm vardır, örn, solodaki tekrarlanan melodilerin devamındaki KV 488 3. bölüm (örn.5)'deki orkestral kısma bağlantılarıdır.



*) Ausführungsvorschlag der Herausgeber für die Takte 446-447: ; vgl. Vorwort, S. XI.

Yazarın yorumlayışı



Örnek 3 b: KV 467

İlk piyano bölümü vurgulu ses üzerinde mükemmel bir kadans ile biter; aynı akor sonraki ölçüde orkestra performansını açar. Bu kısım tamamlandığında ve orkestra girişine bağlandığında hemen durur. Yine, sonraki ölçüdeki continuo işlevinin belirtilmesi yön verir. 8. ölçüde parantez içine alınan (D) versiyonu gibi notaya alınmış olsaydı, 9. ölçüdeki piyano tiz sesi doğal olarak a” ile başlardı.



Örnek 4: Beethoven, “Emperor Konçerto”



Örnek 5: KV 488

Ancak, ortaya çıkacak bu bölümün sopranosunun en tiz ana bölümden daha tiz olacağından Mozart'ın metninde durum kesinlikle bu olamaz. Mozart'ın en sonunda, 448 – 49 ölçülerindeki bağlantının son sözünde çözümlenmiştir. Nakaratın orta kısmın için 210/1 ölçüsünde e” notaya almamış da olsa, *continuo soprano* için uygun bölüm olması sebebiyle, burada 209. ölçüsündeki piyano oldukça bellidir. Şimdi orada elde edilen *tutti*’lerin performanslarının ilerleyen bölümleri için, elbette pek çok seçenek vardır. Şimdiye dek Mozart'ın *continuo* notasyonundan alıntılar yaparak tamamlama olayını değişik boyutlarda ele aldık. Uyumsuzluk sadece *disonans* notaların çözümlenmesi açısından bahsedildi. Şimdi uyumsuzluğu bir dikey durum olarak ele alacağız ki bu durumun yükselişi orkestranın da aynı perdede hemen ulaşacağı ufak nota veya geçiş tonları sırasındaki perdelerin çözümlenmesinin seslendirilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Mozart'ın KV 246'da sık sık bu gibi etkileri kullanmaktaydı (örn. 6). Bunlar parçaları üreten enstrümanların farklı renkleri sayesinde ortaya çıkmışlardır. Seslerin iletimindeki kalite ve hareketlerin netliği nedeniyle, kulak, aynı *continuo* 'lardaki gibi çarpışmaları tanır.

Tempo Rubato'yu aynı anda melodiyi kendi orijinal ritminde aynı perdede seslendirirken bir süsleme olarak kullanarak, Mozart *Lucio Silla* aryadaki “Ah, se a morir mi chima” (örn. 7a) melodik süslemelerdeki daha uyumsuz olsa da benzer etkileri gerçekleştirmiştir. KV 246'da olduğu gibi, burada da, farklı ses kaynakları nedeniyle, ariyanın süslemeleri kaba değil ancak zarifçe hoştur.

Örnek 6: KV 246

Tamamen göz ardı edilen bir çalışma olan K. 415'in *Andantesi* için Mozart ana temanın her çift bölümünün ikinci kısmı için olan bir süsleme aracı olarak *tempo rubato*'ya başvurur. (örn. 7b) Her süslenmiş yerde, notaya alınan melodinin bir oktav üstüne yerleştirilir. *Gesellschaft der Musikfreunde*'den alınan anonim performans *tempo rubato* kısımlarının tiz sesini aynı oktavda ama temposunda gerçekleştirir. Her iki obuada devam ettirilen *f*' ile birlikte bu taktik, gerçekten muhteşem ve coşkulu etki yaratır. Artaria çıktısındaki yerleştirmeler ve bas figürleri Leopold Mozart'ın NMA metni olarak bahsedilen Salzburg'daki kaynağındaki ile aynıdır.

Bu pasaj için figürlerin üretimi (1 -3, 9 – 12 ölçülerde) kesinlikle kemanların dikkate alınmasıyla başarılıdır. Bundan sonra, figürlerin daha doğallaşır. K. 415'in ilk bölümünde de benzer bir durum vardır. (örn. 8) Burada, sırası değiştirilmiş figürleri kullanımı yoluyla, soprano kısımları kemanlar gibi gösterilir.

a

104

Cecilio

Om - - bra fe - del se - gua - ce

Vn. I

Adagio

[6 6]

Bassi

Örnek 7a: Lucio Silla Arya

b

Örnek 7b: KV 415

Örnek 9 ikinci bölümün açılışını, NMA V/15/4 olarak sunulan Salzburg kaynağından Leopold Mozart'ın olanlar gibi, Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nden (A:Wn) figürlerle göstermektedir. İlk bakışta, iki kaynaktaki figürlerin ritmik benzerliği dikkat çeker.

Örnek 8: KV 415

Bu özellikler sadece gerçekleştirilecek bir armonik rol değil, aynı zamanda bunların ritmik düzeninden dolayı, bir ölçünün sonundan sonrakinin vuruşuna kadar piyanodaki sekizinci nota dizisi ile birlikte bir bütün oluşturmak için yardım sağlarlar. Bu pasajın teması solo kısımda ortaya çıkarsa, tuttideki *continuo*'dan ritmik detay yok olur. İki continuo metni arasındaki ana anlaşmazlık, ancak, figürlerin dikey sunumundadır. Tipik *continuo* sopranoaları alt limitleri kadar basların perdeleri de açıkça ortaya koyar ki, ölçünün sonunda ve başında, tek sesli çiftlemeler kaçınılmazdır.

Örnek 9: KV 499

Örnek 10: Beethoven Piyano Konçertosu, No: 5

The image shows a musical score for Example 11: KV 238. It consists of three systems of music. The first system is for piano and voice, starting with the tempo marking 'Andante un poco adagio'. The piano part is marked 'chiuso' and 'mv:'. The voice part has lyrics 'po:' and 'fe'. The second system continues the piano and voice parts, with a 'Solo' marking for the voice and a '3' marking for the piano. The third system shows a piano solo with a 'tr.' marking. The score includes measure numbers 26, 30, 63, 67, and 80.

Örnek 11: KV 238

Şu ana kadar bahsedilen kısa alıntılarının çoğunda, performanslarda ortaya çıkan soprano en tiz keman partilerinde tek sesli hale dönüşmüştür. Ancak, her durum bir bölümün ya da tüm konçerto performansının sonuna kadar değil ama kısa bir bölümünü ilgilendirmekteydi.

Mozart zamanında bu konudaki yazarlar, daha önce bahsedilen f'' – a'' üst limiti hariç *continuo soprano* üzerine neredeyse hiç tek bir fikre sahip olmadılar. Matthew Peter King (1805) *dominantın* öncesine ince bir tek ses almıştır; ama bu sabit çiftleme uzun akışta gereksiz *entonasyon* problemleri de yaratır. Türk ise daha mantıklı bir şekilde genellikle birinci keman partisinin altında kalan bir *continuo soprano*yu tavsiye eder, ama uzun aralıklar içinde, en iyi çözümün geçici olarak birinci kemanın çiftlenmesi olabileceğini söylemişti. (Zaslaw, 1996; 405, E. Derr)

İkinci görüş sadece Mozart'ın kendi yazdığı KV 246 ile uyumlu değil aynı zamanda *Gesellschaft der Musikfreunde*'deki başkaları tarafından konser sırasında notaya aktarılmış KV 415'in el yazmaları, Haydn'ın Brüksel Konservatuvarı Kütüphanesi'ndeki 11 numaralı Re Majör Konçertosu ve *Göttweig*,

Niederrösterreich'deki *Stiftsbibliothek* koleksiyonunun kopyalarındaki 2 numaralı Re Majör Konçertosu ile de uyumludur. Burada bahsedilen soprano partisi sadece arada sırada her iki tarafı da aşmıştır. Bu el yazması kaynaklarına ulaşmakta zorluklar yaşarken, Paul Badura-Skoda ve NMA K. 246 metinleri ve Türk'ün *Answeisung* baskısı, Mozart'ın piyano konçertolarındaki daha uzun pasajların uygun bir şekilde performanslarının üretimine doğru yönlenen çalışmalara geçerli bir temel oluşturabilir.

Türk'ün *Uebungsexempel* eseri önceki parçalara göre yapılmamış olsa da ve çok geniş bir içeriğe sahip olmasa da çok öğreticidir. Dinamik farklılık kadar hafif pasajlara karşılık kuvvetli pasajların bas oktav çiftlemesi uygulamasına destek olmak için eklemeler ve sağ el için üç notalı akortlardan çıkarmalar belirli notlar arasındadır. (Zaslaw,1996;405,E.Derr)

§. 165.
Uebungsexempel zum Sekundenakkorde.
Allegro affai.

A) B) C) D)
E) F) G) H) I) K)
L) M) N)
O) P) Q)
R)
S) T) U) V)
W) X) Y) Z) Aa)
Aa) Bb)

Örnek 12: Daniel Gottlob Türk, Anweisung zum Generalbassspielen, 260-62. sayfalar

Tüm alanların ama özellikle dinamik olanların daha fazla arttırılması Johann Kaspar Heck'in Quantsz yavaş bölümündeki yazmalarında görülmektedir. Piyano konçertolardaki bas dizeleri çalışması gösterir ki Mozart açıkça piyano için *tutti* bas kısımlarında oktav çiftlemesi hakkında bilgi vermek için geçerli uygulamalara izin verdi; benzer bir şekilde diğer çağdaş yazımlarda Beethoven'in "*Emperor*" 'unun dikkat çekici bir istisnası ile bahsedildi. Sadece örnek 2'de gösterilen KV 453 pasajında ve başka birkaç örnekte de Mozart bu bas çiftlemelerini belirginleştirmede sorunlar yaşamıştır.

Ancak, onun konçerto solo kısımlarında ve piyano sonatoları ve piyano oda müziğinde uyguladığı farklı notasyon uygulamıştır; örneğin KV 466'nın 3. bölümünde 2. ölçü (örn 13a). Re minördeki bu durumun Heck'in Quantz performansında pek çok örneği vardır ama örnek 13b'de gösterilen daha çok KV 466'nın 3. bölümündeki pasajla benzeşmektedir. Doğal olarak, böyle bir çiftleme taktiği, Mozart'ın konçerto *tutti*'lerindeki uygun yerlere de genişletilebilir. Örnek 13'de gösterilen bu iki ufak parça, ilk vuruşta ortaya çıkan, alt akora arttırılmış ve böylece bir vurgu yaratmıştır. Her iki durumda da, *disonans* akor üzerindeki vurgudan sonra, vurgudan önce uygulanan bas perdesi yeniden başlatılır. Uzatma yoluyla, daha sonra, bir konçerto tuttideki bir *sfp* veya *fp* bu tekniğe mükemmel bir efektle uygulanabilir. K. 415 finalinden bir pasaj örnek 14'de gösterilmiştir. (Zaslav,1996;406,E.Derr)

Pf. solo

a

Flute

b

- Örnek 13: a. KV 466,
b. J. J. Quantz, *Affettuoso di molto* flüt ve devamlı bas için

Yukarıda alıntılanan tüm örneklerden, ana gövdedekilerin çoğunun her sembolünden, Mozart piyano konçertolarının *continuo tutti* yazımlarının, yapısal bütünlükle birleştirilecek parçalar içinde hayati pek çok görevi yerine getirdiğini gördük.



Örnek 14: KV 415

Mozart'ın kendi yazdığı el yazmalarında, Mozart ve babasının düzeltmeleri ile Salzburg kaynaklarında ve diğer çağdaş dökümanlarda, Sebastian Bach'ın çembalo konçertolarından beri uygulanan piyano konçertolarının öncülüğünde, piyano ve orkestranın iki taraflı ortaklığının sırasıyla ana odağı ve eşliği paylaştığı belirgin bir şekilde görülmektedir. *Basso continuo*, J.S.Bach'ın 5. Brandenburg konçertosundan nasıl çıkartılamazsa, Mozart'ın piyano konçertolarından da çıkartılamaz. *Basso continuo*'nun Mozart'ın bazı piyano konçertolarından geçmiş dönemlerde çıkartılmış olmasını, uzun yıllar boyunca süre gelen alışkanlıklar ve bu bölümlerin görülemediği bozulmuş el yazmalarından yapılan çalışmalarla açıklayabiliriz. Edwin Fischer'in *continuo* kısımlar ile 1930'ların sonlarında ortaya koyduğu tarihsel değeri büyük baskılar ve Hans Redlich, Paul Badura-Skoda ve NMA tarafından yapılan çalışmalar sonucu çağ atlatan baskıları şu anda elimizdeki en doğru kaynaklarımızdır. Bizler, Mozart'ın Piyano Konçertolarını çalarken, enstrümanlarımızda klasik dönem üzerine kendimizi eğitmeye devam ederken, doğru bilgileri seçmek konusunda da kendimizi tekrar tekrar eğitmeliyiz. (Zaslaw, 1996; 406, E.Derr)

2.3. Doğaçlama

Kaynaklar, dönemsel olarak Mozart ve çağdaşlarının piyano konçertolarındaki gibi, solo partileri devamlı süsleyerek çaldıklarını ortaya koymaktadırlar doğaçlama süslemelerin nasıl yapılacağı için de bazı kurallar vardır. Mozart dönemine en yakın örnek, babası Leopold Mozart'ın yazdığı “*Treatise on the Fundamental Principles of Violin Plyaing*” (Keman Çalmak için Temel Prensipler Üzerine Araştırma). adlı kitabın “*Tremolo, mordent ve diğer doğaçlama süslemeler*” isimli on birinci bölümdür. (Grayson, 1998;95)

Bu konu ile ilgili klavyeli çalgılar için yazılmış iki önemli araştırma kitabı daha vardır. Adı geçen kitaplar, 1753- 1762 yılları arasında yazılmış olan Carl Philipp Emanuel Bach 'ın “*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*”(Klavyeli Çalgıları Doğru Çalmak Üzerine Bir Deneme) ve 1789 yılında Daniel Gottlob Türk'ün yazmış olduğu “*School of Clavier Playing*” (Klavye Çalma Ekolü) isimli kitaplardır. Bu kitaplarda, kesinlikle yapılmaması gereken süslemelerin örnekleri verildiği gibi daha da önemlisi, verilen kuralları nasıl uygulanacağı da belirtilmektedir.

Geçen zaman içerisinde araştırmaların sonuçları daha da gelişmiş ve belirginleşmiştirler. Frederick Neumann'ın 1986 yılında yazdığı “*Ornamentation and Improvisation in Mozart*” (Mozart Müziğinde Süsleme ve Doğaçlama)adlı kitabı ve Eva ve Paul Badura-Skoda'nın 1957 yılında yazdıkları “*Interpreting Mozart on the Keyboard*” (Klavyeli Çalgılarda Mozart Yorumu) kitaplar çağımızın araştırmalarının sonucunda elimizde olan kaynaklardır. Neumann 18. yy'ın etkisi ile süslemelerin doğaçlama yapılabileceğini savunurken aynı zamanda sadece o döneme ait süslemelerle sınırlı kalınmasını tavsiye etmektedir. (Grayson, 1998;95)

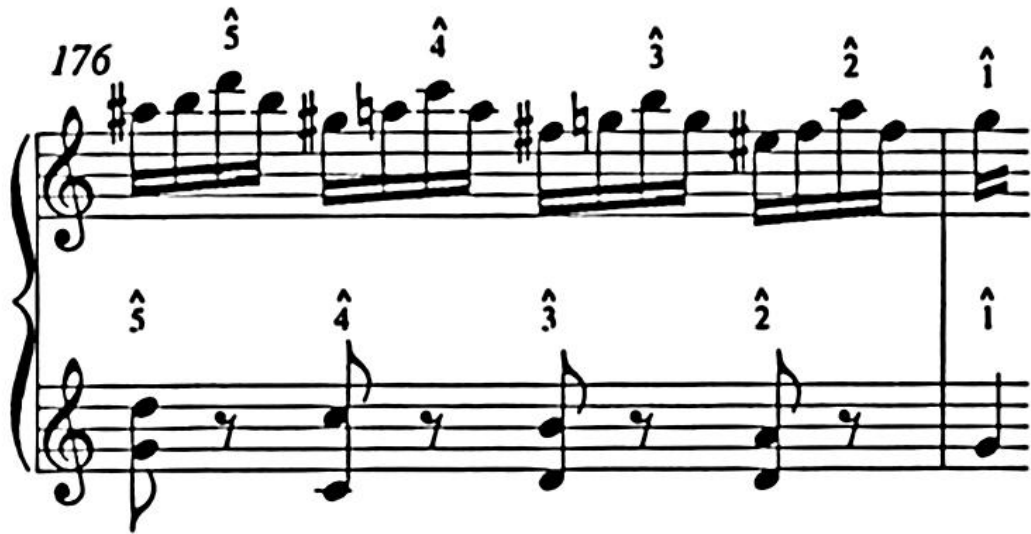
Klasik Döneme ait olmayan süslemelerin doğaçlama yapılırken eklenmemesini özellikle belirtir. Piyanistler, açılış temalarına dönüşlerde, tek nota eşlikli sade melodilerde, sakin pasajlarda, *rondo* temalarının değişiminde, uzun notaların tekrarlarında *trill* ve süslemeli notalarda, Mozart'ın kendi *emprovize* ettiği pasajların

ışığında nasıl doğaçlama yapabileceklerini öğrenebilirler. Doğru kullanılmış bilgi ile yapılan doğaçlamalar, performansları güzelleştireceği gibi kişiselleştirebilir. Bunlara rağmen, otantiklik ve inandırıcılık kaygısı ile pek az piyanist doğaçlama yapmaktadır.

2.4. Pedal Kullanımı

KV 467 Do Majör Piyano Konçertosunun ilk seslendirilişi, el ilanlarında, “*Özel geniş pedallı piano ile yorumlanacak olan yeni bitmiş bir piyano konçerto*” olarak duyurulmuştu. Geniş pedallı piyano yeni üretilmiş olup, bir org gibi pedalları olan bir enstrümandı. Leopold Mozart, 12 Mart 1785 tarihli mektubunda kızına geniş pedallı piyanoyu ‘*Wolfgang’ın, enstrümanın altında duran ve yerden yaklaşık 60 santimetre yükseklikte olan oldukça ağır bir geniş pedallı bir piyanosu vardı.*’ diyerek tarif etmiştir. Seyirciler pedallı piyanoyu çok beğendiklerini Mozart’ın yorumunun bu piyano ile çok daha etkili olduğunu ifade ettiklerini Mozart’a gelen mektuplardan öğreniyoruz. (Grayson, 1998;108)

Pedal kullanımı ilk olarak Mozart tarafından KV 466 Re Minör Piyano Konçertosu’nun 88-90. ölçüleri için yazılmıştır. Örnek 1 ‘deki ölçülerde görüldüğü üzere Mozart sağ elde on altılık notalar yazmışken, sol ele timpani ile ünison akorlar eklemiştir. Bu notaları çalmak için ya üç el ya da pedallı piyano gerekmektedir.



Örnek 1 : KV 466 Re Minör Piyano Konçertosu Birinci Bölüm 88-90. ölçüler.

Robert Levin Mozart'ın “*sadece iki buçuk ölçü için pedal tekniği gerektiren yazımının olağan üstü ve saygı duyulması gereken bir çalışma*” olduğunu belirtir. David Rowland ise karşıt bir görüş olarak, Mozart'ın piyano konçertolarını yazarken, solo partiyi viyolonsel ve kontrbasın hemen üst satırına yazma alışkanlığının kendisi için pedal kullanmak istediğinde ve bu iki partiyi çiftlemesinde kolaylık yarattığını öne sürer. Örnek olarak, aynı konçertonun 147. ölçüsünden itibaren 54 ölçü boyunca, 310. ölçüden başlayarak 17 ölçü boyunca ve 363. ölçüden itibaren 70 ölçü boyunca piyanonun sol el partisinin, viyolonseller ve kontrbasın partisi olmadıkça eksik sayılacağını belirtmektedir. David Rowland aynı zamanda, 88-90. ölçülerde de piyano soloya sadece nefesliler eşlik etmekte olduğunu işaret ederek, bu durumun besteciye pedal kullanmaya yönlendirdiğini düşünmektedir.(Grayson,1998;110).

Pedal, piyanonun sesini orkestranın üzerine çıkartabildiği gibi aynı zamanda da orkestralı *tutti*'lerde baslarda belirgin bir berraklık ve sağlamlık sağlar. Hangi pasajların pedal ile çalınması gerektiğine karar vermek, yorumcunun doğaçlama yeteneklerine bağlıdır.

2.5. Fermata (Eingange)

Mozart piyano konçertolarının pekçok kadansını ve fermatalarını kendisi doğaçlama çalmıştır. Ama zaman içinde kaybolmamış olanlarından hangisinin anında *emprovize* edildiği hangisinin daha önceden bestelendiği hakkında bir fikre sahip değiliz. Kızkardeşi Nannerel'e 1783 yılında özellikle onun yetenekleri ve karakterine göre yazılmış bazı kadanslar ve KV 271 üçüncü bölüm için yazılmış *Eingange*'yi yollamıştır. Tüm bunların kendi kullandıklarından daha basit ve sıkıcı oldukları ertesi ay kendisi farklı bir şekilde çaldığında ortaya çıkmıştır.(Grayson,1998;101)

Her konçertosu için o ana özel kadanslar ve fermatalar yazmış, ama ancak bazıları günümüze gelmiştir. Kardeşi için yazmasına rağmen başka kimse için özel kadans ve fermata yazmamıştır. 22 Temmuz 1783 tarihli babasına yazmış olduğu bir mektupta Mozart şöyle yazmıştır;

“KV 175 için bir kadans ve KV 271 için bir fermata yazdım ve onları kız kardeşime ilk fırsatta göndereceğim. Henüz KV 271 'in rondosu için bir fermata yazmadım. Çaldığım zamanlarda da içimden ne geliyorsa o şekilde çalıyorum...” (Grayson,1998;102)

Mozart sadece kadanslara değil ufak, kısa hatta temasız *fermatalara* bile önem vermekte ama onları o anda doğaçlama da çalmaktadır. Piyano konçertoları basıldığında kadanslar dahil edilmemişti. Satın alanların kendilerinin temin etmesi gerekmişti. Mozart kadanslarını bestenin bir parçası olarak değil performansının bir parçası olarak görmekteydi ve onun konçertolarını başkaları çaldığında farklı kadansları çalmalarını da kabul edebilirdi. Hatta yaşadığı dönemde başkalarının onun kadanslarını çalmasını önlemek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. (Grayson, 1998; 103)

2.6. Kadans Yorumları ve Farklılıkları

Klasik dönem konçertolarında, kadansların bu konçertolarla uyumludur. Konu Mozart'ın piyano konçertoları olunca aklımıza bu konçertoları çalarken neden bazen ilave notalar eklenir ve neden bu durum bazen gereklidir sorusudur. Bu soruya cevap Mozartın çok iyi bilinen iki taslak notunda bulunabilir. ”*Coronation-Taç Giyme*” diye de adlandırılan KV 537 konçertoda piyanonun sol el partiyonunun tüm ölçüleri kayıptır ve Mozart KV 482 sayılı Mi Bemol Major konçertosunun 164-172 ölçülerini yalnızca kullanılan arpejlerini ve gamlarını belki de zaman azlığından, uzun notalar halinde yazmıştır. Her iki örnek bize yorumcunun Mozart'ın yazdığından fazla notalar çalabileceğini açıkça belirtir. (Zaslaw,1996;365,E.Badura-Skoda).

Buna rağmen, bazı durumlarda, bazı müzisyenler ve otoriteler, fazladan çalınan notaların hem gerekliliğinin hem de inandırıcılığının olmadığına hatta virtüözün müzikalitesini de renklendirmediğini belirtmektedirler. Buna rağmen, kadansların performanslara eklenmesinde virtüözün kişisel yorumunun belirleyici bir rolü vardır.

Burada üç farklı eklenmiş notanın veya süslemeyi belirtmeliyiz ;

- a) gerekli olanlar
- b) izin verilenler ve stile bağlı olanlar
- c) müzikal ve stil açısından hatalı olanlar.

17 ve 18. yüzyıl bestecilerinin çoğu eserlerinde, bestenin, kompozisyon mu yoksa ve doğaçlama mı olduğu hakkında kesin ve net bir ayırım yapılamamaktadır. Yine aynı yüzyıllarda, yetenekli müzisyenler hem konser verip hem de beste yapmaları için eğitildikleri için, genelde besteciler hem virtüöz olarak konser vermişler hem de performansları sırasında da beste yapmışlardır. Enstrümantalistlere ve şarkıcılara, eğitimlerinin ilk başından beri, sürekli bas *col basso* ve klavsendeki melodiye eşlik etmeleri öğretilmiştir. Yine aynı dönemlerde şarkıcı veya solo enstrümancı olmak isteyenlerden, özellikle İtalyanlardan, basit melodilere bile, orijinal melodide bulunmayan ama o anda doğaçlama olarak o melodiye eklemeler

ve veya süslemeler yapabilme yeteneklerinin olması beklenmiştir. (Zaslaw, 1996; 366, E. Badura-Skoda).

Böylelikle müzisyenler kariyerlerinin en başından beri *passiaggi* gibi kişisel bir repertuar, belirli bir melodi üzerinde kişisel kombinasyonlar yapmayı, ayarlamaları öğrendikleri ve dahası, seslendirdikleri partiyonlarda, dinleyenleri etkilemek için hem seslerine hem de yeteneklerine uygun gelen her türlü değişik yapmaya çalışmışlardır. Bugünlerde doğaçlamada böyle beceri ve tecrübeler, daha çok caz müzisyenlerinde bulunsa da, bu klasik müzik solistleri için geçerli değildir.

17. ve 18. yüzyıllarda, kendilerini diğerlerinden ayırmak için, tüm solistlerin, doğaçlama süslemeler de dahil olmak üzere, onlara has olan bir stil ve teknik geliştirmeleri beklenmekteydi. Günümüzde bile, çağdaş kriterler, o dönemin solistlerine dair bu kişisel stil ve tekniğe atıfta bulunmaktadır. Sürekli ve tekrarlanarak kullanılan bu süslemeler ve eklemelerin, solistin performansı ile dinleyiciyi memnun etmemesi durumu da ayrıca eleştirilmesine rağmen, solistin hayal gücü ile bazı detaylara çeşitlilik getirmesi ve bunun sonucunda da dinleyicileri sıkmayan bir performans sergilemesi, süsleme ve eklemelerin bu ideomatik ve makul ölçülerde kullanımını çoğu dinleyici tarafından kabul edilebilir kılmıştır.

18 yüzyılda eklemelerde kullanılan bu metod ve üslup, melodiyi içerik açısından zenginleştirdiği için yalnızca *rubato* 'lardaki ritmik değişimlere değil ayrıca artikülasyon ve nüanslarda da değişikliğe izin verdiği için, *üslup, stil, gusto* gibi tüm dünyada en geniş anlamıyla bu performansın ifade ediliş şekli olarak kabul görmüştür. Doğal olarak, Mozart, melodilerini süslemek için kişisel bir üslup geliştirmiş ve *arpej, gam ve trillerin* kullanımı ile ilgili kendi repertuarını oluşturmuş ve bu stil ve repertuarını sıklıkla kadanslarında da kullanmıştır. (Zaslaw,1996;367,E.Badura-Skoda).

Mozart'ın günümüze kadar ulaşan KV 284 ve KV 457 nolu sonatlarının yavaş bölümlerinde, *kadans* ve *fermata* süslemelerini analiz edersek, doğal olarak bu süslemelerin orijinal halini ortaya çıkararak onu repertuarını yeniden yapılandırabilir, yeni bir repertuar oluşturabilir ve Mozart'ın *stil* ve/veya *gusto*'su hakkında bir şeyler öğrenebilir yada bulabiliriz. Böylelikle yorumcuya, Mozart'ın melodilerini çeşitlendirmek ve *fermatalar*'ına ekleyecekleri süslemeleri, Mozart'ın kendi stiline en yakın şekilde yapılabilmesine olanak sağlanmış olur. Ayrıca, Mozart'ın repertuarındaki süslemelerin zenginliği ve çeşitliliği taklit etmek veya aynısı gibi yorumlayabilmek, Mozart'ın stili dışında bir stil ile neredeyse imkansızdır. Piyanistler için bu zorlayıcı durum Mozart zamanında bile belirleyici bir etken olmakla kalmamış, ayrıca, Hummel ve Beethoven'ın yaşadığı dönemlerde de ve Hummel, Cramer ve Müller'in, Mozart konçertolarına yaptıkları süslemeli versiyonlarda ve Beethoven'ın Mozart'ın Re Minör konçertosuna eklediği kadanslarda da kendini göstermiştir. Bugünlerde, çoğumuz kalsik dönem kompozisyonlarının yanında 19. ve 20. yüzyıllara da ait bir çok beste dinlediğimizden dolayı, klasik dönem bestecilerinin kişisel stilleri ile ilgili ince farklılıkları ayırt etmekte zorlanmaktayız. (Zaslaw,1996;367,E.Badura-Skoda).

Yukarıda belirttiğimiz açıklamalardan dolayı, her ne kadar Mozart'ın müzikalitesini ve onun belirlediği stil ve gustolarının limitlerini ihlal etmemek üzere iyi eğitilmiş olsalar da, virtüözler için performansları sırasında geçici olarak improvize sunumlar yapmaları tehlikeli ve zorlaştırıcı olmuştur. Mozart'a ait olmayan armoni ve pasajlar hata yapmaya çok elverişlidir. (Zaslaw, 1998; 367, E.Badura-Skoda)

Piyanistlerin, ön çalışma yapmadan emprovize sunumlar yapmalarından çekinmelerinin ikinci bir nedeni de, konserleri sırasında mikrofonun varlığı ve konserin kayıt edilmesidir ki bu da daha sonra kendilerine hatırlamak istemeyecekleri performanslarının kayıt altında tutulması durumudur. Mikrofonların varlığı, yapılan emprovizasyonun keyfini ortadan kaldırmaktadır. Halkın huzurunda yapılan doğaçlama performanslarda, çoğu piyanist kişisel eklemeler yapmaları

gerekliliğinden dolayı kendi emprovizelerini sergilemekten gönülsüzce kaçınmaktadırlar.

Mozart'ın otobiyografisini yazan Dittersdorf'un belirttiğine göre Mozart'a doğaçlama yeteneği, doğanın ona bir hediyesidir. Çok azımız onun bu yeteneği sorgularız. Halbuki Dittersdorf a göre sormamız gereken soru, Mozart tarafından bile, neyin doğaçlama neyin tasarlanmış olduğudur. Dittersdorf'un bu soru ile ilgili ilginç bir anekdotu bizimle paylaşır:

“Mozart, keman konserinin başarılı olmasını garanti altına almak için, dinleyicilerin final bölümünü yeniden dinlemek üzere kendisini sahneye tekrar davet edeceklerini düşünerek, final bölümünün farklı varyasyonlarını konser öncesi devalarca çalışmış ve sonuç olarak kendisinin alanında en usta doğaçlamacı olduğu düşünülmüştür”. (Zaslaw,1998;367,E.Badura-Skoda)

Mozart'ın Paris'te iken yazdığı bir mektubuna dayanarak, kendisinin de konserlerinden önce, muhtemel doğaçlama çeşitlerini çalıştığı bilinmektedir. Buna rağmen, sürekli konserler verdiği Viyana'da bile, kendisinin konserler öncesinde doğaçlama yapacağı pasajların alternatif versiyonlarını sıklıkla çalışmış olabileceğini tahmin edebiliriz. Ayrıca, Mozart'ın çalmış olduğu geçici improvizasyonlarla ilgili 22 Ocak 1783 tarihli mektubunda

“K271 Rondonun giriş bölümünde henüz bir değişiklik yapmadım çünkü bu konçertoğu her seferinde aklıma nasıl geliyorsa öyle çalıyorum” demiştir.

Ama Mozart bile olsa, yorumcu kadansları ve eklemeleri konserlerinden önce iyice çalışmış ise, bu dinleyicileri kandırmak manasına mı gelir yoksa doğaçlamaları daha önceden tekrar tekrar denemiş olmasına mı? Ya da bazı *impromptu* süslemeleri, konser sırasındaki bazı olumlu atmosferin seyirciler tarafından fark edilmemesi sonucu mudur?

Mozart'ın coşkulu olduğu bir anda belki bu durum kendisine bestelerine farklı ve daha fazla süslemeler eklemek için ilham vermiş olabilir ki normal bir durumda kendi bestelerine bu eklemeleri yapmayabilir miydi? Kısacası, bu çeşit varyasyonları yaptığı zaman coşkun ve heyecanlı bir ruh halinde miydi? Tüm virtüözler, Mozart'ın kah neşeli kah melankolik kah kızgın ya da her ne ise, tüm değişken ruh hallerini ve yine dinleyicilerin yaratmış olduğu atmosferi ve dahası az ya da çok da olsa büyük beklentilerin ve heyecanların doğaçlamanın ne olduğuna dair soruda nasıl rol oynadığını iyi bilirler.(Zaslaw,1996;367,E.Badura-Skoda)

Her ne kadar bugünün sanatçıları başarılı konserlerinde birer makine gibi bir önceki performansları ile aynı, birebir eş performanslar çıkartsa da, gerçekliği bugün bile geçerli olan odur ki sergilenen her performans biraz doğaçlamadır.

Eva Badura-Skoda bu konu hakkında şöyle der:

“Konser turlarım sırasında Mozart ın aynı sonatlarını ya da konçertolarını eşim Poul Badura-Skoda'dan on ya da yirmi kez dinlememe rağmen, her performans birbiri ile eşdeş olmadığı için hiç bir zaman sıkılmadım. Fark ettim ki yeri geldiğinde, bazı pasajlarda, süslemeler ve çeşitlemeler hep kullanılmış olmasına rağmen, Mozart'ın özgün notalarına da sadık kalınmış ve hatta La Majör KV 488 numaralı konçertonun sonuna doğru yer alan ağır bölümlerin ölçülerinin en uzun notalarında bile gamlar ve kırık akorlar aynen muhafaza edilerek hiç değişikliğe uğramadan yorumlanmıştır .”

(Zaslaw,1996;367,E.Badura-Skoda)

Burada, Mozart'ın ne iyi ne de gereklilik içermeyen doğaçlama süslemeleri ile ilgili çalışmamızda, konser piyanisti olmayanları hariç tutarken, eminiz ki Mozart konçertolarını bu doğaçlama süslemeler olmadan dinlemeyi tercih ederiz. Ancak,

zamanımızın en ünlü piyanisti olan Friedrich Gulda'nın *empvize* olarak kaydedilen süslemeli Mozart konçertosuna odaklandığımızda, Gulda'nın caz piyanistliğine olan tutkusunun etkilerini açıkça gözlemleyebiliriz. Bazılarımızın da gözlemlediği gibi Gulda'nın KV 488 ve KV 467 numaralı konçertolarının kayıtlarında Mozart'ın özgün notalarına sadık kaldığı ve notalara ekleme ve yeni düzenlemelerden kaçındığı açıktır.

Mozart, kendi konçerto performanslarında süsleme ve eklemeleri içinde bulunduğu ruhsal duruma göre eklemiştir. Doğal olarak, performansı sırasında hangi konçertolarına eklemeleri ne sıklıkta yaptığını bilmemizin imkanı yoktur. Bildiğimiz yalnızca, 1790 da rapor edildiği üzere, bir konçertosunun yavaş bölümlerinde doğaçlama süs eklemesi yaptığı ve bazı sonatlarını notaya geçirirken yaptığı düzenlemelerde bu süslemeleri eklemekten sakındığıdır. Bu da bize açıkça göstermektedir ki Mozart diğer piyanistlerin bestelerini doğaçlama süslemelerle çalmasına güvenmemiş ve hatta kız kardeşi ve babasının bile bazı konçertolarının önemli melodilerine süsleme eklemelerini istememiştir. Bundan dolayı, Nannerl'in bir pasajının dikkat çekecek derecede sınırlandırılmış süslemeli versiyonunu notaya alınamazdı, (KV 451 do minör konçertonun ikinci bölümü bu uygulamadan ayrı tutulmuştur) ki yalnızca bu notalama bile bizim dikkatimize değerdir. Böylelikle, bizler de süslemeli versiyonlarını incelerken, Mozart'ın üslubu ile ilgili bilgi sahibi olabiliyoruz.(Zaslaw,1996;368,E.Badura-Skoda)

Mozart, verdiği konserleri esnasında, şüphesiz bugünkü virtüözlere kıyasla daha geniş kapsamlı ve çeşitli süslemeleri yapabilecek durumda idi. Doğal olarak, kendisi konserleri sırasında o anda aklına gelen yeni fikirleri kendine uygun stili ile yorumlamakta hiç zorlanmamıştır. Mozart'ın bu zengin ve çeşitli fikirleri yalnızca virtüözlere için değil fakat Mozart araştırmacıları için de bazı sorunları karşılına çıkarır. Bu sorulardan bir tanesi; Mozart'ın kadans ve *fermata* 'larındaki süslemelerin özgün olup olmadığıdır. 20 yıl önce, Mozart'ın kendi el yazması kopyalarının mevcut olmamasını sebep göstererek, onun son piyano konçertosunu da içeren KV 595 sayılı Neue Mozart – Ausgabe' in editörü, Ernst Hess' in de önerisiyle son derece güzel, ilginç ve şaşırtıcı derecede uzun ve uyumlu bir kadansı bu besteden

çıkartmış ve 130. ölçüdeki girişin (*Eingang*) son ölçülerinde aynı şekilde “*doğal olmayan ve amaçsız modülasyonlar*” gerekçesi ile göz ardı etmiştir. Paul Badura – Skoda bu duruma karşı çıkarak, bahsi geçen kadans ve *fermata*’ların geçerli ve orijinal olduğunu, 1971-72 yıllarında “*Mozart-Jahrbuch*” da yayınlanan makalesinde belirtmiştir. Skoda’nın bu betimlemesi, 1988 yılında *Eingang*’ın orijinal elyazması kopyası Tallin de ortaya çıkınca doğrulanmıştır. Eminiz ki, Robert Levin’in de söylediği gibi bir gün bir yerlerde, Mozart’ın Sinfonia konçertosunun da el yazma özgün kopyaları bulunacak ve bu sinfoniadaki kadans ve *farmata*’ların da geçerli olduğu ispatlanacaktır (Zaslaw,1996;367,E.Badura-Skoda).

Mozart’ın mektuplarında, bestelerinin yorumcular tarafından süslenmesini istemediğine dair hiç bir bilgiye rastlanmaz. Buna rağmen, meslektaşlarının aksine, bizlere bırakmış olduğu notlardan ve bestelerini dinamik ve eklemeli olarak dikkatlice notalama şeklinden, özellikle, notalarını yayımcılara verirken gösterdiği titizlik bize Mozart’ın aksine, diğer büyük bestecilerin süslemelere kesinlikle karşı olduğunu hatırlatır. John Sebastian Bach, Scheibe tarafından tam da böyle bir hata ile yani tüm süslemeleri ve eklemeleri yazmakla yorumcuya hiç bir katkısı bulunmadığından dolayı ciddi bir şekilde eleştirilmiştir. Aynı şekilde Beethoven da op 15 beşliyi seslendiren Czerny’e da aşağıdaki mektubu yazmıştır:

“*Sevgili Czerny,*

Sizi bugün göremedim ama umarım yarın size uğrar ve biraz laflarız. Dün biraz tepkiseldim ama bu tepkiselliğimi fark ettiğim anda çok üzüldüm. Her ne kadar yorumunun güzelliğine rağmen bir bestecisinin kendi bestesini yazmış olduğu aynı notalarla yorumlanmasını tercih edeceğimi bilerek beni affetmelisin. Kesinlikle emin olmanı isterim ki, bir sanatçı olarak, senin için en iyi niyetleri beslerken, sen de benim bu iyi niyetime layık olmaya çaba göstermelisin’. Senin gerçek arkadaşın Beethoven’’(Zaslaw,1996;369,E.Badura-Skoda).

2.7. Edisyon Farklılıkları

Mozart Piyano Konçertolarının el yazmaları günümüze ne yazık ki eksik, karmaşık ve yıpranmış olarak gelmiştir. 18. yüzyıldan günümüze kadar kaynak yetersizliği sebebiyle ya yeniden yazılmışlar ya düzenlenmişler ya da değiştirilmişlerdir. Edisyon farklılıklarının iki ana sebebi aşağıdaki gibidir.

1)Eserler ilk seslendirildiklerinde notistler tarafından kayda geçiriliyorlardı. İlk seslendirilişinden daha farklı bir şekilde bestecisi tarafından yorumlanan eserler tekrar tekrar değişime uğramaktaydı. Doğaçlama çalan Mozart eserlerini kaydeden notistlere fazlasıyla seçenek sunmaktaydı.

2) Besteci tarafından yazılmış ama bitirilmemiş notalar daha sonra onun öğrencileri ve zamanın müzisyenleri tarafından değişik şekillerde tamamlanıyordu. Sayfalarca karışık nota kağıdından, birbirine en uygun bütünü ortaya çıkartarak farklı edisyonlar oluşmuştur.

Geçmişten gelen kaynaklar göz önünde bulundurulduğunda farklı edisyonlar ve buna bağlı olarak farklı yorumlar vardır. Günümüz piyanistlerinin Mozart piyano konçertolarını çalarken tempo, nüans, kadans, *fermata* ve performans işaretlerinde farklı anlayışlara sahip olmaları, kişisel, düşünsel ve karakteristik özellikleri ile örtüşmektedir.

Son zamanlardaki Mozart'ın piyano konçertoları için yapılan çalışmalar, nota basımları ve onun kendi mektupları temelinde yapılmaktadır. Bu kaynaklar süslemeler ve artikülasyon konusunda pek çok değerli bilgi içermekle birlikte pek çok konu çözümsüz kalmaktadır. Bu konçertoların performansı sırasında ortaya çıkan sorular, dikkatli bir yorum ve erken dönem baskıları incelenerek çözümlenebilir. 18.yüzyıl orkestralarının konçerto performansları sırasındaki niceliksel ve şekilsel özellikleri erken baskılardaki ciddi araştırmalar ile belirginleşecektir.

SONUÇ

Bugüne kadar, Mozart'ın eserlerine ilişkin yapılan çalışmalara göre bu araştırma özellikle piyano konçertolarını konu olarak belirlemesi ile farklıdır. Mozart'ın belirli konçertolarının incelendiğini bazı çalışmalardan da farklı olarak, bu sanatta yeterlik tezi tüm piyano konçertolarının performans uygulamaları ve yapısal özelliklerine genel bir bakış sunmaktadır.

Mozart'ın piyano konçertoları geçmişten günümüze pek çok değişiklikler geçirerek gelmesine rağmen, hala aynı doğallıklarını korumaya devam etmişlerdir. Bestecinin daha yazım ve performans aşamasından başlayan bu değişim editörler, müzikologlar, yorumcular, basım evlerinin de olumlu ve olumsuz katkıları ile günümüzde de sürmektedir. Kadanslar, *fermatalar*, *basso continuo*, süslemeler, pedal, gibi performansa dayalı değişiklikler ve basım evlerinin yazım sırasında eserin yazımsal değişiklikleri dikkat çekmektedir.

Çocukluk yaşlarında çalınabileceği gibi, tüm konser piyanistlerinin konserlerinde mutlaka tercih ettiği bu eserler, her yaştan piyanist tarafından çalınabilir. Ama hiçbir yorum, aynı yorumcunun farklı dönemlerinde de olabileceği gibi, aynı olmayacaktır.

17. ve 18. yüzyıl bestecileri hem konser vermiş hem beste yapmışlardır. Hangi bestenin kompozisyon olduğu hangi bestenin doğaçlama olduğu bilinmemektedir. Mozart bestelerken, eserin performansını tüm ayrıntıları ile zihninde canlandıran bir besteci idi. Besteleme sürecine geçmeden önce, eser onun tarafından, zihninde çoktan çalınmıştı da diyebiliriz. Kendi performanslarındaki *empovize* yorumlarının da, bu açıdan önceden hazırlanmış, kurgulanmış hatta çoğaltılabilir seçenekler halinde tamamen zihninde olduğunu savunanlar vardır. Bu durumda onun eserlerindeki farklı performanslardan doğan, farklı yorumlar da besteciden bu yana süre geldiğinden çok da yadırganmamaktadır.

Mozart'ın hemen ölümünden sonra başlayan beste bütünlüğü ile ilgili sorunlar, Hummel ve Cramer tarafından çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu iki bestecinin

düzenlemeleri, süsleme ile ilgili fikirlerimizi oluşturmamıza yardım etmiştir. Süslemeler ve bitmemiş eserlerin tamamlanması için emek vermiş bu besteciler zamanlarının da Mozart'a yakınlığının avantajını kullanarak Mozart stiline en yakın eklemelerle, Mozart'ın piyano konçertolarının basılarak bizlere ulaşmalarını sağlamışlardır.

Mozart'ın piyano konçertolarının çok yönlü incelenmesi için düzenlenen Mozart-Fest adlı sempozyum sonrasında ortaya çıkan ve çok önemli makaleleri içeren kitabıyla müzikolog Neal Zaslaw, bizlere eşi bulunmaz bir kaynak sunmuştur. Eva-Paul Badura-Skoda'nın da konuyla ilgili performans dayalı tecrübelerinden ve araştırmalarından yola çıkan sunumlarının her biri makaleler halinde yayınlanmıştır.

Bir piyanistin bu eserleri çalmadan önce yapması gereken ön çalışmanın çok önemli olduğu bilinmektedir. *Emprovizasyona* bu kadar açık olan Mozart'ın diğer eserleri gibi, piyano konçertoları da stiline sadık kalınarak farklı performans uygulamaları ile yorumlanabilirler. Kadansların performanslara eklenmesinde virtüözün kişisel yorumunun belirleyici bir rolü vardır. Mozart kadansları bestenin bir parçası değil, performansın bir parçası olarak görmekteydi. Yorum yapabilmek için bilgi dağarcığımızı geliştirmek, çalınacak eseri detaylı bir şekilde incelemek ve anlamak gereklidir.

Piyano pedagogu Heinrich Neuhaus'un dediği gibi;

“ Her ne kadar büyük bestecilerin eserlerini öğrencilerime öğretmeye çalışırken onların seviyelerine ulaşmaya çalışsak, onların gizemlerini çözmeğe çalışsak, kendilerine has kurallarını anlamaya çalışsak da, tekrar tekrar ‘mucize’ hissi ile başa çıkmaya çalışıyorum. ‘Mucize’ yi anlamaya çalışmak ve kabul etmenin bana verdiği coşku hayatımın en büyük amacıdır..... ” (Neuhaus,1986;kapak)

Mozart hakkında sahip olduğumuz bilgi arttıkça onun bestelerini yorumlamak gittikçe değişkenlik göstermektedir. Süslemelerle çalınan Mozart piyano konçertosu

bir tercihtir. Günümüz sanatçılarının bir kısmı sade bir yorumu tercih ederken hiç de azımsanmayacak kısım da gösterişli, süslü ve dramatik yorumu tercih etmektedirler.

Edisyon farklılıklarını bir kenara bırakırsak, piyanonun mekanizmasındaki farklılıklar bile 'otantik' piyano konçertolarının günümüz performansı sırasında ne kadar değişmiş olacağını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Tuş ağırlığı pedal kullanımı, performansı doğal olarak etkilemektedir. Müzikte ve performansta güzel ve etkileyici olma amacının yanı sıra konusunda fikir sahibi olmak amaçlanmalıdır.

Mozart'ın bir piyano konçertosunu çalışıp çalmak isteyen genç piyanistlere, eseri çalmaya başlamadan önce, besteci, dönem, besteleme tekniği, farklı kadanslar, *fermata*, süsleme tekniği, doğaçlama, *basso continuo*, pedal, nüans ve nota yazım işaretleri konusunda araştırmalar yapmalarını öneririm. Orijinal ses ve basılı kaynaklarına ulaşamadığımız bestecilerin eserlerini çalışırken notayı detaylı incelemek, farklı edisyonları karşılaştırmak genç piyanistlere vizyoner bir bakış açısı sağlayacaktır. Pek çok piyanist ve pedagog tarafından çeşitli performans seviyelerinde öncelikle tercih edilen Mozart'ın piyano konçertolarının performans uygulama boyutları ve beste bütünlüğünün, eser daha çalışılmaya başlamadan çok ciddi incelenmesi gerekmektedir. Bütün eserlerinde olduğu gibi, doğru bilgi ile her zaman daha Mozart'a yakın bir stilde yorumlama imkanımız vardır. Önemli olan tek doğrudan buluşmak değil, Mozart stiline yakışan, kendi içerisinde homojen ve tutarlı bir performans gerçekleştirmektir.

KAYNAKÇA

- ZASLAW, Neal; **Mozart's Piano Concertos** , The University of Michigan Press, Michigan, 1996, 479 S.
- GRAYSON, David; **Mozart Piano Concertos Nos.20 and 21**, Cambridge University Press, Cambridge, 1998,143 S.
- NEUHAUS, Heinrich; **The Art Of Piano Playing**, Çev. K.A.Leibovitch, Beşinci Basım, Londra,1986, 240 S.
- SPAETHLING, Robert ; **Mozart's Letters Mozart's Life**, Faber and Faber Limited, Londra, 2000, 479 S.
- RUSHTON, Julian; **Clasical Music**, Thames and Hudson Ltd., Londra,1986, 192 S.
- PUBLIG, Maria; **Mozart Bir Bilincin Öyküsü**, Çev. İlknur Özdemir, Birinci baskı, Real Yayıncılık Tic. Ltd. Şti., İstanbul, 1992, 289 S.
- ELIAS, Norbert; **Mozart**, Çev. Yeşim Tükel, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 192 S.
- BÜKE, Aydın; **İki Dahi Üç Opera**, Birinci Basım, Boyut Yayıncılık, İstanbul,1998, 374 S.
- İLYASOĞLU, Evin; **Zaman İçinde Müzik**, Üçüncü Baskı, Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., İstanbul, 1995, 319 S.
- PAMİR, Leyla; **Müzikte Yeni Soluklar**, İkinci Baskı, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998, 438 S.
- KULLAK,Franz & BISCHOFF,Hans; **Piano Concertos Nos.20,21,22**, Dover Publications, Inc.,Newyork,1995, 197 S.

ÖZGEÇMİŞ

- Adı ,Soyad : Özlem Ebeseek
- Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1970.
- Yabancı Dil : İngilizce (İleri), İtalyanca (Orta).
- Yüksek Lisans : 1996, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.
- Lisans :1992, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Ana sanat Dalı.
- Ön Lisans :1989, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü
- Lise :1989, İstanbul Üniversitesi devlet Konservatuvarı Lisesi
- Lise :1987, F.M.V.Özel Işık Lisesi
- Atölye Çalışması : Işıl Saygın GSL Piyano Workshop 2010
- İş tecrübesi :1-İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Saat Ücretli Öğr. Gör. (1989-1995)
- 2-İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı San. Öğr. Gör. (1995- 2001)
- 3-İzmir Devlet Opera ve Balesi Misafir sanatçı- Korrepetitör (2001-2002)
- 4-Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı San. Öğr. Gör. (2001-)

ÖZLEM EBESEK

İstanbul'da doğdu.1979 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı Meral YAPALI piyano sınıfına kabul edildi. Konservatuvar eğitiminin yanı sıra devam ettiği F.M.V. Özel Işık Lisesi'nden 1987 yılında, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü'nden de 1989 yılında mezun oldu.

1987 ve 1989 yıllarında Salzburg Mozarteum Yaz Akademisi'nde Prof.A.GALOVIN, Prof.S.PERTICAROLI ve Prof.K.H. KAMMERLING ile çalıştı.İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen çeşitli Master kurslarda İdil BIRET, Hüseyin SERMET, M. VORSKERSENSKY, I. ZARITSKAJA, V. MARGULIS ve L. MARGULIS ile çalıştı. 1990 ve1992 yılları arasında piyanist ve orkestra şefi R.PALUMBO ile opera repertuarı üzerine çalışmalar yaptı. 1993 yılında Fransa da Gueret Yaz Akademisi'nde Gülsin ONAY'ın piyano kursuna devam etti ve Gueret Yaz Festivali'nde konuk sanatçı olarak bir resital verdi.

Yurtiçinde pek çok resitaller gerçekleştiren EBESEK, 1994 yılında 22.Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nde Genç Yetenekler serisinde yer aldı. 1996 yılında da İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın Genç Kuşak Solistler Haftası'nda Orkestraya solist olarak seçildi. Birçok radyo ve televizyon programlarına da katılan sanatçı, 1999 yılında K.K.T.C.'deki Türksoy Festivali'ne Türk ekibi ile davet edildi. 2001 yılında Etiyopya Adissababa'da Türk Haftası etkinliklerinde bir konser verdi. 2003 yılında İtalya'nın Pordenone ve Gorizia şehirlerinde Türk Bestecilerinin eserlerini seslendirdiği iki resital gerçekleştirdi.2009 yılında ABD Minnesota,Duluth'da , 2010 yılında İtalya'nın Milano şehrinde ve yurt içinde İzmir ve Afyon'da, Soprano Jeanette THOMPSON ile bir seri konserde yer aldı. Solo resitallerinin yanı sıra pek çok konserde de önemli opera sanatçılarına eşlik etti. 2010 yılında Işılay SAYGIN Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi'nde piyano öğrencileri ve öğretmenleri için bir workshopda yer aldı.

2009 yılından itibaren İzmir Genç Solistler Opera Yarışmasının resmi piyanistidir. Bariton Tom KRAUSE'un, 2010 yılında Urla Müzik Akademisi'nde düzenlenen master kursunda, Şubat 2011'de gerçekleşen 1. İzmir Flüt yarışmasında, Mayıs 2011'de 2. Marsyas Festivali kapsamında Afyon-Dinar'da düzenlenen Flüt Yarışmasında, ve Mayıs 2011'de TOBAV tarafından düzenlenen Prof.Güzin GÜREL'in master kursunda piyanist olarak görev aldı.

1992 yılında Lisans devresinden, 1996 yılında Yüksek Lisans devresinden Pekiyi dereceyle mezun olduğu İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında 1995-2001 yıllarında Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır.

Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde Prof.Aykut YAFE denetiminde Sanatta Yeterlik çalışmalarına devam etmekte ve D.E.Ü. Devlet Konservatuvarında sanatçı öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.