

BEETHOVEN'DE ANLATIMCILIK VE PIYANO TEKNİĞİ*

Oytun Eren**

1. GİRİŞ

1770 -1827 yılları arasında yaşayan ünlü Alman besteci Ludwig Van Beethoven, müzik tarihinin en parlak kişiliklerinden birisidir. Onu bu kadar özel kılan, klasik müzikteki yerleşik anlayışın kökten bir biçimde dışına çıkarak, “ifade uğruna” kalıpları kırması ve yeni bir anlatıma yönelmesidir (Ehrlich, 1990, s.122). Ani ve hırçın dinamikleri ve büyük ses gerektiren orkestral tınları, Viyana’dayken çaldığı birçok piyanonun tellerinin kopmasına yol açmıştır. Müzik tarihinde bir ilk gerçekleştirmiştir: O güne kadar daha çok insanları etkilemek için amaç haline gelmiş olan teknik, Beethoven’le beraber arka plana itilmiştir. Artık teknik, ifadenin hizmetindeki bir araçtır. Dinleyenler Beethoven’in tekniğinden değil, daha ilk bastığı notalardan itibaren ortaya koyduğu derin ve yoğun anlatımdan etkilenmişlerdir. Döneminde geçerli olan parmak ekolünün*** müzikal olmayan kuru ve mekanik atmosferi Beethoven’i bambaşka arayışlar

* Bu makaledeki tüm İngilizce çeviriler, yazarın kendisi tarafından yapılmıştır.

** Doç. : Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü, Piyano Ana Sanat Dalı öğretim üyesi

*** Tuşlu çalgılar tarihinde özellikle klavsen sanatında geçerli olan bir anlayıştır. El sabit bir biçimde tutularak sadece parmakların çevikliğiyle elde edilen bir tekniktir. Parmak ekolü, 18. yüzyılda piyanonun bulunmasıyla önemini yitirmeye başlamıştır. Bunun yerine önkol, üstkol, omuz ve tüm vücudu devreye sokarak yeni bir çalgı stili oluşturan 19. yüzyıl romantiklerin anlayışı hakim olmuştur

içine sokarak O'nu romantik söylemin en büyük öncülerinden biri haline getirmiştir (Loesser, 1990, s.133).

Baş döndüren bir teknik ve bunun izleyiciler üzerinde yarattığı etki, Beethoven'e hiçbir zaman anlamlı gelmemiştir. Popülariteye ve gösterişe dayanan müzik dünyasının hep dışında kalmayı yeğlemiştir. Ciddi ve entelektüel duruşu, küçük yaşlarda öğretmeni olan Christian Gottlob Neefe'den aldığı derslerle başlamıştır. Neefe, Beethoven'in önüne teknik şova dayalı parçalar yerine Bach prelüd ve fügları koymuştur (Hildebrandt, 1988 s.102). Özellikle Bach'ın füglerindeki tek bir fikirden oluşan muazzam bütünlük, Beethoven'in kompozisyon anlayışını dolayısıyla müzikalitesini; diğer taraftan böyle müzikal bir yapının gösterişten uzak bir zeminde sunulması da, ileride piyanoda uygulayacağı tekniğini derinden etkilemiştir.

2. BEETHOVEN VE TEKNİK

Beethoven'i diğer piyanist bestecilerden ayıran en önemli özellik, yazarken önceliği müziğe verip enstrümanı ikinci plana koymasındır (Gerig, 1990, s.164).Enstrümanın teknik özellikleri, hiç bir zaman duyduğu müziğin önüne geçmemiştir. Örneğin yazdığı sonatların hiç birisinde piyano hedef alınmamıştır. Bu yüzdendir ki birçok yerde piyano tekniğine uygun olmayan pasajlar yer almaktadır. Chopin'in çalgıya özgü piyanistik tınısı Beethoven'in piyano yazılarında görülmez. Çünkü Beethoven'in düşündüğü, orkestral renklerdir. Doğrudan doğruya kompozisyon düşüncesi ve bunların sunulduğu orkestral zemin, Beethoven'in yazılarının icrasını güçleştirir. Eserlerinin çalgıcılık fikrinin ön plana çıkarılarak yorumlanması, Beethoven'deki idealist düşüncenin ortaya çıkmasını engellemektedir. Bu da Beethoven'in hiç istemediği bir biçimde, çalgının teknik kapasitesine yönelik derin ve yoğunluktan yoksun icralara yol açmaktadır.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Dussek gibi Beethoven'in çağdaşı olan besteciler, teknik anlamda piyanoya Beethoven'den daha fazla katkıda bulunmuşlardır (Schonberg, 1987, s.110). Yazdıkları etütlerle, 19. yüzyıl modern çalgı tekniğinin yani Chopin, Liszt, Thalberg ve takipçilerinin hâkim olduğu romantik dönemin öncüleri olmuşlardır. Buna karşın Beethoven, yaşadığı dönem boyunca ne bir öğretim metodu ne de parmaklara yönelik teknik bir sistem oluşturmuştur. Öğrencisi Czerny'nin anlattıklarından öğreniyoruz ki, Beethoven zamanındaki piyanistlerle karşılaştırıldığında olağanüstü teknik özelliklere sahipti. Yine Czerny'nin aktardıklarına göre, Viyana ekolünü zirveye taşıyan Hummel dahil hiçbir piyanist gamlarda, arpejlerde ve atlamalarda Beethoven'le yarışamazdı. Beethoven Czerny'ye, kimsenin daha önce söylemediği çok farklı teknik ayrıntılardan bahsederdi (Gerig, 1990, s.87). Bu gibi üstün çalgıcı özelliklerini gelecek nesillere bir metot yoluyla aktarmayıp sadece öğrencilerine anlatmakla yetinmesi, Beethoven'in müzikal kimliğinin tanınmasıyla anlaşılabilir. Daha önceden de belirtildiği gibi, Beethoven için teknik gösteriş anlamsız bir göz boyamadan ibarettir. Beethoven ile ilgili anekdotlarda, kendisinin olağanüstü etkileyici bir ifadesi olmasına rağmen temiz

(Harold Schonberg C. , "The Great Pianists". New York: Simon and Schuster 1987)

olmayan notaların çokluğundan bahsedilir. Bunun iki sebebi vardır: Birincisi küçükken ders aldığı hocalarının profesyonel piyanist olmamaları ve bunun sonucunda piyanoyu kendi başına öğrenmek zorunda kalması; ikinci ve asıl vurgulanması gereken sebep ise; Beethoven'ın müzik uğruna notalardan ödün vermesidir. Yani, kendisinin önce müzisyen sonra teknisyen olmasıdır. Bu özellik piyano eserlerini çalgıcı gibi değil de bir besteci gibi yorumlamasına yol açıyordu. İfadesini entelektüel ve önceden düşünülmüş bir tonla ortaya koyarken, coşku ve heyecanın veya dikkatsizliğin ya da az çalışmışlığın yol açabileceği yanlış notalar onu hiç mi hiç ilgilendirmiyordu. İşte bu yüzden ki pırıl pırıl temiz bir piyanistliği gerektiren teknik koşullar ve bunların sunulacağı yazılı bir çalışma, Beethoven'ın uğraş alanı içerisine girmiyordu. Britanya müzesinde, Beethoven'ın az sayıda yazmış olduğu piyano egzersizleri bulunmaktadır. Çok ilginçtir ki bu egzersizler bile parmak çevikliğini geliştiren mekanik çalışmalar olmayıp, iyi bir legato ve farklı dinamiklerin kazanılmasını amaçlayan çalışmalardır (Gerig, 1990, s.90).

Dönemin büyük Bohemyalı piyanisti Tomaschek, Viyana'da Beethoven'ı ilk kez dinlediğinde şaşkınlığa uğramış ve günlerce piyanoya elini sürememiştir (Schonberg, 1987, s.80). O güne kadar hiç rastlamadığı bir ifade tarzıyla karşı karşıyadır. Hırçın, öfkeli bir ifade tarzı ve bunun yanında eşine rastlanmayacak güçlü bir ton. Üzerinde durup vurgulanması gereken konu şudur ki, Tomaschek'i şok eden şey asla Beethoven'ın tekniği değildir. Zaten teknik anlamda Beethoven'den daha becerikli bir piyanisttir. Tomaschek'i etkileyen, Beethoven'ın benzersiz anlatımcılığının yansıdığı çalış tarzıdır. Beethoven'ın çalışını; ani dinamikleri, inanılmaz cantabile'si ve sert tavrıyla açıklamak yetersizdir. Beethoven'ı kavramak için Orta Avrupa Ekolu üzerinde durulması gerekir.

3. ORTA AVRUPA EKOLÜ

Orta Avrupa Ekolu çalış tarzı incelendiğinde iki önemli temel özellik hemen göze çarpar. Birincisi, yazılan notayı hiçbir şekilde değiştirmeyerek besteciye gösterilen saygı ve dolayısıyla yorumcunun kendini soyutlayarak besteciye ortaya çıkarması yani tarafsız bir icra; ikincisiyse yorumun bütünlük içermesi, bunun için de ciddi bir gözlem ve analitik bakış açısı gereksinimidir. Birinci özelliğin gerçekleşmesi için müzik tarihinde oldukça uzun bir süre beklenmesi gerekmiştir. Bunun nedeni, doğaçlama fikrinin yazılı notaya olan ezici üstünlüğüdür. Öyle ki; doğaçlamanın zamanla bestecilerde rahatsızlık uyandırdığı, bestecilerin çalgıcıları, doğaçlamaların dozunu kaçırmamaları doğrultusunda uyardıkları görülüyordu. Çünkü yapılan doğaçlamalar eserleri tanınmayacak hale getiriyordu. Bestecilerin bu konudaki şikâyetleri Carl Philipp Emanuel Bach'a kadar dayanmaktaydı. O dönem çalgıcıları, pasajların tekrarında yaptıkları süslemeler ve değişikliklerle hünerlerini ortaya koyarak seyircilerden büyük alkış alırlardı. C.P.E. Bach, dönemindeki çalgıcıların, hünerlerini göstermeyip alkışların eksik olacağı kaygısıyla, bir kere olsun notayı yazıldığı gibi çalmamalarından yakınırdı. Couperin, bestelerindeki süslemeleri en ince ayrıntısına kadar yazarak, bu tip çalgıcıların hâkimiyetine izin vermiyordu. Virtüözitenin**** amaç olup, eserlerin gösterişe yönelik bir biçimde deforme **** Müzik sanatında hüner, beceri ve ustalık gerektiren çalış sanatı (İrkin Aktüze, “Ansiklopedik Müzik

edilmesi şarkıcılar için de geçerliydi. Gluck müzikteki bu çılgınlığı, kastrataların ses cambazlıklarını öne çıkararak yazılı notayı hiçe saymalarını, operada ses ve söz üzerine yaptığı reformlarla önlemiştir. Mozart da aynı yolu izlemiştir. Beethoven ise bu konuda işi daha da ileri götürmüştür. Bilindiği üzere parçaların başında allegro, andante, grave gibi hız terimleri bulunmaktadır. Bu terimler ifade açısından Beethoven'e yetersiz geldiği için, "allegro con brio ed appassionato", "un poco meno andante" ya da "mit lebhaftigkeit und durchaus mit empfindung und ausdruck"***** gibi hız terimlerini destekleyen betimleyici tanımlar eklemiştir. Beethoven'in kendi müziğiyle ilgili hassasiyetinin en çarpıcı örneğidir bu. Czerny ile kendisine ait olan bir eserde yaptığı değişiklikler yüzünden tartışmaya girmiş ve onu ciddi bir biçimde uyarmıştır. Her ne kadar iyi çalınırsa çalınсын, bestecinin notalarına ve tüm işaretlerine birebir sadık kalması gerektiğini söylemiştir (Schonberg, 1987, s.49).

Yorumun bütünlük içerisinde gerçekleşmesi, Orta Avrupa ekolünün Beethoven'le ilişkili ikinci temel özelliğidir. Beethoven'in Tomaschek'e söylediği şu sözler yorum tarihi açısından çok önemlidir:

"Büyük piyanistlerin aynı zamanda büyük besteciler olduğu bilinen bir gerçektir. Ama bu piyanistler nasıl çalıyorlardı biliyor musun? Kesinlikle günümüz piyanistleri gibi değil. Bir aşağı bir yukarı giden pasaj çalışmaları. Bunun hiçbir anlamı yok. Gerçek piyano virtüözleri çaldığında, birbiriyle entegre olmuş bir bütünlük duygusunu hissettirirlerdi. Eser, çalgıcının elleri altında akıcı bir devamlılık hissi uyandırır. İşte gerçek piyanistlik budur. Gerisi hiçbir şey..." (Schonberg, 1987, s.92).

Çalgıcı ve yorumcu kavramlarının birbirinden ayrılmasında bu zihniyetin çok önemli bir rolü vardır. Tekniği bir kenara itip müziksel düşüncüyü önemseyenler, Beethoven'den önce de vardı. Nitekim bu sözlerle o müzisyenler kastedilmiştir. Ancak hiçbir dönemde eserin icra edilmesi, Beethoven'de olduğu gibi bir sorun haline gelmemiştir. Yorumda bütünlüğe ulaşmak, eserdeki yapıyı çözümlenmesiyle gerçekleşir. Yapının çözümlenmesi analiz yeteneğini gerektirir. Analitik bakış açısı da entelektüel düşüncüyü doğurur. İşte Beethoven'le başlayıp Schumann, Clara Schumann, Mendelssohn, Brahms, Hans Von Bülow gibi bestecilerle şekillenen; Schnabel, Backhaus, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Rudolf Serkin ve Alfred Brendel gibi piyanistlerle zirveye ulaşan Orta Avrupa Ekolü'nün tavrı budur.

4. BEETHOVEN'İN TUŞE ANLAYIŞI

Sözlüğü", Pan Yayıncılık 2003).

***** Bu terimler müzikte, eserlerin nasıl çalınacağı yönünde bilgi veren ifadesel terimlerdir.

allegro con brio ed appassionata: Parlak ve tutkulu bir çabukluk içerisinde.

un poco meno andante: Çok yavaş olmayan bir ağırlık içerisinde.

"mit lebhaftigkeit und durchaus mit empfindung und ausdruck: Canlı ve sonuna kadar duygulu bir ifade içerisinde.

4.1 İngiliz ve Avusturya Piyanoları

Beethoven'ın çalarken tuşlara olan eğilimini, nasıl bir yaklaşım içerisinde olduğunu öğrenmek için o dönemin koşullarına göz atmak gerekir. Tuşe, yani çalarken klavye üzerinde uygulanan teknik, bireysel eğilimler dışında, enstrümanların teknik yapılarıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. 1770-80'lere kadar klavsen, geçerliliğini sürdürmüştür. Gerçi ilk piyano 1709 yılında üretilmiştir ancak insanların alışması için neredeyse bir yüzyıl gerekmiştir. Klavsen tekniğinde, parmakların hızlılığı ve çevikliği ön plandadır. Kolların ve omuzların kullanımı, sesi hiçbir şekilde etkilemez çünkü tuşlara uygulanan baskı, sesin gürlüğünde bir değişiklik yaratmaz. Bu yüzden klavsenin yapısı, tuşlu çalgılar edebiyatında parmak ekolünün oluşmasını gerektirmiştir. Alman büyük piyano yapımcısı Silbermann'ın etkisiyle 1750'lerden sonra Avusturya'da ortaya çıkan Stein, Streicher, Walter, Schanz ve Graf gibi piyanolar, Haydn ve Mozart gibi piyanistlerin tuşelerini büyük oranda etkilemiştir. Avusturya-Alman piyanolarının en önemli özelliği; klavsen ekolünü devam ettirmeleri, tuşların hafif olması ve güç gerektirmeyen bir parmak çevikliğini sağlamasıdır. Bunun yanında enstrümanın tertemiz homojen bir tınısı ve düşük bir sonoritesi***** vardır. Mozart'ın kendi deyişiyle piyano pasajlarının yağ gibi akması, süratli fakat temiz bir şekilde devinmesi ve bunların rokoko stiline has incelik ve zarafet içinde sunulması, çalıştığı piyanoların akustik ortamlarıyla birebir ilişkilidir (Dolge, 1972, s.120).

1760'lara gelindiğinde Johannes Zumpe adlı Alman piyano yapımcısı Londra'ya göç etmiştir. Burada İsviçreli klavsen yapımcısı Shudi'nin hizmetinde döneminin çok popüler hale gelen kare piyanolarının yapımını üstlenmişlerdir. Daha sonra İskoçyalı piyano yapımcısı Broadwood'un katılımıyla önce "Shudi ve Broadwood", Shudi'nin ölümüyle "Broadwood ve Çocukları", orijinal ismiyle "Broadwood and Sons" olarak büyük bir kuruluş haline gelmişlerdir. Broadwood piyanolarının mekanik özelliklerinin ortaya çıkardığı tını, Londra'da yaşayan ve zamanının en büyük piyanistlerinden biri olan Clementi'nin tekniğinin şekillenmesinde çok etkili olmuştur. Viyana piyanolarıyla kıyaslandığında tellerin uzun ve üçer adet olması, tokmakların kalın ve güçlü olması, dinamik olarak hacimli ve yüksek bir sonoriteyi ortaya çıkarıyordu. Diğer önemli bir özellik, tuşmekanizmasının ağırlığı dolayısıyla legato***** ve cantabile***** çalışmaya katkı olanıydı. 19. yüzyıldaki modern tekniğin gerektirdiği anlatımcılığı oluşturan en önemli özelliklerdir bunlar: Dolu bir tını, legato ve cantabile (Dolge, 1972, s.125).

4.2 Clementi ve Legato

Beethoven'ın bu iki farklı okul arasında yani Mozart ve Clementi'nin temsil ettiği

***** Dolgun ses demek olan sonorite, ses sanatında dolu, derinlikli, doğal özellikler içeren göğüs sesi; çalgı sanatında ise yüksek nitelikli, doyurucu sesler üretme anlamına gelir (Ahmed Say , "Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları". Ankara 2002).

***** Notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi, çalınması (İrkin Aktüze, "Ansiklopedik Müzik Sözlüğü". Pan Yayıncılık 2003).

***** Şarkı söyler gibi (İrkin Aktüze, "Ansiklopedik Müzik Sözlüğü". Pan Yayıncılık 2003).

Avusturya-Alman ve İngiliz piyanolarından hangisinin tınısını tercih edeceği çok açıktır. İlginç olan 1818 yılına kadar Beethoven'ın, İngiliz piyanolarını kullanmamasıdır. Ancak 1818 yılında altı oktavı aşan çok güçlü bir Grand Broadwood piyanosuna sahip olmuş ve hayatının sonuna kadar bu piyanoyu kullanmıştır. Mozart'ı tercih etmemesinin nedeni, klavsenden aldığı detache-non legato-staccato***** tınısının Beethoven açısından eski moda olmasıdır. Mozart'ı, klavsen tekniğini piyanoya aynen uyguladığı için eleştirmişti. Çünkü piyanonun yapısı farklıydı ve bu doğrultuda değişik bir teknik uygulanmalıydı. Beethoven bu tekniği her zaman örnek alıp referans gösterdiği İngiliz piyanosunun temsilcisi Clementi'de bulmuştur. Clementi'nin "Introduction to the Art of playing the Pianoforte" başlıklı kitabı ve "Gradus ad Parnassum" adlı teknik çalışmaları, Beethoven'ın geliştireceği piyano tekniğinde çok önemli bir rol oynamıştır (Loesser, 1990, s.102-104).

Mozart'ın piyano yazılarında, özellikle bağ işaretleriyle belirtilmediği takdirde tüm pasajlar non legato çalınırdı. Clementi'yle birlikte durum değişmiştir. Eski ekolün tersine Clementi, notanın değeri miktarınca sonuna kadar tutulduktan sonra diğer notaya geçilmesini savunmuştur. İşte bu tez, yeni bir çalış stiline oluşturarak piyano tekniğine ilk defa günümüzdeki anlamıyla legato kavramını sokmuştur. Legato da beraberinde, 19. yüzyıl romantik çalışta görülen yeni bir cantabile anlayışını, olağanüstü güzellikte şarkı söyleme stiline doğurmuştur. Artık Clementi'yi izleyerek, özellikle belirtilmediği takdirde tüm pasajlar legato çalınmaya başlanmıştır. Beethoven Clementi'den aldığı bu mirasidetakendistili içerisinde biramaç haline getirmiştir. Klavsendeki "overlegato"***** dediğimiz iki nota ilişkisini, üç- dört- beş nota üzerinde uygulamıştır. Örneğin dört nota varsa iyi bir legato için dördüncü notaya gelene kadar parmaklarını tuştan kaldırmamıştır. Bu olgu günümüzdeki önemli pedagogların ayak pedalı yerine el pedalı kullanın demelerinin dayandığı noktadır (Ehrlich, 1990, s.155).

19. yüzyılda büyük bir tekniğe sahip olan Liszt, Thalberg, Tausig ve takipçilerinin doğmasında Clementi'nin rolü tartışılmaz. Üçlüler, altılılar ve oktavlarla ortaya koyduğu olağanüstü virtüözite ve dolu sonoritesi Beethoven dâhil olmak üzere tüm romantik piyanistleri etkilemiştir. Beethoven'ın Czerny'ye, Czerny'nin Liszt'e, Liszt'in de öğrencilerine Clementi çalıştırması bunun kanıtıdır (Schonberg, 1987. s.59-61).

4.3. Dinamikler ve Ton

Beethoven'ın o güne kadar piyano çalış tarihinde hiç görülmeyen, insanları şok eden ve bir sürü piyanonun tellerinin kopmasına yol açan özelliği, dinamikleridir.***** Çift

***** Piyano sanatında çalışla ilgili artikulasyon terimleridir

Detache: Kuru kesik bir seslendirme içerisinde.

non legato: Notaları bağlamayarak ayrı ayrı seslendirme.

Staccato: Notaları tane tane ayırarak kesintili bir biçimde seslendirme.

***** Klavsen sanatında bir çeşit bağlı çalma biçimi.

***** Seslendirme sanatında seslerin gürlük derecelerini belirten, bir bütün olarak yarattığı müzikal devinim için kullanılan terim. Yunanca dynamis: güç, kuvvet (Ahmed Say , " Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları". Ankara 2002).

forteleri, çiftpiyanoları ve özellikle sforzandolarla***** oluşturduğu ani tını değişiklikleri, çalışını benzersiz kılıyordu. Avusturya-Alman piyanolarının tınısı, Beethoven'in dinamiklerini kaldıracak bir yapıya sahip değildi. Mekanizmanın hafif ve dirençsiz oluşu, Beethoven'in tuşlara uyguladığı baskıya dayanamıyordu. Daha ilk akorlarla beraber tokmakların kırılması, tellerin çıkması, sık sık konserlerde rastlanan bir durumdu. Bir keresinde Beethoven, arkadaşı Anton Reicha'dan sayfa çevirmesini istemişti. A. Reicha şöyle anlatır yaşadıklarını:

“ Benden sayfa çevirmemi istemişti. Ama ben daha çok çıkan telleri yerlerine oturtmak ve tellerin arasına giren tokmakları çıkarmakla meşguldüm. Beethoven konçertoyu bitirmekte ısrarlıydı. Bense bir ileri bir geri hem tellerle ve tokmaklarla hem de sayfa çevirmeyle uğraşıp durdum. Beethoven'den daha fazla çalıştım” (Rosen, 1995, s.203).

Piyano çalış tarihinde Chopin ve Liszt'le birlikte eski ekol, yerini modern romantik ekole bırakmıştır. Artık ton, sadece parmaklarla değil, ön kol, üst kol ve omuzlarla yani tüm vücudun devreye girmesiyle elde ediliyordu. Çalgıcılar, piyanoların gelişmesiyle beraber tekniklerini değiştirmek zorunda kalmışlardı. Çünkü artık piyanoların mekanizmaları güçlüydü ve her türlü dokunuşa cevap veriyordu. Breithaupt, Deppe ve Leschetizky gibi büyük pedagoglar, kol ağırlığının serbest biçimde bırakılmasıyla elde edilen tonlama sanatını bir metoda çevirerek, parmak ekolüne karşı ciddi bir duruş sergilemişlerdir. 19. yüzyıl romantik piyanistleri ve özellikle Liszt, ellerini sabit bir pozisyonda koruyup gereksiz hareketlerden kaçınan eski ekolün tersine, büyük ton elde edebilmek için tuşlara uzak bir mesafeden hamle yapıyorlardı. Vücut ağırlığını devreye sokarak ellerini yukarıdan güçlü bir biçimde fırlatması şimşek gibi bir etki yaratıyor ve Liszt'in abartılı tarzını oluşturan en büyük etkenlerden biri haline geliyordu. Liszt bu abartılı çalış iki yıl süresince çalıştığı Czerny'den öğrenmiştir. Czerny'nin öğretmeni ise Beethoven'dir. Çalgıcılık tarihinde güçlü bir ton adına vücudun kullanılması Liszt'den önce olup ilk defa Beethoven'de görülmüştür (Schonberg, 1987. s.100).

Louis Spohr, Beethoven'in bir konserinden sonraki izlenimlerini şöyle aktarır:

“ Beethoven yeni bestelediği konçertoyu çalışıyordu. Ama daha ilk tutti'de solo çalgıcı olduğunu unutarak yerinden fırlayıp orkestrayı yönetmeye başladı. İlk sforzando'da, kollarıyla o kadar büyük bir hareket yaptı ki; piyanonun üzerindeki ışıkları yere düşürdü. Seyirciler gülmeye başladı. Sinirlenen Beethoven, orkestrayı durdurup müziği yeniden başlattı. Aynı hadisenin tekrar olacağından endişelenen Seyfried, Beethoven'in her iki yanına korodan iki çocuğu ışıkları ellerinde tutmak üzere yerleştirdi. Çocuklardan birisi partiyonu görmek amacıyla masum bir şekilde Beethoven'e yaklaştı. Sforzando'lu pasaj geldiğinde, Beethoven'in fırlattığı sağ elinden ağzına doğru öyle bir rüzgar esti ki, zavallı çocuk korkudan

***** Ses gürlüğünü bir anda artırma uyarısı (Ahmed Say , Müzik Sözlüğü,” Müzik Ansiklopedisi Yayınları”. Ankara 2002).

elindeki ışıkları yere düşürdü. Heyecanlı gözlerle Beethoven'in tüm hareketlerini dikkatli bir şekilde takip eden diğer çocuk, ağzına gelebilecek bir darbeden son anda kurtuldu. O ana kadar kendilerini gülmekten alamayan seyircilerin kahkahaları yerini uğultuya bırakmıştı. Beethoven o kadar hiddetliydi ki, solo partisinin ilk akorlarında yarım düzine tel kırılmıştı. O korkunç geceden sonra Beethoven bir daha konser vermeyecekti..." (Gerig, 1990, s.88).

4.4 Pedal*****

Beethoven'in tınısını orijinal yapan diğer bir etken pedaldır. O döneme kadar hiçbir besteci hem sağ hem sol pedalı Beethoven'de olduğu gibi kullanmamıştır. Seslerin uzatılma fikri ilk olarak Alman piyano yapımcısı Silbermann'a aittir. 18. yüzyılın büyük bir bölümünde seslerin uzatılması, stoplarla ve diz kaldıraçlarıyla sağlanmıştır. Günümüzdeki şekliyle ayakla basılan pedal, 1780'lerde Broadwood tarafından üretilmiştir. Broadwood, hem susturucu hem de uzatma pedalının patentini almıştır. Pedal işareti ise ilk defa, 1793 yılında Steibelt'in Paris'de bastırması olduğu iki eserde görülmüştür. Pedal işaretinin notada yer alması, Londra ekolü olarak bilinen, Clementi, Cramer, Dussek ve John Field gibi bestecilerle sürdürülmüştür (Rowland, 1993, s.78-90).

Beethoven, Londra ekolünden etkilenerek kendine has bir pedal anlayışı oluşturmuştur. Beethoven'e kadar olan dönem içerisinde, Haydn ve Mozart'ın piyano müziklerinde, birkaç yer hariç pedal fikrine hiç rastlanmamıştır. Her zaman, seslerin karışmadığı net, pırıl pırıl, tertemiz bir tını hedeflenmiştir. Buna karşılık, Beethoven'in piyano müziğinde öyle yerler vardır ki bırakın bir iki ölçüyü, tüm sayfa boyunca pedal işareti devam etmiştir. Beethoven'in bu şekilde pedal kullanması, tınıdaki yoğunluk arayışından kaynaklanmaktadır. Seslerin birbiri içerisine girerek yoğun bir atmosfer oluşturması, onu eski ekolden ayıran en temel özelliğdir. Döneminin büyük piyanistlerinden olan Hummel, Beethoven'i, yanlış pedal kullandığını söyleyerek eleştirmiştir. İnsanlar, bu tarz pedal kullanımıyla ortaya çıkan belirsiz, karışık ve rafine olmayan ses kümelerine alışık değillerdi. Özellikle bazı pasajlarda, pedal yüzünden seslerin bir uğultu gibi duyulması, Hummel gibi geleneksel kulakta olan müzisyenlerin ciddi tepkisini çekmiştir (Rowland, 1993, s.78-90).

Beethoven'in piyano müziğindeki yaklaşık sekiz yüz yerde görülen pedal işaretleri, derin ve yoğun anlatımı desteklemesi dışında ileride gelişecek olan başka bir düşünceye de öncülük etmiştir. Zaman ve mekânın olmadığı yerçekiminden yoksun kaygan bir zemin, sisli puslu bir atmosfer, belirsiz net olmayan bir görüntü ve gizemli bir sessizlik. 19. yüzyılın sonlarına doğru Debussy ile şekillenen izlenimci dönemin genel çizgileridir

*****Org,piyano,arp,timpani gibiçalgılardaayakladokunarakişlevgörmesi sağlanan,sesözelliklerini değiştirci ya da ses üretimine katkıda bulunan mekanik parçanın adı (İrkin Aktüze, "Ansiklopedik Müzik Sözlüğü". Pan Yayıncılık 2003).

bunlar. Debussy’de müziğin temel unsuru olan melodi, ritimlerin senkoplu***** olduğu bir ortamda, tüm kuralları altüst eden birbirine koşut beşli ve sekizli armonilerle sunulmuştur. Böyle bir sunum melodinin geçmişteki anlamını ortaya çıkarmıyordu. Sunum biçimi, temel unsurun önüne geçiyordu. Yani neyin anlatıldığı değil nasıl anlatıldığı vurgulanmak isteniyordu. Tıpkı izlenimci ressamalarda olduğu gibi. Onlar için önemli olan doğanın kusursuz bir çizimi değil, değişkenlik içerisindeki hız ve hareket izlenimi uyandıran bir atmosferin resmedilmesidir. Müzisyenlerde ise olayların birebir anlatıldığı senfonik şiir formu gözden düşüyor, bunun yerine konunun nasıl anlatıldığına önem kazandığı atmosfer parçaları besteleniyordu. Yirminci yüzyıl müziğinde tınısallığın oluşmasında büyük rol oynayan bu düşünce, Debussy’nin piyano eserlerinin en temel özelliğidir. Debussy’deki tınısallığın ortaya çıkmasındaki en büyük etken adeta araç olmaktan çıkıp amaç haline gelen pedal anlayışıdır. Beethoven’deki pedalla elde edilen kısa süreli efektler, özellikle Chopin, Liszt ve Thalberg’in etkileriyle Debussy’de uzun bir süreye yayılmış ve eserin yapısını belirleyen ana bir unsur haline gelmiştir. Atmosfer ve tınısallık ekseninde yirminci yüzyılın açıklanması istenildiğinde, Debussy’den Beethoven’e bir göndermede bulunulması kaçınılmazdır.

5. SONUÇ

Beethoven ile şekillenen Orta Avrupa ekolünün oluşturduğu entelektüel tavır, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni tip müzisyenlerin doğmasına yol açmıştır. Artık sahnelerde şov ve akrobasiye önem veren, transkripsiyon ve parafrazlarıyla öne çıkan piyanistler değerini yitirmeye başlamıştır. Müzik fikrinin ön planda olduğu filozof piyanistler bunların yerini alarak, teknik gösteriyi sanatın amacı olmaktan çıkarmışlardır.

Günümüz piyanistleri Beethoven’i anlamının güçlüğünün farkındalar mı acaba? Atletik çalış, mekanik doğruluk, teknik gösteri ve bunun gibi bir sürü unsur, Beethoven’in yorumlanmasına değil çalınmasına yol açar. Çizilen çalgıcı profili, eserlerin özüne değil dış görünüşüne hitap ederse bir çok sayıda aynı tip piyanist üretir. Bu durum sıradanlığa yol açar, sıradanlık ise sanat düşüncesini adeta zanaata dönüştürür.

*****Ritmik harekette vurguların yerleşmedüzeninde çeşitlilik yaratmak üzere, olağan vurgu düzeninin değiştirilmesi yöntemi (Ahmed Say , “Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları”. Ankara 2002).

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İrkin. (2004). “ Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”. İstanbul: Pan yayıncılık
- DOLGE, Alfred. (1972). “Pianos and Their Makers”. New York: Dover Pub.
- EHRLICH, Cyril. (1990). “The Piano-A History”. New York: Oxford University Press.
- GERİG, Reginald R. (1990). “Famous Pianists and Their Technique”. 3. basım, Gerig Müzikevi.
- HİLDEBRANDT, Dieter. (1988). “Pianoforte. A Social History of the Piano. Londra: Hutchinson.
- LOESSER, Arthur. (1990). “Men, Women and Pianos- A Social History. New York: Dover Pub.
- ROSEN, Charles. (1997). “The Classical Style”. New York: W. W. Norton and Company Inc.
- ROSEN, Charles. (1997). “The Romantic Generation”. Cambridge: Harvard University Press.
- ROWLAND, David. (1993). “A History of Pianoforte Pedalling”. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHONBERG, Harold C. (1987). “The Great Pianists”. New York: Simon and Schuster.

Özet

Bu çalışmada, Beethoven'in piyanist kimliği ve bu kimliğin oluşturduğu müzikal duruş tematik bir yöntemle incelenmektedir. Piyanoyu Beethoven'in bakış açısıyla, hem teknik hem de yorum tarihi açısından irdeleyerek ele alan bu çalışma, anlatımcı ifade tarzının Beethoven'in piyanistliğini hangi yönlerden etkilediğini ve farklılaştırdığını, döneminin diğer piyanistleriyle karşılaştırarak ayrıntılı bir biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Beethoven'le beraber büyük ölçüde şekillenen Orta Avrupa ekolünün tekniği değil de müziği ön plana koyan ciddi ve entelektüel bakış açısının piyano çalış tarihinde yansımaları, bu çalışmanın ana konusunu teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, piyano, müzik, teknik, yorum, eser

EXPRESSIONISM OF BEEETHOVEN AND HIS PIANO TECHNIQUE

Abstract

This study examines the pianism of Beethoven and his musical posture. It analyses the piano in terms of technical and interpretational aspects from Beethoven's perspective and tries to explain how the expressionist style has affected Beethoven's performance, by comparing it with the other pianists of that period. This study's main subject is the reflections of serious and intellectual attitude of the School of Central Europe- formed largely with Beethoven- which puts not the technique but the music at first place on musical history.

Keywords: Beethoven, piano, music, technique, interpretation, piece