

**F. CHOPIN'İN OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜDÜNÜN
PIYANO TEKNİĞİNE ETKİLERİ**
Emine BİLİR EYÜPOĞLU
Yüksek Lisans Tezi
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2016

**F. CHOPIN'İN OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜDÜNÜN
PIYANO TEKNİĞİNE ETKİLERİ**

Emine BİLİR EYÜPOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2016

ÖZET

F. CHOPIN'İN OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜDÜNÜN PIYANO TEKNİĞİNE ETKİLERİ

Emine BİLİR EYÜPOĞLU

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2016

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

Bu çalışma, F. Chopin'in Op. 10 No. 2 Kromatik Etüdü'nün piyano tekniği üzerine etkilerinin incelenmesinden oluşmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde etüt kavramı ve dönemsel gelişimi, etüt yazan besteciler ve piyano literatüründe yazılmış olan teknik problemlerin giderilmesine yönelik örnek etütlere yer verilmiştir. İkinci bölümde kromatizmin ortaya çıkışı, belirli bazı eserlere yansımaları incelenmiş, F. Chopin ve diğer bestecilerin eserlerindeki kromatizmin örnekleri sergilenmiştir. Üçüncü bölümde de F. Chopin'in hayatı, stili, eserleri ve etütleri incelenip, güçsüz parmak ve müzikal legatonun gelişimini amaçlayan Op. 10 No. 2 kromatik etüdünün analizi yapılmış, piyano tekniği üzerine etki ve katkıları değerlendirilmiştir.

F. Chopin'in büyük bir besteci ve piyanist olarak müzik tarihine kazandırdığı etütlerin daha iyi anlaşılması, yorumsal ve teknik gelişime katkı sağlaması ve bu araştırmanın pek çok müzisyene yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Etüt, Kromatik, Chopin, Teknik problemler, Parmak numaraları

ABSTRACT
EFFECTS OF F. CHOPIN’S CHROMATIC ETUDE OP.10 NO. 2
ON THE PIANO TECHNIQUE

Emine BİLİR EYÜPOĞLU

Master of Musical Arts,

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2016

Advisor: Prof. Serla BALKARLI

This study comprises effects of F. Chopin’s Chromatic Etude Op. 10 No. 2 on piano technique. The first part of the study includes the etude term and sample etudes intended for resolving technical problems written in piano literature. The second part includes rise of chromaticism as well as its reflection on some works. Also chromatism samples which appear in particular composer’s work have been provided. In the third part, the life of F. Chopin, his style, his works and etudes have been analysed. Chromatic Etude Op. 10 No. 2 which aims the development of weak finger and musical legato have also been analysed. The effect and the contribution of the etüde on piano technique have been evaluated.

It has been aimed to understand better F. Chopin’s etudes he added to the music history as a major composer and pianist, make the etudes contribute to interpretative and technical development and let this study lead many musician.

Keywords: Piano, Etude, Chromatic, Chopin, Technique problems, Finger numbers

13.06.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emine BİLİR EYÜPOĞLU

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emine BİLİR EYÜPOĞLU'nun "F. Chopin'in Op.10 No.2 Kromatik Etüdünün Piyano Tekniğine Etkileri" başlıklı tezi 13 Haziran 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Serla BALKARLI
Üye : Prof. Ayşe SEZER
Üye : Doç. Ece KAPTANOĞLU
Üye : Yrd. Doç. Burçin DİKİCİGİLLER
Üye : Yrd. Doç. Selin ŞEKERANBER ULUĞBAY

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	xxvi

BİRİNCİ BÖLÜM

ETÜT

1.1. ETÜT KAVRAMI VE GELİŞİMİ.....	1
1.2. PİYANO İÇİN ETÜT YAZAN BESTECİLER.....	5
1.3. PİYANODA KARŞILAŞILABİLECEK BELİRGİN TEKNİK PROBLEMLERE GÖRE ÖNERİLEN ETÜTLER.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

KROMATİZM

2.1. KROMATİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	41
2.2. KROMATİZMİN BELİRLİ ESERLERE YANSIMASI.....	46
2.3. F. CHOPIN'İN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN KROMATİK YAPILAR.....	54
2.4. BELİRLİ DİĞER BESTECİLERİN ESERLERİNDEN ÖRNEK KROMATİK YAPILAR.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

F. CHOPIN VE OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜDÜNÜN ANALİZİ

3.1. F. CHOPIN.....	70
3.1.1. Hayatı.....	70
3.1.2. Stili.....	74
3.1.3. Eserleri.....	82
3.1.3.1. Etütleri ve İncelenmesi.....	89
3.2. OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜT.....	96
3.2.1. Etüdün Analizi.....	99
3.2.2. Teknik Çalışma Önerileri.....	103
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA.....	113

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Frederic Chopin'in Gençlik Yılları..... 70

Kaynak:<http://www.examiner.com/article/chopin-concludes-piano-month-at-old-saint-mary-s-disappointingly> (Erişim Tarihi:18.08.2014)

Görsel 2. George Sand, 1838..... 72

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/George_Sand#/media/File:Die_junge_George_Sand.jpg (Erişim Tarihi:18.08.2014)

Görsel 3. F. Chopin'in Mezar Anıtı..... 73

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin#/media/File:Perelachaise-Chopin-p1000352.jpg (Erişim Tarihi:18.08.2014)

Görsel 4. E. Delacroix'in Fırçasından Chopin, 1938..... 78

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_043.jpg (Erişim Tarihi:03.09.2014)

Görsel 5. Chopin'in ölümünden sonra kalıbı alınan elinin görüntüsü.....80

Kaynak:Baltacılar, Ö. (2004). Piyanist Ve Besteci Olarak Frederic Chopin'in Yaşamına Bir Bakış Ve Dört Baladı Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi:9

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. C. L. Hanon Egzersiz.....	15
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 2. J. Pischina Egzersiz.....	16
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 3. A. Schmitt Egzersiz Op. 16.....	16
Kaynak: Vienna, Universal Edition, 1901 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 4. J. B. Duvernoy Etüt Op. 120 No. 13.....	16
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 5. L. Köhler Etüt Op. 128 No. 8.....	17
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 6. J. Pischina Egzersiz.....	17
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 7. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 28.....	17
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 8. C. V. Alkan Etüt Op. 35 No. 12.....	18
Kaynak: Paris, Brandus, 1847 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 9. J.C. Kessler Etüt Op. 20 No. 8.....	18
Kaynak: Milano, Ricordi, 1894 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 10. L. Köhler Oktav Etüt.....	18

Kaynak: New York, E. Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 11. C. Debussy Etüt No. 5.....	19
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 12. C. Czerny Op.261 No. 19.....	19
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
şekil 13. J. Brahms Egzersiz.....	20
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1926 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 14. J. Pischna Egzersiz.....	20
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 15. J. B. Cremer Etüt Op. 50 Etüt.....	21
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1890 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 16. J. B. Cremer Etüt Op. 50 Etüt.....	21
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1890 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 17. A. Loeschorn Etüt Op. 169.....	22
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 18. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 22.....	22
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
şekil 19. C. Czerny Etüt Op. 718 No. 15.....	22
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
şekil 20. C. Debussy Etüt No. 9.....	23
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
şekil 21. J. Pischna Egzersiz No. 54.....	23
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 22. A. Loeschorn Etüt Op. 169.....	23
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 23. A. Scriabin Etüt Op.8 No. 10.....	24
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 24. C. Czerny Etüt Op. 718 No. 8.....	24
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 25. C.L. Hanon Egzersiz No. 40.....	25
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 26. J. Pischna Egzersiz No. 48.....	25
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 27. C. Czerny Etüt Op. 718 No. 13.....	25
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 28. F. Lisz Etüt No. 5.....	26
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1911 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 29. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 31.....	26
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1893 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 30. C. Debussy Etüt No. 7.....	27
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 31. J. Pishna Egzersiz No. 21.....	27
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 32. C.L. Hanon Egzersiz No. 52.....	28
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 33. C. Debussy Etüt No. 2.....	28
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 34. F. Chopin Etüt Op. 25 No. 6.....	28
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 35. J. B. Cremer Etüt Op. 50.....	29
Kaynak: Leipzig, C.F.Peters, 1890 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 36. J. Pischna Egzersiz No. 57.....	29
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 37. H. Berens Etüt Op. 79 No. 7.....	29
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1898 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 38. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 27.....	30
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1893 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 39. J. B. Duvernoy Etüt Op. 120 No. 15.....	30
Kaynak: New York, Edward Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 40. L. Köhler Etüt Op. 128 No. 15.....	30
Kaynak: New York, Edward Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 41. A. Scriabin Etüt Op. 42 No. 6.....	31
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 42. C. L. Hanon Egzersiz No. 59.....	31
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 43. F. Chopin Etüt Op. 25 No. 8.....	32
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 44. C. Debussy Etüt No. 4.....	32
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 45. A. Scriabin Etüt Op.8 No. 6.....	32
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 46. F. Chopin Etüt Op. 10 No. 1.....	33
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 47. C. Mayer Etüt Op. 168 No. 22.....	33
Kaynak: Braunschweig, Collection Litolff, 1893 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 48. A. Loeschorn Etüt Op. 38.....	33
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 49. C. Debussy Etüt No. 11.....	34
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 50. L. Köhler Etüt Op. 128 No. 13.....	34
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 51. A. Jensen Etüt Op. 32.....	34
Kaynak: Leipzig, C.F. Peters, 1890 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 52. F. Chopin Etüt Op. 25 No. 12.....	35
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 53. D. Steilbelt Etüt Op. 78 No. 14.....	35
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1908 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 54. C. Debussy Etüt No. 12.....	35
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 55. F. Chopin Etüt Op.25 No. 4.....	36
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 56. M. Mozskovski Etüt Op. 72.....	36
Kaynak: Paris, Enoch, 1903 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 57. C. Mayer Etüt Op. 168 No. 27.....	36
Kaynak: Braunschweig, Collection Litolff, 1893 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 58. L. Köhler Sol El İçin Etüt.....	37
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 59. K. W. Greulich Sol El İçin Etüt.....	37
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1908 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 60. A. Ruthard Sol El Çalışması.....	38
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1906 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 61. M. Mozskovski Sol El İçin Etüt Op. 92.....	38
Kaynak: Paris, Enoch, 1915 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 62. L. Berger Sol El İçin Etüt Op. 12 No. 9.....	38
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1913 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 63. C. Czerny Etüt No. 27.....	39
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 64. J.C. Kessler Etüt Op. 20 No. 5.....	39
Kaynak: Milano, Ricardo, 1894 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 65. J.C. Kessler Etüt Op. 20 No. 7.....	40
Kaynak: Milano, Ricardo, 1894 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 66. N. Kapustin Etüt Op. 40 No. 1.....40

Kaynak: Moskow, A-RAM (Erişim Tarihi:21.08.2013)

Şekil 67. Pentatonik Dizi.....41

Şekil 68. Diyatonik Dizi.....41

Şekil 69. Tetrakord.....42

Kaynak: Müzik Tarihi, 56, 2000.

Şekil 70. Kromatik Dizi.....42

Şekil 71. Tam Sesler.....43

Şekil 72. Yarım Sesler.....43

Şekil 73. Kromatik Sesler.....44

Şekil 74. Çıkıcı ve İnici Dizi.....44

Şekil 75. Çıkıcı ve İnici Dizi.....45

Şekil 76. Atonal Müzikte Kromatik Gam.....46

Kaynak: Temek Müzik Teorisi, 160. 1999.

Şekil 77. Cypriano de Rore.....46

Kaynak: Müzik Tarihi, 138. 2000.

Şekil 78. Henry Purcell, Dido and Aeneas.....47

Kaynak: On The Theory and Practice of Chromaticism in Renaissance Music, 170, 2013

Şekil 79. J.S.Bach Prelüd BWV 0889.....48

Kaynak: Leipzig, Breitkopf-Hartel, 1897 (Erişim Tarihi:21.08.2013)

Şekil 80. D. Scarlatti Sonat Volume 1 K.3.....	48
Kaynak: Paris, Heugel, 1979 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 81. D. Scarlatti Sonat Volume 1 K.51.....	48
Kaynak: Paris, Heugel, 1979 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 82. C. Czerny Etüt Op.139 No.54.....	49
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 83. L.V. Beehoven Patetik Sonat Op.8 No.13.....	49
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1920 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 84. L. Spohr-Der Alchymist Wo057.....	49
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1831 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 85. F. Chopin- Ballad no.1 op. 23.....	50
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 86. F. Liszt EtütNo.5.....	50
Kaynak: Leipzig, Breitkopfand-Hartel, 1911 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 87. G. Bizet Carmen.....	51
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1920 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 88. J. Brahms, Op. 56a.....	52
Kaynak: Leipzig, Breitkopfand-Hartel, 1926-27 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 89. H. Wolf, Mörrike-Lied (Verborgeneheit).....	52
Kaynak: Boston, Ditson, 1915 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 90. C. Debussy, Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd.....	53
Kaynak: Paris, E. Fromont, 1895 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 91. Ballad 1.....	53
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 92. Ballad 3.....	54
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 93. Berceuse Op. 57.....	54
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 94. Bolero Op. 19.....	54
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 95. Allegro de Concert Op. 46.....	55
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 96. Grosse Brillante Polonaise Op. 22.....	55
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 97. Fantezi Op. 49.....	56
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 98. Grosses Concert-Duo B. 70.....	56
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 99. Impromptu Polonez Op. 66.....	56
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 100. Vals Op. 34 No. 1.....	57
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	

Şekil 101. Vals Op. 69.....	57
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 102. Impromptu Op. 51.....	57
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 103. Mazurka B. 31.....	57
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 104. Polonez Brillante Op. 3.....	58
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 105. Nocturne Op. 9 No. 1.....	58
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 106. Nocturne Op. 9 No. 2.....	58
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 107. Nocturne Op. 9 No. 3.....	59
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 108. Nocturne Op. 72 No. 1.....	59
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 109. Nocturne Op. 48.....	59
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 110. Sonat No. 3 Op. 58 1. Bölüm.....	59
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 111. Sonate 1 Op. 4, 1. Bölüm.....	60
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	

Şekil 112. Scherzo No. 1 Op. 20.....	60
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 113. Polonez Op. 44.....	60
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 114. Polonez Op. 53.....	60
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 115. Konçerto No. 1 Op. 11, 1. Bölüm.....	61
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 116. Konçerto No. 2 Op. 21, 1. Bölüm.....	61
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 117. Tarantella Op. 43.....	61
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 118. Sonat No. 2 Op. 35, 2. Bölüm.....	62
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:18.10.2014)	
Şekil 119. C. Czerny Etüt Op. 139.....	62
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 120. C. Debussy Etüt No. 7, 2. Kitap.....	63
Kaynak: Paris, Durand, 1916 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 121. A. Scriabin Etüt Op. 65 No. 1.....	63
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 122. B. Bartok Etüt Op. 18 No. 1.....	64
Kaynak: Vienna, Universal Edition, 1920 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 123. S. Prokofiev Etüt Op. 2 No. 3.....	64
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1955 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 124. E. R. Blanchet Etüt Op. 7 No. 4.....	65
Kaynak: Leipzig, Breitkoford-Hartel, 1910 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 125. S. Bortkiewicz Etüt Op. 15 No. 10.....	65
Kaynak: Leipzig, D. Rahter, 1911 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 126. M. A. Hamelin Etüt.....	66
Kaynak: Paris, Simon Richault, 1857 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 127. E. R. Blanchet Etüt Op. 7 No. 3.....	66
Kaynak: Leipzig, Breitkoford-Hartel, 1910 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 128. G. Ligeti Etüt No. 3.....	67
Kaynak: Germany, Schott Musik International GmbH, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 129. G. Ligeti Etüt No. 9.....	67
Kaynak: Germany, Schott Musik International GmbH, 1986 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 130. S. Rachmaninoff Etüt Op. 39 No. 6.....	68
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1970 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 131. Op. 10 No. 2 Etüt.....	96
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1895 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 132. Etüt Formu.....	97
Şekil 133. Periyot Tablo.....	98
Kaynak: A.Ü. Form Bilgisi Ders Notları, 4	
Şekil 134. A Bölmesi Formu.....	98
Şekil 135. B Bölmesi Formu.....	99

Şekil 136. C Bölmesi Formu.....	100
Şekil 137. Sağ El Kısımları.....	101
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 14, 1915	
Şekil 138. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 1.....	101
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 14, 1915	
Şekil 139. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 2.....	102
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 14, 1915	
Şekil 140. Sağ El Üst Hat Çalışması No.3, 4,5,6.....	102
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 15, 1915	
Şekil 141. Sağ El Akor Çalışması No. 7.8.....	103
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 14, 1915	
Şekil 142. Sağ El Çalışması.....	103
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 15, 1915	
Şekil 143. Etüt Çalışma Egzersizleri No. 9,10,11, Oktav Egzersizleri.....	104
Kaynak: 12 Etüt Op. 25&Op. 10 Çalışma Yöntemi, 15, 1915	
Şekil 144. C. Czerny Schule des Virtuosen No. 48.....	105
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888 (Erişim Tarihi:25.08.2013)	
Şekil 145. L. Godowsky Etüt.....	106
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 146. L. Godovsky Sol El Çalışma.....	106
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	
Şekil 147. M. A. Hamelin Etüt.....	107
Kaynak: Paris, Simon Richault, 1857 (Erişim Tarihi:21.08.2013)	

Şekil 148. A. Hinton Klarinet ve Piyano için Parça Op.26.....108

Kaynak: London, Novello, 1903 (Erişim Tarihi:21.08.2013)

Şekil 149. I. Philipp Etüt..... 108

Kaynak: Paris, Alphonse Leduc, 1900 (Erişim Tarihi:21.08.2013)

GİRİŞ

Dans, spor, müzik gibi disiplin ve emek sarf ederek uzun süren çalışmalar sonucu sergilenen görsel ve işitsel özellik içeren alanlarda performans öncesi yapılan ısınma hareketleri ve egzersizler, bedensel ve ruhsal olarak bireyi hazırlar. Etütlerin amacı, bireyin teknik eksikliklerini geliştirmek ve ayrıca sunuma hazır hale getirmektir.

Müzik alanındaki etütleri sadece parmak egzersizi olarak görmek yanlış olur. Müzik tarihinde etüt, zaman içinde müzikal ve teknik açıdan kapsamlı içeriğiyle konser salonlarında sergilenecek konser parçaları formuna ulaşmıştır.

Müzik eğitiminde ve yorumculukta enstrümanı tanımak, enstrümanın olanaklarını kullanabilmek ve profesyonel bir yorumcu olma yolunda ilerlemek adına teknik eksiklikleri gidermek ilk hedeftir. Bu anlayış ve yaklaşımla, bireysel problemleri aşmak ve asıl hedefe odaklanmak için doğru etüt ve egzersizlere yönelmek gerekmektedir.

Teknik ve müzikal disiplinlere ilişkin analitik bakış açısının yaratılmaya çalışılması; düşünebilen, sorgulayabilen, araştırabilen ve ilişkilendirebilen bir kitlenin oluşmasını sağlar. Bu bilince ulaşan birey performansını üst dzeyleye taşıyabilir.

Birçok besteci farklı teknik problemleri gidermek ve müzikaliteyi geliştirmek adına etüt yazmıştır. Bu çalışmada etüt kavramına ve piyanoda karşılaşılabilecek belirgin teknik problemlere örnek eserler ile değinilmiş, Op. 10 ve Op. 25 etütler hangi teknik eksiklikleri gidermeye yönelik çalışmalar olduğu konusunda incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ETÜT

1.1. ETÜT KAVRAMI VE GELİŞİMİ

Fransızca kökenli *étude*'den dilimize geçen etüt kelimesi, bir konuda yapılan inceleme, araştırma, ön çalışma anlamlarına gelmektedir. Müzikteki amacı, pratik yoluyla teknik gelişimi ilerletmek, müzikal beceriyi geliştirmek üzere solo enstrümanlar için yazılmış, genellikle kısa ve zorlayıcı müzikal kompozisyonlardır. Zamanla etütler ezgi, armoni ve ritim yönünden zengin bir hal almıştır.

Etütler, tek bir probleme yoğunlaşabileceği gibi birden fazla problemi de ele alabilir. Etüt, piyanistin parmak becerisini, koordinasyonunu ve fiziksel dayanıklılığını geliştirmeyi amaçlamaktadır. Etütlerin, teknik (el pozisyonu, ses üretme, gam¹, akor², arpej³, oktav⁴, legato⁵, staccato⁶, portato⁷, artikülasyon⁸, tekrarlanan nota, tril⁹, çapraz el, tuşe ve pedal kullanımı) ve müzikal (armoni, kontrpuan¹⁰, form, stil, karakter ve atmosfer değişiklikleri, ritim: ölçü aksanları, ritmik aksanlar, duygusal aksanlar; melodi: cümle ve cümle parçacıklarının artikülasyonu ve nüans öğeleri) yönden gelişimi amaçlaması açısından analiz edilmesi, bireye etkili bir performansa ulaşabilmede başarı sağlar. Amaç, teknik ve müzikal disiplinlere ilişkin güçlüklerin belirlenerek çözümlerinin üretilmesidir.

Etüt sınıfına giren eserlerin pek çoğunda ezgisel öge geri planda kalmıştır. Etütler, çalgının teknik özelliklerine ve problemlerine paralel olarak ortaya çıkmış olsa da, melodik çizgilerin ön planda olduğu etütler de yaygındır. Ancak asıl amaç her zaman

¹ Gam: Bir oktav içinde dizilen sekiz notanın inici ve çıkıcı olarak sıralanmasıdır.

² Akor: Üç veya daha çok notanın bir arada tınlamasıdır.

³ Arpej: Akor oluşturan seslerin birbiri arkasından çalınmasıdır.

⁴ Oktav: Sekiz nota arasındaki uzaklıktır.

⁵ Legato: Bağlı çalış tekniğidir.

⁶ Staccato: Kesik, kısa çalış tekniğidir.

⁷ Portato: Notaya oturarak, yaylı sazlarda arşeyi kaldırmadan çalış tekniğidir.

⁸ Artikülasyon: (Fr.)Heceleme, telaffuz anlamlarına gelmektedir.

⁹ Tril: İki ardışık notanın hızla çalınmasıdır.

¹⁰ Kontrpuan: Bir melodiye karşıt melodi yazma sanatıdır.

teknik yeterliliğin geliştirilmesini hedeflemek olmuştur. Etüt biçimleri form açısından lied¹¹ biçimi kalıplarına uymaktadır.

19. yüzyılın öncesinde, etüt formunun ilkleri olarak çalışma, egzersiz ve enstrümantal parçalar yazılmıştır. 1610 yılında ünlü besteciler tarafından kaleme alınan lavta eğitim kitapları (Varietie of Lute Lessons) öğretici değeri olan başyapıtları içermektedir. Ardından eğitici ve öğretici değer taşıyan François Couperin'in 1716 yılında bestelediği, dönemin parmak numaraları ve süslemelerinin kullanımı hakkında bilgi veren Klavsen¹² Çalma Sanatı adlı metodu, Johann Sebastian Bach'ın 1720'lerde bestelediği Goldberg Varyasyonları, BWV 772 İki Sesli Envansiyon, BWV 787 Üç Sesli Envansiyon, Klavsen için 6 Partita, İtalyan Konçertosu ve 1738 yılında Domenico Scarlatti tarafından yazılan klavsen için 30 Egzersiz (30 Eccercizi per Gravicembalo), 555 Klavsen Sonatı piyano çalışma metotlarının başyapıtlarını oluşturur.

19. yüzyılın başlarında piyanonun popülerliğinin artmasıyla etüt yazma geleneği yayılmıştır. Johann Babtist Cremer'in 1804 - 1810 yılları arasında yazdığı etütleri, Muzio Clementi'nin Gradus ad Parnassum'un ilk eserleri, Carl Czerny'nin sayısal açıdan etüt repertuvarının önemli bir bölümünü oluşturan etütleri, Ignaz Moscheles'in Op. 70 Etütleri, Maria Szymanowska'nın Vingt Exercises et Preludes çalışması etüt formunun önemli örneklerindedir. J. B. Cremer'in etütleri genel olarak, melodik ya da ritmik elementlerden çok müziğin armonik elementlerini kapsamaktadır. J. B. Cremer'in etütleri, bir anlamda da çalışma parçalarıdır. Armonileri, o günün anlayışlarının sınırları içerisinde yeni ve yaratıcıdır. J. B. Cremer'in Eylül 1804'te yayınlanan 42 Etüt'ü başarılı olmuş ve iyi eleştiriler almıştır. Daniel Steibelt ve Joseph Wölfl de bu dönemde etüt yazan besteciler arasındadır.

Müzikal anlamda önemli bir değere sahip, eğitsel anlamda da yararlı çalışmalar yapan M. Clementi'nin etüt çalışmaları ve I. Moscheles'in Op. 95 Charakteristische Studien çalışması ile etütler değişmiştir. Romantik dönemde vitüöziteye karşı duyulan ilgi, bestecileri teknik olarak daha zorlayıcı ve gösterişli eserler bestelemeye itmiştir. Etüt, basit ve kısa alıştırma adı altından çıkarak, didaktik ve müzikal değerlerin

¹¹ Lied: Almanca şarkı anlamına gelen, insan sesi için bestelenmiş ABA formunda şarkı türüdür.

¹² Klavsen: İngilizce'de harpsicord, Fransızca'da clavecin, İtalyanca'da çembalo ya da clavicembalo denilen, 15. yüzyılda son halini almış, mızrapların telleri çekmesiyle ses çıkartan klavyeli bir çalgıdır.

kombinasyonu ile kendine konser salonlarında yer edinmiştir. Teknik gelişim amaçlanırken, ezgisel, ritmik ve armonik öğelerin de kullanımıyla etüt formu başka bir boyut kazanmıştır.

Frederic Chopin'in Op.10 ve Op.25 Etütleri konser salonlarında duyulan ilk etütler olarak kabul edilir. Bu etütleri çalmak için gereken teknik, etütlerin yayınlandığı çağın çok ötesindedir. F. Chopin'in etütlerini ilk yorumlayan çağın besteci ve piyano virtüözü Franz Liszt olmuştur.

F. Liszt'in 1852'de yayınlanan Transandantel Etütleri, F. Chopin'in Op. 10 ve Op. 25 Etütlerinin didaktik özelliklerine sahip olmasa da, zorluğu ve kullanılan teknikler açısından piyano repertuarında kendini kanıtlamış eserlerdir. Robert Schumann'ın Etudes Symphoniques, Johannes Brahms'ın J. S. Bach, Carl Maria von Weber ve F. Chopin'in eserleri üzerine düzenlediği 5 Etüt, Camille Saint-Seans'ın etütleri, Sergey Rachmaninov'un Op. 33 ve Op. 39 Etudes-Tableaux, Aleksandr Skryabin'in Op. 8, Op. 42 ve Op. 65 Etütleri romantik dönemin önem teşkil eden etütleri arasında sayılabilir. Charles-Valentin Alkan'ın armonik ve yapısal olarak göze çarpan etüt çalışmaları bu bağlamda benzerdir. C. V. Alkan'ın etütleri, tek el için yazılan ilk etütleri içerir.

19. yüzyıl sadece piyano için değil diğer enstrümanlar için de etüt formunun geliştiği ve yaygınlaştığı bir dönemdir. 1815'in başlarında Londra'da gitarist besteci Fernando Sor, gitar için Op. 6 12 Etüt'ünü yayınlamıştır. Rodolphe Kreutzer ve Federigo Fiorillo'nun keman etütleri, Friderich Dotzauer ve Friederich Wilhelm Grutzmacher'in çello etütleri, Ernesto Köhler, Wilhelm Pop ve Adolf Terschek'in flüt etütleri günümüz enstrüman eğitiminde tercih edilen etütlerdir. Nicolai Paganini'nin keman için 24 Caprices çalışması konser salonlarının vazgeçilmez eserleri arasındadır.

20. yüzyıl başları, çok sayıda etüt metotlarının yayınlandığı bir dönem olmuştur. Claude Debussy'nin 1915'te yazdığı Etütler'i teknik noktalardan ziyade çok sayıda keskin kontrast, tını ve sonorite¹³ yoğunlaşması ile alışılmadık bir yapı sunar.

Leopold Godowsky'nin F. Chopin'nin etütleri üzerine yazdığı 53 Studies'i etütlerin zorluk seviyesini daha da yükseltmektedir. Bu çalışmaların 22 tanesi sol el için

¹³ Sonorite: (Fr.)Ses dolgunluğu anlamına gelmektedir.

yazılmıştır. Ferruccio Busoni, L. Godowsky'nin F. Liszt'den bu yana piyano için eserler yazan ve düzenleyen tek önemli besteci olduğunu savunmuştur.

20. yüzyıl ortasında eski etüt geleneği çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Oliver Messiaen'in 4 Ritmik Etüt'ü, didaktik besteler değildir fakat süre, dinamik, form, renk ve tını bakımından deneyseldir.

John Cage'in 1974-1975 yılları arasında piyano için bestelediği Australes Etütler, 1978 yılında piyano ve çello için bestelediği Boreales Etütler ve 1977-1980, 1989-1990 yıllarında keman için yazdığı Freeman Etütler'i repertuvarındaki en zor ve popüler çalışmalarıdır. György Ligeti'nin 3 ciltlik Etütler'i F. Chopin, F. Liszt, C. Debussy ve A. Scriabin etütlerin çizgisinde belirli bir tekniğe dayanması açısından eski geleneğe en yakın olan çalışmalarıdır. G. Ligeti'nin etütlerinde poliritim ve tonal farklılıkların yanı sıra Afrika müziğinin özündeki ritmik yapılar, hemiola¹⁴, caz ritim ve akorları içeren yapılar görülmektedir.

20. yüzyılda yazılan etütler geleneksel, çalınması rahat olan ve alışılmışın dışında teknikler gerektiren etütler olarak gruplandırılabilir. 21. yüzyılda besteciler eserlerinde piyanonun yalnızca tuşlarını değil, piyanonun iç kısımlarını da kullanmaya başlamıştır. Bununla beraber yeni çalış teknikleri de ortaya çıkmıştır. Juan Maria Solare'nin Etudes for Inside Piano çalışması, Henry Cowell'in A Continuum Portrait eseri, George Crumb'un Makrokosmos'u, Jennifer Stasack'ın Crossing River adlı eseri, Luviano Berio Canaliere'nin Sequenza adlı çalışması, Charles Ives'in Concord Sonata olarak bilinen 2 numaralı Piyano Sonatı bu yeni teknikleri içinde barındıran örneklerden bazılarıdır.

¹⁴ Hemiola: 3:2 oranını içeren ritmik yapıdır.

1.2. PİYANO İÇİN ETÜT YAZAN BESTECİLER

1700-1799 Yılları Arası Doğan Besteciler

Muzio Clementi (1752-1832)

Gradus ad Parnassum Op. 44

Daniel Steibelt (1765-1823)

50 Etüt Op. 78

Johann Baptist Cremer (1771-1858)

84 Etüt, Op. 50, Short Studies, Op. 100

Ludwig Berger (1777-1839)

Op. 12, Op. 22

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

24 Etüt Op. 125

Anton Diabelli (1781-1858)

Op. 149

Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849)

Op. 108, Op. 143, Op. 20, Op. 185

Henry Lemoine (1786-1854)

Op. 37

Aloys Schmitt (1788-1866)

Op. 16

Carl Czerny (1791-1857)

Op. 82, Op. 139, Op. 239, Op. 245, Op. 261, Op. 299, Op. 335, Op. 337, Op. 348, Op. 365, Op. 365, Op. 399, Op. 453, Op. 481, Op. 553, Op. 584, Op. 599, Op. 636, Op. 672, Op. 684, Op. 718, Op. 735, Op. 740, Op. 748, Op. 754, Op. 756, Op. 802, Op. 821, Op. 838, Op. 849, n/a 100 Progressive Recreations.

Ignaz Moscheles (1794-1870)

24 Etüt Op. 70, 12 Karakter Etüdü Op. 95, 3 Konser Etüdü Op. 51, Op. 126, Op. 90

Carl Wilhelm Greulich (1796-1837)

Op. 19

Henri Bertini (1798-1876)

24 Etüt Op. 29, 25 Etüt Op. 100, Muzikal Etütler Op. 97, 25 Etüt Op. 166, 25 Etüt Op. 149, 24 Etüt Op. 29, 24 Etüt Op. 32, 25 Etüt Op. 66, 25 Etüt Op. 137

Charles Mayer (1799-1862)

Op. 190, Op. 69, Op. 116, Op. 83, Op. 331,

Op. 31, Op. 168, Op. 93, Op. 55, Op. 127, Op. 61

1800-1850 Yılları Arası Doğan Besteciler

Jean-Baptiste Duvernoy (1802-1880)

Op. 176, Op. 120, Op. 276

Henri Herz (1803-1888)

Etütler Op. 179, 30 Geliştirici Etütleri Op.119, 24 Etüt Op. 151, 24 Etüt Op.152

Friedrich Burgmüller (1806-1874)

En bilinenler 25 Geliştirici Etütler, Op. 100, 12 Etüt ve Op. 105 vardır.

Felix Mendelsohn (1809-1847)

3 Etüt Op. 104

Robert Schumann (1810-1856)

Op. 3 Etütler, Op. 10 Etütler, Op. 13 Senfonik Etütler

Frederic Chopin (1810-1849)

Op. 10 ve Op. 25 ve 3 Eüt

Franz Liszt (1811-1886)

Transcendental Etütler, 6 Konser Etüdü, Teknik Etütler olarak 12 kitabı vardır.

Charles-Valentin Alkan (1813- 1888)

3 Etüt Op. 16, 12 Majör Etüt Op. 35, 12 Minör Etüt Op. 39, 3 Büyük Etüt Op. 76,

3 Etüt Op. 17, Op. 27, Op. 12 Etütleri ve opus numarası olmayan birçok etüdü vardır.

Stephen Heller (1813-1888)

24 Etüt Op. 16, 25 Etüt Op. 45, 30 Etüt Op. 46, 25 Etüt Op. 47, 24 Ritmik Etüt Op. 125,

4 Etüt Op. 127, 21 Teknik Etüt Op. 154

Adolf von Henselt (1814-1889)

12 Etüt Op. 38, Ritmik ve Melodik Etütler Op. 105, Op. 2

Antoine François Marmontel (1816-1898)

Op. 25, Op. 85, Op. 60, Op. 108

Theodor Kullak (1818-1882)

Op. 2

Albert Loeschorn (1819-1905)

Op. 181, Op. 193, Op. 66, Op. 38, Op. 52, Op. 169

Louis Köhler (1820-1886)

Op. 190, Op. 50, Op. 85, Op. 151, Op. 128, Op. 249, Op. 300, Op. 147

Cornelius Gurlitt (1820-1901)

Op. 50, Op. 56, Op. 58, Op. 85, Op. 86, Op. 87,

Op. 130, Op. 131, Op. 132, Op. 227, Op. 228

Bedrich Smetana (1824-1884)

Konser Etütleri

Julius Schulhoff (1825-1898)

12 Etüt

Hermann Berens (1826-1880)

Op. 70, Op. 79, Op. 61

Anton Grigoryeviç Rubinstein (1829-1894)

Op. 23

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)

2 Konser Etüdü

Johannes Brahms (1833-1897)

51 Egzersiz, 5 Etüt

Camille Saint-Saens (1835-1921)

Op. 52 6 Etüt, Op. 111 6 Etüt, Op. 135 Sol El İçin 6 Etüt

Adolf Jensen (1837-1879)

Op. 32

Beniamino Cesi (1845-1907)

Egzersiz ve Etütler, Polifonik Çalışmalar

Theodore Lack (1846-1921)

Op. 30 12 Etüt, Op. 43 Etütler, Op. 91 Etütler

Agathe Backer-Grondahl (1847-1907)

19 Konser Etüdü

1850-1899 Yılları Arası Doğan Besteciler

Rafael Joseffy (1852-1915)

Konser Etütleri

Moritz Moszkowski (1854-1925)

3 Konser Etüdü Op. 24, Çift Sesler Çalışmaları Op. 64, 15 Virtüöz Etüdü Op. 72,

12 Sol El Etüdü Op. 92, 20 Teknik Etüt Op. 91

Alfred Dudley Turner (1854-1888)

Op. 16 6 Konser Etüdü

Sergei Lyapunov (1859-1924)

Op. 11

Edward MacDowell (1860-1908)

Op. 36 Konser Etütleri, Op. 46 12 Etüt, Op. 39

Isaac Albeniz (1860-1909)

Op. 65

Georgy Catoire (1861-1926)

Op. 8, Op. 34, Op. 35

Anton Arensky (1861-1906)

Op. 41

Moriz Rosenthal (1862-1946)

Op. 64

Claude Debussy (1862-1918)

12 Etüt L. 136

Felix Blumenfeld (1863- 1931)

Op. 4, Op. 29, Op. 25, Op. 36, Op. 14, Op. 54

Gabriel Pierne (1863-1937)

1 Konser Etüdü Op. 13

Isidor Philipp (1863-1958)

Op. 64, Op. 56 3 Konser Etüdü, Op. 49, Op. 60,

Op. 53, Op. 43, Op. 127, Op. 30, Op. 39, Op. 63

Alexander Glazunov (1865-1936)

Op. 31

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Op. 16 6 Etüt, Varyasyon Etütler Op. 17, 6 Polifonik Etüt

Jose Vianna da Motta (1868-1948)

Virtüöz Egzersizleri

Charles Tournemire (1870-1939)

Op. 70 Etütler

Leopold Godowsky (1870-1938)

3 Konser Etüdü Op. 11, Chopin Etütler üzerinde 60 Çalışma, Macabre Etütleri

Alexander Scriabin (1872-1915)

Op. 2, Op. 8, Op. 42, Op. 49, Op. 56, Op. 65 Etütler

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Tableaux Etütler Op. 33 ve Op. 39

Erno Dohnanyi (1877-1960)

6 Konser Etüdü Op. 28

Serge Bortkiewicz (1877-1952)

Op. 15, Op. 29

Bela Bartok (1881-1945)

3 Etüt Op. 18

Ignaz Friedman (1882-1948)

Op. 63, Op. 33, Op. 47

Igor Stravinsky (1882-1971)

4 Etüt Op. 7

Karol Szymanowski (1882-1937)

4 Etüt Op. 4 ve 12 Etüt Op. 33

Samuil Feinberg (1890-1962)

Etüt Formunda 1 süit Op. 11

Sergei Prokofiev (1891-1953)

4 Etüt Op. 2

Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988)

Transcendantes Etütler 100

Alec Rowley (1892-1958)

Konser Etüt No. 3, Op. 33

Boris Lyatoshinsky (1895-1968)

Konser Etütleri

Virgil Thomson (1896-1989)

9 Etüt

Francisci Mignone (1897-1986)

6 Transcendental Etüt

1899 Yılı Sonrası Doğan Besteciler

Walter Rehberg (1900-1957)

Neuer Etüden Vorstufe

Louis Talma (1906-1996)

6 Etüt

Olivier Messiaen (1908-1992)

4 Ritmik Etüt

John Cage (1912-1992)

Australes Etütleri ve Boreales Etütleri

Maurice Ohana (1913-1992)

12 Yorumsal Etüt

Witold Lutoslawski (1913-1994)

2 Etüt (1940-41)

Morton Gould (1913-1996)

Boogie Woogie Etüt

George Perle (1915-)

2 set Etüt

Earl Wild (1915-2010)

G.Gershwin' in popüler parçalarından 7 Virtüöz Etüt

Ned Rorem (1923-)

8 Etüt (1975)

György Ligeti (1923- 2006)

3 Set Etüt (1985, 1988-1994 ve 1995)

Robert Starer (1924-2001)

7 Etüt The Contemporary Virtuoso

Einojuhani Rautavaara (1928-)

6 Etüt Op. 42

Philip Glass (1937-)

Etütlerinin ilk seti 1994'de yazıldı.

Nikolay Kapustin (1937-)

8 Konser Etüdü Op. 40, 3 Etüt Op. 67, Farklı Aralıklarda 5 Etüt Op. 68

William Bolcom (1938-)

12 Etüt

Tomas Svoboda (1939-)

Füg Stilinde 9 Etüt Op. 44 ve Op. 98

Pascal Dusapin (1955-)

Etütler (1998-99)

Ezequiel Vinalo (1960-)

Etütlerin ilk kitabı 1993 yılında yazıldı.

Marc-Andre Hamelin (1961-)

12 Minör Etüt, Etütler, Tüm Minör Tonlar İçin 12 Etüt

Unsuik Chin (1961-)

5 tanesi tamamlanmış 12 Egzersiz

Juan Maria Solare (1966-)

Etütler (2011)

Daisuke Asakura (1967-)

7 Etüt

1.3. PİYANODA KARŞILAŞILABİLECEK BELİRGİN TEKNİK PROBLEMLERE GÖRE ÖNERİLEN ETÜTLER

Tezin bu bölümünde, piyanoda teknik problemler adı altında, parmakların güçsüzlüğü, zayıf parmakların bağımsızlığı ve eşitliği, el hafifliği ve çevikliği, el ve bilek pozisyonunun doğru duruşu, el açılımının gelişimi ve oktav pozisyonu, elin çapraz ve ters yönlere hareketlerindeki pozisyonların gelişimi, bağlı ve polifonik çalmanın

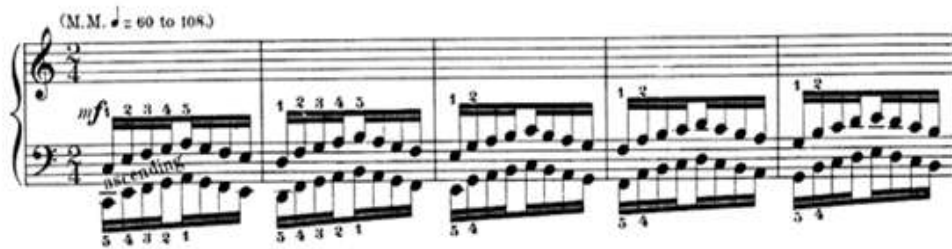
yetkinleştirilmesi, parmakların tını eşitliği, siyah tuşlarda kontrol ve rahatlık, çift notalarda beraberlik ve seçkinlik, akor çalınışının yetkinleştirilmesi, birinci parmak geçiş pozisyonlarında hafiflik, pedal kullanımı, sağ ve sol elin aynı hız ve esnekliğe ulaşması, ritmik bağımsızlık gibi başlıca problemlere; bu problemlerin giderilebilmesine yardımcı olacak doğru çalışma yöntemleri, egzersiz ve etütlere örnekler verilmektedir.

Piyano tarihine büyük bir miras bırakmış olan Carl Czerny, Klavierschule (Piyano Ekolü) adlı kitabının ilk iki cildinde gamlar ve parmak numaraları üzerine kapsamlı egzersizler yazmış ve öğrencilerine şu öğütlerde bulunmuştur:

“Pratik yapmak yalnızca görünen imkansızlıkları çalınabilir hale getiren değil, kolay hale de getiren büyük bir sihirbazdır. Dünyada büyük, iyi ve güzel olan ne varsa hepsinin yaratıcıları ve mimarları çalışmak ve uygulamaktır. Zeka ve yetenek hammedelerdir. Çalışma ve uygulama, usta bir elin yonttuğu kaba mermer bloğundan büyüleyici bir heykeli ortaya çıkartan heykeltıraş gibidir. Kurallar tam olarak anlaşılana ve uygulanması yerleşik bir alışkanlık haline getirilinceye kadar aralıksız olarak tekrarlanmalıdır. Egzersizler, sıkça ve gayretli bir şekilde tekrarlanarak çalınmalıdır” (Poyrazoğlu,2007:9).

Piyanoda teknik problemler, egzersiz ve etütlerle düzenli bir şekilde, tekrarlar ile giderilebilir, bu yolla anlatılan müzik daha özgür ifade edilebilir.

Öncelikle tüm parmakların aynı güç ve aktifliğe ulaşması amaçlanarak J. Pischna'nın 60 Geliştirici Egzersizleri, C. L. Hanon'un Virtüöz Egzersizleri, J. Brahms'ın 51 Egzersizleri düzenli ve günlük olarak çalışılıp, sonra yoğunlaşmak istenilen problemlere göre etüt çalışmalarına geçilmelidir.



Şekil 1. C. L. Hanon Egzersiz
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900



Şekil 2. J. Pischina Egzersiz
Kaynak: U. S., G. Schirmer, 1986

Tüm parmakların aktifliği ve gelişimi için bu egzersizler kromatik olarak yürüyerek her tonda, farklı parmak numaraları ile tüm tuşlarda rahatlıkla gezinebilecek duruma gelmelidir. Bu tarz egzersiz veya etütlerde amaç, zayıf parmak güçsüzlüğünü ortadan kaldırıp, parmakların bağımsızlığını ve eşitliğini, sağ ve sol elin aynı hız ve esnekliğe ulaşmasını sağlamaktır.



Şekil 3. A. Schmitt Egzersiz Op. 16
Kaynak: Vienna, Universal Edition, 1901



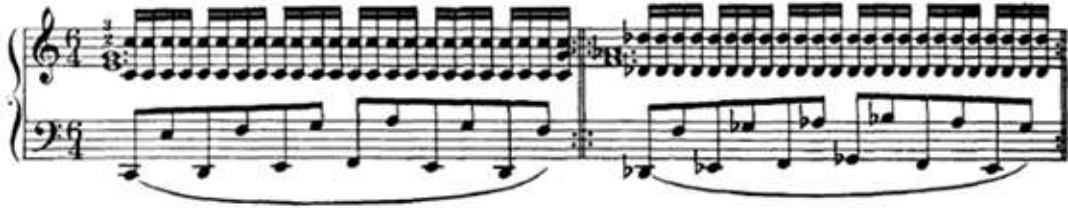
Şekil 4. J. B. Duvernoy Etüt Op. 120 No. 13
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880

Gam ve arpejler enstrüman eğitiminin ilk yıllarından itibaren çalışılmaya başlanır. Bu egzersizler çok temel egzersizler olup, hemen her eserde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle etütler, bu geliştirici ve parmakları güçlendiren teknikleri içinde barındıran metotlardır. Müzikal ifadede etkili olabilmek için önce teknik yeterliliğe sahip olmak gerekir. Bu nedenle gam ve arpejler düzenli olarak çalışılmalı ya da bu teknikleri içinde barındıran etütler tercih edilmelidir.



Şekil 5. L. Köhler Etüt Op. 128 No. 8
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880

El açılımının doğru gelişimi ve oktav pozisyonunun rahatlığı amaçlanarak, yine Hanon Egzersizler, Czerny'nin Op. 553 6 Oktav Etütleri, Chopin Op. 25 No. 10 etütleri çalışılabilir. Bu çalışmalar oktav pasajların hızlı, hafif ve rahat çalınabilmesi, siyah ve beyaz tuşlarda geçişin rahatlamasına yardımcı olur. Aşağıda farklı dönem ve bestecilerden, oktav ve el açılımını rahatlatmaya yönelik etütler örnek gösterilmiştir.



Şekil 6. J. Pischina Egzersiz No. 25
Kaynak: U. S., G. Schirmer, 1986



Şekil 7. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 28
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888



Şekil 8. C. V. Alkan Etüt Op. 35 No. 12
Kaynak: Paris, Brandus, 1847

Musical score for J. C. Kessler Etüt Op. 20 No. 8. The score is in 2/4 time and B-flat major. It is marked 'Capriccio. Allegro spiritoso' with a tempo of quarter note = 108. The piece is marked 'f' (forte). The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated throughout the piece.

Şekil 9. J. C. Kessler Etüt Op. 20 No. 8
Kaynak: Milano, Ricordi, 1894

Musical score for L. Köhler Oktav Etüt Op. 128. The score is in 4/4 time and D major. It is marked 'Allegro non troppo' with a tempo of quarter note = 76. The piece is marked 'p' (piano). The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated throughout the piece.

Şekil 10. L. Köhler Oktav Etüt Op. 128
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880



Şekil 11. C. Debussy Etüt No. 5

Kaynak: Paris, Durand, 1916

Güçsüz parmaklar olarak nitelendirdiğimiz, 3. parmağa bağlı olan 4. ve 5. parmakların gelişimi için yazılmış etütlerden önce yine Hanon ve Pischna'nın egzersizleri ile başlamak piyanisti hazırlayacaktır. Özellikle 4 ve 5. parmak için yazılan etütler, içerisinde kromatizmi de barındırır.

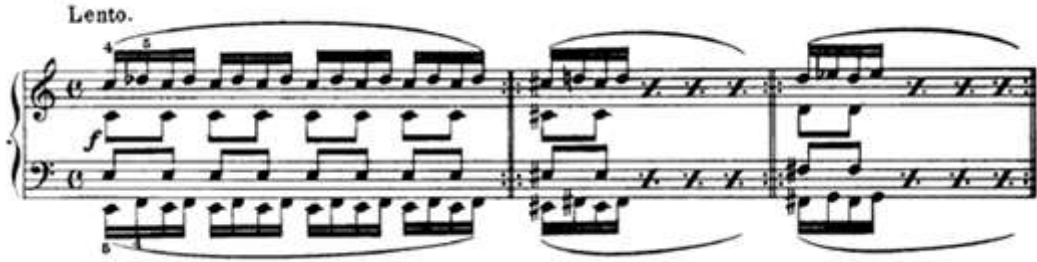


Şekil 12. C. Czerny Op. 261 No. 19

Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888



Şekil 13. J. Brahms Egzersiz No. 28
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1926



Şekil 14. J. Pischna Egzersiz No. 52
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986

Aşağıda örnek gösterilen 2 etüt de özellikle 4 ve 5. parmak işlevselliğini kazandırmayı amaçlarken, ufak bilek hareketleri ile rahatlamamızı sağlar.

düzenli bir şekilde değişir. Bu alışma tarzı her parmağımızı kullanmamızı sağlamasının yanı sıra, bizi hafifletir ve hız sorununu ortadan kaldırır.



şekil 17. A. Leoshorn Etüt Op. 169
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881



şekil 18. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 22
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888



şekil 19. C. Czerny Etüt Op. 718 No. 15
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910



Şekil 20. C. Debussy Etüt No. 9
Kaynak: Paris, Durand, 1916

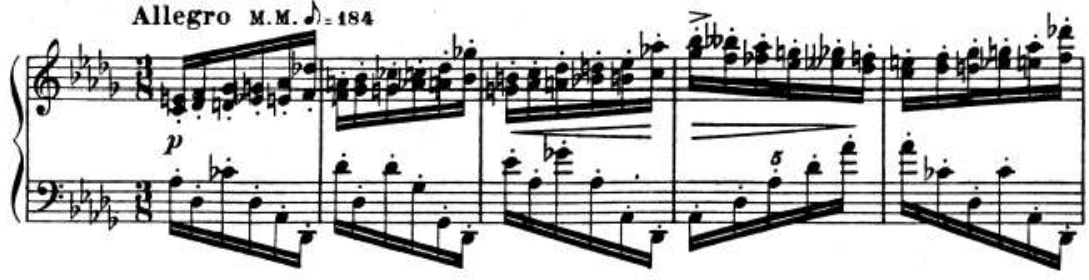


Şekil 21. J. Pischna Egzersiz No. 54
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986

Bir sonra değinilecek olan teknik problem staccato çalış yöntemidir. 'Kısa, kesik' terimleri ile ifade ettiğimiz staccato, her eserin içinde hemen hemen her cümlede kullandığımız bir müzikal karakterdir. Özellikle hızlı parçalarda paraktan çalış tekniği ile parmaklar yukarıdan bırakılarak çalışılması önerilebilir. Bu yöntem bize hafiflik ve rahatlık sağlayacaktır.



Şekil 22. A. Loeshorn Etüt Op. 169
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881



Şekil 23. A. Scriabin Etüt Op. 8 No. 10
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947



Şekil 24. C. Czerny Etüt Op. 718 2. Kitap No. 8
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910

Kromatik etütlerde aksi yazılmadıkça ya da özellikle belirtilmedikçe aşağıdaki egzersizler gibi standart kromatik gam uygulaması ile çalışılmalıdır. Parmakların vurarak, çarparak değil, kayarak çalınmasına özen gösterilmelidir. Bu konuda akıcılık ön plandadır.



Şekil 25. C. L. Hanon Egzersiz No. 40
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900



Şekil 26. J. Pischna Kromatik Egzersiz No. 48
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986



Şekil 27. C. Czerny Etüt Op. 718 No. 13
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1910



Şekil 28. F. Liszt Etüt No. 5
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1911



Şekil 29. C. Czerny Etüt Op. 299 4. Kitap No. 31
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1893



Şekil 30. C. Debussy Etüt 2. Kitap No. 7

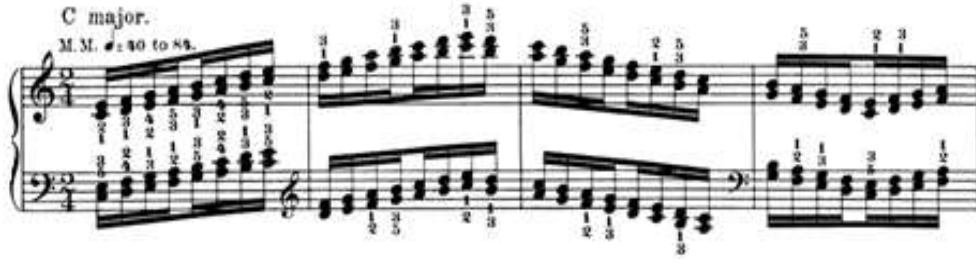
Kaynak: Paris, Durand, 1916

Çift sesli etütler, parmaklarda birliktelik, eşitlik ve farklı pozisyon geçişlerinin birbirine bağlanmasını çalıştırır. Ayrı ellerle pozisyonların yetkinleştirilmesi daha sonra iki el ile ele alınması kontrolün artmasına yardımcı olacaktır.

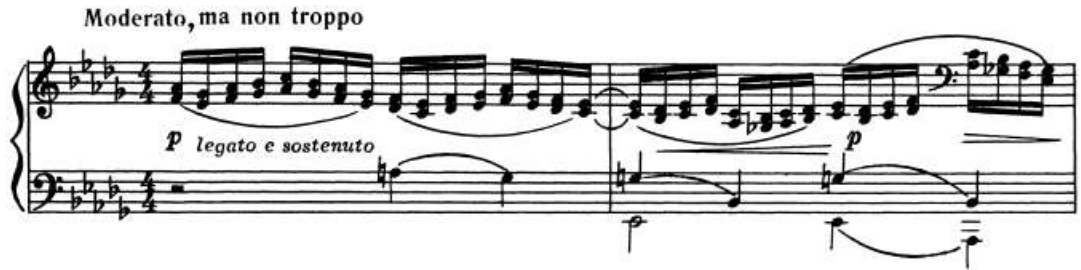


Şekil 31. J. Pischna Egzersiz No. 21

Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986



Şekil 32. C. L. Hanon Egzersiz No. 52
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900



Şekil 33. C. Debussy Etüt No. 2
Kaynak: Paris, Durand, 1916

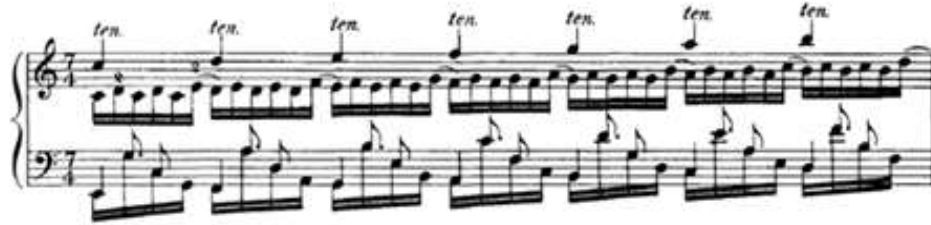


Şekil 34. F. Chopin Etüt Op. 25 No. 6
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879



Şekil 35. J. B. Cremer Etüt Op. 50
Kaynak: Leipzig, C.F.Peters, 1890

Uzun seslerin tutulması genellikle 4. ve 5. parmaklar ile gerçekleşir. Bu güçsüz parmakların kullanımı, gelişimin yanısıra, üst hatta oluşan melodinin farkında olunmasını, belirtilmesini amaç edinir.



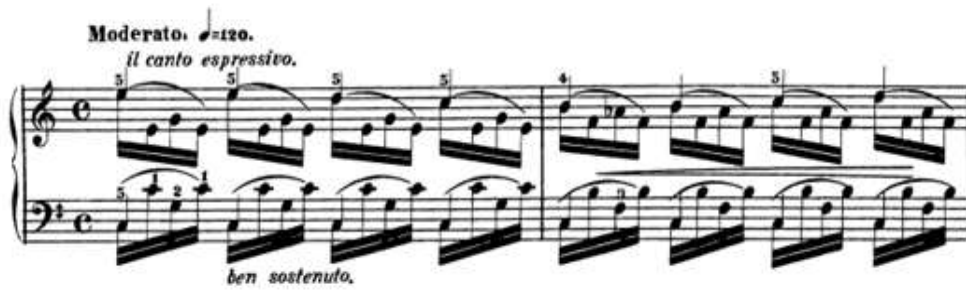
Şekil 36. J. Pischna Egzersiz No. 57
Kaynak: U.S., G. Schirmer, 1986



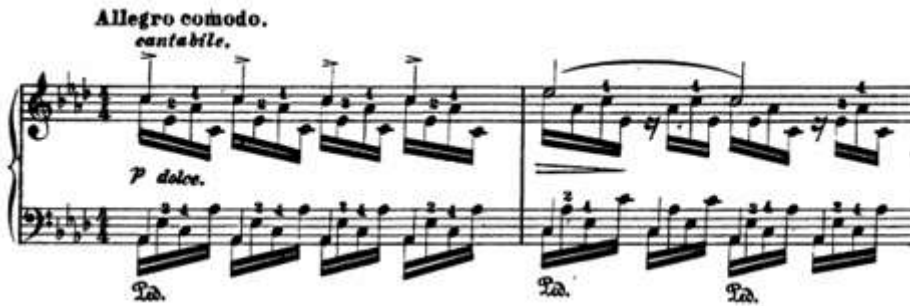
Şekil 37. H. Berens Etüt Op. 79 No. 7
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1898



Şekil 38. C. Czerny Etüt Op. 299 No. 27
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1893



Şekil 39. J. B. Duvernoy Etüt Op. 120 No. 15
Kaynak: New York, Edward Schubert, 1880

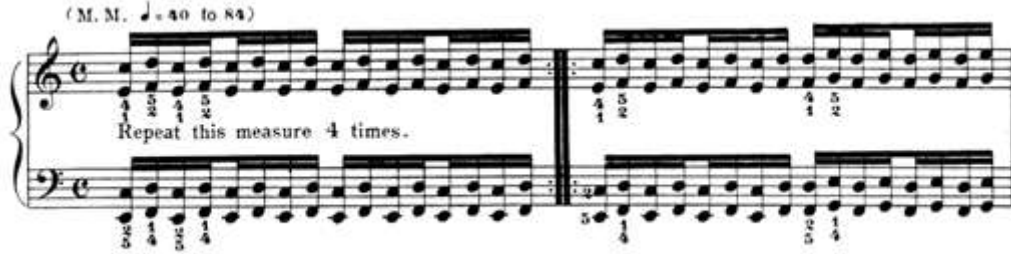


Şekil 40. L. Köhler Etüt Op. 128 No. 15
Kaynak: New York, Edward Schubert, 1880

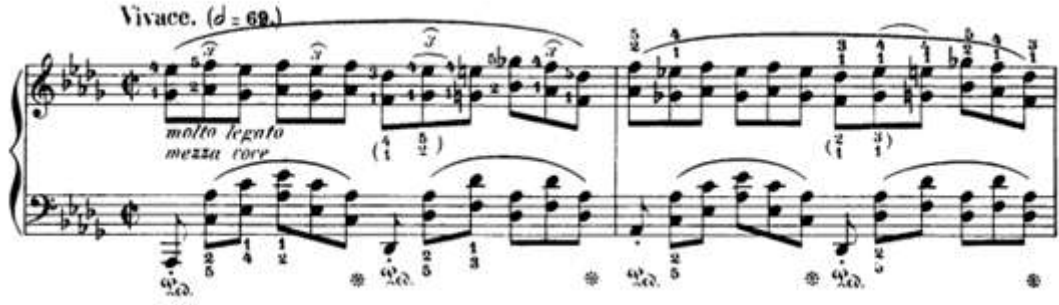


Şekil 41. A. Scriabin Etüdü Op. 42 No. 6
Kaynak: Moskova, Muzgiz, 1947

Altılı (6'lı) aralıklardan oluşan etütlerde de çift sesli etütlerde olduğu gibi amaç, birliktelik, çift notaların eşzamanlılığında seçiklik, değişik pozisyonların bağlantısının gelişmesidir.



Şekil 42. C. L. Hannon Egzersiz No. 59
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1900



Şekil 43. F. Chopin Etüt Op.25 No. 8
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879



Şekil 44. C. Debussy Etüt No.4
Kaynak: Paris, Durand, 1916



Şekil 45. A. Scriabin Etüt Op.8 No.6
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1947

Arpej etütler, parmakların ısınması, el açılımı için gereklidir. Başparmak kontrolü ve esnekliği sağlayan arpej tekniği de gam gibi temel çalışma yöntemleridir. Bu etütler, el açılımından, 1. parmak ve 5. parmak gelişimine kadar birçok fayda sağlar.



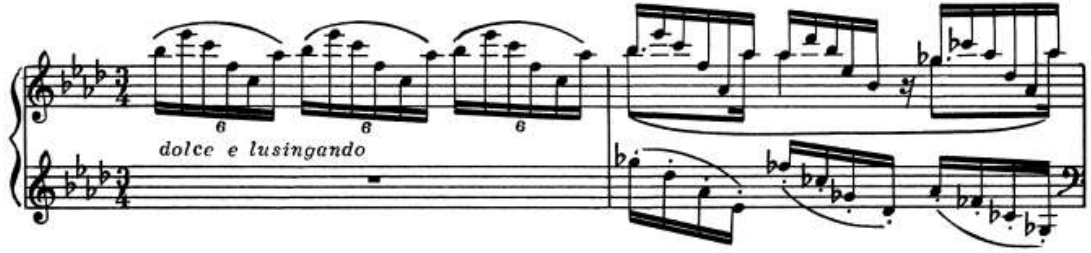
Şekil 46. F. Chopin Etüt Op.10 No.1
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879



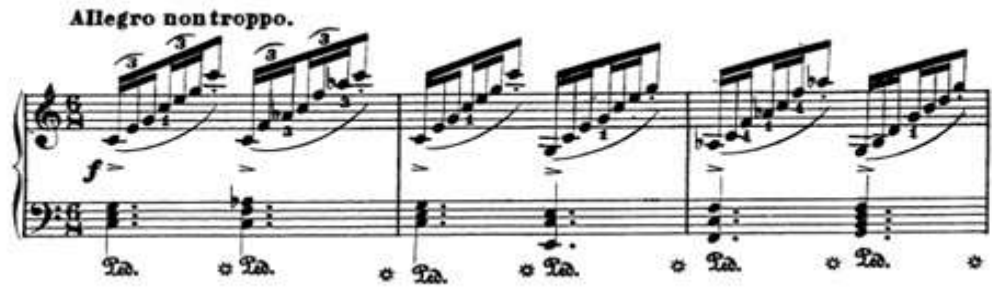
Şekil 47. C. Mayer Etüt Op.168 No. 22
Kaynak: Braunschweig, Collection Litolff, 1893



Şekil 48. A. Loeshorn Etüt Op.38
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1881



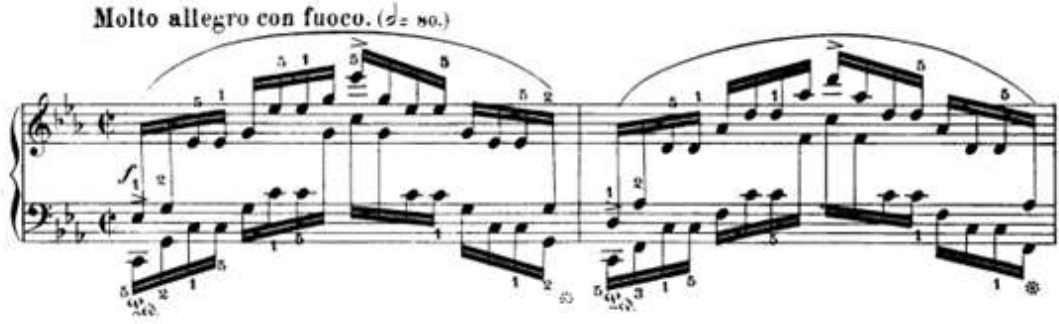
Şekil 49. C. Debussy Etüt No.11
Kaynak: Paris, Durand, 1916



Şekil 50. L. Köhler Etüt Op.128 No. 13
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880



Şekil 51. A. Jensen Etüt Op.32
Kaynak: Leipzig, C.F. Peters, 1890

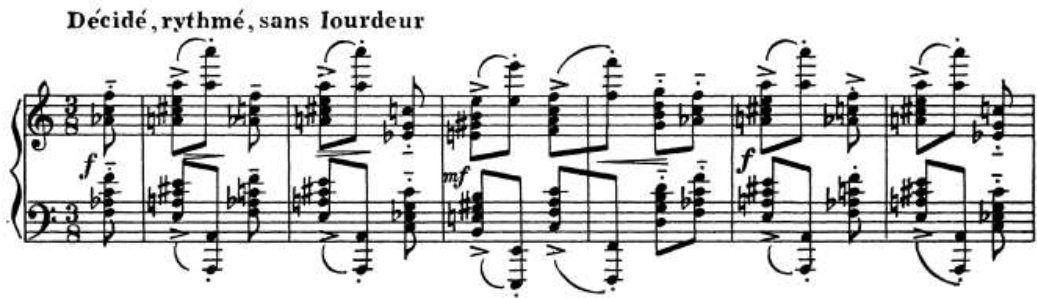


Şekil 52. F. Chopin Etüt Op.25 No. 12
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879

Akorlu etütler, akordaki her notanın aynı güç, tını ve eşitlikte çalınmasını, yetkinleştirilmesini amaçlar. Aynı zamanda farklı pozisyon ve tondaki akorların geçişini çalıştırır.



Şekil 53. D. Steilbelt Etüt Op.78 No. 14
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1908



Şekil 54. C. Debussy Etüt No.12
Kaynak: Paris, Durand, 1916



Şekil 55. F. Chopin Etüt Op.25 No. 4
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879



Şekil 56. M. Mozskovski Etüt Op.72
Kaynak: Paris, Enoch, 1903

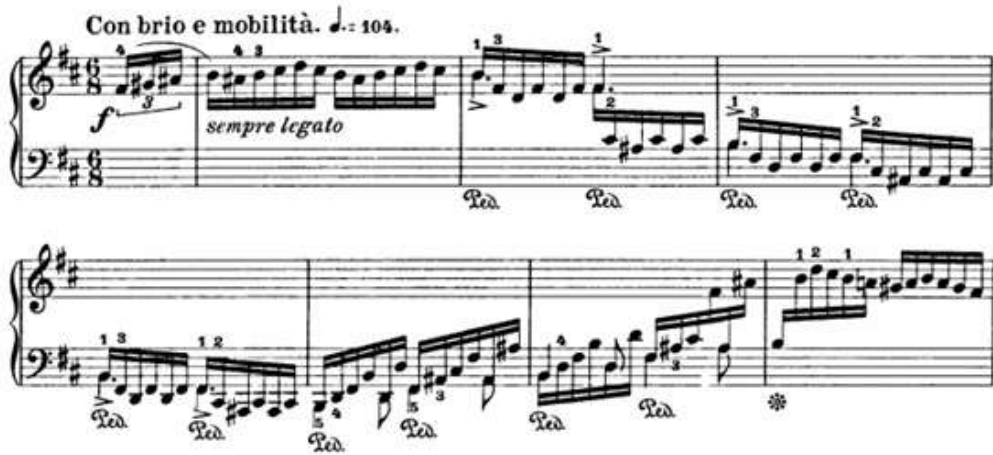


Şekil 57. C. Mayer Etüt Op.168 No. 27
Kaynak: Braunschweig, Collection Litolff, 1893

Sol el için yazılmış etütlerde, melodi ve eşlik öğeleri tek elde icra edilmektedir. Atlanan pozisyonlardaki çeviklik, akıcılık; ezgi (üst ses), ara parti, eşlik veya basları tek el ile orkestrasyonik bir şekilde yorumlayabilmek hedef alınır. Elin kuvvetli kısmının (başparmağın) üstteki melodiyi çaldığı durumlarda diğer dört parmak eşlik görevini üstlenir. Böyle bir yapı sağ elde uygulanmak istendiğinde, melodiyi çalma görevi zayıf olan beşinci parmağa düşecektir. Yalnız çalma konusunda, sol el sağ ele göre fiziksel yapısı itibariyle daha elverişli olduğu görülmektedir. Piyanonun sol yarısının, ses rengi açısından sağ yarısına göre daha dolgun ve yumuşak karakterde olması sonucu ortaya çıkan ses daha kalitelidir. Belki bu sebepten ötürü sol el için bestelenen eserlerin sayısı, sağ el için bestelenmiş eserlerden daha fazladır.



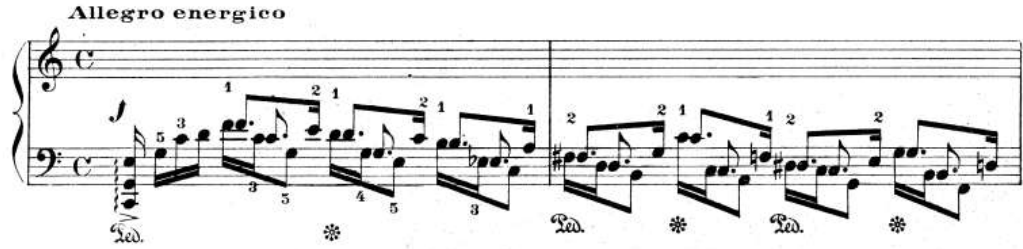
Şekil 58. L. Köhler Sol El İçin Etüt
Kaynak: New York, E. Schubert, 1880



Şekil 59. K. W. Greulich Sol El İçin Etüt
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1908



Şekil 60. A. Ruthard Sol El Çalışması
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1906



Şekil 61. M. Mozskovski Sol El İçin Etüt Op.92
Kaynak: Paris, Enoch, 1915



Şekil 62. L. Berger Sol El İçin Etüt Op.12 No. 9
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1913

Çapraz el tekniği gelişimi, partiler arası geçişler, çeviklik, hızla karakter değişimi (aynı elin ezgiyi hemen sonra bası ya da ara partiyi yorumlaması) bu etütlerde geliştirilmeyi amaç edinir.



Şekil 63. C. Czerny Etüt No. 27
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888



Şekil 64. J.C. Kessler Etüt Op. 20 No. 5
Kaynak: Milano, Ricardo, 1894



Şekil 65. J. C. Kessler Etüt Op. 20 No. 7
Kaynak: Milano, Ricardo, 1894

Ritimsel yönden geliştirici etütler, ileri seviyede teknik gerektirebilir. Herhangi bir eseri çalışırken vuruşu en aza indirmek algıyı kolaylaştıracaktır.



Şekil 66. N. Kapustin Etüt Op. 40 No. 1
Kaynak: Moskova, A-RAM

Tonal müzikte melodi çoğunlukla sekizli aralık içerisinde oluşur. Eski yunan müziğinde melodiler en küçük uyumlu aralık olarak kabul edilen dörtlü aralık içerisinde oluşturulurdu. Dörtlü aralık içerisinde iki ses daha eklendiğinde tetrakord denilen dizi oluşmaktadır. Tetrakordun ilk ve son sesleri değişmez, ancak aradaki iki ses değişkendir. Arada kullanılan iki sesin durumuna göre Diyatonik, Kromatik ve Anarmonik denilen tetrakord soyları oluşmaktadır.



Diyatonik

Kromatik

Enarmonik

Şekil 69. Tetrakord
Kaynak: Say, 2000: 56

Yunanca renk anlamına gelen kroma kelimesinden türeyen kromatik sözcüğü, bir sesin ses değiştirici işaretlerle yarım perdelik bir değişikliğe uğraması, renk değiştirmesidir.

Aynı oktav içinde iç içe girmiş olan pentatonik dizi ile diyatonik dizinin birleşmesinden, yani 7 ana sesle 5 ara sesin toplamından oluşan 12 (ilk sesin oktavı ile birlikte 13) seslik diziyeye Kromatik Dizi denir (Cangal, 2010: 19).

Kromatik dizi içindeki her bir ara sesin iki ayrı adı olduğu için, bu dizi içerdiği seslerin bemol ya da diyez olarak adlandırılmasıyla iki şekilde gösterilebilir.

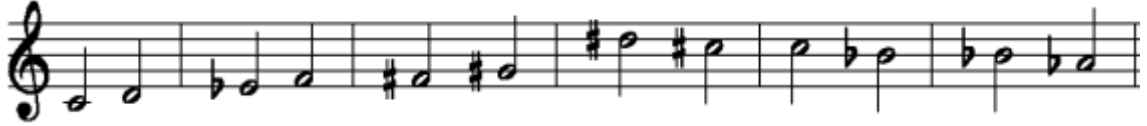


Şekil 70. Kromatik Dizi

Tampere¹⁷ Edilmiş Düzen veya Eşit Bölünmeli Tamperasyon, bir oktav aralığı 12 eşit perdeye bölen bir müzik sistemidir. Çağdaş, tampere edilmiş düzende iki ses arasındaki en küçük mesafe Yarım Perde'dir. Bu sistem Werkmeister ve Heidhardt tarafından 17. yüzyılın sonunda bulunmuştur.

İki yarım perdeye eşit olan tını mesafesine Tam Perde denir. Piyano klavyesinde Mi-Fa ve Si-Do, ayrıca her beyaz ve yanındaki siyah tuşlar yarım perdedir.

İki komşu ses arasındaki tam ve yarım perdelere diyatonik denir.



Şekil 71. Tam Sesler



Şekil 72. Yarım Sesler

Diyatonik modların (doğal majör, doğal minör, eski modlar) sesleri arasında oluşan aralıklara diyatonik aralıklar denir.

Buna göre, Tam 1'li, Tam 4'lü, Tam 5'li ve Tam 8'li;

Büyük 2'li, Küçük 2'li, Küçük 3'lü, Büyük 6'lı, Küçük 6'lı, Küçük 7'li;

Artık 4'lü ve Eksik 5'li aralıklar diyatonik aralıklardır.

Artık 4'lü hariç bütün artıklar, Eksik 5'li hariç bütün eksikler, bütün çift artık ve çift eksikler kromatik aralıklardır (Hacıev, 1999: 116).

¹⁷ Tampere: Bir oktavın 12 eşit parçaya bölünmesidir. Bir tam ses aralığı eşit iki parçaya bölünür.

Kromatik diziyi oluşturan sesler bir oktavlık ses genişliğini 12 eşit parçaya böler.



Şekil 73. Kromatik Sesler

Bir oktav içerisinde 12 yarım perdenin sıralanması ile kromatik gam oluşmaktadır. Kromatik gam tonal ve atonal müzikte olmak üzere iki şekilde görülmektedir.

Tonal müzikte kromatik gam, bir majör veya minör modun içerisinde tam perde aralıklarının iki yarım perde aralığına (bir diyatonik ve bir kromatik) bölünmesiyle oluşmaktadır. Modun bütün esas sesleri mod içerisindeki önemlerini (modal anlam) korurlar. Yeni sesler ise ana seslerin bir çeşidi ve onlara bağlı değişimler (tizleştirme veya pesleştirme alterasyonları) olarak algılanmaktadırlar.



Şekil 74. Çıkıcı ve İnici Dizi

Kromatik majör ve minör gamın çıkıcı ve inici yazılışları birbirinden farklıdır. Çıkışta kromatik yarım perdeler tizleştirme ile, inişte ise pesleştirme ile oluşmaktadır. İstisna olarak kromatik majör gamın çıkışında, 7. sesin tizleştirilmesi yerine başka tonalitelere yakınlığından dolayı 8. ses pesleştirilmiştir. Buna göre Do Majör çıkıcı kromatik gamdaki sib sesinin varlığının nedeni, Fa Majör'ün Do Majör'e (La#'in içinde bulunduğu) Si Majör'den daha yakın ilişki içinde olmasıdır. Bütün majör tonalitelerin çıkıcı kromatik gamları yazılırken kromatik gamların 7. sesini tizleştirmek yerine 8. sesini pesleştirmek gerekir.



Şekil 75. Çıkıcı ve İnci Dizi

Çıkıcı kromatik minör gam ona paralel olan tonalitenin çıkıcı majör gamı gibi yazılır. İnci kromatik gam ise aynı tonaliteye adaş olan inci kromatik majör gam gibi yazılır. Gerektiğinde, kromatik majör gamda olduğu gibi açıklanmaktadır; daha yakın bir tonaliteye ait ses değiştirici işaretler tercih edilmektedir. Böylece çıkıcı kromatik minör gamda 1. sesi tizleştirmek yerine 2. sesi pesleştirmek tercih edilir.

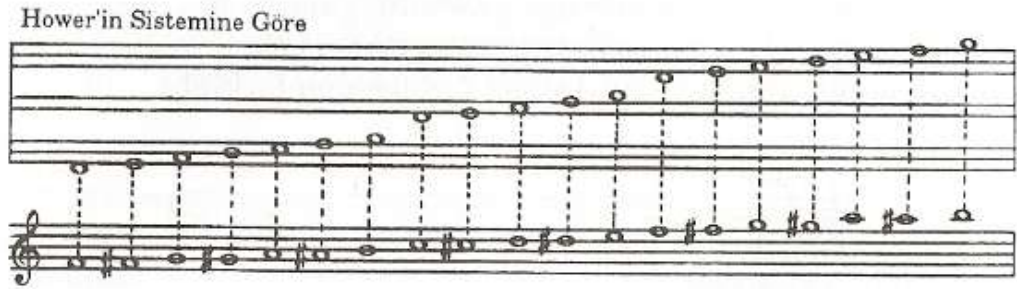
Kromatik dizi içindeki ara seslerin diyez ya da bemol olarak gösterilmesi, dizinin yapısında hiçbir değişiklik yapmamakla birlikte, nota yazım geleneği açısından, çıkıcı kromatik dizilerde diyez, inci kromatik dizilerde bemol olarak gösterilmesi yeğlenir.

Kromatik diziyi oluşturan 12 aralık (12 yarım ton) birbirine eşit olduğu için, bu dizi hangi sestem başlatılıp hangi sese kadar sürdürülürse sürdürülsün, yalnızca yarım tonların ardışmasından oluşan tek tip bir dizi kalıbı meydana gelmekte ve dizi kalıbı hiçbir zaman değişmediği için, kulakta bıraktığı etkiler de birbirine benzemektedir. Buna bağlı olarak mi-fa ve si-do yani yarım ton aralıklarının yerleri başlangıç sesine göre değişir, farklı dizi kalıpları ortaya çıkar. Farklı dizi kalıpları da kulakta farklı etkiler bırakır. Bu da tonalite¹⁸ denen kavramın ortaya çıkmasını sağlar.

Atonal müzikte 12 yarım sestem oluşan ses dizisi, adına dodekafoni de denilen 12 ton sisteminin temelini oluşturur. Burada temel seslerle, bunlardan oluşan değiştirilmiş sesler arasındaki fark kalkar. Eşit 12 seste “tizleşme” veya “pesleşme” terimleri kullanılmamaktadır. 12 sestem oluşan bu ses dizisinin yazılışında tonal müziğin yazılışındaki ses değiştirici işaretler kullanılmasına rağmen tamamen serbesttir.

¹⁸ Tonalite: (Fr.)Tek bir sesin eksen kabul edilmesi ile dizinin üzerine majör ya da minör modun işlenmesidir.

Piyanonun siyah tuşlarından alınan sesler diyez ya da bemol ile gösterilirken beyaz tuşlardan alınan sesler ise sadece temel sesler gibi yazılır. Aşağıdaki örnekte çizgiler üzerine yazılan notalar siyah tuşlardan çıkan sesleri, çizgiler arasına yazılan notalar ise beyaz tuşlardan çıkan sesleri göstermektedir.



Şekil 76. Atonal Müzikte Kromatik Gam
Kaynak: Hacıev, 1999: 160

2.2. KROMATİZMİN BELİRLİ ESERLERE YANSIMASI

Kromatizm, müziğin doğuşundan bu yana onu oluşturan unsurlardan biri olmuştur. Her ne kadar Romantik dönem ve özellikle F. Chopin'in müziğinde karşımıza çıksa da, 1500'lü yıllarda yaşayan Adrian Willaert, kromatizm deneyiciliğinin ve ritmsel örgünün öncüsü olmuştur. 16. yüzyılın ortalarında, özellikle Willaert ve Cypriano de Rore'un eserlerinde kromatizm hakimdir. Bu besteciler, bir sekizli içinde yarım seslerle yürüyen ezgiler ve ton değiştiren armoniler kullanmışlardır.



Şekil 77. Cypriano de Rore
Kaynak: Say, 2000: 138



Şekil 78. Henry Purcell, Dido and Aeneas
Kaynak: Hu, 2013: 170

Kromatizmin bu anlayışla kullanımı, 1555 yılına kadar düşlere bile giremeyecek gelişmeler getirmiştir. Venedikli müzikbilimci ve besteci Nicola Vicentino, Antik Yunan tetrakordunun kromatik ve anarmonik dizilerinin bütün renk özelliklerini madrigallerinde kullanmıştır (Say, 2000: 139).

16. yüzyılın ortalarında eski kilise modları, yeni anahtar bağları konsepti ile yer değiştirmeye başlamıştır. Barok dönemle birlikte besteciler bir anahtardan diğerine atlamaya başlamış, zamanın kromatik müziğini üretmeye başlamışlardır. Romantik müziğin kromatizmi, temelini barok dönem bestecilerinden ve özellikle J.S.Bach'tan almıştır denilebilir. 18. yüzyıl başlarında kullanılan akort sisteminde si diyez-do (his-c) aralığı sorun yaratmaktadır. Andreas Werckmeister bir oktavı on iki aralığa bölüp, her yarım sesi eşit olarak dağıttıktan sonra akort problemi ortadan kalkmıştır. Bach bu sistemin daha iyi anlaşılıp, klavyeli enstrüman çalanların, her tonaliteyi çalabilmeleri amacıyla Eşit Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd ve Füg'den oluşan, içinde polifoni, konturpuan, kromatizm, armoni, melodik ve ritmik zenginlik barındıran 2 ciltlik eserini bestelemiştir.



Şekil 79. J.S.Bach Prelüd BWV0889
Kaynak: Leipzig, Breitkopf-Hartel, 1897

D. Scarlatti'nin kromatizmi kullandığı, küçük çalışmalar olarak düşünülmüş sonatlardan bir kaçı aşağıda sunulmuştur.



Şekil 80. D. Scarlatti Sonat Volume 1 K.3
Kaynak: Paris, Heugel, 1979



Şekil 81. D. Scarlatti Sonat Volume 1 K.51
Kaynak: Paris, Heugel, 1979

C. Czerny' nin piyano etütleri arasında kromatizmi ele aldığı bir çalışması şöyledir:



Şekil 82. C. Czerny Etüt Op.139 No.54
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888

Aşağıdaki örnekte Beethoven'in kromatizmi görülmektedir.



Şekil 83. L.v. Beehoven Patetik Sonat Op.8 No.13
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1920

1800'lü yıllarda ün yapan aynı zamanda iyi bir kemancı olan besteci Ludwig Spohr da kromatizme ve ton değişimine yönelik ileri yapıtlar vermiştir.



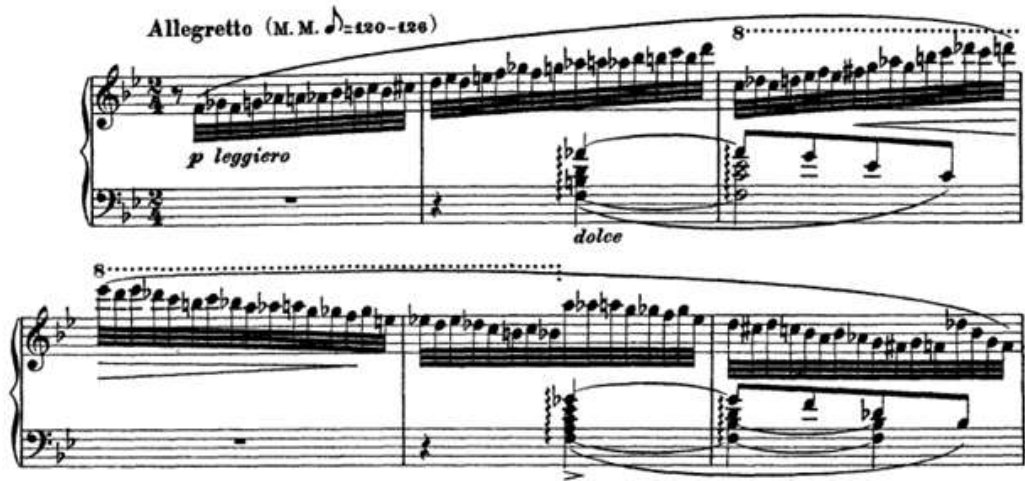
Şekil 84. L.Spohr- Der Alchymist Wo057
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1831

Kromatizmi romantik dönemin müzikal özellikleri arasında öne çıkan bir değişim olarak özellikle belirtmeliyiz. F.Chopin'in stilini ve yapıtlarını incelediğimizde bunu daha iyi anlamaktayız.



Şekil 85. F. Chopin Ballad no. 1 op. 23
Kaynak: Leipzig, Breitkopf, 1879

Richard Wagner'in en önemli yaratıcılığı olan "Wagner armonisi" ile önce tonalite bağlarının koparılması, sonra da dizisel müziğe yol açan kromatizm anlaşılmalıdır. Wagner armonisi bir düğümdür: Kromatizm düğümünün geçmişe dönük uzantısı Gesualdo'da, geleceğe dönük olanı ise Schönberg'tedir. Wagner armonisi ile tonaliteden atonaliteye geçilir ve böylelikle tonalite bir çözülüm sürecine girer. Bu süreçte Liszt, kromatizmle, bağımsız disonanslarla, modlar ve tam ses gamlarıyla, yükselmiş aralıklar ve akorlarla tonaliteyi tam olarak kullanır, hissettirir.



Şekil 86. F. Liszt Etüt No.5
Kaynak: Leipzig, Breitkopfand-Hartel, 1911

Başka bir çizgide olan G.Bizet'in, İspanyol halk müziğinin güçlü bir kromatizm ile birleşiminden oluşan Carmen adlı eseri de iyi bir örnektir.

GEORGES BIZET

Allegretto quasi andantino

p
Love is
L'a - mour
A - mour

pp

rit. * *rit.* * *rit.* * *rit.* *

just like a bird re - bell - ing, And how to con - quer him, who knows? Vain his
est un oi - seau ra - bel - le Que nul ne pent ap - pri - voir, Et c'est
mi - ste - ri - o - so au - gel - lo Nea - sun lo può do - me - sti - car, O - gnor

rit. * *rit.* *simile*

Şekil 87. G. Bizet Carmen
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1920

J.Brahms Op.56a Haydn'ın Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler orkestra yapıtında, kromatizmi ustaca kullanmıştır.

J.Brahms'ın diline karşıt bir çizgi tutturan ve müzik tarihinin en önemli lied bestecilerinden sayılan Hugo Wolf, armoni kavrayışıyla J. Brahms'tan ayrılmış, kromatizmini daha ileri götürmeye yönelik eserler vermiştir.

206 Var. V
Vivace

Kl. Fl.
Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcl.
K. B.

sfz legg.
sf
f
p legg.
f
pp legg.
f
pp legg.
f
pp legg.
f
pp legg.

Vivace

Şekil 88. J. Brahms, Op. 56a
Kaynak: Leipzig, Breitkopfand-Hartel, 1926-27

Mässig und sehr innig

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Tempt me not, O World a - gain -

lo-cket nicht mit Lie - bes - ga - ben, lässt dies Herz al - lei - ne ha - ben sei - ne Won -
Lure me not with joys that per - ish - Let my Heart, un - spo - ken, cher - ish - All its rap -

Şekil 89. H. Wolf, Mörrike-Lied (Verborgtheit)
Kaynak: Boston, Ditson, 1915

İzlenimci akımın öncüsü olan C. Debussy, önemli ilk eseri olan Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd adlı senfonik şiirinde geleneksel tonalite ve ritim anlayışının dışına çıkmış, flüt ile simgelediği eski çağların ezgilerini kromatizm ile vermiştir.

Très modéré
1^{re} SOLO

p doux et expressif

Şekil 90. C. Debussy, Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd
Kaynak: Paris, E. Fromont, 1895

2.3. F. CHOPIN'İN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN KROMATİK YAPILAR

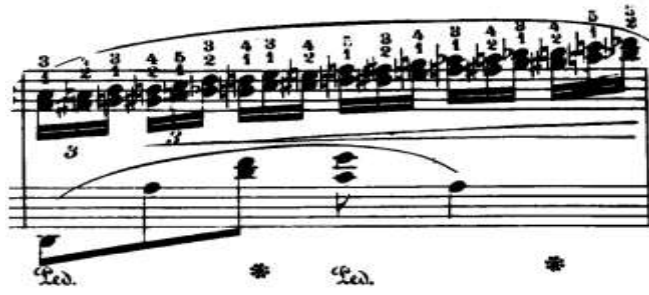
Bu bölümde Frederic Chopin'in kromatizmi kullandığı bazı eserlerinden örnekler gösterilmektedir.



Şekil 91. Ballad 1
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



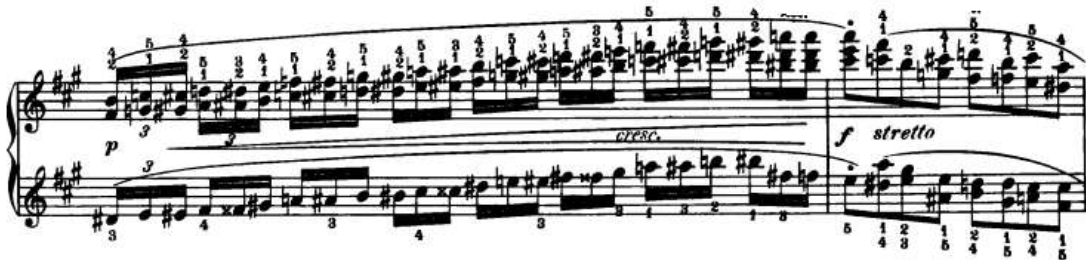
Şekil 92. Ballad 3
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 93. Berceuse Op. 57
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 94. Bolero Op. 19
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 95. Allegro de Concert Op. 46
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 96. Grosse Brillante Polonaise Op. 22
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 97. Fantezi Op. 49
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 98. Grosses Concert-Duo B. 70
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 99. Impromptu Polonez Op. 66
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 100. Vals Op. 34 No. 1
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 104. Polonez Brillante Op. 3
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 105. Nocturne Op. 9 No. 1
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 106. Nocturne Op. 9 No. 2
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 107. Nocturne Op. 9 No. 3
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 108. Nocturne Op. 72 No. 1
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 109. Nocturne Op. 48
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 110. Sonat No. 3 Op. 58 1. Bölüm
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 111. Sonate 1 Op. 4, 1. Bölüm
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 112. Scherzo No. 1 Op. 20
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 113. Polonez Op. 44
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 114. Polonez Op. 53
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 115. Konçerto No. 1 Op. 11, 1. Bölüm
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 116. Konçerto No. 2 Op. 21, 1. Bölüm
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 117. Tarantella Op. 43
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 118. Sonat No. 2 Op. 35, 2. Bölüm
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879

2.4. BELİRLİ DİĞER BESTECİLERİN ESERLERİNDEN ÖRNEK KROMATİK YAPILAR



Şekil 119. C. Czerny Etüt Op. 139
Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1879



Şekil 120. C. Debussy Etüt No. 7, 2. Kitap
Kaynak: Paris, Durand, 1916



Şekil 121. A. Scriabin Etüt Op. 65 No. 1
Kaynak: Moskova, Muzgiz, 1947



Şekil 122. B. Bartók Etüt Op. 18 No. 1
Kaynak: Viyana, Universal Edition, 1920



Şekil 123. S. Prokofiev Etüt Op. 2 No. 3
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1955



Şekil 124. E. R. Blanchet Etüt Op. 7 No. 4
Kaynak: Leipzig, Breitkofford-Hartel, 1910

Piano.

Presto furioso.

ff pesante

a tempo

non legato

Şekil 125. S. Bortkiewicz Etüt Op. 15 No. 10
Kaynak: Leipzig, D. Rahter, 1911

Vivacissimo. Sempre molto chiaro. (♩ = ca. 152)

Marc-André Hamelin (1987)

PIANO

quasi senza pedale

Şekil 126. M. A. Hamelin Etüt
Kaynak: Paris, Simon Richault, 1857

Con moto.

pp

Şekil 127. E. R. Blanchet Etüt Op. 7 No. 3
Kaynak: Leipzig, Breitkoford-Hartel, 1910

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p

"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre)

p.

Şekil 128. G. Ligeti Etüt No. 3
Kaynak: Germany, Schott Musik International GmbH, 1986

Prestissimo *)sempre molto legato, $\text{♩} = 48$ (very even / sehr gleichmäßig **)

una corda
senza ped.

PPP

***)

Şekil 129. G. Ligeti Etüt No. 9
Kaynak: Germany, Schott Musik International GmbH, 1986

Allegro

dim.

p

Şekil 130. S. Rachmaninoff Etüt Op. 39 No. 6
Kaynak: Moskow, Muzgiz, 1970

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FREDERIC CHOPIN VE OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜDÜNÜN ANALİZİ

3.1. FREDERIC CHOPIN

3.1.1. Hayatı



Görsel 1. Frederic Chopin'in Gençlik Yılları

Kaynak: <http://www.examiner.com/article/chopin-concludes-piano-month-at-old-saint-mary-s-disappointingly> (Erişim Tarihi: 18.08.2014)

Frédéric-François Chopin, 1 Mart 1810 tarihinde Nicolas Chopin ve Justiana Krzyzanowska'nın çocuğu olarak Varşova yakınlarında Wola'ya bağlı Zelazowa kasabasında dünyaya gelmiştir. İlk piyano derslerine annesi Justiana Krzyzanowska ile başlayan Chopin, 8 yaşında ilk polonezini¹⁹ bestelemiştir. Daha sonraki çalışmalarına Adalbert Zywny ve Joseph Elsner ile devam etmiştir.

1830 yılında, 20 yılını geçirdiği Zelazowa'dan ayrılarak, sırasıyla Dresden, Viyana, Stuttgart ve Paris'te konserler vermiştir. 1831 yılı Eylül ayında aldığı Varşova'nın işgal haberi ile duygularını eserlerine yansıttığı görülür. Kısa ayrılıklar dışında yaşamının son 20 yılını Paris'te geçirmiştir. Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Felix Mendelsohn, Ignaz Moscheles, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz, Ferdinand Hiller ve Henri Herz gibi

¹⁹ Polonez: Polonya ulusal dansının ve bu dansın temposunda bestelenmiş parçalardır.

iddialı piyano virtüozlar o dönemde Paris'te yaşamıştır. Geleneksel piyano okulunun baş temsilcisi sayılan Alman piyanist Friedrich Kalkbrenner ile F. Chopin, o dönemin rakipleri olduğuna inanılsa da, Chopin, Op. 11 No. 1 Mi minör Piyano Konçerto'sunu²⁰ F. Kalkbrenner'e, Kalkbrenner de Chopin'in bir mazurka²¹ sı üzerine yaptığı "Çeşitlemeler" i besteciye ithaf etmiştir.

F. Chopin'in tüm Avrupa'da tanınmaya başladığı yıllarda notaları Fransa, Almanya ve İngiltere'deki yayınevlerinde basılmıştır. 1831-1836 arasında ki yılları en verimli yılları olarak görülür. 1833 yılının Haziran ayında Op. 10 Etüt cildini yayınlamıştır. 1837 'de Londra'da Liszt'in arkadaşı Kontes d' Agoult' a ithaf ettiği Op. 25 Etütler, Op. 25 Etudes, Op. 29 Impromptu²², Op. 30 Mazurka, Op. 32 Nocturnes²³ ve Op. 31 No. 2 Scherzo²⁴, yu bu dönemde yayınlamıştır.

F. Chopin' in Op. 25 Etütlerini ithaf ettiği Kontes Marie d' Agoult'un yakın arkadaşı olan George Sand, felsefe ve tarih üzerine eserler yazmaktadır. 1836 yılında tanışan George Sand ve F. Chopin'in arkadaşlığı uzun yıllar sürmüştür. O dönemde F. Chopin, George Sand, Franz Liszt, Kontes d' Agoult, Edebiyatçı Eugene Sue, Polonyalı şair Adam Mickiewicz, ünlü Fransız eleştirmeni Sainte-Beuve, Alman şair Heinrich Heine gibi sanatçılar sıklıkla bir araya gelip sanatsal sohbetler yaparlardı.

²⁰ Konçerto: Solo çalgının orkestra eşliği ile birlikte sunduğu ABA formunda üç veya daha fazla bölümlü eserdir.

²¹ Mazurka: Çiftlerin daire oluşturarak yaptığı, ölçü sayısı ¾ lük ve vurgusu 2. zamanda olan Polonya halk dansıdır.

²² Impromptü: 19. yy da ortaya çıkan doğaçlama anlamına gelen müzik türüdür.

²³ Nocturne: Gece müziği anlamına gelen şiirsel bestedir.

²⁴ Scherzo: Şakacı bir üslupla çalınması gerektiğini belirten terimdir. Klasik dönem sonatlarında bir bölüm olarak karşımıza çıkar.



Görsel 2. George Sand, 1838

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/George_Sand#/media/File:Die_junge_George_Sand.jpg

(Erişim Tarihi:18.08.2014)

Kasım 1838'de G. Sand ve F. Chopin Majorca adasına yerleşirler. F. Chopin'in hastalığından dolayı Palma'daki Fransız Konsoloslukuna, daha sonra Valdemosa Manastırı'na taşınırlar. F. Chopin Paris'ten gelecek Pleyel marka piyanosunu beklerken, prelüdlarını²⁵ orada bulduğu Majorca yapımı piyano ile bestelemiştir. Bestecinin Valdemosa' da bestelediği eserler arasında, Op. 40 Do minör Polonez, Op. 41 Mi minör Mazurka, Op. 39 No. 3 Scherzo'nun taslağı, Op. 38 Fa majör Ballad, Op. 40 No. 1 La majör Polonez (düzeltilmiş şekli), Op. 35, Si bemol majör Sonat²⁶, önceden bestelediği Marche Funebre (Cenaze Marşı), Op. 37 No. 1 Sol minör Nocturne ve Op. 43 La bemol majör Tarantella²⁷ taslağı bulunmaktadır.

Majorca adasından Marsilya'ya, bir süre sonra da Nohant'a G. Sand'ın şatosuna yerleşirler. Nohant'ta sağlığı yerine gelen F. Chopin, Op. 58 No. 3 Sonat, Op. 39 No. 3 Scherzo ve Fa diyez minör Impromptu'yü burada tamamlamıştır. Babası ve ilk piyano öğretmeni Zywny'ı kaybettiğinden dolayı 1844 yılı F. Chopin için kayıp dolu olmuştur.

²⁵ Prelüd: Parçaya tonal yönden yol göstericilik yapan giriş parçasıdır.

²⁶ Sonat: Bir solo çalgı yada çalgılar topluluğu için yazılan üç yada daha fazla bölümlü ABA formunda bestelenen eserdir.

²⁷ Tarantella: İtalya'da, ölçü sayısı 6/8 lik olan canlı ve hızlı tempoda olan geleneksel bir dans türüdür.

İlerleyen zamanda onun da sağlığı bozulmuş, 1848-49 yıllarında Londra, İskoçya, Manshester ve Glascow'da verdiği konserlerden sonra Paris'e dönmüştür.

17 Ekim 1849'da vefat eden F. Chopin'in vasiyeti gereği, cenazede W. A. Mozart'ın Requiem'i seslendirilir. Mezarı Paris'teki Piere-Lachaise mezarlığında, kalbi ise isteği üzere Polonya'dadır.



Görsel 3. Paris, Piere-Lachaise, F.Chopin'in Mezar Anıtı

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin#/media/File:Perelachaise-Chopin-p1000352.jpg (Erişim Tarihi:18.08.2014)

1.2. Stili

F. Chopin'in erken yaşlarda göstermiş olduğu olgunluğu, kişiliği ve bu özelliklerinin eserlerine yansması, bestecinin farklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. Eserlerinde bir yanda şiddet, coşkunluk, haykırış varken diğer yanda da yumuşaklık, çekingenlik, tatlılık hâkimdir. Bu kutuplar aynı eser içerisinde bile olabilir ve çatışmazlar. Onları birleştiren, bağdaştıran bir melodi birliği vardır. F. Chopin'in eserleri kederlidir, duygusaldır fakat o, hüznün içinden geçerek sevince ulaşır (Gide, 2010: 28). Eserlerinde en duygulu melodiden sonra bile, bir gülümsemeyi andıran tatlı, hatta alaylı bir melodinin ortaya çıkışına çok rastlanır. Andre Gide'e göre Chopin dünyada en fazla çalındığı halde en az anlaşılan bestecidir. Gide, Chopin Üzerine Notlar kitabında,

“O'nun eserlerini icra edenler, daha çok tanınması için çaba harcadıkça, o daha az anlaşılmuştur. Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann ya da Faure şöyle ya da böyle yorumlanabilir. Güzelliklerini biraz bozsanız da, anlamlarını saptırmazsınız. Ama sadece Chopin'e ihanet edilebilir, sadece onun eserleri kökünden, özünden bütünüyle çarpıtılabilir” şeklinde bahsetmiştir (Gide, 2010: 22).

F. Chopin ve F. Lizst her ne kadar aynı yüzyılın bestecileri olsalar da, eserlerinin kişilik ve yazı tarzları arasındaki farklar görmezlikten gelinemez. F. Chopin' in karmaşık ve armonik bakımdan çok zengin olan eserlerinde, tonalite, tını değişikliği ve inceliklerin anlatılabilmesi için önce anlaşılması gerekmektedir.

F. Chopin' in müziği yalın, her türlü gösterişten uzaktır. Her bir notaya heyecan hatta sorumluluk yükler. Onun müziğinde aşırı hıza yer yoktur. F. Chopin'in kendine özgü metot ve tekniği vardır. Modern piyano tekniğinde birkaç istisnai durum dışında başparmak siyah tuşlarda kullanılmamasına rağmen, besteci siyah tuşları, sıklıkla başparmağı ile kullanmıştır. Legatoları bir inci gibi, trilleri de çok çabuk çalmıştır. Bilekten değil, tamamen parmakların seri hareketiyle olmalı, bir tuş kalkarken diğeri aşağıya inmeli. Tril yapılan tuşlar, nefes almıyormuş gibi aralıksız ve seri şekilde fakat sertliğe müsaade etmeyerek hareket ettirilmelidir. Parmaklar tuşlardan hiçbir zaman kalkmamalı ve aralarında boşluk olmamalıdır.

F. Chopin, klavyenin elin fizyolojisi ile tam bağıntılı olduğunu düşünmekte, uzun olan 2., 3., ve 4. parmakların siyah tuşlarda kullanımını öngörmektedir. Bu sebeple öğrencilerini sırasıyla 1-2-3-1, 2-3-4-1, 2-3-1 olan ana parmak numaralandırmasına göre Si, Fa diyez ve Re bemol gamlarından başlatmıştır. F. Chopin, parmakları zahmetli ve krampa sebebiyet verecek egzersizler vererek eşitlemeye çalışan zamanının öğretmenlerinin aksine, onların doğal eşitsizliğini ses çeşitliliğine bir kaynak olarak görüp değer vermiş, parmaklar kadar çok değişik sesin olması gerektiğine inanmıştır. Parmakların etütlerle eşit hale getirilmesi yerine, doğal yapılarında bulunan eşitsizliklere göre eserler yazmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü parmakları elin eksenini kabul etmiş, doğal el pozisyonu olarak Mi, Fa#, Sol#, La# ve Si# tuşları üzerinde elin alacağı biçimi gözetmiştir. Öğrencilerine ilk olarak siyah tuşların en çok kullanıldığı gamları, son olarak da Do Majör tonunu çalıştırmıştır.

F. Chopin'in metodunda, Liszt'ten farklı olarak, dirsekler tuşların hizasında olmuştur. Tuşesini mükemmelleştirinceye kadar öğrencisine pedal kullandırtmamıştır. F. Chopin'in çalma ayrıcalıklarından en önemlisi de kuşkusuz rubatodur.²⁸ F. Liszt ile F. Chopin'in rubatoları farklıdır. Pianissimo ile fortissimo arasında birçok değişik renk elde etmiş, eşsiz rubatosunu da son derece artistik ve ince bir biçimde duyurmuştur. Besteciye göre rubatonun sırrı, ritmik değişimler ne kadar fazla olursa olsun, notaların orijinal uzunluklarının korunmasıdır. Ritm dalgalanabilir, ancak temel metrik vuruşlar asla dalgalanamazdır.

“Onun çalışındaki en dikkate değer şeylerden birisi, ritimlerde kullandığı özgürlüktür ki bu, uzun yıllar onu dinlememden dolayı, artık, bana çok doğal gelmektedir.1845 ya da 1846'da mazurkalarının çoğunu çalarken $\frac{3}{4}$ lük yerine $\frac{4}{4}$ lük gibi duyuruyordu; bunun da sebebi, ilk vuruşu, olması gerektiğinden daha uzun tutmasıydı. O, bunu daima inkar etmiştir, ancak, bir defasında ben, bunları, yüksek sesle dörde kadar sayarak çaldım ve tıpatıp uyduğunu o da gördü. Ardından güldü ve bu garipliğin ortaya çıkma nedeninin, dansların ulusal karakterinden kaynaklandığını söyledi. Tabii ki bu, her mazurka için geçerli değildi. Bu gözlemimi ona aktarıırken, aslında, çok yanlış ve kırıcı davranmış olabilirdim, ancak, o bunu anlayışla ve espriyile karşıladı; benzer bir tecrübeyi G. Meyerbeer ile yaşamış ve sonuç kırıcı olmuştur.

²⁸ Rubato: Takip edilen temponun kısa bir süre için arttırılması ya da yavaşlatılmasıdır.

Eminim ki, Chopin onu hiç affetmedi". Bu gözlem Chopin ile yaklaşık on üç yıl iyi bir arkadaşlık kurmuş olan Stephen Heller'den alınmıştır (Gültek, 2007:291-292).

19. yy piyanistlerinin çoğu rubato konusunda abartılı yaklaşımlar sergileseler de, F. Chopin'in klasik anlayışı, bu konuda çok ileri gidilmesine engel olmuştur. Belli bir klasiklik anlayışı ve ılımlılık F. Chopin'in stiline temelini oluşturur. Eserlerinin yapıları, işçiliği ve düşünce tarzı, klasik öğeler içerir. İki konçertosu ve iki sonatı hariç, bestelerinin çoğunda klasik düşünceler yer almıştır. Bach, daima ona ilham vermiştir. Besteci kendi prelüdlarini de, Bach'ın Eşit Düzenli Klavye başyapıtının düzeninde olduğu gibi majör ve ilgili minör tonlarında iki set halinde yazmıştır. F. Chopin, J. S. Bach ve W. A. Mozart'ın müziğine ilgi duymuştur. Bu bestecileri çok detaylı araştırmış ve incelemiş, besteciliğinde onlardan etkilenmiştir.

F. Chopin'in ses genişliği piyanonun olanaklarına bağlı kalmıştır. O, hem biçim, hem içerik yönünden gerçek bir araştırmacı ve yenileyici olmuştur. F. Chopin'in istediği yumuşak dokunuşla çalma tekniği, yeni bir pedal tekniğinin doğmasına neden olmuştur. F. Chopin, legato, rubato, surdin²⁹ ve pedal kullanımı ile yeni bir üslup yaratmıştır (Kargı, 2009: 17). Pedalı, armoniden çok ezgiyi legato çalmaya yardımcı bir öğe olarak kullanmıştır (Feridunoğlu, 2005: 102). Çok sık kullandığı pedalı bir çeşit nefes alma şeklinde düşünmüştür. Piyano pedalını kendi imge dünyasına uygun olarak kullanması, yapıtların armonik boyutunu zenginleştirir.

Stilini genellikle Fransız ve Alman romantizminin karışımı oluşturur (Çelebioğlu, 1986: 61). F. Chopin kendi piyanistik üslubunu, çalış tarzının anahtarını ve verdiği eğitimin kıstasını Giovanni Battista Rubini ve Giuseppe Pasta'nın şarkı söyleme stilleri üzerine dayandırmıştır. F. Chopin'in melodik stili çoğunlukla noktürn tipi kompozisyonlarda görüldüğü gibi lirik ve cantabile³⁰ tarzındadır. Besteci eserlerinde piyanonun şarkı söylemesini öngörür; o yoğun legato cantabile çalış tarzı ile sağ elde keman, sol elde çello tınasına yakın bir ses kalitesi elde etmeyi amaçlamıştır. Melodik yapıda ezgiyi desteklemek amacıyla, üçlü ve altılı aralıkları kullanmaktan kaçınmamıştır (Kargı, 2009: 17). Eserleri genellikle, sağ elde duyarlı, anlatımcı bir melodi, sol elde ise ona

²⁹ Surdin: Çalgının sesini kısmaya yarayan mekanizmadır.

³⁰ Cantabile: Şarkı söyler gibi anlamında kullanılır.

eşlik eden arpejler barındırır. Eserleri, polifonik değil, homofonik anlayış içerisindedir. Polonya halk şarkıları ve dans havalarına dayanan ezgileri uzun ve süslüdür. Süslemeler önemlidir, klasik süslemelere benzemezler. Süslemeleri ezgiyi değiştirmez, çünkü onun içinde doğarlar. Bestecinin pek çok yapıtı, içedönük bir karakter taşır. Besteleme yönteminde önce doğaçlamadan yola çıktığı için her yapıtı, bir doğaçlama niteliği gösterir. Chopin'in tüm yapıtları akıcı bir tuşe ve sağlam bir teknik gerektirir.

F. Chopin'in eserleri süprizlerle doludur, A. Gide bu konuda: "...parmaklarının ucunda yavaş yavaş oluşan müzik tümcesinin, icracının bizzat kendisinden kaynaklandığı, hatta onu şaşırttığı ve bizi de o hayranlığını paylaşmaya çağırmakta olduğu sanısına kapılmayı isterim" diyerek görüşünü belirtir. Onun müziğinde güçlü ve yırtıcı forteler yoktur. Alçak sesle, neredeyse fısıldar gibi, virtüöziteleri de dantel gibi işlenmelidir. Chopin, kendisi de yorumlarında, piyanonun sesini sonuna dek zorlamaz.

"Chopin'i sadece fazla yetenekli virtüözlerden dinleyenler onu etkileyici parıltılı parçalar besteleyen biri gibi görebilirler... Oysa, eğer ona sorabilmiş olmasaydım ve O da bana alçak sesle: "Onları dinlemeyiniz. Onların aracılığıyla artık hiçbir şey söyleyemezsiniz. Beni yorumlayış biçimleri sizden çok beni üzüyor. Olmadığım gibi görünmektense, bilinmemeyi yeğlerdim" demiş olmasaydı, ondan nefret ederdim" (Gide, 2010: 26)

şeklinde kaleme alan Gide, virtüözlerin F. Chopin'in romantizmini ön plana çıkarmak istemelerinin hata olduğunu, onun eserlerinde en hayranlık duyulacak yönünün, romantizmin klasizme indirgenmesi olduğunu dile getirmektedir.



Görsel 4. Eugene Delacroix'in fırçasından F. Chopin, 1938

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_043.jpg (Erişim Tarihi:18.08.2014)

Besteci özlem duygusunu işleyen eserler vermiştir. Yapıtlarında çoğunlukla yer alan dizisel pasajlar, kadanslar, keskin ve köşeli ritimler Polonya ulusal şarkı ve dans biçiminden gelmektedir. Mazurkaları Polonya popüler müziğinin ritmik, armonik, formal ve melodik özelliklerini gösterir ve milli deyimlerden etkilenilen Romantik müzik örneklerinin en erken ve en iyi olanlarındandır. Mazurkaları ve Polonezleri Polonyaya olan büyük sevgisini yansıtmaktadır. Polonya halkının ruhunu yakalayıp bu ruhu canlandırmıştır. Besteci, Polonya müziğinden etkilenmiştir, bu etkilenme asla yerel kalmamış, evrensel inceliklerle uyum sağlayan bir sanat anlayışı ile Polonya müziğinin kendi müziğine yansımaları biçiminde olmuştur (Baltacılar, 2004: 12).

F. Chopin'in armonisinde esas olan, kromatizm ve değişken tonalitedir. La majörün içinde la bemolün, re majörün içinde re bemolün tınlaması ve fa majör ile başlayan bir eserin, la minörün VI. derecesi olan fa üzerindeki akorla bitmesi gibi Chopin'de karanlık ve kararsız tonaliteler de fazlasıyla yer almaktadır (Kargı, 2009: 19-20).

F. Chopin'in noctürnlerinin arkasında etkilendiği İrlandalı besteci ve piyanist John Field vardır. Her ne kadar eserlerinin özünü Polonya halk müziğinden alsada kendisinden önce gelen Schamatoldan Vatzslav, Mikolai Gomalkin, Mikolai Zelensky, Martzin Malchevsky, Adam Jazhembsky, Bartelome Penkel gibi Polonya bestecilerinin

eserlerindeki melodik yapıları, armonileri ve tınıları onun eserlerinde görmek mümkündür. O müziğe milliyetçilik duygularını getirmiştir. Onun bestelerindeki anavatanının milli sorununu yansıtan sesler, daha sonra başka bestecilere de ilham vermiş, onlar da eserlerinde milliyetçilik duygularını yansıtmaya başlamışlardır. Bu konuda F. Chopin'i ilk izleyenler Niels Gade, daha sonra Carl Nielsen, Edvard Grieg, Jean Sibelius olmuştur. Glinka, Smetana, Dvorak, Liszt, Schumann, Wagner, Çaykovski, Hugo Wolf, Scriabin, Delius ve Debussy, Chopin'in sanatından etkilenen kişiler arasında yer almıştır (Kargı, 2009: 16).

Günümüzde besteci Chopin, herkes tarafından hep saygıyla ve onurla anılırken, piyanist Chopin neredeyse görmezden gelinmiştir. Daha kötüsü bu konuda yanlış bir izlenim doğmuş ve yayılmıştır. Bu yayılan izlenime göre; onun çalışması canlı bir insanın çalışmış gibi değil de rüyada bir insanın çalışmış gibi, zorlukla duyulabilen, yalnızca pp ve 'una corda' lardan oluşan, az gelişmiş bir teknikten kaynaklanan belirsiz, anlaşılabilirlikten uzak kesin olmayan ve sürekli rubatolardan dolayı ritimleri, bozuk bir piyano çalma stili olarak değerlendirilmiştir.

"F. Chopin'in piyanistliği ile ilgili yanlış değerlendirilmelerin nedeni, onun halk önünde çok ender ve isteksizlikle çalması ve gösterişten hoşlanmamasıydı. Aslında Chopin, çalgıya tam olarak egemen, çok gelişmiş bir tekniğe sahipti. Chopin'in parmaklarının piyanodan çıkardığı sesler bir yaylı veya üflemeli çalgının bağlı çalışması aratmayacak ölçüde, inanılmaz derecede, akıcı bir müziksel anlatımı oluşturuyordu. Çok büyük olmayan ancak son derece esnek elleri vardı ve bu el yapısı, onun hızlı pasajları ve arpejleri uçarı bir şekilde çalmasına olanak veriyordu"

sözlerini Chopin'in öğrencisi ve eserlerinin editörlüğünü yapmış olan Carl Mikuli söylemektedir (Baltacılar, 2004:9).



Görsel 5.Chopin'in ölümünden sonra kalıbı alınan elinin görüntüsü

Kaynak: Baltacılar, 2004:9

Alfred Cortot, F. Chopin'in, ömrü boyunca, büyük salonlarda verdiği kalabalık konserlerin sayısının otuzu geçmediğini söylemektedir. Az konser vermesine karşın besteci kendi döneminde gerçek bir efsane olmuştur. F. Chopin'in halka açık konserlerle ilgili tutumu sadece fiziksel ve psikolojik nedenlerden ötürü değil, aynı zamanda onun piyanoyu çalış tarzıyla da alakalıdır. Çalış, tuşesi genel olarak çok yumuşaktır.

F. Chopin, piyano eğitimiyle ilgili bir kitap yazmak istemiş, ancak sadece bazı notlar geride bırakabilmiştir. Bu notlar, Chopin'in eğitim yöntemi hakkında ipuçları veren önemli notlardır:

“Her şey, parmak numaralarına bağlıdır.”

“Kalkbrenner'in, sadece bilekten çalmayı öğreten yöntemi yanlıştır. Bilek, el ve parmakların yanında, alt kol ve üst kol da çalmaya yardımcı olmalıdır.”

“Esneklik çok önemlidir (Chopin'in, yeni aldığı bir öğrencisiyle, ilk derslerde en sık söylediği sözcükler 'rahatça rahatça' olur.”

“Düz bir el kullanılmaz. Eğer, parmaklar çok açık tutulursa, hareket kolaylığı sağlanamaz.”

Kalkbrenner'in, öğrencilerine, pratik yaparlarken önlerine gazete koyup okumalarını öğütleyen anlayışı da yanlıştır.”Hayır!” der Chopin.”Çalışma, konsantrasyon gerektirir; sadece mekanik değildir.”

Kas yorgunluklarından kaçınılmalıdır. Öğrencilerinin yanlış çalışmayla zorlanmalarından korkmaktadır. Günde üç saatten fazla çalışmayı önermez.

Pedalın doğru kullanımı, ancak, tüm yaşam boyunca öğrenebilecek bir uygulamadır.

Legatoya konsantre olunmalıdır. İyi şancılar dinlenmelidir.

”Eğer Scherzo’mdaki (si bemol minör) uzun cantilena’yı iyi çalmak istiyorsanız, gidin Pasta ya da Rubini’yi dinleyin.”

“Parmakların her biri farklı güçtedirler. Her bir parmaktan en iyi performansı almak için farklı alıştırmalar geliştirilmiştir. Chopin, tüm parmakların eşit duruma getirilmesini savunan eski ekolle ve bunu savunan öğretmenlerle alay etmektedir.”Tüm parmakların eşit güçte olmalarını sağlamaya yönelik bir eğilim vardır. Bana öyle geliyor ki, bir öğrencinin, güzel ton kalitesini yakalaması amaçlanmalıdır. Her sesi, aynı ton seviyesinde çaldırmak bizim amacımız değildir. Parmak sayısı kadar farklı ses vardır” (Gültek, 2007: 296).

Pedal 17. yüzyılın sonlarında bulunmuştur. Onun müziğinin şiirsel etkilerinin çoğu, sağ pedalın duyarlı ve ustaca kullanımından kaynaklanıyordu. Chopin için pedal kullanmak, adeta soluk alıp vermek gibidir. Pedalı bu şekilde kullanması armoniyi ele alış biçimini de etkilemiştir (Baltacılar, 2004:8).

Sekvens tekniği ve kadansları da romantik armoniye dayanmaktadır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları kimi besteciyi tona uzak akorlara götürmüş, böylece elde edilen geçişli ses renkleri, çeşitli ruhsal durumların ifade edilmesini sağlamıştır. Eski kuralların belirlediği çizgi terk edilerek, ruhsal açılımın ifade edilebilmesi senkopları öyle zenginleştirmiştir ki, çok sesliliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınırlarına kadar dayanmıştır (Araboğlu, 2009: 9). Yapıtlarını Fransa’da Schlesinger, Almanya’da Hartel, İngiltere’de Wessel yayınevleri basmıştır.

3.1.3. Eserleri

F. Chopin birkaçı dışında bütün eserlerini piyano için yazmıştır, bu yüzden belki de çalgı olarak piyanonun sırlarını en iyi tanıyan ve anlayan o olmuştur (Say, 2009: 364). Bestecinin çocukluk dönemindeki erken dönem eserlerinden bazıları kayıptır, fakat 230 üzerinde eser günümüze gelmiştir.

Eserler Opus numaralarına ve besteleniş yıllarına göre sıralanmıştır.

Op. 1, Do Minör Rondo - 1825

Op. 2, Mozart'ın Don Giovanni Operasından “La c idarem la mano” Düeti Üzerine Si bemol majör Çeşitlemeler - 1827

Op. 3, Piyano ve Viyolonsel için Do majör Giriş ve Polonez - 1830

Op. 4, Do minör Sonat - 1828

Op. 5, Fa majör Rondo a la Mazur - 1826

Op. 6, Beş Mazurka (Fa diyez minör, Do diyez minör, Mi majör, Mi bemol minör, Do majör) - 1831

Op. 7, Dört Mazurka (Si bemol majör, La minör, Fa minör, La bemol majör) - 1831

Op. 8, Piyano, Keman ve Viyolonsel için Sol minör Üçlü - 1829

Op. 9, Üç Noctürn (Si bemol minör, Mi bemol majör, Si majör)- 1831

Op. 10, On İki Etüt - 1831

Op. 11, Mi Minör Konçerto - 1830

Op. 12, Si bemol Majör Çeşitlemeler - 1833

Op. 13, La Majör Fantezi -1829

Op. 14, Fa Majör Rondo a la Krakowiak - 1928

Op. 15, Üç Noctürn (Fa Majör, Fa diez Majör, Sol Minör) - 1833

Op. 16, Mi bemol Majör Rondo - 1834

Op. 16A, Mi bemol Majör Grand duo concertant- 1833

(Meyerbeer'in Robert le Diable operasından temalar üzerine Auguste Franchomme ile birlikte bestelenmiştir.)

Op. 16B, Mi bemol Majör Grand duo concertant (Dört el için) - 1838

Op. 17, Dört Mazurka (Si bemol Majör, Mi Minör, La bemol Majör, La Minör) -1833

Op. 18, Mi bemol Majör Vals - 1833

Op. 19, La Minör Bolero - 1833

Op. 20, Si Minör Scherzo - 1834

Op. 21, Fa Minör Konçerto - 1830

Op. 22, Andante spianato ve Mi bemol Majör Büyük Polonez - 1836

Op. 23, Sol Minör Ballade - 1835

Op. 24, Dört Mazurka (Sol Minör, Do Majör, La bemol Majör, Si bemol Minör) - 1836

Op. 25, On İki Etüt - 1836

Op. 26, İki Polonez (Do diyez Minör, Mi bemol Minör) - 1836

Op. 27, İki Nocturn (Do diyez Minör, Re bemol Majör) - 1836

Op. 28, Yirmidört Prelüd - 1839

Op. 29, La bemol İmpromtu - 1837

Op. 29A, Mi Majör Çeşitleme (Hexameron'dan) - 1838

Op. 30, Dört Mazurka (Do mınör, Si Minör, Re bemol Majör, Do diyez Minör) - 1837

Op. 31, Si bemol Minör Scherzo - 1837

Op. 32, İki Noctürn (Si Majör, La bemol Majör) - 1837

Op. 33, Dört Mazurka (Sol diyez Minör, Do majör, Re Majör, Si Minör) - 1838

- Op. 34, Üç Vals (La bemol Majör, La Minör, Fa Majör) - 1838
- Op. 35, Si bemol Sonat - 1839
- Op. 36, Fa diyez Minör Impromptu - 1839
- Op. 37, İki Noctürn (Sol Minör, Sol Majör) - 1838
- Op. 38, Fa Majör Ballade - 1839
- Op. 39, Do diyez Minör Scherzo - 1839
- Op. 40, İki Polonez (La Majör, Do Minör) - 1838
- Op. 41, Dört Mazurka (Mi Minör, Si Majör, La bemol Majör, Do diyez Minör) - 1839
- Op. 42, La bemol Majör Vals - 1840
- Op. 42A, La Minör Mazurka "Gaillard" - 1840
- Op. 42B, La Minör Mazurka "Notre Temps" - 1841
- Op. 43, La bemol Tarantella - 1841
- Op. 44, Fa diyez Minör Polonez - 1841
- Op. 45, Do diyez Minör Prelüd - 1841
- Op. 46, La Majör Allegro de concert - 1841
- Op. 47, La bemol Majör Ballade - 1841
- Op. 48, İki Noctürn (Do Minör, Fa diyez Minör) - 1841
- Op. 49, Fa Minör Fantezi - 1841
- Op. 50, Üç Mazurka (Sol Majör, La bemol Majör, Do diyez Minör) - 1842
- Op. 51, Sol bemol Majör Impromptu - 1841
- Op. 52, Fa Minör Ballade - 1842
- Op. 53, La bemol Majör Polonez - 1842

- Op. 54, Mi Majör Scherzo - 1842
- Op. 55, İki Noctürn (Fa Minör, Mi bemol Majör) - 1843
- Op. 56, Üç Mazurka (Si Majör, Do Majör, Do Minör) - 1843
- Op. 57, Re bemol Majör Berceuse - 1843
- Op. 58, Si Minör Sonat - 1844
- Op. 59, Üç Mazurka (La minör, La bemol Majör, Fa diyez Minör) - 1845
- Op. 60, Fa diyez Minör Barcarolle - 1846
- Op. 61, La bemol Majör Polonez Fantezi - 1846
- Op. 62, İki Noctürn - 1846
- Op. 63, Üç Mazurka (Si Majör, Fa Minör, Do diyez Minör) - 1846
- Op. 64, Üç Vals (Re bemol Majör, Do diyez Minör, La bemol Majör) - 1847
- Op. 65, Piyano ve Viyolonsel için Sol Minör Sonat - 1847
- Op. 66*, Fantezi İmpromptü - 1834
- Op. 67*, Üç Mazurka (Sol Majör, Sol Minör, Do Majör) - 1829, 1849, 1835
- Op. 68*, Dört Mazurka (Do Majör, La Minör, Fa Majör, Fa Minör) - 1829, 1826, 1829, 1849
- Op. 69*, İki Vals (La bemol Majör, Si Minör) - 1835, 1829
- Op. 70*, Üç Vals (Sol bemol Majör, Fa Minör, Re bemol Majör) - 1832, 1841, 1829
- Op. 71*, Üç Polonez (Re Minör, Si bemol Majör, Fa Minör) - 1827, 1828, 1826
- Op. 72/1*, Do Minör Cenaze Marşı - 1826
- Op. 72/2*, Mi Minör Noctürn - 1830

*Bu yapıtlar bestecinin ölümünün ardından Julian Fontana tarafından yayınlanmıştır.

Op. 72/3*, Üç Ecosaise (Re Majör, Sol Majör, Re bemol Majör) - 1826

Op. 73*, Do Majör Rondo - 1828

Op. 74*, On Yedi Şarkı

No. 1, Zyczenie (Genç Kz Arzusu), Metin: S. Witwicki - 1829

No. 2, Wiosna (İlkbahar), Metin: S. Witwicki - 1838

No. 3, Smutna rzeka (Üzgün Nehir), Metin: S. Witwicki - 1831

No. 4, Hulanka (İçki Şarkısı), Metin: S. Witwicki - 1830

No. 5, Gdzie lubi (Aşık Olduğu Yerde), Metin: S. Witwichi - 1829

No. 6, Precz z moich oczu (Gözden Uzakta), Metin: A. Mickiewicz - 1830

No. 7, Posel (Haberci), Metin: S. Witwicki - 1830

No. 8, Sliczny Chlopiec (Yakışıklı Delikanlı), Metin: B. Zaleski- 1841

No. 9, Melodia / Z gor, gdzie dzwigali (Ağıt), Metin: Z. Krasinski -1847

No. 10, Wojak (Savaşçı), Metin: S. Witwicki - 1830

No. 11, Dwojaki koniec (Ölümde Birleşme), Metin: B. Zaleski - 1845

No. 12, Moja Pieszczotka (Sevgilim), Metin: A. Mickiewicz - 1836

No. 13, Nie ma czego trzeba (Sahip Olmadğımı İstiyorum), Metin: B. Zaleski - 1845

No. 14, Pierscien (Yüzük), Metin: S. Witwicki - 1836

No. 15, Narzeczony (Damat), Metin: S. Witeicki - 1831

No. 16, Pionska Litewska (Litvanya Şarkısı), Metin çevirisi: L. Osinski

No. 17, Leci liscie z drzewa (Ağaçtan Bir Yaprak Düştü), Metin: W. Pol (Şarkının metni S. Witwicki'nin "Spiew z mogily" (Mezardan Gelen Şarkı) şiirinin düzenlemesidir.

Op. posth. Allegretto - 1831

Op. posth. Re Minör Andantino - 1845

Op. posth. Sol Minör Andantino - 1838

Op. posth. Si bemol Majör Cantabile - 1834

Op. posth. Şarkı, "Czary" (Büyü), Metin: S. Witwicki - 1830

Op. posth. Sol bemol Majör Contredanse - 1831

Op. posth. La Minör Füg - 1840

Op. posth. La bemol Majör Gallop "Marquis" (G.Sand'ın köpeği "Marquis" için) - 1847

Op. posth. Mi bemol Majör Largo - 1847

Op. posth. Do diyez Minör Lento con gran espressione in - 1830

Op. posth. Sol Majör Şarkı - 1829

Op. posth. Si bemol Majör Mazurka - 1832

Op. posth. Do Majör Mazurka - 1833

Op. posth. Re Majör Mazurka - 1829; ikinci versiyon:1832

Op. posth. La bemol Majör Mazurka - 1834

Op. posth. Mi Majör Moderato – 1843

Op. posth. Do Minör Noktürn -1848

Op. posth. La bemol Majör Polonez - 1821

Op. posth. Si bemol Majör Polonez -1817

Op. posth. Si bemol Minör Polonez - 1826

Op. posth. Sol bemol Majör Polonez - 1830

Op. posth. Sol bemol Minör Polonez - 1824

Op. posth. Fa Majör Prelüd - 1845

Op. posth. La bemol Majör Presto con leggierezza - 1834

Op. posth. Mi bemol Majör Sostenuto - 1840

Op. posth. La Minör Şarkı “Dumka”, Metin: B. Zaleski - 1840

Op. posth. La Majör Çeşitlemeler “Souvenir de Paganini” - 1829

Op. posth. Re Majör Çeşitlemeler (Dört El Piano) - 1826

Op. posth. Mi Majör Çeşitlemeler (Alman Şarkısı Üzerine) - 1826

Op. posth. Mi Majör Çeşitlemeler (Rossini'nin La Cenerentola operasından “Non piu mesta” Teması Üzerine) - 1830

Op. posth. La bemol Majör Vals - 1830

Op. posth. La Minör Vals - 1849

Op. posth. Mi bemol Majör Vals - 1827

Op. posth. Mi Majör Vals - 1830

Op. posth. Mi Minör Vals - 1830

Si bemol Minör Andante dolente - 1827

Si bemol Majör Ecossaise - 1827

Trois Nouvelles Etudes (Üç Yeni Etüt: Ignaz Moscheles ve François-Joseph Fetis tarafından yazılan bir piyano öğretim kitabı olan Methode des Methodes de Piano için katkı amacıyla yazılmıştır.) - 1839

Mi bemol Majör Largo - 1835

Si bemol Majör Mazurka - 1825

Sol Majör Mazurka - 1825

Sol Minör Polonez - 1817

Fa Majör Çeşitlemeler (Dört El Piyano) - 1827

Veni Creator (B. Zaleski ve Z. Rosengardt'ın Düğün Töreni İçin) - 1846

La bemol Majör Vals - 1827

La bemol Majör Vals - 1830

Do Majör Vals - 1824

Do Majör Vals - 1826

Mi bemol Majör Vals - 1830

Re Minör Vals "La partenza" (Ayrılış) - 1828

Chopin'nin tüm yapıtları Ignaz Padarewski tarafından derlenmiş, 1949-61 yılları arasında Polonya'da 21 cilt olarak yayınlanmıştır. Yapıtlar dizini ise K. Kobilanska tarafından 1977'de hazırlanarak 1979'da Polonya'da yayınlanmıştır.

3.1.3.1. Etütleri ve İncelenmesi

Etüt kavramı; teknik, vürtüözite, çalışmaya odaklı, kişinin tekniğini geliştirmeye yönelik parçalar olarak nitelendirilmiştir. Clementi, Czerny, Hummel, Moscheles, Hanon tarafından yazılan etütler sadece teknik çalışmalardan ibaret olmuştur. Bu açıdan son derece yararlı olmasına karşın, çoğu aynı genel nota dizelerinin tekrarından oluştuğu için bu etütler müzikal gelişim konusunda yetersizdir. Chopin, bunlara birer sanat değeri kazandırarak el alıştırmalarını kuru ve sıkıcı notalar olmaktan çıkarıp birer duygu ifadesi haline getirmiştir. Chopin'in etütleri, piyano alıştırmalarının çok ötesinde bulunarak, ayrı bir şiirsel ifade çizgisini izler. Bu eserlerin ilginç bir tarafı da, Bach'ın Eşit Düzenli Klavyesi'nde olduğu gibi Do Majör'le başlamasıdır. Chopin, zayıf parmakların güçlendirilmesi için uğraşılması taraftarı değildir. Yapıtlarındaki bazı

geçitlerde, zayıf parmaklara az önemli notaları düşürmeyi öngörmüştür. Etütlerinde de elin fizyolojik özelliklerini göz önünde bulundurmıştır.

Chopin'in etütleri bir açıdan çok özeldir. Bu etütlerde, yorumcunun tekniğini geliştirme ilkesi hedef alınsa da, başka bir element daha vardır. Her etüt kendini tekrar eden notalar, egzersizlerden ziyade anlattığı müzikal bir hikayeye sahiptir. Chopin'in diğer eserlerinde olduğu gibi tek düze nota çalmanın ötesinde, egzersiz formundaki etüt kavramını tamamen değiştirmiş, teknik alıştırmaları aynı zamanda canlı duygusal bir hikayeye dönüştürmüştür. Her etüt farklı teknik problemlere değinirken aynı zamanda legato stilinin çalımını geliştirmeye yönelik ortak hedefler ile birbirlerine bağlıdır.

Chopin'in gerek piyano çalışmaları gerekse parmak etütleri için yazdığı bu çalışma parçaları aslında başlı başına birer anlatımcı eserdir. Bu anlatımcılık ilk Chopin ile başlamıştır. Bunlar hem öğrencilerin etüt olarak çalışabilecekleri, hem virtüözlerin çalabilecekleri, hem de bir eser olarak zevkle dinlenebilecek parçalardır. Etütler bestecinin 18-24 yaş döneminde yazılmıştır. Bu yaşlarda çağın sıkı kurallarını yıkmış, müzik sanatına pek çok yenilikler getirmiştir. Geniş akorlar, büyük arpejler, kromatik örgüler, alışılmamış tonaliteler bunlar arasındadır.

Etütler, F. Chopin tarafından piyano için 3 set halinde bestelenen solo çalışmalardır. Toplamda 27 tane olan bestelerin on ikişerli iki grubu opus numarası 10 ve 25 olarak sınıflandırılmış, üç tanesi ise opus numarası almamıştır.

Etütlerin ilk seti 1829-32 yılları arasında yazılıp, 1833'te yayınlanmıştır. Chopin o zaman 23 yaşında olmasına rağmen çoktan Paris salonlarında tanınan ünlü bir bestecidir. Paris'te Franz Liszt ile tanışan Chopin etütlerini ona adamıştır, "A mon ami Franz Liszt" (Franz Liszt arkadaşşıma).

Chopin'in ikinci etüt seti 1832-36 yılları arasında yazılıp, 1837'de yayınlanmış, Op. 25 Etüt Albümü de Kontes d'Agoult' a adanmıştır.

Bu setlere 1840'ta yayınlanan üç etüt daha dahil olmuştur. Moscheles ile Fétis'in metot kitapları için yazılmışlardır. Bu eserler de öncekilerden gerek melodi, gerekse işleniş bakımından farklı bir değere sahip değildir. Önce de belirttiğimiz gibi tüm etütler adeta

başlı başına birer eser niteliğindedir. Ondandır ki, piyanistler bu parçaları programlarına, etütten ziyade birer konser eseri niteliğinde oldukları için almaktadırlar.

OP. 10 ETÜTLER:

No. 1 Do Majör, No. 2 La Minör, No. 3 Mi Majör, No. 4 Do diyez Minör, No. 5 Sol bemol Majör, No. 6 Mi bemol Majör, No. 7 Do Majör, No. 8 Fa Mjör, No. 9 Fa Minör, No. 10 La bemol Majör, No. 11 Mi bemol Majör, No. 12 Do Minör.

OP. 25 ETÜTLER:

No. 1 La bemol Majör, No. 2 Fa Minör, No. 3 Fa Majör, No. 4 La Minör, No. 5 Mi Minör, No. 6 Sol diyez Minör, No. 7 Do diyez Minör, No. 8 Re bemol Majör, No. 9 Sol bemol Majör, No. 10 Si Minör, No. 11 La Minör, No. 12 Do Minör.

OPUS NUMARASI VERİLMİYEN ETÜTLER:

No. 1 Fa Minör, No. 2 La bemol Majör, No. 3 Re bemol Majör.

OP. 10 NO. 1: (Do Majör) Sağ el klavyeyi zengin arpejlerle kaplarken, baslar uzun notalarla tonal yürüyüşler yapar. Etüdün amacı sağ elde açılmanın gelişmesi, parmakların güçlenmesi, 1. parmak kullanımında yetkinlik, esnek bilek pozisyonu ve legato kullanımınıdır. Klavye üzerinde aşağı yukarı akan sağ el arpej pozisyonundan dolayı "Waterfall" ismi ile de bilinen bu etüt, düzgün parmak ve bilek kontrolü gerektirmektedir.

OP. 10 NO. 2: (La Minör) Odaklanılan konu, sağ eldeki 3. 4. 5. parmakların klavye üzerindeki kromatik akışıdır. Aynı zamanda sağ elin 1. ve 2. parmağı, sol el ile birlikte akorlar basar. Sağ el hareket ve eşlik olarak iki yapıya bölünür. Etüdün amacı, zayıf parmakların bağımsızlığı ve eşitliği, el pozisyonunun doğru kullanımı, hafiflik, çeviklik, güçsüz parmakların pürüzsüz, yumuşak, düz çalımı ve legato çalışın yetkinleştirilmesidir.

OP. 10 NO. 3: (Mi Majör) Parmaklar farklı tını güçlerinde verimli olunması açısından iki kas yöresine bölünür. Amaç, polifonik çalışma ve legatonun geliştirilmesidir. Zayıf

parmaklarda verilecek ifade gücünün, parmakların sübtitüsyonun (bir parmağın diğer parmağın yerini alması) geliştirilmesi hedef alınır. Bu etüt doğru pedal kullanımı ve müzikal rubato açısından oldukça faydalıdır. “ Tristesse” (hüzün) olarak isimlendirilen bu etüt, müzikal ifade açısından şiirsel ve zengindir.

OP. 10 NO. 4: (Do diyez Minör) Her iki elde eşitlik, hızlilik kazandıran bu etüt, legato ve siyah tuşlar üzerinde 1. parmak kullanımını geliştirmektedir. Elin açık ve toplu pozisyon geçişlerinde tını dengesinin korunması etüdün güçlükleri arasındadır.

OP. 10 NO. 5: (Sol bemol Majör) Siyah tuşlarda hakimiyet kazandıran bu etüt, yorumcuya tını düzeni ve legato kazandırır. Zayıf parmakların, güçlü parmakların yerini almasında yetkinlik ve 1. parmağın siyah tuşlardaki rahatlığı amaç edinilir.

OP. 10 NO. 6: (Mi bemol Majör) Bir ağıt havasını andıran etütte, legato, tınının ifade gücü, polifonik çalış yetkinliği, farklı hatlarda denge gelişimi konuları hedef olup, açılımını geliştirmektedir. Yorumcunun kendini aradığı, keşfettiği, ton gelişimine katkı sağladığı etütlerdendir.

OP. 10 NO. 7: (Do Majör) Çift sesli notalar ve değişik pazisyonlarda bağlantılar, el açılımının gelişmesi, parmakların hafifliği, çevikliği, bağımsızlığı ve kontrolü, bilek esnekliği ve pozisyon geçişleri açısından geliştirici bir etüttür.

OP. 10 NO. 8: (Fa Majör) 1. parmak geçişinin eşitliği ve hafifliği açısından önem taşıyan bu etüt, teknik açıdan güçlüklerle dolu ve geliştiricidir. Bu etütte, gam ve arpejlerde olduğu gibi 1. parmağın geçişine ve cümlelerin-hattın bağlantısında tını eşitsizliği olmamasına özen gösterilmelidir. Adlandırıldığı gibi “Sunshine” güneş pırıltısında yorumlanmalıdır.

OP. 10 NO. 9: (Fa Minör) Sol elde açılmanın gelişmesi, çeviklik ve hız beklenen bu etüt, sağ elde müzikal diksiyon ve şiirsel ifade gücünün gelişmesini amaç edinmektedir.

Op.10 NO. 10: (La bemol Majör) Her iki elde de açılmanın gelişmesini hedef alan bu etüt, el ve bilek esnekliğini, 5. parmağın gücünü, akor çalma yetkinliğini, 1. ve 5. parmak geçişlerinde çeviklik, legato ve staccato çalış tekniğinde hakimiyet kazandırır.

OP. 10 NO. 11: (Mi bemol Majör) Kırılan akorlardan oluşan etüt, her iki elde de açılmanın gelişmesi, bilek esnekliği kazandırır. Sağ elin üst parmaklarında şarkı söyleyen tını, ritmik rahatlık ve hafiflik gerektirir. Pedal kullanımı armonik yürüyüşler doğrultusunda dikkatlice yapılmalıdır.

OP. 10 NO. 12: (Do Minör) Her iki elde de teknik güçlük ve virtüözite gerektiren bu etüt, patetik ve coşkulu bir yorumla bütün bir milletin ruhunu hikaye eder. “İhtilal” adı ile bilinen bu etüt, aşırı pedal ile boğulmadan önce, icracı sabırlı disiplinli bir çalışma göstermeli, parmakların gücünü, eşitliğini ve tını güzelliği, oktavların ifade değerini ve rengini ortaya çıkarmalıdır. Bu etüdün heyecan ve güzelliği, sağ elin asil ve ateşli diksiyonuna ve aksanlarının gerçekliğine tabidir.

OP. 25 NO. 1: (La bemol Majör) El ve bilek esnekliği, 5. parmak müzikal ifade gücü kazandıran bu etüt, rüyada gibi hissettiren atmosferi ile büyük bir müzikalite, şiirsel yaklaşım gerektirmektedir. “Aeolian Harp” olarak bilinen etüdün adı, tellerine rüzgarın çarpmasıyla ahenkli sesler çıkaran arp’a benzeyen eski bir çalgıdan gelmektedir. Legato ve staccato’nın iç içe geçişi ile pedal kullanımı armonik değişimlerle yapılmaktadır.

OP. 25 NO. 2: (Fa Minör) “The Bees” olarak adlandırılan bu etütte, sağ elin çevikliği ve hafifliğinde yorumlanması beklenir. Teknik virtüözite gerektirmesinin yanı sıra, müzikal ifade ve nüans kontrolü de gerektirmektedir. Parmaklarda serilik, bilek esnekliği, parmaktan çalma tekniği kazandırmaktadır.

OP. 25 NO. 3: (Fa Mjör) Bilek esnekliği, el açılımı, 1. ve 5. parmak dengesi, karşıt hareketlerde seçkinlik kazandıran bu etüt, ritmik yapısı, neşesi, canlı karakteri ile “The Horseman” (Atlı) olarak adlandırılmaktadır.

OP. 25 NO. 4: (La Minör) Tekniğinin tekdüze görünümüne rağmen; ritmik ve ifade gücü, parmak veya bilek staccatosu, esneklik, akor çalma yetkinliği, portamento ve legatonun ard arda veya eşzamanlı gelişi, tuşe güçlükleri açısından geliştirici bir etüttür. “Paganini” olarak da adlandırılır.

OP. 25 NO. 5: (Mi Minör) Scherzo havasında olan bu etüt, bilek esnekliği, mutlak bir legato, 1. ve 2. parmağın yer değişiminde çeviklik, 1. parmak geçişi ve el pozisyonunda

rahatlık ve esneklik kazandırmaktadır. “Wrong Note” denilen bu çalışmada parmakların kuru artükülasyondan sakınılması amaç edinilir.

OP. 25 NO. 6: (Sol diyez Minör) Bu etüdün en karakteristik özelliği olan 3lü aralıktaki çift ses gam ve hat yürüyüşü fiziksel olarak el pozisyonunu teknik açıdan oldukça geliştirir. İki hattın her birini titizlikle çalışıp, çift notalı pasajlarda eşitlik ve legato hakimiyetini sağlamak gerekmektedir.

OP. 25 NO. 7: (Do diyez Minör) “Çello” ya da “Sol El” etüdü olarak adlandırılan bu etüt, sol elin dramatik, acı, tutku ve özlem dolu anlatımının üzerine sağ elin yaralı, tatlı, derin, hüznü ifade sinin gelmesi ile oluşur. Üst melodik hat, eşlik, alt melodik hat olarak yorumlanan çalışma, müzikal ifade, tuşe kontrolü, tını dengesi, polifonik anlatım, pedal kullanımında yetkinlik sağlamaktadır.

OP. 25 NO. 8: (Re bemol Majör) Altılı aralıklarla çift seslerin yürüyüşünden oluşan etüt, bilek ve ön kol esnekliği ve kas gevşekliği istemektedir. Mutlak legato ve parmak numaralarının yer değişimi ve kaydırılmasında yetkinlik, el açılımı kazandırır.

OP. 25 NO. 9: (Sol bemol Majör) Bu etüdü oktav etüdü yerine oktavlara uygulanan bir tuşe etüdü olarak kabul etmek gerekmektedir. Parmakların bağlı, bileğin çözümlü çalışması, kelebek neşesinde alaycı ritmi, legato ile staccato arasındaki tuşe değişikliği esas alınan etüt, el açılımı, hız, hafiflik ve çeviklik kazandırır.

OP. 25 NO. 10: (Si Minör) “Oktav” olarak adlandırılan etütte, el açılımı, parmakların bağımsızlığı, bilek esnekliği, siyah-beyaz tuşlar geçişinde ve parmak numarası değişikliğinde yetkinlik, mutlak legato, 1. parmağın çeviklik kazanması, 3. 4. 5. parmaklarda dayanma gücünün artması amaç edilir.

OP. 25 NO.11: (La Minör) “Winter Wind” (Kış Rüzgarı) adıyla da bilinen etüt, bas partisinin baskın ritmi ve sağ elin akıcı anlatımından oluşur. Parmaklarda güç, eşitlik, çeviklik ve bağımsızlık, güçlü ve zayıf parmaklarda kaynaşma, bilek esnekliği, hız ve teknik virtüözite gerektirir.

OP. 25 NO. 12: (Do Minör) Her iki elin klavyede inici ve çıkıcı arpej gezintilerinden oluşan, bundan dolayı “Ocean” (Okyanus) adını alan bu etüt, arpej, el pozisyonu, bilek hareketleri, 1. ve 5. parmak numaralarının aynı tuşta ard arda gelmesi ve yer

değişimleri, eşit parmak gücü, iki elin uyumu ve birlikteliği, elde açılma, mutlak legato ve doğru aksan konularında yetkinlik sağlamaktadır.

NO. 1 (Fa Minör) İcracıyı etüt etkisinden tamamen çıkaran bu eser, sağ elin hüzünlü ve kararlı anlatımıyla başlar. Üçleme ve onaltılık ritmin bir araya gelmesiyle iç içe geçer ve sol elin arpej çevrimleriyle anlatım devam eder. Bu etüt, ritmsel ve müzikal yorumda bize özgürlük tanır. Eser giderek yükselen ve alçalan müzikal cümlelerde sonuna dek mutlak legatoyu korur ve dikkatli pedal kullanımı gerektirir.

NO. 2 (La bemol Majör) Sağ elde üç sesli akorlar ve sol elde sekizlik yürüyüşler iç içe girmiştir. Akorların üst sesleri ve bas partisinde akan yumuşak ezgi uyum içerisindedir. Sağ elde aynı nota üzerinde parmak numaralarının değişimi önemli olan etüt, pedal kullanımında ve müzikal ifadede özgürlük gerektirir.

NO. 3 (Re bemol Majör) Sağ elde legato yürüyen ezginin altında staccato bir hat vardır. Sol el zengin armonik yürüyüşleri ile eşlik eder. Hat boyunca zayıf parmakların ezgiyi bölmemesi, uyum içinde büyük bir birliktelik ile akması gerekmektedir.

3.2. OP. 10 NO. 2 KROMATİK ETÜT

A

Op. 10. N° 2.

Allegro, $\text{♩} = 114$.
sempre legato

The musical score for Op. 10 No. 2 is presented in six systems. Each system consists of a treble and bass staff. The piece is in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro, quarter note = 114'. The instruction 'sempre legato' is written above the first system. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'dim.'.

Geçiş Köprüsü

B

sempre legato
poco a poco cresc.

sempre legato
poco a poco cresc.

cresc.

p

sempre legato

sempre legato

Dönüş Köprüsü →

A

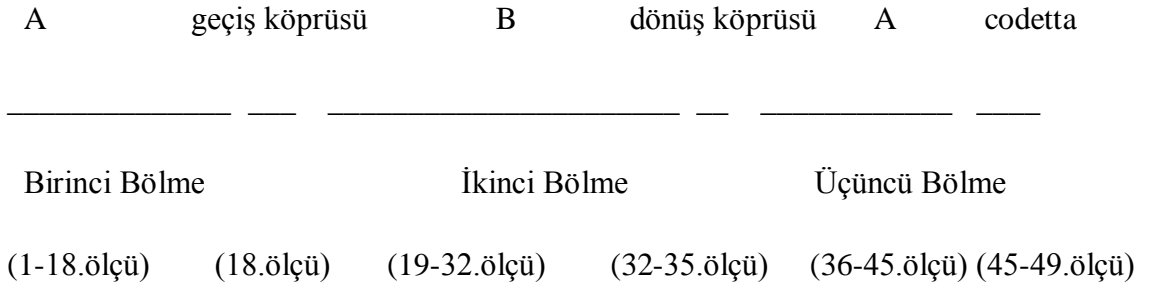
The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The right hand plays a continuous, intricate melody with frequent sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include 'cresc.' in the third and fifth systems, and 'dim.' in the sixth system. A 'rit.' marking is placed above the bass staff in the fifth system. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final chord. The tempo marking 'C. M. 2' is located at the bottom center of the page.

Şekil 131. Op. 10 No. 2 Etüt
Kaynak: New York, G. Schirmer, 1895

3.2.1. Etüdün Analizi

Etütler genellikle lied biçimi kalıplarına uyar. Ezgisel örgenlerden kurulu, genellikle 2-8 ölçü olan ve bir bitiş ya da kalış ile tamamlanan tutarlı parçalardan oluşan cümlelerin; ardı ardına gelmesinden meydana gelen 2 ya da 3 bölümün bir bütünlük göstererek tam kalış ile bitmesi sonucunda lied formu meydana gelir.

Bu etüt, basit tamamlanmamış üç bölmeli lied yapısındadır. Tamamlanmamış üç bölmeli lied biçiminde üçüncü bölme birinci bölmenin kısaltılmış şeklidir. Temel ilke olan başa dönüş ilkesi birinci bölmenin başına dönülmekle yerine getirilir. Bunun için kimi kez tek bir ölçünün tekrarlanması bile yeter. Basit ve karmaşık lied formları arasındaki fark ise B bölmesinin yapısı, uzunluğu, karmaşıklığı ile saptanır. Aşağıda etüdün kabaca formu verilmiştir.



Şekil 132. Op. 10 No. 2 Etüt Formu

Bölmeleri oluşturan cümle ya da periyot olarak adlandırdığımız kalışlar, daha da daraltılarak aşağıdaki şemada incelenmiştir.

<i>P E R İ Y O T</i>							
8 ölçü							
Yarı Cümle 4 ölçü				Yarı Cümle 4 ölçü			
<i>Fraz</i> 2 ölçü		<i>Fraz</i> 2 ölçü		<i>Fraz</i> 2 ölçü		<i>Fraz</i> 2 ölçü	
<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü	<i>Motif</i> 1 ölçü

Şekil 133. Periyot Tablo
Kaynak: A.Ü. Form Bilgisi Ders Notları: 4

A bölmesi dediğimiz Birinci Bölme, 2 tam cümleden oluşmaktadır.

1 _ _ _ _ 5 _ _ _ _ 8 _ 9 _ _ _ _ 13 _ _ _ _ 18 _ 19 (a)

Yarı Cümle Yarı Cümle G.Köprüsü Yarı Cümle Yarı Cümle (E)D.Köprüsü

1.Cümle

2.Cümle

Şekil 134. A Bölmesi Formu

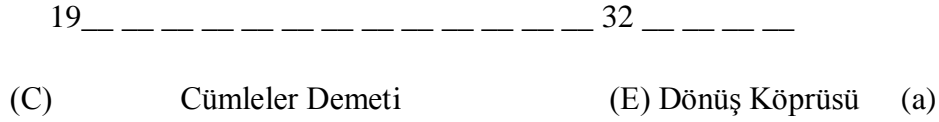
1-8 ölçüleri arası ilk cümle, 1 ölçülük geçiş köprüsü ile 9-18 ölçüleri arası da 2. cümle meydana gelmektedir.

1. cümleyi, 1-4 ölçüleri arası yarı, 5-8 ölçüleri arası diğer yarı cümle olarak inceleyebiliriz. Bir yarı cümle iki frazdan oluşmaktadır. La minör tonunda başlayan etüt, sol elde I-IV-I armonik yürüyüş eşliğinde sağ elde onaltılık kromatik çıkış ile ilk frazı bitirir, V-I-V armonik yürüyüş eşliğinde V. dereceden inen kromatizm ile diğer yarım cümleye bağlanır.

2. yarı cümle 5-8 ölçüleri arasında 2 frazdan oluşur. İlk fraz başlangıçtaki fraz ile aynı olurken, diğer fraz Mi Majör tonuna doğru ilerlemektedir. 7. ölçüde, basta Mi Majör tonunun 2. çevrim sesi ve sonrasında V. derece kök sesi olan si notası ile Mi Majörde onaltılık nota süresinde kalış yaparak 1 ölçülük kromatik geçiş köprüsü ile 2.tam cümleye bağlanır.

2. tam cümle 9-12 ölçüleri yarı cümle, 13-18 ölçüleri diğer yarım cümleden oluşur. İlk cümle tamamen aynı iken, diğer yarım cümlenin 2. frazı basta Si b Majörün ikinci çevrimi olan re sesi ile yürüyüşe başlar. II-V-VI-I-II-K6/4-V –I

18. ölçüde 1 ölçülük çıkıcı ve inici kromatik gam ile B bölmesine geçiş yapılır.



Şekil 135. B Bölmesi Formu

B bölmesi, parçanın tam merkezinde, dinamik doruk noktası ile dramatik bir yükselme getirir. 1'er ölçülük ton değişimleri ile birbirine bağlı cümleler demetinden meydana gelir. Bu cümleler tam kalış yapmaksızın sırayla Do Majör, Fa Majör, Reb Majör, Sol Minör, Mib Majör, La Minör, tekrar Sol Minör, Mib Majör, Sol Minör, Mib Majör tonalitelerinde onaltılık kromatik yürüyüşler ile basamak basamak ilerler. Her dizinin dominant yedili akoru, bir sonraki diziye öncülük eder. Eser, orta bölümün çok uzun, farklı ve karmaşık olmamasından dolayı basit üç bölmeli lied yapısı formuna girmektedir.

32. ölçüde La Minörün V.derecesi (dominantı/Mi Majör) ile kalış yapar.

32-35 ölçüleri Mi pedali üzerinde V-V7-K6/4-V7 derecelerinde gezinerek dönüş köprüsü ile 36. ölçüye, yani A bölmesine bağlanır.

(a) Yarı Cümle

Yarı Cümle

(a) Codetta

1 Cümle

Şekil 136. C Bölmesi Formu

A bölmesi 36-45 ölçüleri arasındadır. İlk A bölmesinden kısadır, sadece 2. Tam cümleyi almıştır. La Minör başlayan cümle tamamen aynıdır. 45. ölçüde kalış yapan cümle 5 ölçülük bir uzamaya gider. Bas partisinde I-IIb->V-I-IIb->V-I derecelerinde, inici ve çıkıcı kromatizm ile gezinen bir codetta ile son bulur.

Müzikolog Hugo Leichtentritt bu etüde “moto perpetuo” (enstrumantal hızlı pasaj) der, karakterini “mırıldanan rüzgar esintisi” olarak tanımlar. Etüdün karakterini, A. Cortot “süzülen, buhar gibi”, A. Casella “hızlı, havalı, önemsiz gizemlilik” terimleri ile ifade eder. Amerikalı müzik eleştirmeni James Huneker ise etüdün karakterini “kıvrımlı, mırıldanan” kavramları ile tanımlar, etüdün Chopin’in sonraki eserlerindeki fısıltı ve dalgalanma efektlerine öncü olduğunu savunmaktadır. Hafif dans bası ile eşlik edilen kromatik onaltılık notaların şeffaf dokusu, J.S.Bach’ın Well Tempered Clavier ilk cildindeki BWV 850 Re Majör Prelüd’ü, Paganini’nin 1830’larda keman ve piyano için yazdığı Moto Perpetuo’sunu anımsatmaktadır.

İlk basımı Robert Schumann tarafından 1834 yılında yapılan Neue Zeitschrift für Musik (Yeni Müzik Dergisi) dergisinde, Schumann 1836 yılında yayınladığı Pianoforte-Etudes konulu makalesinde, Chopin’in No. 2 dışındaki Op. 10 etütlerinin her birini şiirsel ve karakteristik olarak takdir etmiştir.

Etüt, piyano literatüründe çok özel bir yere sahiptir. Chopin’den önce diğer besteciler de kromatik diziyi ele alan etütler yazmış fakat, kromatik dizi asla zayıf parmaklarla ele alınmamıştır. Müzikolog Hugo Leichtentritt’ göre (1874-1951), Chopin bu etüt ile Bach öncesi klavikord³¹ zamanlarında olduğu gibi 1. parmağın kullanılmadığı parmak

³¹ Klavikord: 17. ve 18. yüzyılda kullanılan, genellikle dikdörtgen, ses genişliği 3.5-5 oktav arasında olan klavyeli çalgıdır.

alışkanlığını yeniden hayata geçirmiştir. Bu etüdün diğer bir teknik önemi de, bestecinin diğer eserlerinde kullanmadığı geniş parmak hareketleridir. Etüt boyunca, kromatik dizi piano nüansında ve legato olarak, akorlar ise staccato çalınır.

3.2.2. Teknik Çalışma Önerileri

F. Chopin'in parmak numaralarının analizinde, standart kromatik gam dizisinde olduğu gibi siyah tuşları 3. parmak, do ve fa notalarını 2. parmak yerine 5. parmak, diğer bütün beyaz tuşları 1. parmak yerine 4. parmak ile kullanıldığı görülür. 5. parmaktan sonra 3. parmağın gelişi biraz daha kolay çalınabilirken, 4. parmaktan sonra 3. parmağın gelişi akrobatik hüner gerektirir. 3. parmağı düzleştirip, 4. ve 5. parmağı bükmek bu teknikte bize yardımcı olacaktır.

A. Cortot, F. Chopin etütlerin çalışımı için hazırladığı metodunda, etüdü doğru çalabilmenin kuralının, güç pasajı çalışmak değil, pasajın içinde bulunan güçlüğün ilksel öz yapısını çalışıp olgunlaştırmak olduğunu vurgulamaktadır. A. Cortot'ya göre zorluğun üstesinden gelmek için, 3. 4. ve 5. parmakların geçişini rahatlatmak ve bu parmakların hareketinden dolayı oluşan gerginliği yok etmek gerekir.



A Elin hareket eden kısmı

B Eşlik eden kısmı

Şekil 137. Sağ El Kısımları

Kaynak: Cortot, 1915:14

A. Cortot elleri aktif ve eşlik eden olarak ikiye ayırmaktadır. İlk olarak 3. 4. ve 5. parmak numaraları ile kromatik dizinin tüm permütasyonları üzerinde durur.

Nº 1.

A. 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 etc.
 B. 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.
 C. 1 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 etc.
 D. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc.

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5 etc.
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.
 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 etc.
 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc.

Şekil 138. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 1
Kaynak: Cortot, 1915:14

İlk olarak sağ el üst parti çok bağlı bir şekilde parmaklar üst üste binecek şekilde üçlemenin ilk notasına parmakdan aksan verilerek, farklı parmak numaraları sırasıyla çalışılmalı, daha sonra aksansız, yetkin eşitlik sağlanmaya çalışılmalıdır. Parmakların alt veya üstten geçişi (4. parmağa göre 3. parmak, 5. parmağa göre 4. parmak) çok bağlı bir şekilde, abartmalı herhangi bir artikülasyondan ve bileğin kasılmasından veya sertleşmesinden kaçınarak çalışılmalı, diğer çalmayan parmaklar büzülmeden gevşek kalmalıdır. Daha sonra aynı tarzda üç parmaklı duate ile önce dörder dörder ritimleyerek, sonra ritimlemeden bir bütün olarak çalışılmalıdır.

Nº 2.

A. 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 etc.
 B. 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 etc.
 C. 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 etc.

3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 etc.
 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 etc.
 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 etc.

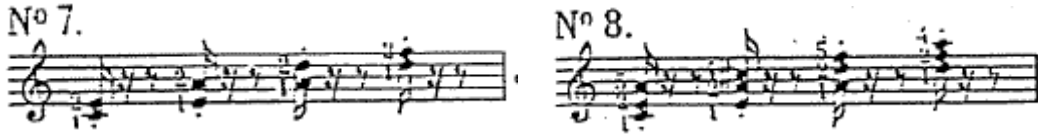
Şekil 139. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 2
Kaynak: Cortot, 1915:14

Bu egzersizler ile tüm parmakların eşitliği, güçsel yetkinliği, kasların bağımsızlığı, el pozisyonunda rahatlık, kromatik yapının aksansız, eşit, bağlı bir şekilde bütünlüğü sağlandıktan sonra parmakların tuşlara vurarak değil kayarak oturtulmasına özen gösterilmelidir.

Nº 3. etc. Nº 4. etc. Nº 5. etc. Nº 6. etc.

Şekil 140. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 3, 4, 5, 6
Kaynak: Cortot, 1915:14

Üst hat farklı ritimlerde ve hızda, farklı parmaklara aksan verilerek tam bağımsızlığa, rahatlığa ulaşana dek ayrı çalışılmaya devam edilmelidir. Daha sonrasında üst hatın temposu adım adım arttırılıp, inci gibi hafif ve buğulu özelliği düşünülerek parmaklara verilen güç azaltılmalıdır. Üst hattın bütünlüğü sağlandıktan sonra akor çalışmalarına geçilmelidir. Bu aşamada sadece akorlar çalışılabilir. Elin akor pozisyonlarına alışması için giderek temponun arttırılması gerekir.



Şekil 141. Sağ El Akor Çalışması No. 7, 8
Kaynak: Cortot, 1915:15

Birinci ve ikinci parmaklar için yazılan bu notalar, üst parmaklar için bir dayanma noktası değil, basın tınısıyla uyum sağlayan eşlik gibidir.

Hatta yazılışı şu şekilde görmek bizi daha da aydınlatacaktır. Akoru vurarak değil, sanki tuşların sıcaklığından elimiz yanmışcasına dokunarak icra edilmelidir.



Şekil 142. Sağ El Çalışması
Kaynak: Cortot, 1915:15

Ayrı şekilde üst hat ve akor pozisyonlarına yetkinlik hissettikten sonra birliktelik için çalışmalara başlanmalıdır. Çok ağır tempoda üst hat bölünmeksizin, akorların her biri aynı vurgu ile birlikte ölçü ölçü bölerek tekrarlar eşliğinde çalışılmalıdır. Birleştirme çalışmasında üst parti staccato, akorlar uzun olacak şekilde ritimler yer değiştirilerek devam edilmediir.



Şekil 143. Etüt Çalışma Egzersizleri No. 9, 10, 11, Oktav Egzersiz
Kaynak: Cortot, 1915:15

Örneklerde gösterildiği gibi sırasıyla çalışmalar izlenip son aşamada oktavların bağlı çalışını yetkinleştirmek için her iki elde de tempo giderek arttırılarak ve piano nüansından forteye çıkarak aynı şekilde forte nüansından pianoya düşerek, crescendo³² ve decrescendoların³³ eklenmesi ile çalışmalara devam edilmelidir. A. Cortot'nun önerdiği bu egzersizler profesyonel bir şekilde hakimiyet kazandırmaktadır.

Gottfried Galston ve Alfredo Casella etüdü çalışmaya başlamadan önce, A. Cortot'nun metodunda olduğu gibi, sadece üst kromatik diziyi ele almaktadır. G. Galston, bir yandan kromatik onaltılık notaları çalarken, bir yandan 1. ve 2. parmakları bir obje ile bastırılmasını önerir. Cortot staccato notaları vurmak yerine sertçe çekmeyi önerir. A. Casella, 3. 4. ve 5. parmağı motosiklete, 1. ve 2. parmağı motosiklet yanındaki sepete benzetmektedir.

Başka bir çalışma yöntemi olarak, önce bir vuruş onaltılık grubunu(4 nota) daha sonra 2 vuruş onaltılık grubunu(8 nota) 4 nota ağır + 4 nota hızlı + 4 nota ağır + 4 nota hızlı,

³² Crescendo: Ses yoğunluğunu giderek arttırmaktır.

³³ Decrescendo: Ses yoğunluğunu giderek azaltmaktır.

sonra 8 nota ağır + 8 nota hızlı şeklinde çalışılması beraberinde akıcılığı getirecektir. Bu çalışmaya pasajı genişleterek (4 nota, 8 nota, 16 nota vb.) devam edilebilir.

Avusturyalı Piyanist Alan Kogosowski, 1. ve 2. parmakları rahat bırakmayı, gerginliği önlemek adına başparmağın dik olarak kullanılmasını önerir. Ona göre akorlar her ne kadar zor olsa da, “tüy gibi”, oldukça hafif şekilde çalınmalıdır.

Hans von Bülow, armonik olarak analiz edip, orta rejistirdeki akorları ayrı bir şekilde çalmayı önerir. G. Galston, sağ el için pratik yaparken 2 notalı akorların üst notalarını fark edilecek şekilde çalmayı önerir.

F. Chopin’in metronomu onaltılık notaya MM 144 şeklindedir. Daha sonraki editörler onaltılık notaya MM 114 olarak önermişlerdir. G. Galston, etüdü F. Chopin’in önerdiği tempoda yorumlayabilmek için önce evde onaltılık notaya MM 152 veya MM 160 olarak pratik yapılmasını önerir.

F. Chopin’in Op. 10 Etütleri yayınlamasından 3 sene sonra, F. Chopin’i Viyana’daki evinde sıklıkla ziyaret eden Carl Czerny, 1836’da Schule des Virtuosen çalışmalarına Op. 10 No. 2 etüdün bir parodisi gibi başlayan çalışmasını eklemiştir. Bu çalışması gerek kromatik dizi, gerek basları, gerek orta partideki akorları ile Op. 10 No. 2 Etüdü hatırlatmaktadır. 3. 4. ve 5. parmak gelişimi hedeflenerek iki etüt birlikte çalışılabilir.

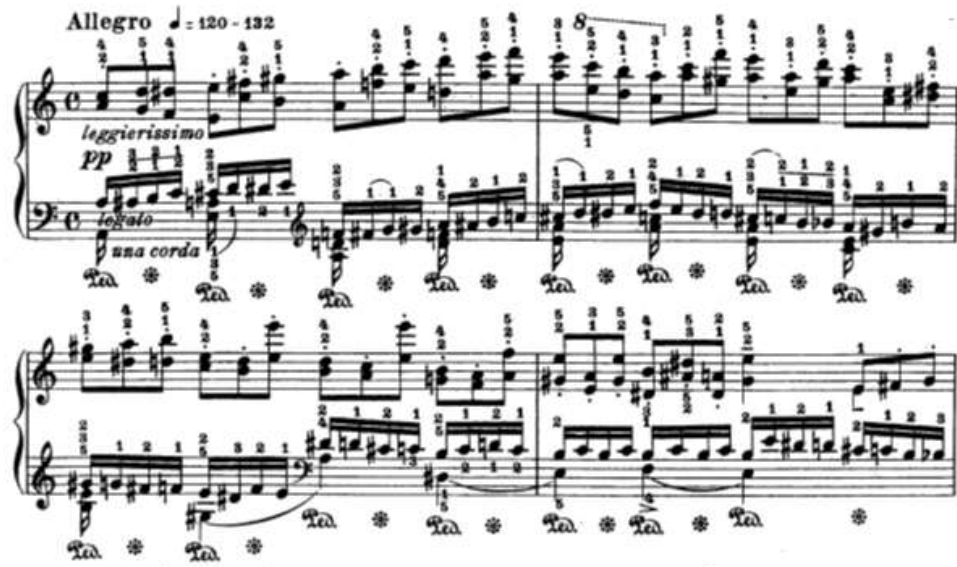


Şekil 144. C. Czerny Schule des Virtuosen Op. 365 No. 48

Kaynak: Leipzig, Edition Peters, 1888

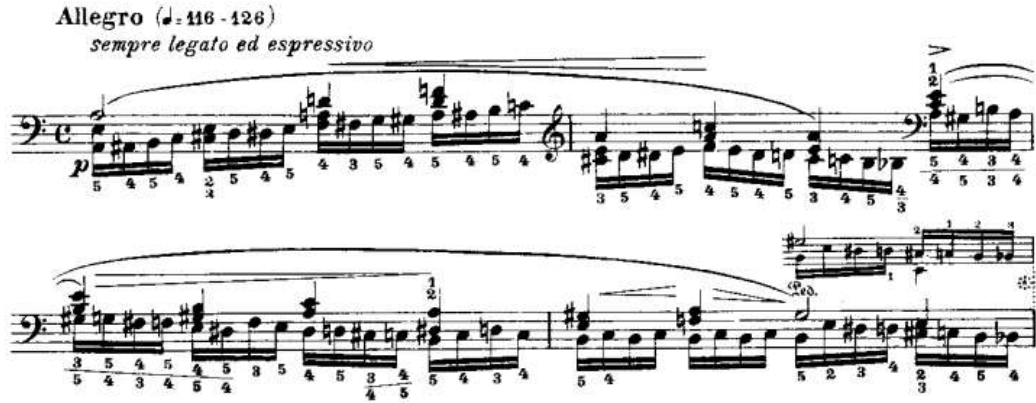
Ferruccio Busoni, Klavierübung eserinde No. 2 Kromatik Etüde benzer, genişletilmiş çalışmalar yazıp, bu etüde değinen besteciler arasında yerini almıştır.

Leopold Godowsky'nin 53 Studies on Chopin's Etudes çalışmasında bu etüdün iki versiyonu vardır. Birinci versiyon sadece sol el içindir. Popüler olan ikinci düzenleme, sağ elde çift sesli üçlemeler ile sol elde onaltılık kromatik gam yürüyüşünün üst üste binmesinden oluşur.



Şekil 145. Godowsky Etüt (2. düzenleme)
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04

Aşağıdaki örnekte, L. Godowsky kromatizmi yine 3-4-5. parmak numaraları ile sol ele almıştır. Sol elin imkanları doğrultusunda F. Chopin'in etüdünü olduğu gibi yansıtmıştır. Ancak farklı olarak, sol elin yapısından dolayı kromatik yapı tizlerde değil basdadır. Etüt içerisindeki kısa akorlar olabildiğince uzatılmıştır. Bas partisinde akan kromatizmin üzerinde tizlerde uzayan bir hat oluşması eserin zorluk derecesini daha da arttırmıştır.



Şekil 146. L. Godowsky Sol El Çalışma (1. düzenleme)
Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04

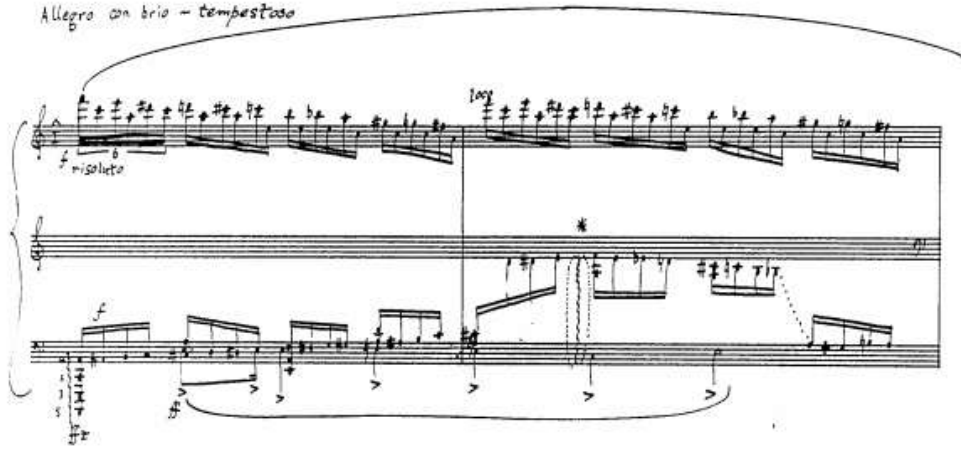
Alman Piyanist Friedrich Wührer'in çalışması L. Godowsky'nin ilk versiyonuna benzer ama sağ el ile uyumludur.

Kanadalı Piyanist Marc-Andre Hamelin 1992 yılında Chopin'in Op. 10 No. 2, Op. 25 No. 4 ve Op. 25 No. 11 etütlerini "Triple Etüt" başlığında kombine etmiştir.



Şekil 147. M. A. Hamelin Etüt
Kaynak: Paris, Simon Richault, 1857

İskoç besteci Alistair Hinton benzer şekilde Op. 10 No. 2 ve Op. 25 No. 11 etütlerini “Etude en forme de Chopin Op. 26” başlığında ele almıştır. Bu etüt, klarinet ve piyano için I. Butirsky tarafından yazılmıştır.



Şekil 148. A. Hinton Klarinet ve Piyano için Parça Op. 26
Kaynak: London, Novello, 1903



Şekil 149. I. Philipp Etüt

Kaynak: Paris, Alphonse Leduc, 1900

I. Philipp bu düzenlemede, kromatizmi iki ele de vermiştir. Sol elde bas partisinin akan kromatizmi üzerine akorları bindirmiş, sağ elde kromatizmi oktav şeklinde ele alarak onaltılık ritmin ilk onaltılığına akorları yerleştirmiştir. Eser teknik açıdan oldukça zorlaşmış ve hız konusunda dörtlüğe 116 istenerek icracıyı oldukça zorlamaktadır.

SONUÇ

F. Chopin'in 1829 yılında bestelediği Op. 10 No. 2 Etüdü, 1833 yılında Fransa, Almanya ve İngiltere'de yayınlanmıştır. Etüt, sağ elde (zayıf parmakların) 3. 4. ve 5. parmakların gelişimini amaçlayan kromatik inici-çıkıcı dizi ve 1. ve 2. parmakların çaldığı akor ve sol elde bas hareketi ve akorlardan oluşur.

Bu etüt, piyano tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Teknik açıdan 5. parmaktan sonra 3. ve 4. parmakların kullanımı zor ve imkansız yakın olsa da, bu etüt ile güçsüz parmakların özgürce dolaşabilmesi hedeflenir. Etüt, piyano literatüründe bir dönüm noktasıdır.

Etüt, titizlikle düzenli ve disiplinli bir çalışma gerektirir. El pozisyonu ve parmak hareketlerinin oturması için zamana ve tekrara ihtiyaç vardır. Eserde çalışma sürecinde her gün biraz daha yol katedilirken, bazı eserlerde iyi sonuçlanan eserin dinlenme süreci olarak verilen ara, bu etütte bireyi ilerletmeyecektir. Çünkü eserin soğumaması, parmakların aynı aktiflikte kontrolde olması gerekmektedir. Bu etüt, icra bakımından bir bütün olarak ele alındığında tek nefeste, adeta bir inci gibi yorumlanmalıdır. Notasyon olarak bakıldığında kolay ve rahat okunabilmesi, icracıyı yanıltmamalıdır. Aksine, yorucu ve riskli görülen bu eser çalışılırken, piyanist kendine dinlenecek, bileği rahatlatacak molalar vermeli, küçük nefesler almalıdır. Bu nefesler hem piyanisti rahatlatacak, kontrolü sağlamasında kolaylık tanıyacak, hem de dinleyiciye cümle kalışlarını, yeni cümlelerin başladığını ve bağlandığını daha belirgin bir şekilde anlatacak, yormayacak, eseri bir kargaşadan çıkartıp hikayeyi anlaşılır kılacaktır. Etüdün verdiği teknik ve müzikal ifade zorluğu da temponun artması ile birlikte artmaktadır. Bu etüdün temel zorluğu ve albenisi de hızlı yorumlanabilmesidir.

Bu etüdü sahnede seyirci karşısında yorumlamak fiziksel ve psikolojik açıdan zordur, büyük uğraş gerektirir. Alan Kogowski, büyük piyanist Sviatoslav Richter'in bile bu etüdü çalmadan önce streten titrediğini, etütlerin Op. 10 cildini çalarken bazen tereddüt edip 2 numaralı etüdü atladığını söylemektedir. Bu hislerde olan tek piyanist S. Richter

değildir. Eser, notasyonda gözle görülmeyen teknik ve müzikal ifade zorluğu içermektedir.

Etüdün amacı, zayıf parmakların güçlenmesi, bağımsızlığı ve eşitliği, bağlı çalışın yetkinleştirilmesi, el pozisyonunun doğru kullanımı, parmaklarda, bilekte ve ön kolda hafiflik ve çeviklik sağlamaktır. 3. 4. ve 5. parmakların üst üste binmesinden kaynaklı yorgunluğun zamanla giderilmesi ve kas hareketlerinde rahatlama hedeflenir.

Doğru ve disiplinli çalışmanın ardından yorumcu her geçen gün zorlukların aşıldığını, teknik olarak seviye atladığını, fiziksel ve psikolojik açıdan gelişip rahatladığını gözlemlemektedir. Bu etüdün çalışılması sonucu, içinde kromatik pasajlar içeren eserlerin ve özellikle Chopin'in eserlerindeki kromatik yapıların yorumlanmasında rahatlık ve kontrol sağlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Araboğlu, A. (2009). *Frederic Chopin'in Nocturne'lerinin Form, Teknik ve İcra Yönünden İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Balkarlı, S. (2014). *Çalgı Eşliği*. Eskişehir: Nisan Kitabevi

Baltacılar, Ö. (2004). *Piyanist Ve Besteci Olarak Frederic Chopin'in Yaşamına Bir Bakış Ve Dört Baladı Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi

Basmacıoğlu, S.K. (2015). *Sol El için Piyano Etütleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi 26-27

Cangal, N. (2010). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınları 18-21

Cortot, A. F. Chopin *12 Etüt Op.10 & Op.25 Çalışma Yöntemi*. Çev. Evlin Bahçeban

Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık

Gide, A. (2010). *Chopin Üzerine Notlar*. (1.Basım). İstanbul: Can Yayınları Çeviren: Ömer Bozkurt

Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık 280-297

Hacıev, P. (1999). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık 19, 116, 158-160

Hu, Z. (2013). *On The Theory and Practice of Chromaticism in Renaissance Music*. Lisans Yeterlilik Tezi. ABD: Amherst College Müzik Bölümü

Kargı, I. (2009). *F.Chopin'in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo'larının İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi

Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny'nin Yaşamı ve Il Primo Maestro Di Pianoforte Eütlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. (Dördüncü Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. (1.Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık 187-189

Zeren, A. (2000). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık

<http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude> (Erişim Tarihi: 18.08.2014)

<http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2014)

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/search> (Erişim Tarihi: 22.08.2014)

<http://musiced.about.com/od/medievalto20thcentury/a/Music-Forms-And-Composers.htm> (Erişim Tarihi: 03.09.2014)

<http://culture.pl/en/article/chopin-different-shades-of-genius> (Erişim Tarihi: 03.09.2014)

<http://imslp.org> (Erişim Tarihi: 2013-2014)