F.CHOPIN OP.10 ETÜTLERİN YAPISAL ANALİZLERİ VE YORUMLANMASI

Sanatta Yeterlik Tezi

Fahrettin Eren YAHŞİ

Eskişehir, 2017

F. CHOPIN OP. 10 ETÜTLERİN YAPISAL ANALİZLERİ VE YORUMLANMASI

Fahrettin Eren YAHŞİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof, Serla BALKARLI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs, 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

F. Eren YAHŞİ'nin **"F. Chopin Op. 10 Etütlerin Yapısal Analizleri ve Yorumlanması"** başlıklı tezi **17 Mayıs 2017** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof. Serla BALKARLI**	.....
Üye	**: Prof. Hande DALKILIÇ**	.....
Üye	**: Doç. Aylin ÇAKICI**	.....
Üye	**: Doç. Lilian TONELLA TÜZÜN**	.....
Üye	**: Yrd. Doç. Selin ŞEKERANBER ULUĞBAY**	.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

F. CHOPIN OP. 10 ETÜTLERİN YAPISAL ANALİZLERİ VE YORUMLANMASI

Fahrettin Eren YAHŞİ
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2017
Danışman: Prof. Serla BALKARLI

Bu çalışma, F. Chopin'in Op. 10 etütlerinin yapısal analizleri ve bu etütlerin yorumlanması üzerine önerilerden oluşmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde, erken piyano tekniğinin gelişimi üzerine çalışma yapan bestecilerin etüt yaklaşımları ve bu yaklaşımların piyano tekniğine ve dönemin piyano müziğine etkileri hakkında bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde de Op. 10 etütlerin piyano tekniğine getirdiği yenilikler, bu etütlerin yapısal analizleri ve yorum önerileri yer almaktadır.

19. yüzyılın ve piyano müziğinin en önemli bestecilerinden olan F. Chopin'in, piyano tekniğine sağladığı katkıların daha iyi anlaşılabilmesi, bu etütlerdeki teknik ve müzikal kazanımların doğru ve gerçekçi bir şekilde elde edilebilmesi bu çalışmanın temel amacını oluşturur. Bu araştırmanın aynı zamanda ileri seviyede piyano tekniğini hedeflemiş piyanistlere yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Etüt, Analiz, Yorumlama, Chopin.

ABSTRACT

ANALYSIS AND INTERPRETATION OF F. CHOPIN'S OP. 10 ETUDES

Fahrettin Eren YAHŞİ
Department of Musical Arts
Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May, 2017
Supervisor: Prof. Serla BALKARLI

This study comprises analysis and suggestions of interpretation on F. Chopin's Op. 10 Etudes. The first part of the study includes samples of etudes which were written by composers whose approach is towards developing early piano technic. It also informs on effects of the piano technic and music in early period. The second part of the study includes analysis and suggestions of interpretation on F. Chopin's Op. 10 etudes and their innovation brought to the piano technic.

It has been aimed to understand better F. Chopin's piano technic as a major composer of the 19th century, obtain the technical and musical achievements on Op. 10 etudes and let this study lead pianists who wishes to be competent on this profession.

Keywords: Piano, Etude, Analyze, Interpretation, Chopin.

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

"F. Chopin Op. 10 Etütlerin Yapısal Analizleri ve Yorumlanması" başlıklı Sanatta Yeterlik tez konusu ile piyano tekniği gelişiminin detaylarını öğrenmemi sağlayan, bu çalışma sürecinde fikirleriyle yaptığım araştırmalara yön veren, manevi desteği ile her zaman yanımda olan Prof. Serla Balkarlı'ya, bu süreçte desteğini esirgemeyen Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü ve Piyano Anasanat Dalı hocalarıma, hayatım boyunca maddi-manevi destekleri ile her zaman yanımda olan sevgili aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

F. Eren YAHŞİ

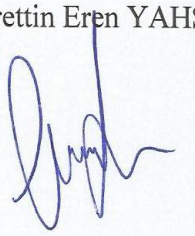
17.05.2017

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.

Fahrettin Eren YAHŞİ



İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI …… i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI …… ii
ÖZET …… iii
ABSTRACT ……... iv
ÖNSÖZ ……..... v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ……... vi
İÇİNDEKİLER …… vii
GÖRSELLER DİZİNİ …… ix
GİRİŞ …… 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FREDERIC CHOPIN ÖNCESİ PİYANO TEKNİĞİ VE GELİŞİMİ …. 2
1.1. Muzio Clementi ve Johann Baptist Cramer …… 2
1.2. Erken Romantik Dönemin Piyano Tekniği …… 5

İKİNCİ BÖLÜM

2. FREDERIC CHOPIN OP. 10 ETÜTLERİN YAPISAL ANALİZİ VE YORUMLANMASI …… 8
2.1. Op. 10 Etütler …… 8
2.1.1. Op. 10 No. 1 …… 10
2.1.2. Op. 10 No. 2 …… 13
2.1.3. Op. 10 No. 3 …… 14
2.1.4. Op. 10 No. 4 …… 16
2.1.5. Op. 10 No. 5 …… 21
2.1.6. Op. 10 No. 6 …… 25
2.1.7. Op. 10 No. 7 …… 28
2.1.8. Op. 10 No. 8 …… 32

Sayfa

2.1.9. Op. 10 No. 9 ……. 35

2.1.10. Op. 10 No. 10 ……. 38

2.1.11. Op. 10 No. 11 41

2.1.12. Op. 10 No. 12 43

SONUÇ 50

KAYNAKÇA 51

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Op. 10 No. 1 1-2. Ölçüler …….. **10**

Görsel 2.2. Op. 10 No. 1 1. Ölçü ……..... **11**

Görsel 2.3. Op. 10 No. 1 1-3. Ölçüler **11**

Görsel 2.4. Op. 10 No. 1 4-6. Ölçüler …….. **12**

Görsel 2.5. Op. 10 No. 2 1-2. Ölçüler …….. **13**

Görsel 2.6. Elin Farklı Hareket Eden Kısımlarının Gösterimi ……... **14**

Görsel 2.7. Op. 10 No. 3 1-2. Ölçüler …….. **15**

Görsel 2.8. Op. 10 No. 3 55-58. Ölçüler …….. **15**

Görsel 2.9. Op. 10 No. 3 1-3. Ölçüler …….. **16**

Görsel 2.10. Op. 10 No. 4 1-3. Ölçüler …… **17**

Görsel 2.11. Op. 10 No. 4 1-3. Ölçüler …… **17**

Görsel 2.12. Op. 10 No. 4 4-5. Ölçüler …… **17**

Görsel 2.13. Op. 10 No. 4 19-24. Ölçüler …… **18**

Görsel 2.14. Op. 10 No. 4 22-23. Ölçüler …… **19**

Görsel 2.15. Op. 10 No. 4 19-24. Ölçüler …… **19**

Görsel 2.16. Op. 10 No. 4 1-3. Ölçüler …… **20**

Görsel 2.17. Op. 10 No. 4 70-72. Ölçüler …… **20**

Görsel 2.18. Op. 10 No. 5 5-12. Ölçüler …….. **22**

Görsel 2.19. Op. 10 No. 5 17-20. Ölçüler …… **23**

Görsel 2.20. Op. 10 No. 5 1-2. Ölçüler …… **23**

Görsel 2.21. Op. 10 No. 5 45-48. Ölçüler …… **24**

Görsel 2.22. Op. 10 No. 5 83-85. Ölçüler …… **24**

Görsel 2.23. Op. 10 No. 5 5-12. Ölçüler …….. **25**

Görsel 2.24. Op. 10 No. 6 1-3. Ölçüler …… **26**

Görsel 2.25. Op. 10 No. 6 1-3. Ölçüler …… **26**

Görsel 2.26. Op. 10 No. 6 17-22. Ölçüler …… **27**

Görsel 2.27. Op. 10 No. 6 33-38. Ölçüler …… **28**

Görsel 2.28. Op. 10 No. 7 1-3. Ölçüler …… **29**

Görsel 2.29. Op. 10 No. 7 1-3. Ölçüler …… **29**

Sayfa

Görsel 2.30. Op. 10 No. 7 3-4. Ölçüler …… **30**
Görsel 2.31. Op. 10 No. 7 1-3. Ölçüler …… **30**
Görsel 2.32. Op. 10 No. 7 1-3. Ölçüler …… **31**
Görsel 2.33. Op. 10 No. 7 52-60. Ölçüler …… **32**
Görsel 2.34. Op. 10 No. 8 1-2. Ölçüler …… **33**
Görsel 2.35. Op. 10 No. 8 45-50. Ölçüler …… **34**
Görsel 2.36. Op. 10 No. 8 21-23. Ölçüler …… **35**
Görsel 2.37. Op. 10 No. 9 1. Ölçü …… **36**
Görsel 2.38. Op. 10 No. 9 52-57. Ölçüler …… **37**
Görsel 2.39. Op. 10 No. 9 1-4. Ölçüler …… **38**
Görsel 2.40. Op. 10 No. 10 1-2. Ölçüler …… **39**
Görsel 2.41. Op. 10 No. 10 1. Ölçü **39**
Görsel 2.42. Op. 10 No. 10 1. Ölçü **40**
Görsel 2.43. Op. 10 No. 10 1. Ölçü **41**
Görsel 2.44. Op. 10 No. 11 1-2. Ölçüler …….... **42**
Görsel 2.45. Op. 10 No. 11 1-2. Ölçüler …….... **42**
Görsel 2.46. Op. 10 No. 12 1-2. Ölçüler …… **43**
Görsel 2.47. Op. 10 No. 12 8-13. Ölçüler …….. **44**
Görsel 2.48. Op. 10 No. 12 29-30. Ölçüler …… **45**
Görsel 2.49. Op. 10 No. 12 10-13. Ölçüler …… **46**
Görsel 2.50. Op. 10 No. 12 10-13. Ölçüler …… **46**
Görsel 2.51. Op. 10 No. 12 1-9. Ölçüler …… **47**
Görsel 2.52. Op. 10 No. 12 72-85. Ölçüler …… **48**

GİRİŞ

Hangi alan üzerinde olursa olsun, hakimiyet sağlamak ve yetkinlik kazanmak yüksek derecede emek ve sabır gerektirir. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi müzikte de, özellikle müziğin yorumculuk alanında enstrüman üzerinde son derece özenli bir biçimde zaman ve emek harcayarak hedefe ulaşılır. Uzun saatler harcamak, zaman zaman adeta bir işçi gibi zorlu teknik çalışmalar yapmak, eser üzerinde düşünmek sabır ve inançla birleştiğinde sanatı sanat yapan özgünlük ve doğallığı ortaya çıkarır.

Üzerinde hakimiyet kurulabilmesi için büyük çaba ve zaman harcanması gereken enstrümanlardan biri de piyanodur. Kişisel kolaylık ve zorluk özelliklerine bağlı olmaksızın, tekniğini üst düzeye getirmek isteyen piyanistlerin çok çeşitli çalışmalar yapmaları gerekir. Bu teknik çalışmalar, bestecilerin öngördüğü ve var olan teknik problemlerin üstesinden gelinebilmesi için yaptıkları çalışmalar ile şekillenmiş, yazılan birçok etüt, piyano repertuvarına bu amaçla kazandırılmıştır. Bu nedenle etütler, teknik yetkinliğin kazanılması için ihtiyaç duyulan eserler olarak piyanistlerin meslek hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır.

Piyano tekniğinin gelişimi üzerine çalışan besteciler, ilk olarak parmak çevikliği ve mekanizma üzerine yoğunlaşmış, teknik gelişimi bu anlayışla geliştirmişlerdir. Ancak bu yaklaşım, 19. yüzyılın başlarında ortaya atılan müzikalite ve yeni tuşe önerileriyle değişmeye başlamış, bunun sonucunda da bu alanda yeni arayışlara girilmiştir.

Bu noktada, Frederic Chopin'in (1810 - 1849) piyano müziğine kattığı yenilikçi yaklaşımları bu alanın önemli bir kısmını kapsar. Chopin'in kendine özgü hafif tuşesi, derin müzikal ifadeleri ve şiirselliği onun müziğinin eşsizliğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla, tüm eserlerine hakim olan bu müzikalite anlayışı, Chopin'in etütlerini farklı bir noktaya taşır. Erken Romantik Dönem teknik anlayışının çok üzerinde bir yaklaşım sergileyen bu etütler, müzikal ve form yapılarıyla Chopin'den önceki teknik çalışmalardan çok büyük farklılıklar göstermiştir. Bu nedenle, piyanistin alanında ilerlemesi, Chopin etütlerin sağladığı teknik ve müzikal kazanımlar olmadan yetersiz ve eksik kalacaktır. Bu doğrultuda Chopin'in Op. 10 etütleri, teknik gelişimin yanısıra müzikalite, tuşe, virtüözite gibi kavramlarla çok yönlü gelişim sağladığı için incelenmeye değer ve gerekli bulunmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FREDERIC CHOPIN ÖNCESİ PİYANO TEKNİĞİ VE GELİŞİMİ

1.1. Muzio Clementi ve Johann Baptist Cramer

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), klavsenden piyanoya geçişte bestelediği çok sayıda sonat ve konçertolarıyla piyano müziği için en önemli rolü üstlenen besteciler arasında yer almıştır. Ancak çok sayıda eser vermiş olmasına rağmen piyanoyu teknik amaçlı bir enstrüman olarak kullanmak yerine, müziğini ifade etmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu nedenle, piyano için bestelediği eserlerde egzersiz ve etüt anlayışı içeren yaklaşımlar görülmemektedir. Piyano tekniğinin temelleri, Mozart ile kısa bir süreliğine aynı dönemi paylaşan Clementi ile atılmıştır.

İlk müzik eğitimini Roma'da alan Muzio Clementi (1752-1832), hayatının büyük bir kısmını Londra'da geçirmiş ve burada piyanist ve besteci olarak tanınmıştır. Clementi'nin piyano tekniği, ağırlıklı olarak parmak çevikliğine dayalı bir yaklaşımın benimsendiğini gösterir. Enstrümana yanlızca teknik olarak hakim olma fikri, özellikle gençlik yıllarında onun piyanistliğini ve müzisyenliğini tanımlar niteliktedir. 1781 yılında çıktığı Avrupa turnesinde, İmparator II. Joseph'in (1741-1790) davetiyle Viyana'da Mozart ile birlikte çalma fırsatı bulmuştur. Bu buluşmanın etkileri daha sonra Mozart'ın babasına yazdığı bir mektupta Clementi ile ilgili kullandığı şu ifadelerden anlaşılır;

> Mükemmel bir çembalo çalıcısı ama sadece o kadar. Çok güçlü ve becerikli bir sağ ele sahip. Teknik pasajlar ise onun müziğinin büyük çoğunluğunu kapsıyor. Bunun dışında, müziğinde metelik kadar değerli bir his veya tat yok. Yanlızca mekanik bir bataklıktan ibaret (Gerig, 2007, s.56).

Ancak Clementi, zaman içinde bu kuru teknik anlayıştan uzaklaşarak piyano tekniğine daha müzikal yaklaşımlar da sunmuştur. Bunlardan en önemlisi Legato'nun[1] teknik olarak uygulanışıdır. Mozart dönemi piyano tekniğindeki genel yaklaşım, notada aksi

[1] Bağlı çalma.

belirtilmedikçe pasajların Nonlegato[2] veya Leggierio[3] çalınması şeklindedir. Clementi bu yaklaşımı değiştirerek, teknik pasajların doğal legato ile çalınmasını öne sürmüştür. Bestecinin, legato ve Staccato'yu[4] yorumcunun zevkine bıraktığı durumlarda legatoyu seçmenin daha doğru olduğunu ve staccatoyu bir tat ve renk olarak belirgin pasajlarda nadiren kullanmak gerektiğini savunmuş, bunu da ilk uygulayan piyanist olmuştur (Gerig, 2007, s.60). Fakat Clementi'nin bu legato ile müzikal tını arayışı, onun piyano tekniğini ilerletmeye yönelik yaklaşımlarının önüne geçmemiş, legatoyu da teknik anlayışın içine dahil etmiştir.

Clementi'nin piyano tekniğine kattığı diğer bir yenilik ise, piyanoya oturuş şekli, el ve bilek pozisyonlarının detaylarıdır. Bunu da, teknik mükemmelciliğin içine dahil ettiği legatonun uygulanışını temel alarak gerçekleştirmiştir. Clementi kendisinin öne sürdüğü, icra öncesinde piyanistin uyması gereken duruş pozisyonunu şu şekilde tanımlamıştır;

> El ve kollar yatay pozisyonda sabitlenmeli, bileğe ne aşağıya doğru baskı uygulanmalı ne de bilek yukarıda durmalıdır. Oturuş, bunlar temel alınarak uygulanmalıdır. Parmaklar tuşların üzerine, her an çalabilirmiş gibi konumlandırılmalı ve kendi uzunluklarına göre bükülmelidir. Gereksiz hareketlerden kaçınılmalıdır (Gerig, 2007, s.60).

Bu pozisyon, bileğin üzerinde baskı kurmayan ve parmak çevikliğine dayalı bir yaklaşımdır. Bunun sonucunda elde edilecek ses, dönemin piyano teknolojisi göz önünde bulundurulduğunda yeterince güçlü ve tatmin edici olacaktır. Yalnızca parmak gücünün bu ses yüksekliğini elde etmek için yeterli olmasından dolayı Clementi, öne sürdüğü bu pozisyon ve tekniğin içine kol kullanımını dahil etmemiştir.

Bunların yanında, Clementi'nin pedagojik yaklaşımları da piyano tekniğinin anlaşılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1803 yılında basılan "Introduction to the Art of Playing the Pianoforte" adını taşıyan yayınında, müziğin rutin detaylarına dayanan temel ilkeleri, parmakların tuşe üzerinde kullanımlarına yönelik öneriler, çoğunluğu birer ölçüden oluşan parmak egzersizleri ve seçkin piyano parçalarından oluşan derlemeler yer almaktadır. 1817 – 1827 yılları arasında yazdığı son derece zor ve etkileyici olan "Gradus ad Parnassium" ise, Clementi'nin piyano tekniği tarihinde

---

2 Bağlı olmayan bir biçimde.

3 Tüy gibi, çok hafif.

4 Sesleri kesintili olarak, tane tane ve kısa kısa çalma.

kendisine önemli bir yer bulduğu en kapsamlı çalışmasıdır. İçerisinde yanlızca etüt ve egzersizler değil, sonatlara ait bölümler, fügler ve küçük parçalar da yer almaktadır[5]. Bu çalışmaları doğrultusunda Clementi, piyano tekniğinin gelişimi üzerinde çalışmalar yapan ve bunu pedagojik bir amaç olarak benimseyen ilk besteci olma özelliği taşımaktadır.

Clementi'nin öğrencisi olan Johann Baptist Cramer (1771 – 1858) ise, stil olarak Clementi ile benzer özelliklere sahip olmasının yanında, teknik yapıları müzikal bir biçimde ele almasından dolayı Clementi'ye göre daha renklidir. Etütleri, polifonik yapıları nedeniyle müzik eğitiminin ve piyano tekniğinin hazırlık aşamalarında temel oluşturmuş ve faydalı çalışmalar olarak oldukça ilgi görmüştür. Cramer de Clementi'nin izinden giderek, parmak numaralandırma üzerine öneriler ve temel tonalitelerde birçok egzersiz içeren bir piyano metodu yayımlamıştır. Bununla birlikte Cramer de piyanoya oturuş ve etkili bir icra için el ve kolların duruşu ile ilgili öneriler sunmuştur. Cramer, Clementi'nin yaklaşımından farklı olarak, kol ve dirsek duruşlarını da bu oturuş pozisyonuna eklemiştir. Cramer'in yaklaşımı ise şu şekildedir;

> İcracıyı, sakin bir ruh hali içinde klavyenin ortasına gelecek şekilde oturtun. Bu oturuş, enstrümana ne çok uzak, ne de çok yakın olmalı, en yüksek ve en alçak notalara ulaşabilecek şekilde konumlanmalıdır. Sandalye yüksekliği piyanistin kendisine göre ayarlanmalı, oturduğunda dirsekler biraz yukarıda kalmalı, ayaklar pedallara rahatça basabilecek şekilde konumlanmalı, kollar bedene ne çok yakın ne de çok uzak olmalı; bilekler yaklaşık olarak dirsek ve kollarla aynı hizada olmalıdır. Parmaklar ise tuşlara yumuşak bir şekilde basmalı, hareketleri neredeyse hiç farkedilmemelidir. Birinci parmak tuşlar üzerinde tutulmalı ve diğer parmakların siyah tuşlar üzerindeki hareketine yardımcı olmalıdır (Gerig, 2007, s.62).

Cramer'in bu yaklaşımı, parmak hareketlerinin yumuşak olması gerektiğini öne sürmesinden dolayı yumuşak tuşe anlayışının ilk örneğini sergilemiştir. Ancak bu, günümüzdeki tuşe anlayışına göre eksik kalmış, zaman içinde piyano tekniğine eklenen yeni yaklaşımlarla tuşe anlayışı değişmiştir.

Seksenlerine kadar yaşayan Clementi ve Cramer, Romantik Dönem içinde, teknik yaklaşımları dışında bestecilikleriyle kendilerine büyük bir yer bulamamışlardır. Ludwig van Beethoven, Franz Liszt ve Frederic Chopin gibi bestecilerin yanında çağ

---

[5] R.R., Gerig (2007), *Famous Pianists and Their Technique*, Bloomington, IN: Indiana University Press s. 60

dışı ve eski moda olarak nitelendirilmişlerdir. Piyanist olarak ise Clementi, yaşlandığında bile dönemin modasına uygun bir şekilde çalabilse de Cramer onun kadar başarılı olamamıştır. Her ne kadar Romantik Dönem içinde kendilerine yer bulamamış ve müzikal yaklaşımları sıkıcı, kuru ve bayağı olarak tanımlanmış olsa da, Clementi ve Cramer, erken piyano tekniğini kuran ve bu tekniğin gelişimine çok büyük katkılar sağlayan piyanist / besteciler olmuşlardır. Halen günümüz erken piyano eğitiminde, Clementi'nin sonatları, sonatinleri, Cramer'in etütleri çok önemli bir yer tutmakta ve piyano tekniğinin gelişiminde oldukça faydalı olarak kabul edilmektedir.

1.2. Erken Romantik Dönemin Piyano Tekniği

19. yüzyılın başlarında piyano tekniği, tuşe ve müzikal renk arayışları ile şekillenmeye başlamış, piyano tekniğini mekanik olarak ele alan Clementi ve Cramer'in anlayışı, yerini enstrümanın müzikal olanaklarını genişletmeye yönelik arayışlar içeren daha yeni yaklaşımlara bırakmıştır. Bunlardan en önemlisi, teknik mükemmelciliğin yanında, güzel çalma veya daha fazla müzikalite içeren bir teknik anlayış oluşturma fikrinin ortaya çıkmasıdır.

İlk olarak Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), piyano tekniğinde doğru ve güzel çalmanın birbirlerine olan farklılıkları üzerine öneriler sunmuş ve dinleyici üzerinde yalnızca virtüözitenin değil, müzikal renklerin de etkili olabileceğini öne sürmüştür. Hummel'e göre doğru çalmak, yalnızca parmak çevikliğine dayalı teknik mükemmelcilik ve temiz çalmakla ilgilidir. Güzel çalmak ise, teknik pasajların daha yumuşak çalınması ve bestecinin nota üzerinde belirttiği müzikal ifadelerin dinleyiciye doğal ve gerçekçi bir şekilde aktarımıyla ilgilidir. Dolayısıyla, güzel çalma kavramı Hummel için yalnızca teknik kusursuzluk değil, aynı zamanda müzikal ifadelerin hislerle bütünleşmesiyle oluşan bir bütündür[6]. Hummel'in bu yaklaşımı, yetiştirdiği öğrencilerin konser piyanistliği kariyerlerinde başarılı olmalarını sağlamış ancak kendisi bu yaklaşımını uygulamada yeterince etkili olamamıştır. Bu nedenle Hummel'in müzikal ve teknik yaklaşımları pratikte öğrencileri veya başka yorumcular tarafından ele alınmıştır.

Hummel'in piyano tekniğinin gelişimi üzerine yazdığı metodu, başlangıç seviyesinden konser piyanistliği seviyesine kadar uzanan oldukça geniş bir alanı

[6] R.R., Gerig (2007), *Famous Pianists and Their Technique*, Bloomington, IN: Indiana University Press s. 76

kapsamış, ilk olarak 1828 yılında Weimar'da yayımlanmıştır. Hem teknik hem de müzikal cümle çalışmaları içeren bu metod, 19. yüzyılın en önemli teknik çalışmalarından birisi olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmalarıyla Hummel, Mozart ve Clementi'den sonra Viyana Piyano Okulu'nun devamını getirmiş ve teknik olarak bu okulu zirveye ulaştıran piyanist olmuştur. Ancak Hummel her ne kadar müzikal bir yorumculuk önerisi getirmiş olsa da, dinleyiciler onun çalışında bu kaliteyi bulamamıştır. Hummel'in müzikalite içeren bu teknik önerileri, piyanistliğinin bu müzikaliteyle çelişmesinden dolayı teorik bir önerme olmanın ötesine geçememiş ve 19. yüzyılın sonlarında bu egzersizlerin pratikte faydalı olup olmadığı tartışmalara yol açmıştır. Günümüzde ise bu egzersizler halen erken piyano tekniğinin gelişimine katkı sağlamakta ve Hummel'in pedagojik önerileri de piyano eğitiminde uygulanabilir olma niteliği taşımaktadır.

Günümüz erken piyano eğitiminde önemli bir yere sahip diğer bir besteci de Carl Czerny (1791 – 1857)'dir. Czerny'nin de piyano tekniğine katkıları ve pedagojik yaklaşımları yaşadığı dönemde oldukça ilgi görmüş, bu yaklaşımları günümüz erken piyano eğitiminin de vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Czerny'nin piyano tekniği ve pedagojik yaklaşımları üç farklı adımda toplanmıştır.

Birinci adım piyanoya oturuş biçimi, el, kol ve bilek pozisyonlarını temel alan yaklaşımlarıdır. Bu yaklaşımları, bu alanda çalışma yapan kendisinden önceki bestecilerle benzer özelliklere sahiptir. Bu nedenle Czerny'nin piyano tekniğindeki ilk adım önerileri, var olan önerilerin devamını sağlamış ve genişletilmesi üzerine yoğunlaşmıştır.

İkinci adım, parmakların duruşu ve kullanımları ile ilgilidir. Czerny, parmakların kullanımlarıyla ilgili şu kuralları önermiştir; her iki elde de dört uzun parmak birbirlerinin üzerinden geçemez, aynı notaların birbirlerini tekrar etmesi durumunda bu notalar aynı parmak ile çalınamaz, birinci parmak asla siyah tuşlarda çalamaz. Bunu takiben, her parmak ihtiyaç duyulduğunda gerektiği gibi kullanılmalı, teknik pasajlar farklı parmak numaraları ile çalınabilmeli ancak parmak geçişlerinin sürekliliğinden kaçınılmalıdır (Gerig, 2007, s.113-114). Czerny'nin bu parmak kullanım önerileri, o dönemde uygulanması mümkün olan her koşulda geçerliliğini koruyan kurallar olarak kabul görmüştür.

Üçüncü adım ise, pedal kullanımı, ezber, sahne icrası, melodi çalışmaları, tuşe, ifadeli çalma gibi yaklaşımları içerir. Czerny, bu yaklaşımlar arasından özellikle pedal kullanımına dikkat çekmiştir. Beethoven'den sonra sıklıkla kullanılmaya başlanan pedalın, müzikaliteye katkı sağladığını düşünmüş ve piyanistin gerekli gördüğü her şekilde kullanılabileceğini öne sürmüştür (Gerig, 2007, s.115). Buna ek olarak Czerny de güzel çalma ile ilgili önerilerde bulunmuş ve bunu şu şekilde ifade etmiştir;

> Piyano ile sunulan sanata hakim olmak için güzel, ahenkli ve yumuşak bir tona sahip olmak gerekir. Forte [7], Fortissimo [8] gibi nüanslardan ve gereksiz sertliklerden kesinlikle kaçınılmalıdır. Dahası konuşkanlık ve temiz çalmanın sentezi en üst düzeyde olmalı, yoğun teknik içeren pasajlar son derece ustalıkla icra edilmelidir. Ancak bu şekilde müzikle tanışmamış kişilere bile gerçekçi bir haz verilebilir (Gerig, 2007, s.115).

Czerny, kendisinin öne sürdüğü güzel çalma önerisinin yanında Mozart, Beethoven, Clementi, Cramer gibi bestecilerin müzikal karakterlerini tanımlamış ve bu doğrultuda eserlerinin nasıl yorumlanması gerektiği üzerine de önerilerde bulunmuştur. Pedagojik bir yaklaşımla sunulan bu öneriler, yorumculuğun ve bunun üzerine kurulacak olan piyano eğitiminin temellerini oluşturmuştur.

Romantik dönemin ilk yarısında Clementi, Cramer, Hummel, Czerny gibi besteciler teknik ve müzikal yaklaşımlarını pedagojik olarak sunmuş ve piyano tekniğinin temellerini oluşturmuştur. Bu bestecilerin 18. yüzyıl piyano tekniği anlayışının devamı niteliğindeki yaklaşımları, pratikte yetersiz kalmış ve etkili bir müzikal icra için olması gerekeni öne sürmenin ötesine geçmemiştir. Dolayısıyla, mekanik teknik anlayış, bu bestecilerin çalışmalarıyla zirvesine ulaşmış ve üzerinde yapılacak fazla birşey kalmamıştır. Bu noktadan itibaren, piyano tekniğinin gelişimini Chopin, Liszt, Thalberg gibi dönemin genç bestecileri üstlenmiş ve onların özgürlükçü, kendilerine özgü yaklaşımları, piyano tekniğini yeniden şekillendirmiştir.

---

[7] Kuvvetli, güçlü.

[8] Forte'den daha kuvvetli ve güçlü.

İKİNCİ BÖLÜM

2. FREDERIC CHOPIN OP. 10 ETÜTLERİN YAPISAL ANALİZİ VE YORUMLANMASI

2. 1. Op. 10 Etütler

Op. 10 etütler 1829 ve 1832 yılları arasında bestelenmiş[9], ilk olarak 1833 yılında Maurice Schlesinger tarafından Fransa ve Friedrich Kistner tarafından Almanya'da, 1835-6 yıllara arasında ise Julian Fontana tarafından İngiltere'de yayımlanmıştır. Chopin'in henüz yirmi iki yaşındayken tamamladığı bu oniki etüt, getirdiği yenilikçi ve özgürlükçü yaklaşımlarıyla oldukça ilgi görmüştür. Chopin öncesinde yalnızca teknik gelişimi hedefleyen ve egzersiz olmanın ötesine geçmemiş olan etüt kavramı, bu oniki etüt ile birlikte tamamen değişmiş, derin müzikal ifadeler içeren artistik eserler haline gelmiştir. Bununla birlikte Chopin, kendisinden önceki Clementi, Czerny gibi bestecilerin, piyano tekniğinde olması gereken bir yaklaşım olarak öne sürdüğü müzikal teknik anlayışı bu etütlerle gerçekleştirmiş ve kendisinden sonra bu çizgiden devam edecek olan etüt anlayışının ilk örneklerini sergilemiştir.

Chopin, müzikaliteyi oluşturan fikirleri öncelikli olarak ele almış, eserlerinde piyano tekniğini zorlaştıran ve tekniği ilerletmeye yönelik bir amaç benimsememiştir. Ancak Chopin'in kendine özgü bir esnekliğe sahip olan el yapısı, tüm eserlerinde olduğu kadar etülerinin de teknik yapılarına yansımıştır (Gerig, 2007, s.162). Bu nedenle, Chopin öncesindeki etütlerde çok az görülen geniş aralıklı yapılar, müzikaliteye katkı sağlayacak bir biçimde kullanılan pedal yaklaşımları, o dönem için yasak olarak görülmüş ve çoğunlukla elin esnekliği ile çalınabilen siyah tuşlarda birinci parmak kullanımı bu etütlerde yer almıştır. Bu durum, besteci her ne kadar müzikaliteyi ön planda tutan bir yaklaşımı benimsemiş olsa da, etütlerini çalan yorumcuları teknik anlamda da zorlamıştır. 20. yüzyılın en önemli piyanistlerinden biri olan Arthur Rubinstein, Chopin'in etütlerinin teknik ve müzikal zorluğunu şu şekilde ifade etmiştir;

[9] http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html (Erişim tarihi: 10.04.2017)

> Liszt teknik yapmacıklığı işledi; onun başardığı zorluklar maskeydi ve teknik zorlukları büyük efektler kullanarak sömürürdü. Chopin yalnızca müzikal fikirlerle ilgilenirdi ve onun eserlerinin zorluğu, onun doğasında olan fikirlerin zorluğuydu… Kırk dakika süresince performans gerektiren, teknik abartılarla dolu Liszt Sonat'ı, yorgunluk hissetmeden çalıp piyanonun başından kalkabilirim ama Chopin'in, en kısa etüdü bile beni tüketen bir efor sarfetmeye zorluyor (Gerig, 2007, s.162).

Chopin'in bu kendine has el yapısı, onun yarattığı teknik anlayışın da eşsizliğini ortaya koymuştur. Etütlerde beklenilen müzikal ve teknik kaliteye ulaşılabilmesi, onun el yapısına sahip olmayan yorumcular için fazladan çaba göstermeyi gerektirmiştir. Bununla birlikte, etütlerin teknik ve müzikal yaklaşımları, Chopin'in diğer eserlerinin de alt yapısını oluşturmuştur. Etütler içerisindeki teknik yapılar, konçertoları, sonatları, scherzoları gibi büyük formlu eserlerinde görülmektedir. Bu nedenle Op. 10 Etütler, yorumcuları Chopin'in diğer eserlerine de hazırlayan niteliktedir.

Chopin'in etütleri ile ilgili, günümüzde tartışma yaratan diğer bir konu da bu etütlerin isimleridir. Op. 10 içerisinde başlığı veya ismi olan etütler şu şekildedir;

Op. 10 No. 1 "Waterfall" (Şelale)
Op. 10 No. 2 "Chromatique" (Kromatik)
Op. 10 No. 3 "Tristesse" (Keder)
Op. 10 No. 4 "Torrent" (Sağnak)
Op. 10 No. 5 "Black Keys" (Siyah Tuşlar)
Op. 10 No. 6 "Lament" (Ağıt)
Op. 10 No. 7 "Toccata" (Tokata)
Op. 10 No. 8 "Sunshine" (Gün Işığı)
Op. 10 No. 9 (İsimsiz)
Op. 10 No. 10 (İsimsiz)
Op. 10 No. 11 "Arpeggio" (Arpej)
Op. 10 No. 12 "Revulutionary" (İhtilal)[10]

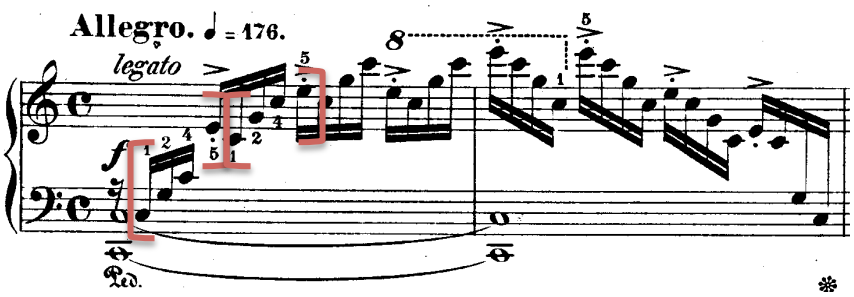
Chopin'in çok az eserine isim verdiği bilinmektedir. Neredeyse eserlerinin tümüne numara vermeyi tercih etmiştir. Günümüze kadar ulaşmış olan etütlerindeki bu isimler, o güne kadar görülmemiş müzikal bir etkinin sonucu olarak editörler, Chopin'in ve onun müziğinin tutkulu hayranları tarafından yakıştırılmıştır. Bunun sonucunda, bu takma isimler yorumcuların hayal gücünü de etkilemiş ve müziğin bu doğrultuda

10 http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html (Erişim tarihi: 10.04.2017) (Çeviriler tarafımdan yapılmıştır.)

şekillenmesini sağlamıştır. Ancak Chopin'in bu isimleri onaylamamasının yanı sıra, bu isimleri ileri sürdüğüne dair bir bulguya da rastlanmamıştır [11].

2.1.1. Op. 10 No. 1 Do Majör
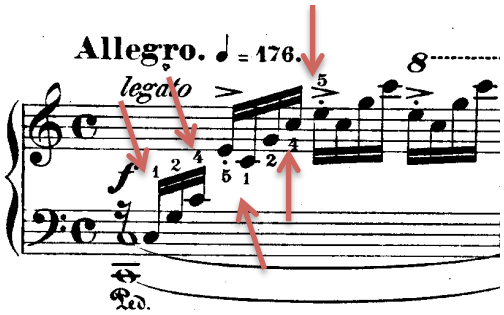
Etüt, sağ elde yer alan geniş aralıklı arpejlerin inici ve çıkıcı hareketlerinden oluşmuştur. Pozisyon değişikliği olarak adlandırabileceğimiz teknik, piyano çalış tekniğinin en önemli özelliklerinden biridir. Chopin'in eserlerinde sıkça görülen bu anlayış, klavsen tekniğinden modern piyano tekniğine geçişte bir yenilik olarak kabul edilir.



Görsel 2.1. *Op.10 No.1 1. ve 2. Ölçüler*
Geniş Aralıklı Arpejler
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

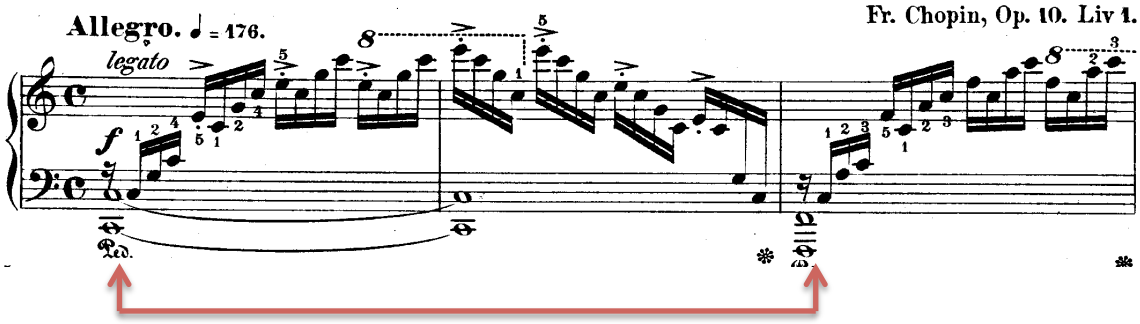
Etütteki arpejlerin pozisyonları, aralıkların farklı olması sebebiyle sürekli değişim gösterir. Birinci ve beşinci parmaklar, arpejlerin birinci ve dördüncü notasını çalarken, ikinci ve dördüncü parmaklar ara notaları tamamlar. Bu yapı, özellikle dördüncü ve beşinci parmakları güçlendirirek, parmaklar arasındaki perdelerin açılmasını ve buna bağlı olarak geniş bir el pozisyonunun oluşmasını hedeflemiştir.

[11] http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html (Erişim tarihi: 10.04.2017)

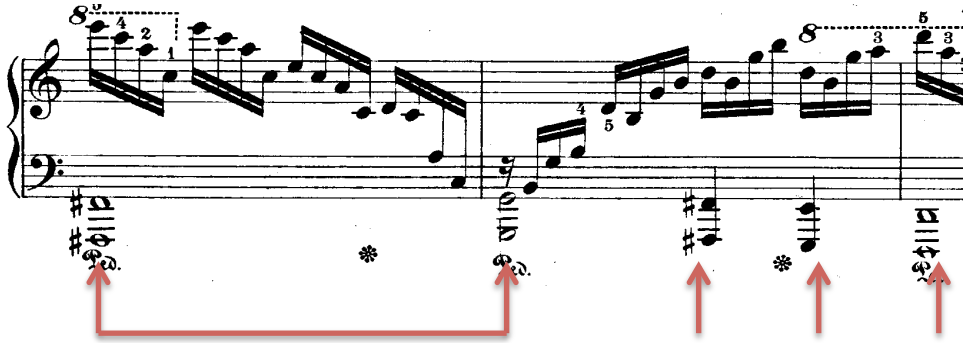


Görsel 2.2. *Op. 10 No. 1 1. Ölçü*
Parmak Numaraları
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Sağ eldeki arpejlere karşılık sol elde, armonik yapıyı oluşturan ve destekleyen melodik bas sesleri yer almıştır. Oktavlar halinde ilerleyen bu melodik hat, genellikle iki ölçü süresince devam eden birlik ve dörtlük notalardan oluşmuştur.



Görsel 2.3. *Op. 10 No. 1 1, 2 ve 3. Ölçüler*
Bas Seslerdeki Melodik Hat
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*



Görsel 2.4. *Op. 10 No. 1 4, 5 ve 6. Ölçüler*
Bas Seslerdeki Melodik Hat
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Etüdün başlıca zorluğu; inici ve çıkıcı hareketler sırasında elin konumuna dair uygulanacak olan teknikle ilgilidir. Geniş aralıklardan oluşan arpejlerin diğer oktava aktarımında, özellikle birinci parmağın elin altından geçirilerek, mümkün olduğunca bağlı bir şekilde hareket ettirilmesi önemlidir. Gamlarda ve arpejlerde birinci parmağın elin alttan geçirilerek hareket etmesi, Clementi'yle başlayıp Chopin ile sürdürülmeye devam eden eski piyano geleneğinin önemli özelliklerinden biridir. Chopin, her ne kadar eski piyano geleneğinin içinden yetişmişse de, etütlerinde göstermiş olduğu yeniliklerle romantik piyano tekniğinin temellerini oluşturmuştur. Bundan dolayı, etüdü çalışırken hem eski ekolün hem de romantik piyano ekolünün teknik özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Öncelikle, tüm parmaklar tuşların diplerine oturtulmalıdır. Bunu yaparken, parmakların tuşe üzerine yukarıdan ve dik bir hareketle düşmesi önemlidir. Bu şekilde elde edilecek olan ses parlak ve ayrıntılı olarak duyulur, bu da etütteki eski ekol tınısının korunmasını sağlar. Daha sonra, bileğin arpejler üzerinde esnek hareket etmesi ve bağlı çalış üzerinde durulmalıdır. Bunun sonucunda ise, elin ve parmakların çevikliği artar. Tüm bunların sonucunda ortaya esnek ve çevik bir yorumun yanı sıra, arpejdeki her notanın ayrıntılı bir şekilde duyulduğu, eski ve romantik piyano ekolünün sentezi çıkmış olur.
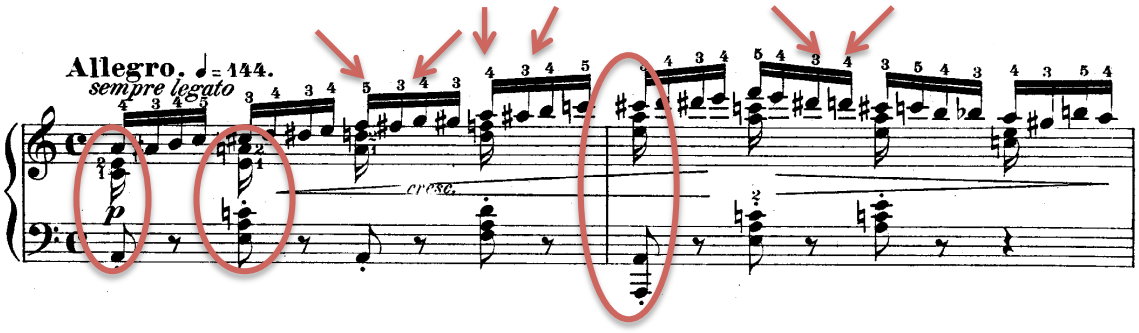
Etüdün üzerinde durulması gereken diğer bir önemli nokta da, sol eldeki bas seslerin çalınışıyla ilgilidir. Çalış sırasında yanlızca sağ eldeki arpejlere odaklanılması sol eldeki melodik hattın geri planda kalmasına yol açabileceğinden, her iki el arasındaki denge sorunsalını göz önünde bulundurmak gerekir. Dolayısıyla iyi bir

yorum için, sadece sağ eldeki arpejlerin doğru bir şekilde çalınmasının yanı sıra, sol eldeki oktavlardan oluşan melodik hattın da müzikal bir şekilde seslendirilmesi gerekir.

Sonuç olarak bu etüt; parmakların bireyselleşmesi, parmaklar arasındaki perdelerin açılması ve bileğin esnekliğini sağlayarak, romantik piyano okulunun ve 19. yüzyıl piyanistliğinin temelerini geliştirerek yenilikler ortaya koymuştur.

2.1.2. Op. 10 No. 2 La Minör

Rönesans klavsen tekniğinde, birinci ve beşinci parmakların zayıf parmaklar olarak görüldüğü ve bundan dolayı iki, üç ve dördüncü parmakların birbirlerinin üzerinden geçirilerek kullanıldığı bir teknik yaklaşım bulunmaktaydı. Ancak, Klasik Dönem'de gelişmeye başlayan piyano tekniği, Rönesans dönemindeki yaklaşımı terk ederek tüm parmakların etkili bir biçimde tuşe üzerinde kullanıldığı bir anlayışı benimsedi. Bu anlayış, dördüncü parmaktan sonra üçüncü parmağın gelmesine izin vermeyen, başka bir değişle parmakların birbirlerinin üzerinden geçmesini yanlış olarak nitelendiren bir anlayıştı. Bu anlayış, Czerny ile birlikte romantik dönemin başlarında da tekrar piyano tekniğinde bir kural olarak sunulmuştu. Ancak Chopin bu etütte, Czerny'nin bu kuralını dikkate almayarak, Klasik Dönem'de terk edilmiş olan klavsen tekniğini tekrar karşımıza çıkartır. Tek el üzerindeki kromatik yapıya eşlik eden akorlardan dolayı bölünen el pozisyonunu, yenilikçi bir yaklaşım olarak piyano tekniğine yeniden kazandırılmıştır.



Görsel 2.5. *Op. 10 No. 2 1. ve 2. Ölçüler*
Parmakların Birbirlerinin Üzerinden Geçirilmesi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Sağ el etüdün başından sonuna kadar ikiye bölünmüş durumdadır. Elin birinci parmağa yakın olan kısmı akorlar ile çıkıcı kromatik yapıya eşlik ederken, diğer kısmı üç, dört, ve beşinci parmakların sözü edilen eski çalış tekniği ile temayı çalmaktadır.



A: Elin hareket eden kısmı

B: Elin eşlik eden kısmı

Görsel 2.6. *Elin farklı hareket eden kısımlarının gösterimi*
Kaynak: *Paris, A. Cortot, 1915*
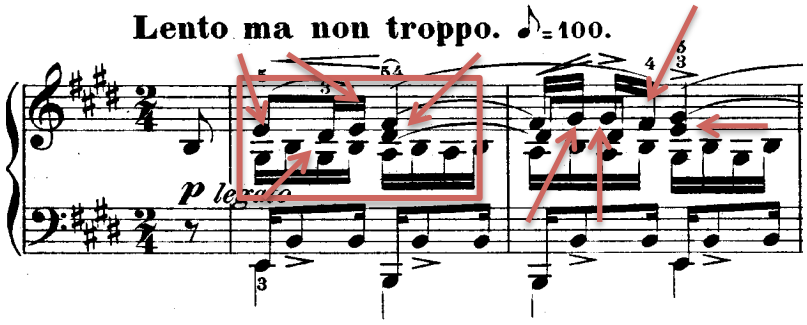
Bunun sonucunda el pozisyonu değişmekte ve etüdü istenilen hafiflikte çalmak daha da zorlaşmaktadır. Bu teknik yaklaşımın amacı, diğer parmaklara göre daha zayıf kalan dört ve beşinci parmakların zayıflığını gidermek ve müzikal bir tuşe anlayışını, sıradışı bir el pozisyonunda geliştirmek olmuştur.

Etüt, her ne kadar teknik özellikleri ön planda tutsa da, ince bir anlatım ve zarif bir çalışla icra edilmelidir. Etüdün diğer bir özelliği de parmakların iç içe girdiği sıkışık ve dar pozisyonlarda çevikliğin kusursuz bir şekilde sürdürülmesidir. Bundan dolayı el pozisyonunun sabitliği ve bileğin olabildiğince düz olması, etüdün icrası sırasında teknik zorluğun müzikal bir anlatımla birleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

2.1.3. Op. 10 No. 3 Mi Majör
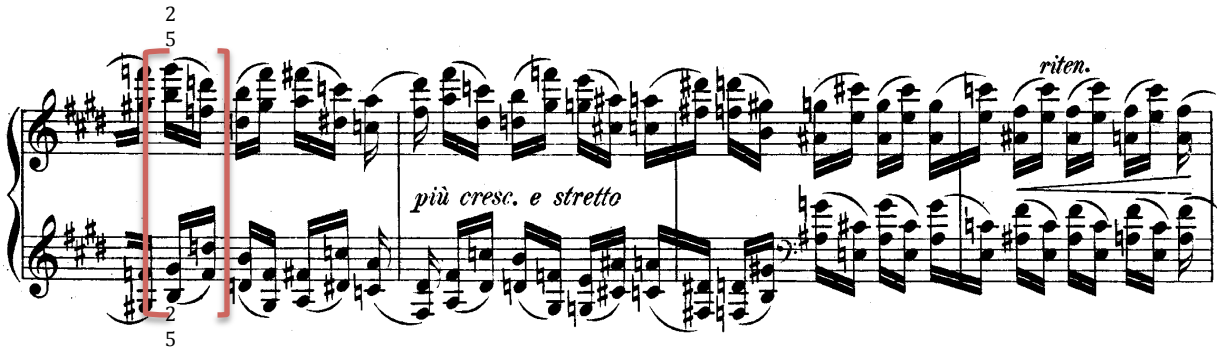
Etüdün ilk göze çarpan özelliği, geleneksel etüt tekniği kavramı ile yazılmamış oluşudur. Clementi ve Czerny'de görülen mekanizme dayalı parmak çevikliği yerine parmakların şarkı söyleyebildiği müzikal bir teknik yaklaşım oluşturulmuş ve eski etüt kavramını, Cantabile[12] bir anlayış ile çeşitlendirmiştir.

[12]İnsan sesini taklit eder gibi, şarkı söyleyerek.
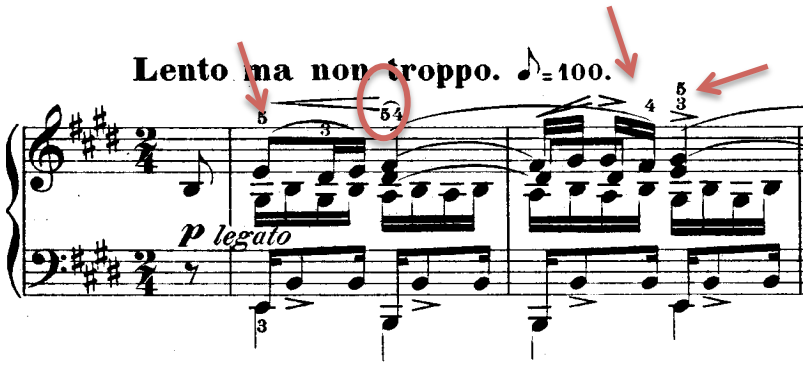


Görsel 2.7. *Op. 10 No. 3 1, 2 ve 3. Ölçüler*
Ana Tema
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Polifonik yapıda bestelenmiş olan etütte ilk farkedilen teknik zorluk, bu yapı içindeki çift seslerin, hızlı ve temiz çalınması gerekliliğidir. Bunu sağlamak için bileğin rahat ve esnek olması müzikal bir tını ve kontrol açısından önemli bir rol oynar. Ayrıca elin çatı genişliğini konu alan iki ve beşinci parmakların genişlemiş bir pozisyonda çalınıyor olması, parmaklar arasındaki perdelerin esnekliğini sağladığı için sözü edilen teknik zorluk etüt üzerinde hakimiyet sağlandıkça bir kazanım haline dönüşecektir.



Görsel 2.8. *Op. 10 No. 3 55, 56, 57 ve 58. Ölçüler*
Çift Sesler
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Ayrıca etüt, pedal kullanımı ve tuşun üzerinde parmak değiştirme tekniği ile müzikal cümle icrası çalıştırmaktadır. Bu müzikal cümle yapıları içindeki dördüncü ve beşinci parmaklar, gerek parmak değiştirme tekniği gerekse derinlik arayışlarıyla ifadeli çalış üzerine yoğunlaşmıştır.



Görsel 2.9. *Op. 10 No. 3 1, 2 ve 3. Ölçüler*
Tuşun Üzerinde Parmak Değişimi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Böylelikle, bu parmakların dengeli bir tını elde etmesi sağlanabilir. Bu yaklaşımların sonucunda elde edilen ifadeli müzik cümleleri ve müzikal tını, teknik gelişim açısından etüdün temel hedefini oluşturur.

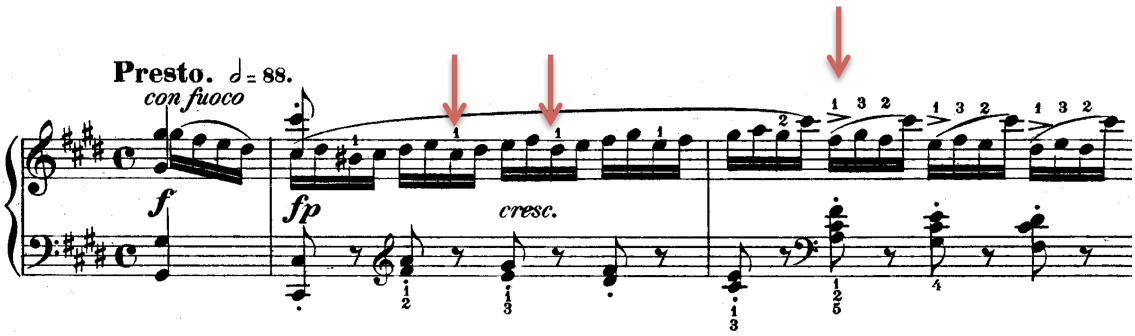
Etüdün polifonik yapıda oluşu ve müzik cümlelerinin Rubatolu[13] çalınması, sağ eli iki ayrı bölgeye bölmüş ve bu da parmaklar arasındaki balans sorununu beraberinde getirmiştir. Bu noktada istenilen, her parmağın birbirinden bağımsız olarak cantabile çalabilmesi, ancak bunu yaparken polifonik yapının gerekliliği olan müzikal uyumun da bozulmamasıdır. Bu polifonik anlatım, öncesinde iki katmanlı olarak görebileceğimiz cümleleri, dört, beş katmana yükselterek parmakların bağımsızlığını geliştirmeyi amaçlar.

Bu etütle beraber, parmaklar arasında denge gözeten tınısal kontrol fikri ilk defa ortaya atılmış ve piyano tekniğine yeni bir bakış açısı gelmiştir.

2.1.4. Op. 10 No. 4 Do Diyez Minör
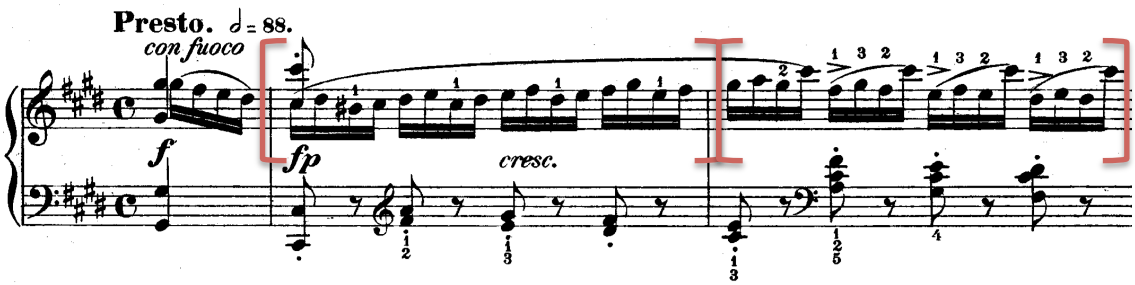
Bu etüt, bestecinin ortaya koyduğu parmak çevikliğine dayanan eski klavsen tekniği ile açık pozisyonları gerektiren romantik teknik anlayışın bir birleşimidir. Bu etüdü önceki ekolden ayıran en önemli özellik, birinci parmakta siyah tuşların kullanmasıdır.

[13] İcrada geçici olarak kesin bir tempodan ayrılmak ve nota sürelerini, bir cümlenin anlamını açıklamak amacı ile değiştirmek.
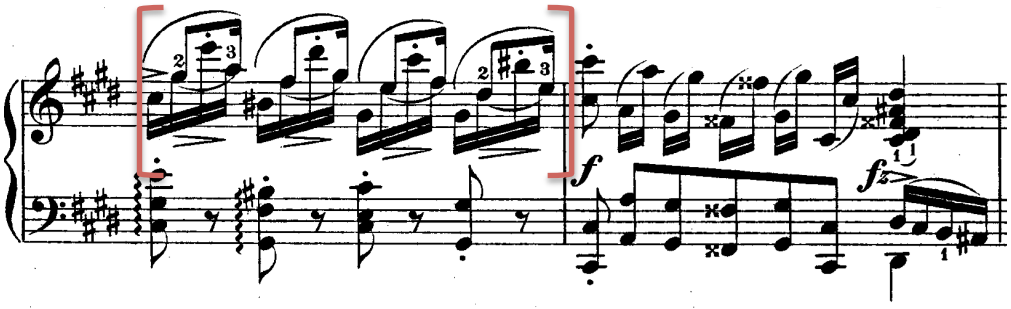


Görsel 2.10. *Op. 10 No. 4 1, 2 ve 3. Ölçüler*
Siyah Tuş Üzerinde Birinci Parmak Kullanımı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Kapalı el pozisyonunda çalınan ilk cümle ve bu cümlenin sonunda gelen arpejlerle aniden geçilen açık el pozisyonu, her iki pozisyonda da elin eşit tını elde etmesini hedeflemiştir. Chopin, bu eşitliği ve dengeyi sağlamak için virtüoziteyi temel almıştır.
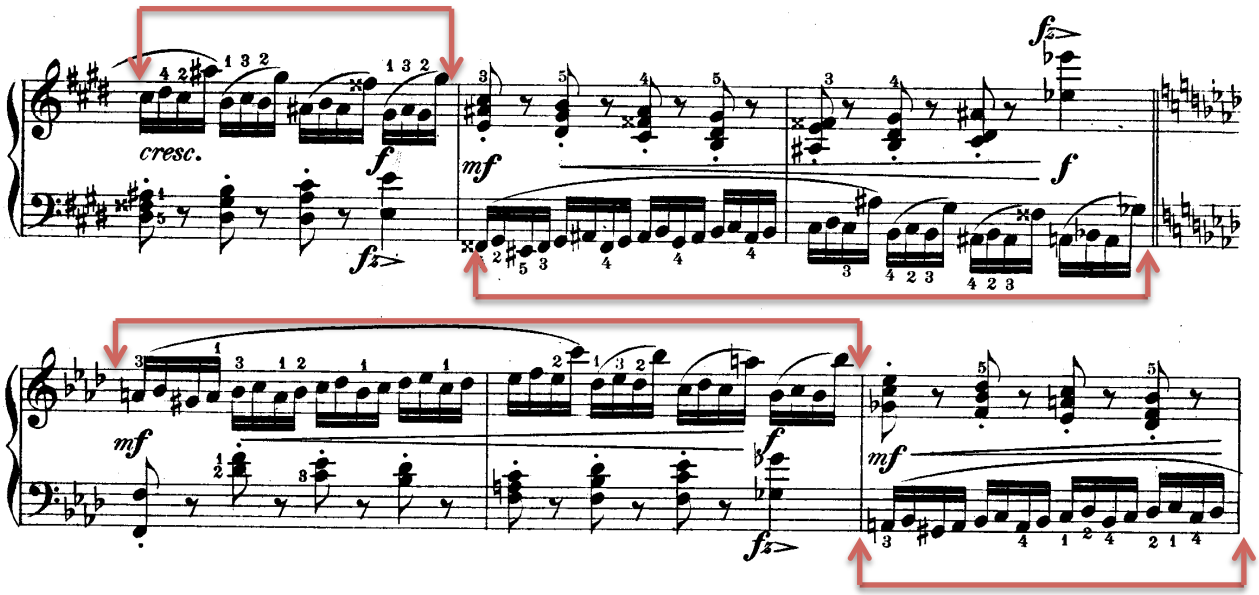


Görsel 2.11. *Op. 10 No. 4 1,2 ve 3. Ölçüler,*
Kapalı Pozisyon
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*



Görsel 2.12. *Op. 10 No. 4 4. ve 5. Ölçüler,*
Açık Pozisyon
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Buna ek olarak, bir motifin, birçok tonda her iki el için de yazılmış olması, ellerin birbirlerine olan güç dengesinin de eşitlenmek istendiğini göstermektedir. Bu yaklaşımı sadece aynı hareketleri yapıyor olmalarından değil, ses değişkenliklerini orantılı olarak yapmayı çalıştırmasıyla da gözlemlenir.
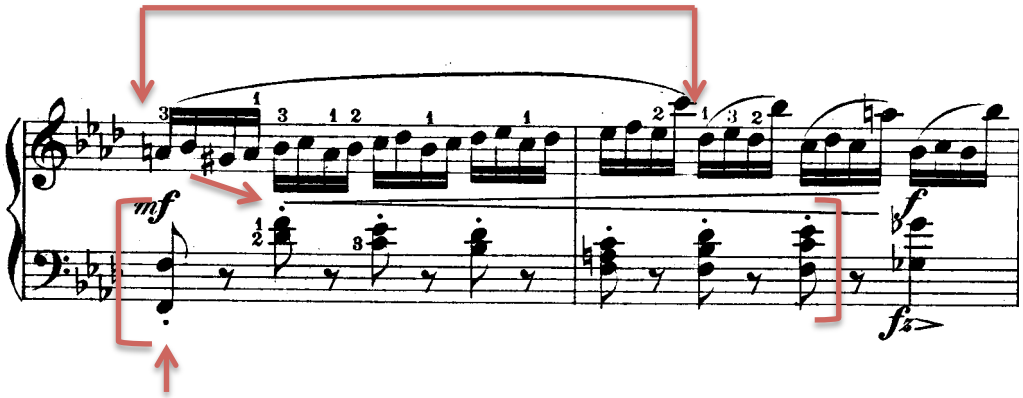


Görsel 2.13. *Op. 10 No. 4 19, 20, 21, 22, 23, ve 24. Ölçüler*
Motiflerin Ellere Dağılımı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Diğer bir deyişle, sağ elin yaptığı teknik hareketler, armonik değişimler ve nüans değişiklikleri dialogsal bir yapı içerisinde sol elde de görülür.
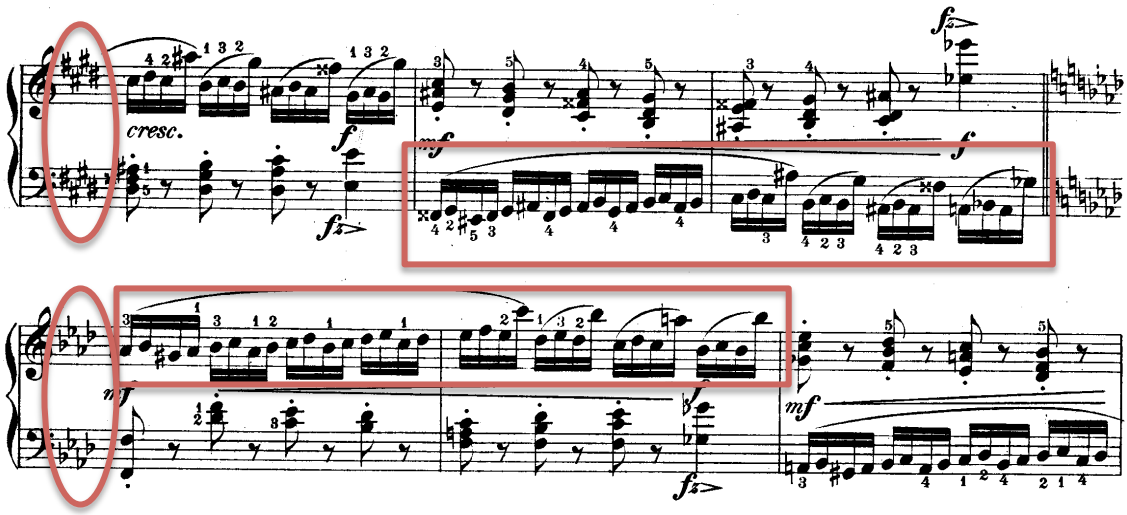
Etüdün zorluğu, her iki el için de yazılmış olan kapalı ve açık pozisyonlardaki müzik cümlelerinin, istenilen tempo içerisinde ayrıntılı olarak duyulmasıdır. Gereğinden fazla pedal kullanımı ve rubatolu bir yorum, her notanın ayrıntılı bir şekilde duyulmasına engel olduğundan, etüt mümkün olduğunca az pedal kullanılarak çalınmalı ve virüözite ön planda tutulmalıdır. Bunu sağlamak için, özellikle kapalı pozisyonda parmakların tuşlara dik bir biçimde basması ve el pozisyonunun bozulmaması önemlidir. Ancak bunu yaparken yumuşak bir tını gözetilmeli ve sertlikten kaçınılmalıdır.

Eserde farkedilen diğer bir unsur ise, iki zıt teknik ayrıntı olan legato ve staccatonun eş zamanlı bir şekilde etütte yer almasıdır.



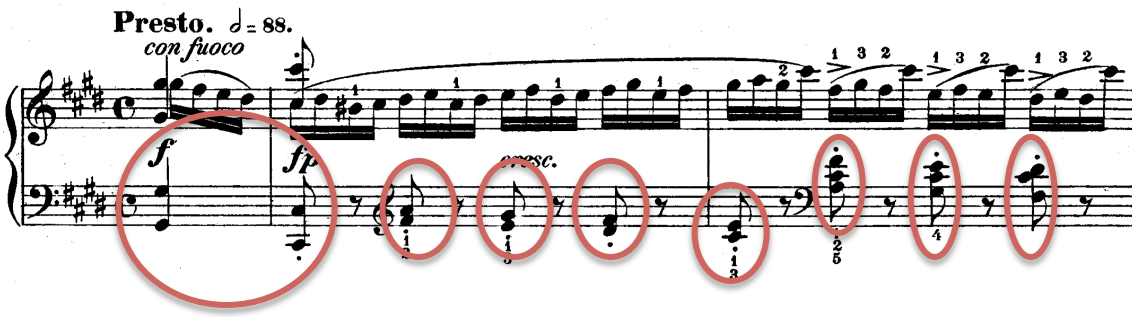
Görsel 2.14. *Op. 10 No. 4 22 ve 23. Ölçüler, Legato ve Staccatto*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Buradaki zorluk, her müzik cümlesinin sonunda legato ve staccato çalan ellerin birbirleriyle yer değiştirmesi ve bunun farklı tonalitelerde gerçekleşmesidir. Sol elde legato olarak duyulan müzik cümlesi, iki ölçü sonunda sağ elde farklı bir tonalitede yine legato olarak duyulmaktadır. Ellerin birbirlerine olan güç dengesinin ve tını eşitliğinin geliştirilmek istenmesi, özellikle etüdün bu bölümünde farkedilmektedir.



Görsel 2.15. *Op. 10 No. 4 19, 20, 21, 22, 23, ve 24. Ölçüler Tonalite ve Motiflerin Yer Değiştirmesi.*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

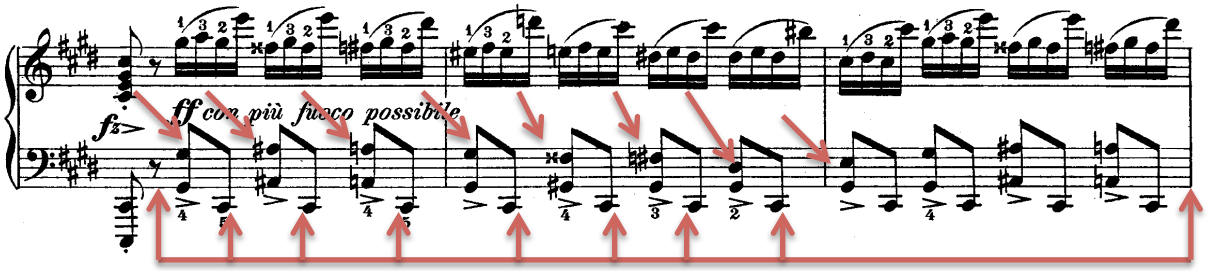
Sözü edilen özelliklerin yanında, melodik çizgiye eşlik eden akor kümelerinin hiçbir zaman armonik yapıyı tamamlayan bir dolgu unsuru olarak görülmemesi, etüdün müzikal yapısına dahil olduğunun bilinmesi gerekir. Sağ elin temayı çaldığı sırada sol elde görülen akorlar, sağ eldeki ana partiyi melodik olarak desteklemelidir.



Görsel 2.16. *Op. 10 No. 4 1, 2 ve 3. Ölçüler*
Melodik Akor Kümeleri
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu eşlik görünümündeki partiler her zaman şarkı söyleyen bir karaktere sahiptirler. Dolasıyla Chopin'in piyano yazılarında, Chopin öncesi piyano etütlerinde yer alan ve sadece eşlik işlevi olan partiler önemini büyük ölçüde yitirmiştir.

Etüt bütün olarak ele alındığında ilk farkedilen, önceki üç etütten daha belirgin bir formda yazılmış oluşu ve bir Coda'nın[14] oluşudur. Coda bölümünde sol elde yer alan oktavlar ve aralıklar, bu etüt içerisinde duyulmamış yeni bir melodik hat oluşturmuştur. Kromatik yapıdaki bu melodi, bas seslerin sabit olmasından dolayı, sol elin klavye üzerinde atlamasını gerektirir. Bu atlama hareketi, elin kapalı ve açık pozisyonlarda çaldığı konuma ek olarak kol kullanımını da etüdün teknik özelliklerine eklemiştir.



Görsel 2.17. *Op. 10 No. 4 70, 71 ve 72. Ölçüler*
Bas sesleri ve Kromatik melodi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*
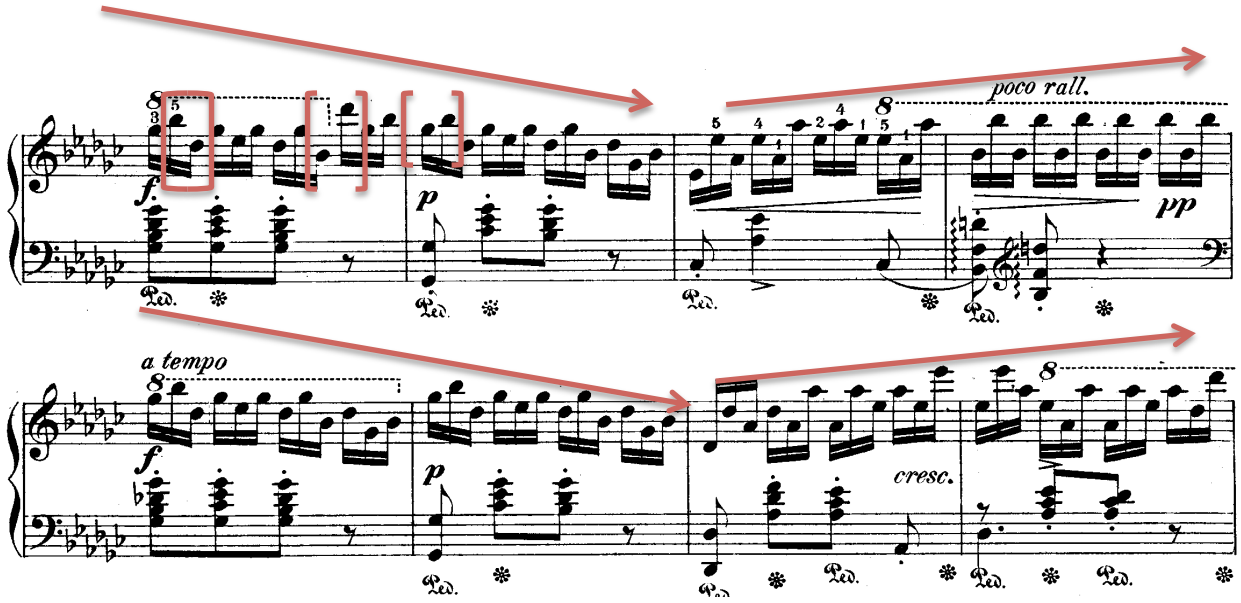
Bu teknik ve form yaklaşımlarıyla, Chopin etüt kavramını yanlızca egzersiz olmaktan çıkarmış, belirli bir form yapısına sahip müzikal bir eser olarak göstermiştir.

[14] Bitim eki, bitim bölümü.

2.1.5. Op. 10 No. 5 Sol Bemol Majör

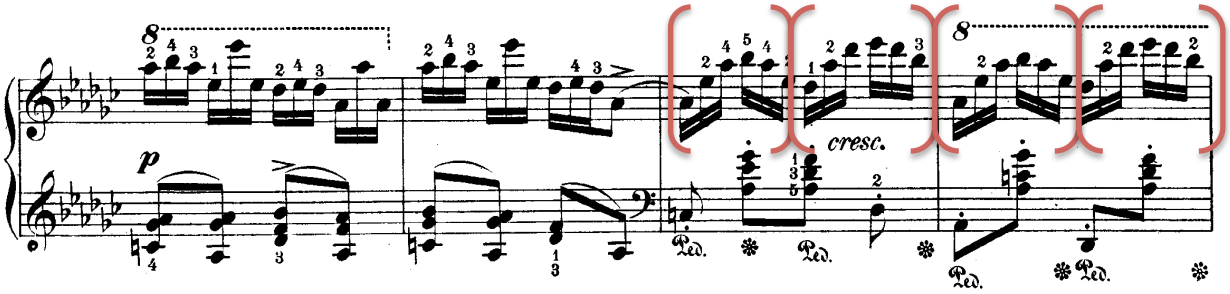
Klasik Dönem'in sonlarına doğru hem yapısal, hem de armonik olarak zenginleşmeye başlayan müzikle birlikte, siyah tuşlar üzerinde birinci parmak kullanılmaz kuralı, Beethoven, Schubert gibi bestecilerin eserlerinde bu kuralın dışına çıkan kullanımlarıyla değişmeye başlamıştır. Özellikle Beethoven'ın son dönem piyano sonatlarında, bestecinin bu kuralı neredeyse hiç göz önünde bulundurmadığı görülmektedir. Fakat bu durumu radikal bir değişiklik olarak değil, müziğin yapısal ve armonik değişimlerinin doğal bir sonucu olarak görmek gerekir. Çünkü yeni anlayışlar ve değişimler bestecilerin eserlerine bu anlamda yansımış olsa da, bunlar henüz dönemin katı kurallarını değiştirecek boyutlarda değildir. Ancak bu değişimler, Romantik Dönem'in başlarında daha da belirginleşmiş, piyano tekniğine kesin bir şekilde yansıması da bu etütle birlikte olmuştur. Etüdün sağ el partisinin, tamamen siyah tuşlar üzerinde çalmasını gerektirecek biçimde bestelenmiş oluşu, piyano tekniğindeki bu değişimin o güne kadar oluşturulmuş olan zirve noktasını teşkil etmiştir. Daha önce her ne kadar birinci parmak siyah tuşlarda kullanılmış olsa da, bu kadar kesin bir yaklaşım bu etüt öncesinde neredeyse hiç görülmemiştir.

Etüdün teknik yapısında, sağ elde bulunan 16'lık değerlerden oluşan ve çevik bir şekilde çalınması istenilen üçlemeler görülür. Bu üçlemeler genellikle üçlü ve beşli aralıklardan meydana gelmiş ve inceden kalına veya tersi yönde yatay bir biçimde ilerleyen melodiyi oluşturmuştur.



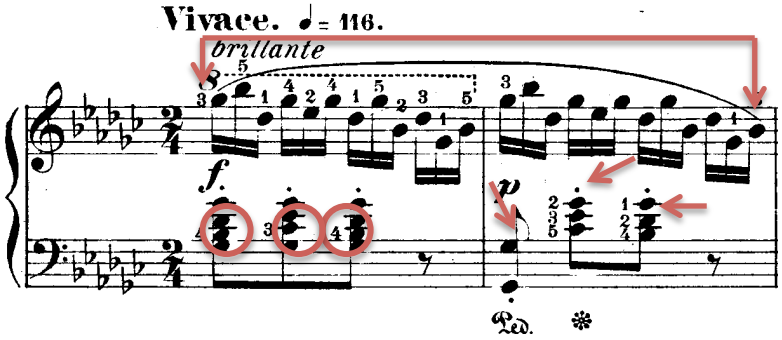
Görsel 2.18. *Op. 10 No. 5 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. Ölçüler Aralıklardan Oluşan Teknik Yapı ve Melodik Çizgi*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Üçlü ve beşli aralıkların yatay bir teknikle yazılmış olması, elin ve bileğin pozisyonunu sabitlemeyi gerektirir. Elin pozisyonunu değiştirerek veya bilek kullanarak bu teknik yapıyı istenilen çeviklikte çalmak mümkün değildir. Daha çok parmak çevikliği ön planda tutulmalı, el ve bileğin sağlayacağı güç parmaklarda korunmalıdır. Buradaki yaklaşımın amacı, her parmağı bağımsız olarak güçlendirmek ve siyah tuşlar üzerinde parmak geçişlerini rahatlatmaktır. Ağırlıklı olarak sabit bir el pozisyonu ile çalınması istenen etütte, bileğin esnekliğini gerektirecek motifler de görülür. Ancak bu bilek hareketi, elin siyah tuşlar üzerinde çalıyor olmasından dolayı minimal düzeyde olmalıdır.



Görsel 2.19. *Op. 10 No. 5 17, 18, 19 ve 20. Ölçüler*
Esnek Bilek Kullanımı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*
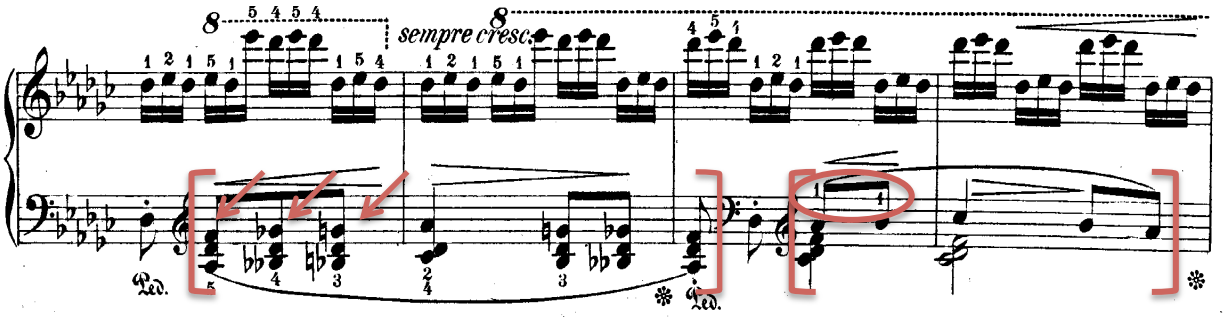
Etüdün müzikal yapısında, ellerin herhangi birinin diğerinden önde olmasını gerektirecek bir biçimde olmadığı görülür. Ana melodi, genellikle sol elde duyuluyor olsa da, sağ eldeki çevik cümleler de bu melodik yapının içindedir. Yani her iki elin partisi, birbirlerinden bağımsız olarak kendi melodik yapısına sahip çıkar. Bu iki farklı melodiyi birbirleriyle bağlantılı olarak duyuran unsur armonik uyumdur.



Görsel 2.20. *Op. 10 No. 5 1. ve 2. Ölçüler*
Sol Eldeki Tema ve Sağ Eldeki Melodik Hat
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

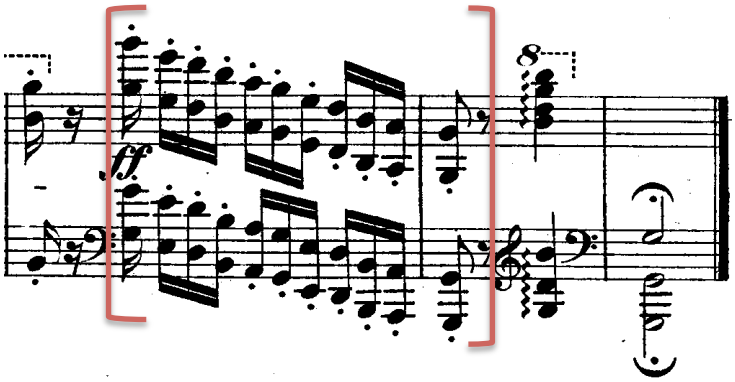
Bundan dolayı sağ eldeki teknik zorluk içeren müzik cümlelerinin, aynı zamanda melodinin ana unsuru olarak düşünülmesi gerekir. Bunun için, parlak bir tuşeyle çalış ve melodiyi oluşturan notaların ayrıntılı bir şekilde duyulması oldukça önemlidir.

Bununla birlikte birinci parmağın siyah tuşlarda kullanılması yanlızca sağ elde değil, aynı zamanda sol eldeki tematik yapılarda da görülmektedir. Bu yapılar zaman zaman akıcı melodik çizgiler oluşturur.



Görsel 2.21. *Op. 10 No. 5 45, 46, 47 ve 48. Ölçüler*
Sol Eldeki Melodi ve Siyah Tuşlar Üzerinde Birinci Parmak Kullanımı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*
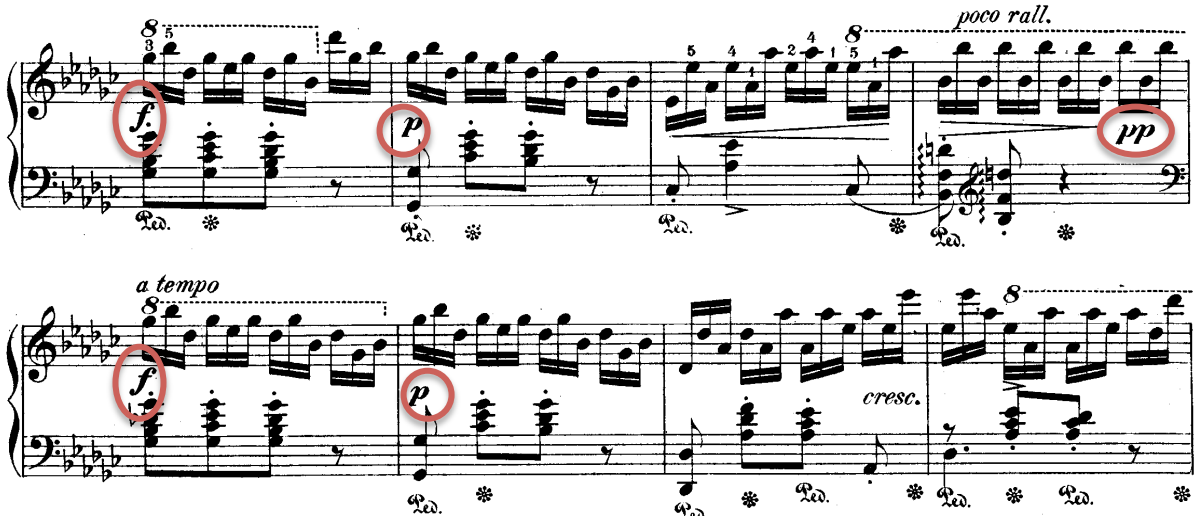
Buna ek olarak, eserin sonunda yer alan oktavların tamamının siyah tuşlar üzerinde çalınması, yine bu etütten önce görülmemiş yeni bir yaklaşımdır.



Görsel 2.22. *Op. 10 No. 5 83, 84 ve 85. Ölçüler*
Siyah Tuş Üzerinde Oktav
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Etüdün müzikal yapısındaki diğer bir öne çıkan özellik de, Subito[15] kavramıdır. Eserin başında duyulan ve ilk temanın her tekrarında aynı şekilde çalınması istenilen bu kavram da, müzikal yapıda bir yankı etkisi oluşturmuş ve müzik cümlelerini birbirlerinin tekrarı olmaktan çıkarmıştır.

15 Birden, birdenbire, ani.



Görsel 2.23. *Op. 10 No. 5 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ve 12. Ölçüler Subito Kavramı*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

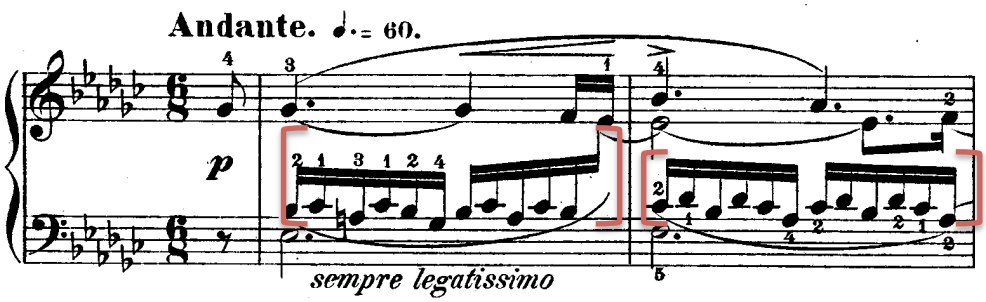
Bunun sonucunda hem dinleyici hem de yorumcu için müzik monoton[16] olmaktan çıkmış, daha renkli bir anlayış oluşturmuştur. Aynı müzik cümlesini farklı karakterde çalma yetisinin gelişimine olanak tanımasından dolayı bu yankı etkisi, yorumcunun teknik ve müzikal gelişimine de katkı sağlamıştır.

2.1.6. Op. 10 No. 6 Mi Bemol Minör

Chopin bu etütte, müzikal cümle icrasını geliştirmeyi hedeflemiştir. Bunu önceki etütlerinden farklı olarak, virtüözitenin geri planda kaldığı, daha düşük bir nabız ve derin bir müzikal ifade kullanarak gerçekleştirmiştir.

Yapısal olarak, güçlü bir müzikal ifade ile çalınması gereken sağ eldeki cümleye, sol el tamamı 16'lık notalardan oluşan bir melodik altyapı ile eşlik eder.
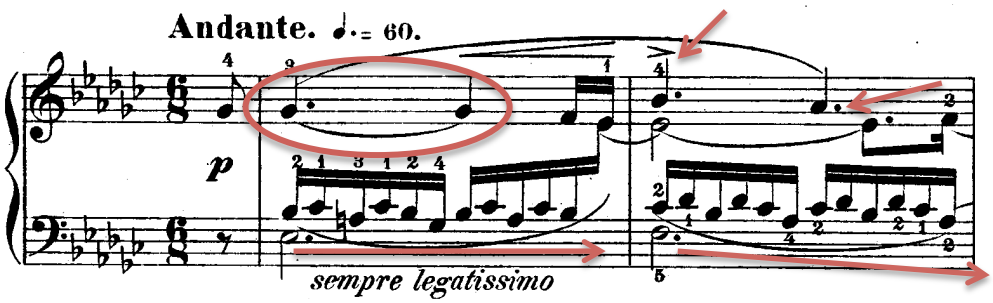
[16] Değişmeyen ses, tek düze.



Görsel 2.24. *Op. 10 No. 6 1, 2 Ve 3. Ölçüler*
16'lık Notalardan Oluşan Melodik Alt Yapı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu melodik yapı her ne kadar eşlik gibi görünse de, ulaşılmak istenilen müzikal derinliği sağlar. Bunun nedeni, armonik hareketlerin ve modülasyonların bu melodik yapı ile birlikte gerçekleşmesidir. Dolayısıyla, sağ elde bulunan müzik cümlesi, bu alt yapı olmadan etkisini yitirmektedir. Bu nedenle, bu alt yapının eşlik olarak düşünülmemesi ve etüdün temelini oluşturan ana unsur olduğunun bilinmesi gerekir.

Sağ eldeki müzik cümlesinin teknik zorluğu ise, belirli notaların uzun süreli olarak tutulmasıdır. Buradaki zorluk; sağ elin tek dokunuşla, beş vuruşluk bir süreye yayılması gereken notayı çaldığı sırada sol elin, aynı sürede on nota çaldığı bir yapıda oluşudur. Sol eldeki alt yapının hareketli ve devamlı oluşu, sağ elde uzaması gereken notaların yeteri kadar duyulmasını zorlaştırır.
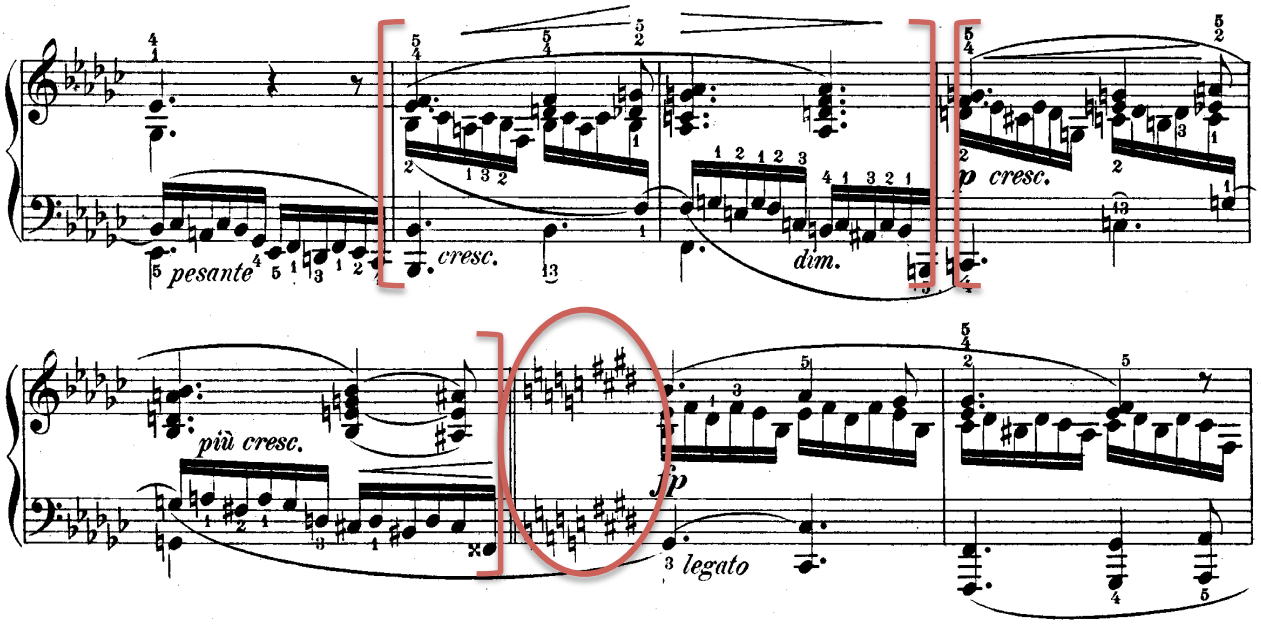


Görsel 2.25. *Op. 10 No. 6 1, 2 Ve 3. Ölçüler*
Uzun Süreli Notalar ve Sürekliliği Olan Alt Yapı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bundan dolayı eller arasındaki ses dengesinin gözetilmesi, yani sol elin, ana temanın üzerinde duyulmayacak bir nüans ile çalınması doğru bir yorum için gereklidir.

Bunun yanında temponun Andante[17] olması, derin ve ifadeli bir yorum için ellerin pozisyonunu değiştirmeye olanak tanır. Özellikle sağ eldeki uzun notaların, bu tempo içinde gereken sürede çalınabilmesi, elin pozisyonu ile doğrudan ilgilidir. Virtüözite gerektiren cümleleri çalarken, elin çatısı daha yüksek, parmaklar ise tuşlara dik olarak basan bir pozisyondadır. Bu, hızlı tempolarda çevik ve kontrollü bir çalış tekniği sağlar. Ancak bu teknik, seslerin uzamasına gerektiği ölçüde yarar sağlamayabilir. Orta hızdaki tempolarda, elin tuşe üzerindeki yatay duruşu notaların daha uzun çalınabilmesini sağladığı için, müzikal ifade gerektiren cümlelerde bu pozisyonu kullanmak daha doğru bir yaklaşımdır.

Etüdün tamamında görülen büyük bir crescendo[18] - decrescendo[19] nüansı, müzikal yapının yönünü oluşturur. Eserin özellikle gelişme bölümünde zengin armonik hareketler, sıradışı modülasyonlar ve kromatizm görülmektedir (Eren, 2014, s. 100).

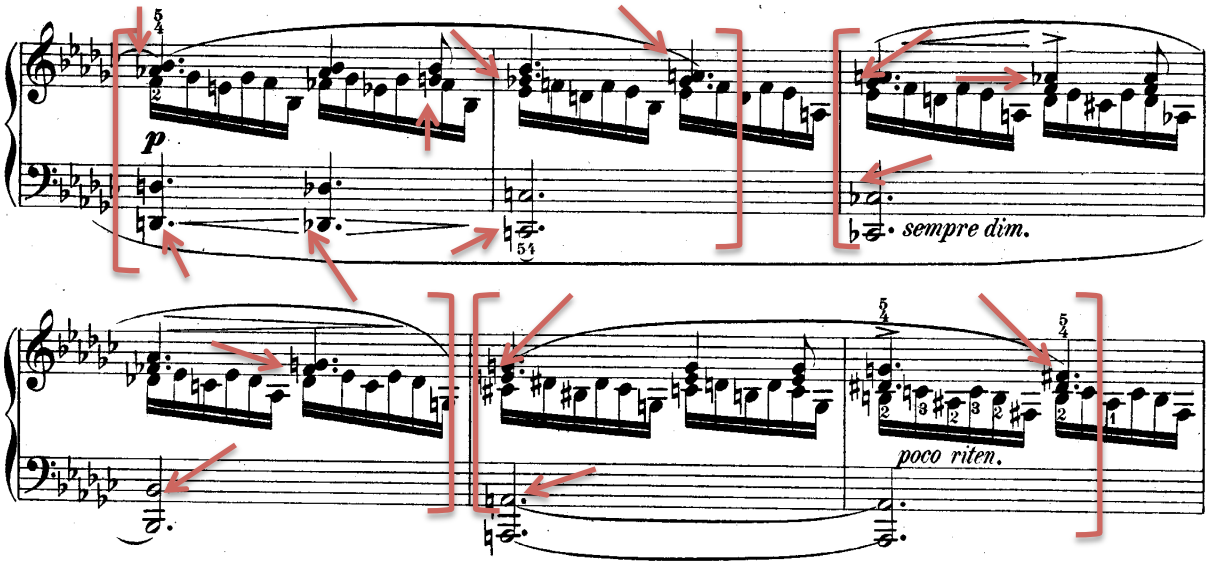


Görsel 2.26. *Op. 10 No. 6 17, 18, 19, 20, 21 Ve 22. Ölçüler Armonik Hareketler ve Modülasyonlar*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

[17] Orta yavaşlıkta.

[18] Sesi gittikçe kuvvetlendirerek.

[19] Sesi gittikçe söndürerek.



Görsel 2.27. *Op. 10 No. 6 33, 34, 35, 36, 37 Ve 38. Ölçüler*
Kromatik Yapıdaki Cümleler
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

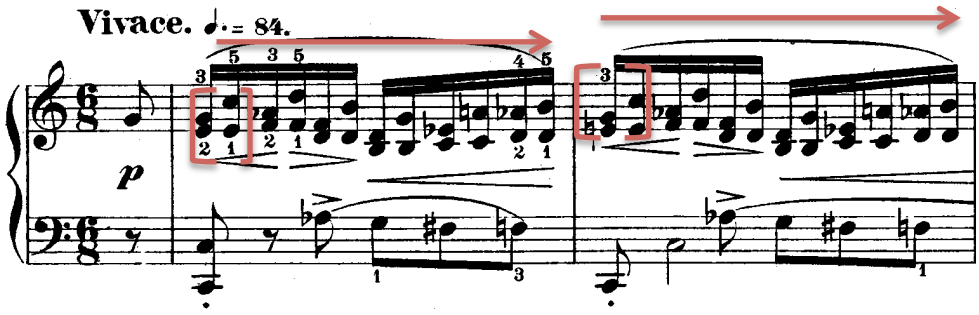
Kromatik yapı ve armonik hareketlilik etüdün müzikal yapısını karmaşık hale getrir. Müzikal derinlik anlayışı, bu melodik yapıların ve onları oluşturan armonik zenginliğin doğru bir şekilde analiz edilmesi ve birbirleri ile bağlantılı olarak düşünülmesi ile oluşturulabilir. Bunun nedeni, anlatılmak istenen fikirleri müzikle yansıtabilmek için teknik bir çalışma yerine, yapısal bir analiz yapılması gerektiğidir. Dolayısıyla, ifadeli çalışa ulaşabilmek, eserin armonik ve melodik yapısı ile doğrudan ilgilidir.

Chopin'in scherzo, ballade, sonat gibi büyük formlu eserlerine bakıldığında, müzikal derinlik ve ifadeli çalış anlayışı daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu nedenle, bu etüdün müzikal gelişim hedefi, bestecinin diğer eserlerinin de alt yapısını oluşturan niteliktedir.

Bu etüdün üst, alt ve orta partilerinin etkileşiminin oluşturduğu yoğunluk, teknik anlayışı müzikal ifade ile birleştirmiş ve tekniği yalnızca virtüoziteden ibaret olmaktan çıkartan, yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir.

2.1.7. Op. 10 No. 7 Do Majör

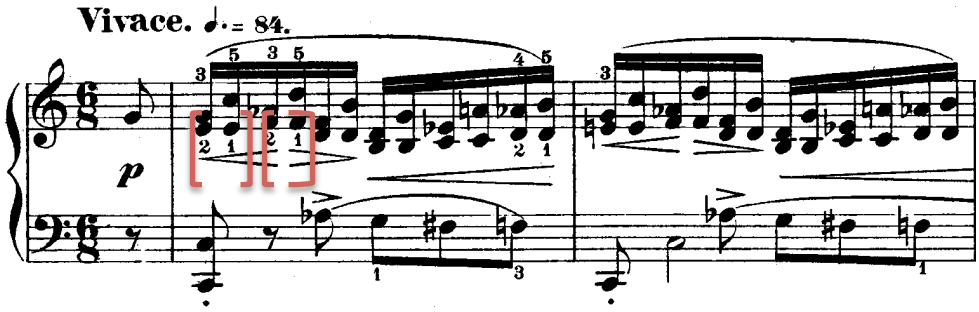
Etüt, çoğunlukla üçlü ve altılı aralıklı yapılarda yazılmış olup, çift seslerden oluşan bu üçlü, altılı hareketlerin birbirine bağlı olarak çalınması öngörülmüştür.



Görsel 2.28. *Op. 10 No. 7 1,2 Ve 3. Ölçüler*
Çift Seslerden Oluşan Cümleler
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Birer ölçülük cümleler halinde yazılmış olan bu teknik yapı, icra sırasında el pozisyonunda oluşacak doğal değişimlere rağmen, geniş aralıklı cümle yapılarını da birbirleriyle bağlantılı olarak çalabilmeyi hedeflemiştir.

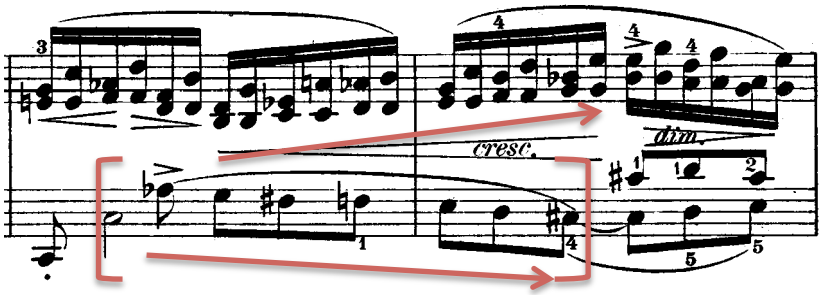
Etütte ilk farkedilen, sağ elin alt sesinde yer alan ortak notalar üzerindeki parmak değişimidir. Bu parmak değişikliği, bileğin aşağı doğru hareket etmesini sağlar ve bu da geniş aralıkların çalınmasını oluşturur. Bundan dolayı, ardından gelen dar aralığı parmak çevikliği ile çalmayı gerektirmiştir.



Görsel 2.29. *Op. 10 No. 7 1,2 ve 3. Ölçüler*
Parmak Değişimi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Başka bir deyişle dar aralıktan geniş aralığa geçerken oluşan atlama hareketi bilek ile, geniş aralıktan dar aralığa doğru olan hareket ise ikinci ve üçüncü parmakların çevikliği ile gerçekleşir. Buradaki zorluk, bu bilek hareketine rağmen müzik cümlesinin bağlı olarak çalınabilmesi ve çift seslerin eş zamanlı olarak duyulmasıdır. Eş zamanlı çalışı sağlayabilmek için, dar aralıkları çalan parmakların yukarıdan ve dik bir biçimde
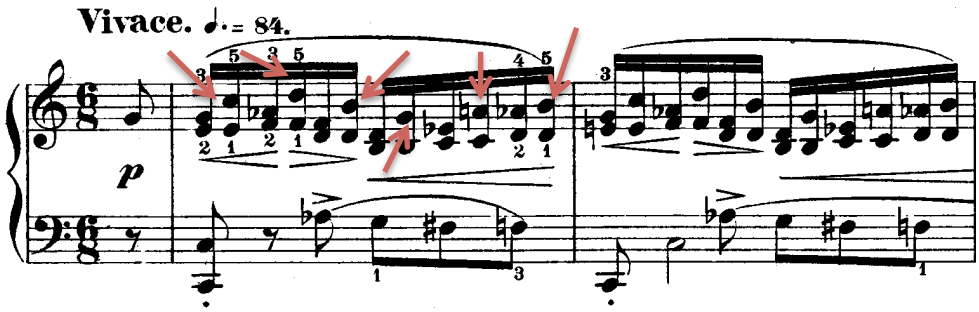
tuşeye oturtulması doğru bir yaklaşımdır. Buna bilek ile gerçekleşen atlama hareketi de eklendiğinde, iki farklı pozisyonun bir arada ve sürekli olarak çaldığı bir yapı oluşur. Bundan dolayı, etüdü oluşturan müzik cümlelerinin bağlı ve hızlı bir şekilde çalınabilmesi için, elin hafifliği temel alınmalıdır. Bunun yanında sol elde, ana tema ile birlikte duyulan tematik yapılar da görülmektedir. Bu yapılar genellikle sağ elin tersi yönünde hareket etmiş, hem armonik yapının hem de temanın tamamlayıcı unsuru olmuştur.



Görsel 2.30. *Op. 10 No. 7 3. ve 4. Ölçüler*
Sol Eldeki Tematik Yapı ve Sağ El Melodik Çizgisi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

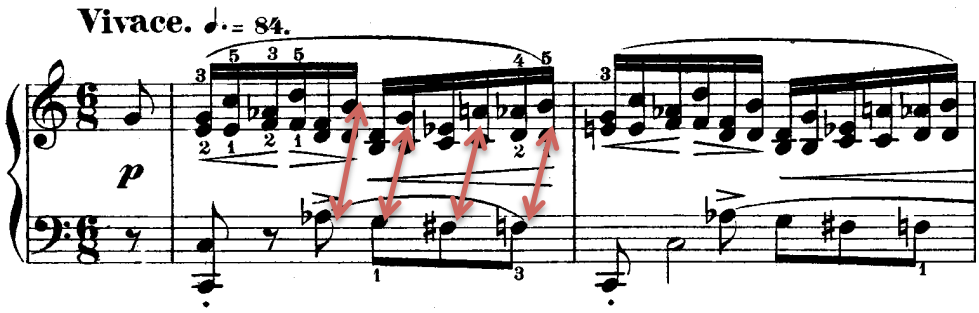
Bu nedenle, sol elin yalnızca eşlik olarak düşünülmemesi, müzikal bir yorum için daha doğru bir yaklaşımdır.

Etüdün müzikal yapısındaki zorluk ise, melodinin zayıf zamanlarda çalınıyor olmasıdır. Bu yapı, güçlü zamanda gelen dar aralıklar ve zayıf zamanda gelen geniş aralıklar şeklindedir.



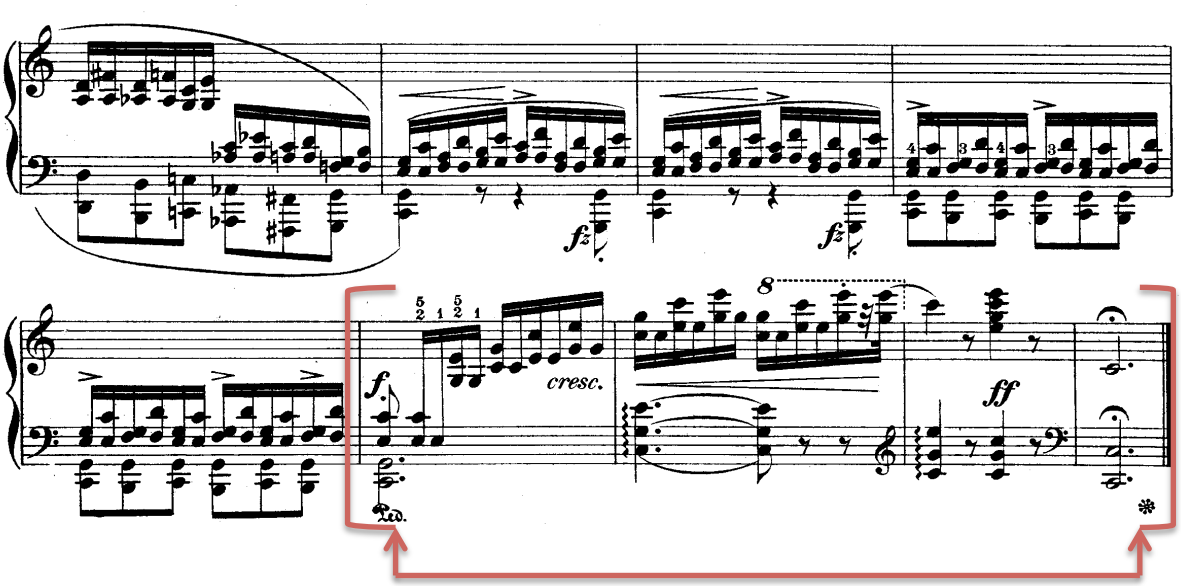
Görsel 2.31. *Op. 10 No. 7 1,2 ve 3. Ölçüler*
Zayıf Zamanlarda Gelen Tema
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bileğin atlama hareketi, zayıf zamanda gelen melodi, elin hafif olması gerekliliği gibi unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, birden fazla duruma aynı anda odaklanılması gerekmektedir. Bu durum karmaşık olmasına rağmen, etüdün icrası sırasında bir uyum içinde duyulmalıdır. Bu da, güçlü zamanlarda gelen sol eldeki tematik yapının, mümkün olduğunca sağ eldeki zayıf zamanda gelen melodinin ritmik dayanağı olarak düşünülmesi ile mümkün olabilmektedir.



Görsel 2.32. *Op. 10 No. 7 1,2 ve 3. Ölçüler*
Her İki Eldeki Temaların Zayıf ve Güçlü Zamanlardaki Gösterimi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Etütte, üzerinde hassasiyetle durulması gereken diğer bir unsur ise pedal kullanımıdır. Her iki elde genellikle aynı anda gelen ve birbirlerinin aksi yönlerde hareket eden temaların, bağlı çalış sırasında karışmaması gerekmektedir. İncelenen birçok edisyonda, bu temaların çalındığı sırada pedal işareti görülmemekedir. Pedal kullanımı etüdün, daha çok armonik değişikliklerin olmadığı veya aynı tonalite içerisinde hareket eden motiflerin olduğu yerlerde görülmektedir.
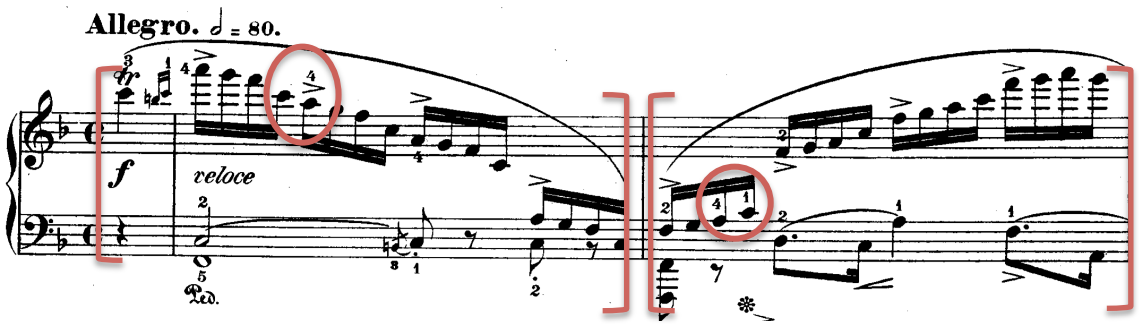


Görsel 2.33. *Op. 10 No. 7 52, 53, 54 ,55, 56, 57, 58, 59 ve 60. Ölçüler Pedal Kullanımı*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu durum, el pozisyonu ve bilek hareketi gibi etkenler göz önünde bulundurulduğunda bağlı çalışı zorlaştırır. Bundan dolayı, etüdün bu bölümlerinde pedal kullanımı doğal olarak gerekmektedir. Ancak bu, yalnızca bağlı çalışı destekleyen bir şekilde olmalı, eserin bu bölümlerinde yer almayan bir unsur olduğu unutulmamalıdır.

Tüm bu teknik yaklaşımlarla birlikte etüt, bağlı ve eş zamanlı çalışı geliştirmesinin yanında, eser üzerinde hakimiyetin kusursuz bir şekilde sürdürülmesinin gelişimini de sağlamıştır. Bunu da, güçlü ve zayıf zaman, pedal kullanımı gibi unsurlarla birden fazla duruma aynı anda odaklanılmasını sağlayarak gerçekleştirmiştir.

2.1.8. Op. 10 No. 8 Fa Majör

Bu etüt, piyano tekniğinde geliştirilmesi gereken temel hareketlerden olan parmak geçişinin gelişimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Çoğunlukla, bir ölçüde yanlızca inici ve bunu takip eden diğer ölçüde çıkıcı olarak yenilenen cümle yapıları, parmak geçişlerinin akıcı ve dengeli olmasını amaçlar. Bunun için, ağırlıklı olarak birinci ve dördüncü parmak geçişlerindeki denge ve düzen temel alınmıştır. Bu yapı, inici olan cümlede birinci parmaktan dördüncü parmağa, çıkıcı olan cümlede ise dördüncü parmaktan birinci parmağa geçiş şeklinde olmuştur.
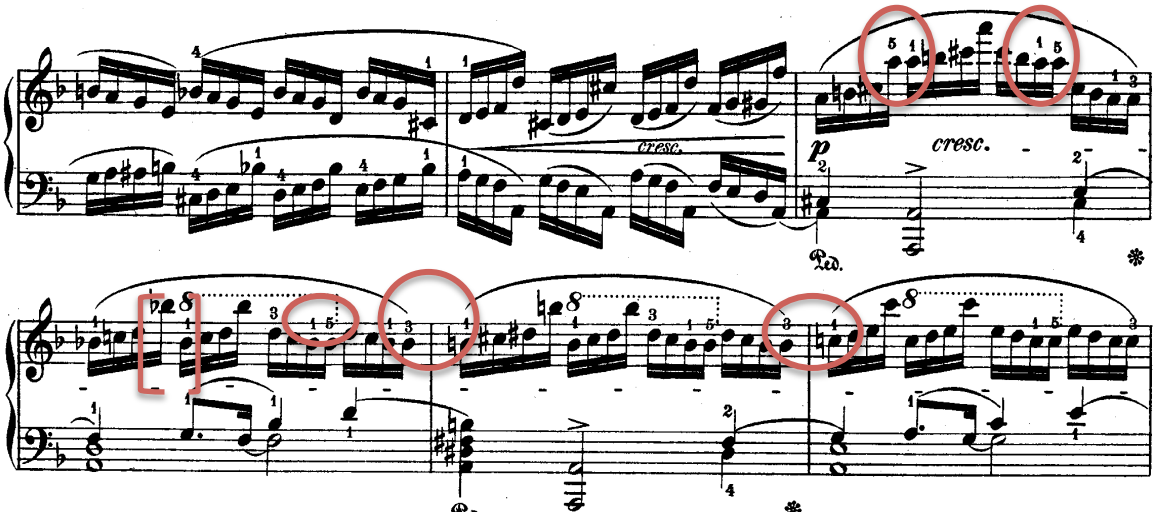


Görsel 2.34. *Op. 10 No. 8 1.ve 2. Ölçüler*
İnici ve Çıkıcı Cümle Yapıları, Parmak Geçişleri
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Buradaki güçlük, bu geçişler sırasında bileğin esnek olamamasıdır. Etüdün Allegro[20] hızda çalınması da dikkate alındığında, bu parmak geçişlerinde bileğin neredeyse tamamen düz olması gerekmektedir. Geçişlerdeki akıcılığı sağlamak için, özellikle inici hareket sırasında dördüncü parmağın seri bir şekilde hareket etmesi önemlidir. Bunun yanında, parmak geçişlerine odaklanılması cümle yapılarını bozabileceğinden, cümlenin başladığı ve bittiği yerleri temel alarak tamamına odaklanmak, bu geçişlerin rahat bir şekilde gerçekleşmesine yardımcı olabilmektedir.

Etüdün orta bölümünde yer alan cümlelerde ise geçişlerin bir, üç ve beşinci parmaklar üzerinde olduğu görülür.

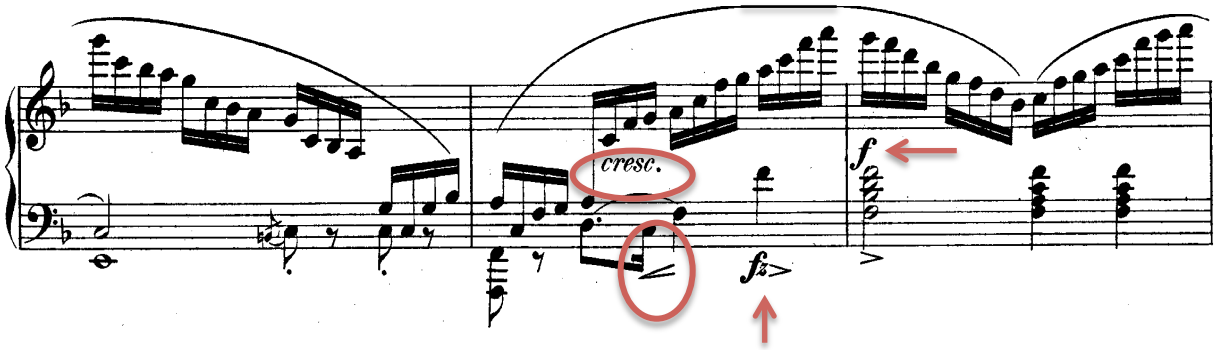
[20] Sevinçli, kıvrak, parlak ve çabuk.



Görsel 2.35. *Op. 10 No. 8 45, 46, 47, 48, 49 ve 50. Ölçüler Birinci, Üçüncü ve Beşinci Parmak Geçişleri*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Buradaki değişiklik, bilek kullanımının özellikle inici hareket sırasında gerçekleşen parmak geçişlerine yardımcı olabilmesidir. Dolayısıyla, etüdün bu bölümünde yer alan geçişler sırasında, bileğin düz olarak pozisyonlanması bir zorunluluk değildir. Ancak gereğinden fazla bilek hareketi etüdün istenilen çeviklikte çalınmasına engel olacağından, bileğin mümkün olduğunca az hareket etmesi ve kontrollü olması, parmak geçişlerinin rahatlığı açısından doğru bir yaklaşım olacaktır.

Etüdün müzikal yapısına bakıldığında, ilk farkedilen unsur sol eldeki temadır. Karakteristik bir ritim içerisinde duyulan tema, müzikal olarak sağ eldeki teknik yapıyla beraber hareket etmiştir. Başka bir deyişle, sağ elin crescendo yaptığı sırada sol eldeki tema da, genellikle aynı nüansla çalar.



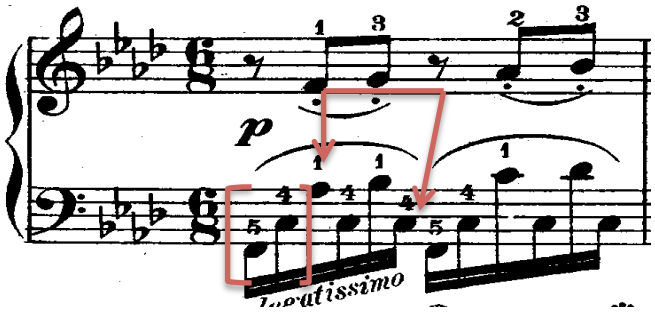
Görsel 2.36. *Op. 10 No. 8 21, 22 ve 23. Ölçüler*
Ellerin Aynı Yöndeki Nüans Hareketi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Ellerin bu crescendoyu birlikte yapması, özellikle çıkıcı hareket sırasında sağ elin teknik yapıyı müzikal olarak çalmasına da kolaylık sağlar. Bunun yanında, sağ eldeki cümlelerin nabız kontrolü, sol eldeki ritmik düzenlilikle sağlanmaktadır. Dolayısıyla, temanın ritmik olarak doğru çalınması, sağ eldeki parmak geçişlerindeki düzenin temelini oluşturur. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, çalış sırasında yalnızca sağ eldeki cümlelere ve parmak geçişlerine odaklanılmamasıdır. Sol eldeki temada teknik açıdan bir zorluk bulunmamasına rağmen, doğru bir yorum için her iki elin de aynı önemde olduğunun bilinmesi gerekir.

2.1.9. Op. 10 No. 9 Fa Minör

Etüt, sol ele geniş aralıklar ile yazılmış ve hızlı çalınması istenilen teknik bir yapıyla, bu ele esneklik kazandırmayı hedeflemiştir. Her üç vuruşta yenilenen bu teknik yapı, bilek hareketinin hızlılığını ve rahatlığını da geliştirmeyi amaçlar.

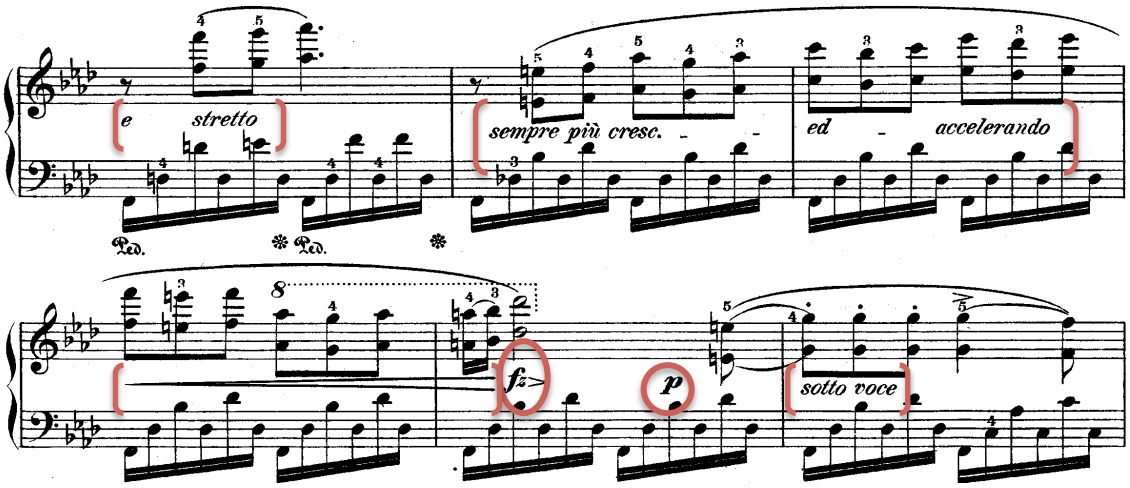
Bu teknik yapıda, sol el iki farklı pozisyonda hareket etmiştir. Bunlar; birinci vuruş sırasında bileğin aşağıdan yukarıya doğru hareket ettiği beşinci ve dördüncü parmaklarla gerçekleşen ilk pozisyon, ikinci ve üçüncü vuruşlarda birinci parmağın gücünü sağlayan ve tekrarlanan ikinci pozisyondur.



Görsel 2.37. *Op. 10 No. 9 1. Ölçü*
Sol Elindeki Pozisyonların Gösterimi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Buradaki problem, ikinci pozisyon sırasında birinci parmağın tuşe üzerinde bağımsız olarak hareket edememesidir. Birinci parmaktan önce ve sonra dördüncü parmak kullanılması ve bunlar arasındaki aralıkların geniş olması, parmakların güç dengesini değiştirmiş, birinci parmağı bilekle beraber hareket ettirmiştir. Bu da, bileğin güç dengesini dördüncü parmaktan alarak, birinci parmağa aktarma biçiminde gerçekleşir. Bu yaklaşım, etüdün sonuna kadar devam etmiş, teknik ve müzikal alt yapıyı oluşturmuştur.

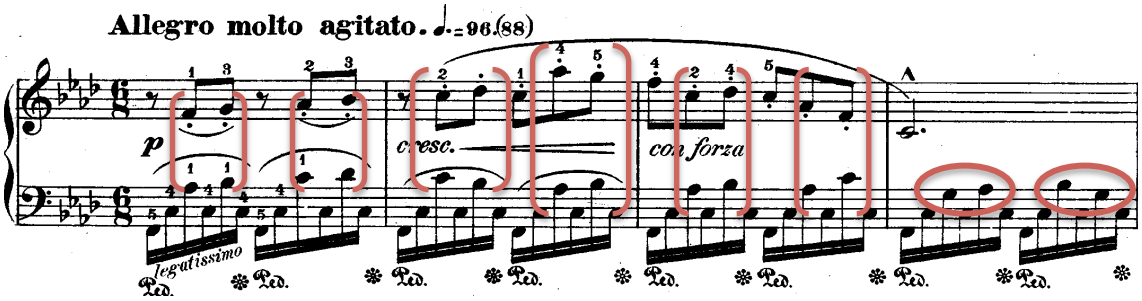
Etüdün müzikal yapısı ise, her iki elin bir bütün olarak duyulması ile oluşur. Müziğin rubatolu, yükselen ve alçalan bir dinamiği oluşu, sağ eldeki müzik cümlelerinin ifadeli çalış ve tını kontrolü üzerine yoğunlaştığını göstermektedir.



Görsel 2.38. *Op. 10 No. 9 52, 53, 54, 55, 56 ve 57. Ölçüler*
Müzikal Yapı
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Dolayısıyla bu cümlelerin, sol elin yoğunluğunun altında duyulmamaları, şiirsel bir karakterde ve parlak bir şekilde çalınmaları gerekir. Bunun için de, elin rahatlığı ve parmakların tınısal kontrolü temel alınmalıdır. Eserin yapısına hakim olan Agitato[21] karakterinin sol eldeki teknik yapılarla elde edilmesi de buna eklendiğinde, birbirlerinden farklı karaktere sahip temaların uyum içinde çaldığı müzikal süreklilik oluşmuştur. Eller arasındaki birlikteliğin oluşmasına yardımcı olan unsur da, sol elin birinci parmağında oluşan melodidir. Bu melodi belirgin değildir, ancak sol elin agitato karakterini sağ ele aktarmış ve armonik olarak temayı tamamlamıştır.

[21] Atılgan, tez canlı, heyecanlı bir deyişle.



Görsel 2.39. *Op. 10 No. 9 1, 2, 3 ve 4. Ölçüler*
Sol Elin Tema İle Etkileşimi
Kaynak: *Berlin, K.Klindworth, 1880*

Bu nedenle, doğru ve müzikal bir yorum için ellerin birbirlerinden ayrı olarak düşünülmemesi gerekir.

Etüdün müzikal içeriğinde, Appassionato[22], Agitato, Stretto[23], Accelerando[24], Smorzando[25] gibi kavramlar görülmektedir. Bir etüt içinde bu kavramların yer alması, müziği anlatan ve yönlendiren ifadelerin daha anlaşılır bir hale gelmesi ve bunların uygulanışı üzerinde de durulduğunu göstermektedir. Bundan dolayı bu etüt, teknik yaklaşımla birlikte yorumculuğun temel ilkelerini de ele alarak, müzikal gelişimi hedefleyen bir bakış açısı da sunmuştur.

2.1.10. Op. 10 No. 10 La Bemol Majör

Etüt, ellerin birbirlerinden farklı ve eş zamanlı olarak çalınan teknik yapılarıyla ritmik bağımsızlığın gelişimi üzerinde durmuştur. Bu teknik yapılar; sağ elde kırık oktavlardan oluşan tema, sol elde ise ilk vuruşu geniş aralıklı ve altı vuruş süresince bağlı olarak çalınan alt yapıdır.

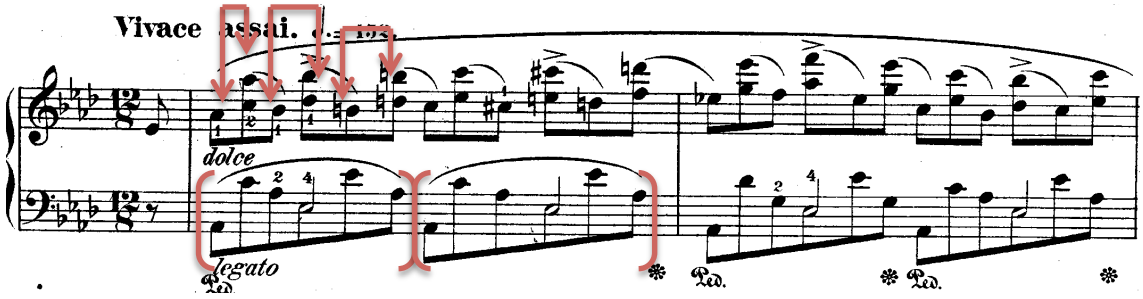
---

22 Tutkulu, aşırı istekli ve ateşli bir deyişle.

23 Sıkı, sıkıştırarak.
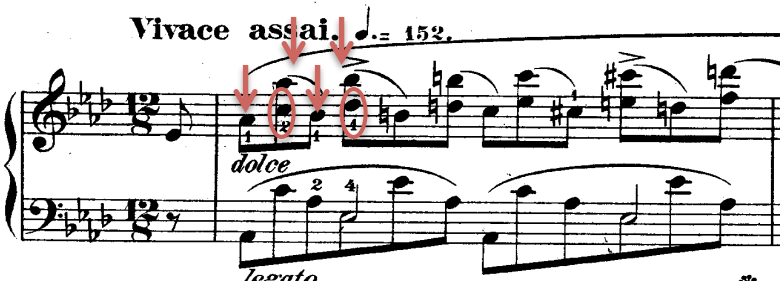
24 Hızlandırarak.

25 Söndürerek, ölgünleştirerek.



Görsel 2.40. *Op. 10 No. 10 1 ve 2. Ölçüler*
Sağ ve Sol El Teknik Yapıları
Kaynak: *Berlin, K.Klindworth, 1880*
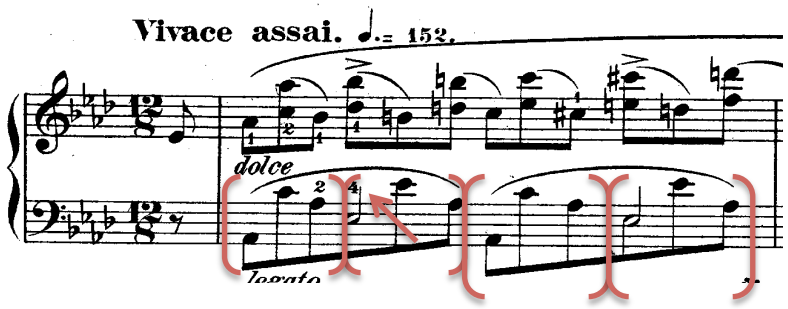
Sağ elde bulunan kırık oktavların oluşturduğu temanın, yalnızca oktav olarak düşünüldüğünde, teknik olarak önemli bir zorluğu bulunmamaktadır. Bunun nedeni, parmakların güç dengesinin, birinci ve beşinci parmakların temayı çalması ile meydana gelen elin doğal hareketi sonucunda oluşmasıdır. Ancak kırık oktavlar arasında bulunan notaların ikinci ve üçüncü parmaklar ile çalınıyor olması, beşinci parmağın güç dengesini bozmuştur. İkinci ve beşinci parmakların oluşturduğu altılı aralıklar da buna eklendiğinde, güç dengesini eşitlemek için beşinci parmağa fazladan çaba gösterilmesi gerekmektedir.



Görsel 2.41. *Op. 10 No. 10 1. Ölçü*
Kırık Oktavlardan Oluşan Tema ve Ara Sesler
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu noktada dikkat edilmesi gereken, temayı çalan üç parmağın da birbirlerine olan güç dengesinin eşitliğidir. Müzikal bir yorum için, temayı çalan birinci ve beşinci parmakların tını kontrolüne ek olarak, armonik yapıyı tamamlıyor olmasından dolayı ara sesleri çalan ikinci ve üçüncü parmakların da aynı önemde olduğunun bilinmesi doğru bir yaklaşımdır.
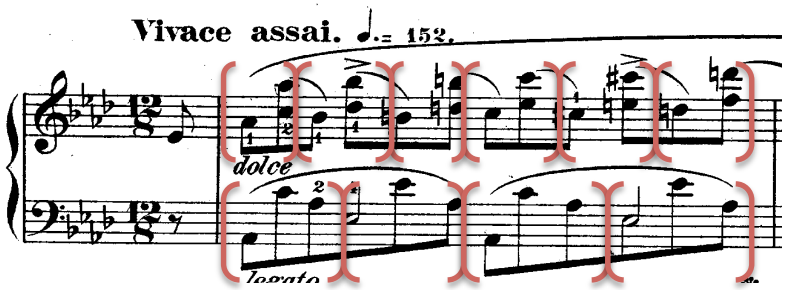
Sol eldeki cümleler ise, hem ritmik hem de teknik olarak kendi yapısına ve düzenine sahiptir. Altı vuruşluk süreye yayılan cümleler, iki gruba bölünmüştür. Birinci grup geniş aralıklı, ikincisi ise kök sesin ikinci çevrimi üzerine kurulmuş ve oktavın dördüncü parmakla çalınmasından dolayı açık pozisyon içeren bir yapıdadır.



Görsel 2.42. *Op. 10 No. 10 1. Ölçü*
Sol Eldeki Teknik Yapı ve Düzen
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu nedenle, geniş aralıklı yapılardaki beşinci ve birinci parmak atlamalarının kontrolü, açık pozisyonda ise dördüncü ve birinci parmakların güç dengesi gözetilmelidir. Sol eldeki teknik yapının parmak bağı ile çalınması gerekse de, bileğin esnek olması, bu cümlelerin müzikal çalınmasında önemli bir rol oynar.

Bu iki farklı teknik yapının birlikteliği, ritmik koordinasyon problemini meydana getirmiştir. Bunun nedeni, ellerin birbirlerinden farklı nabızda olması ve bunun sonucunda ritim algısında oluşan düzensizliktir. Bu da, sağ eldeki temanın her iki vuruşta yenileniyor olması ve buna karşılık sol elde üç vuruşluk düzenin devam etmesiyle oluşmuştur.



Görsel 2.43. *Op. 10 No. 10 1. Ölçü*
Üçlük ve İkilik Ritmik Düzen
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

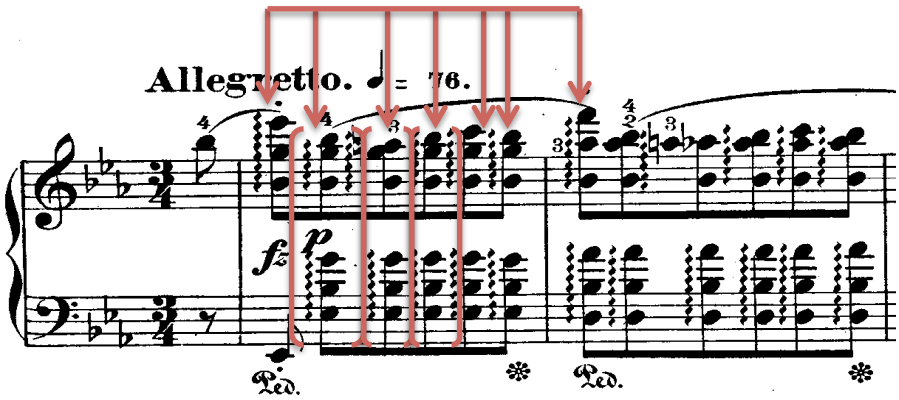
Bu teknik ve nabız farklılıklarının, icra sırasında doğal ve akıcı bir şekilde duyulabilmesi de, ancak ritmik kontrol ile sağlanabilir.

Tüm bunların doğrultusunda, nabız düzensizliğinin yol açtığı algısal güçlüğün giderilmesi veya bu düzensizliğin doğal algılanabilmesi bu etüdün temel gelişim hedefini oluşturmuştur. Bu da, müzikalitenin geri planda kalmadığı, parmakların tını kontrolünü gerektiren cümle yapılarıyla gerçekleşmiştir.

2.1.11. Op. 10 No. 11 Mi Bemol Majör

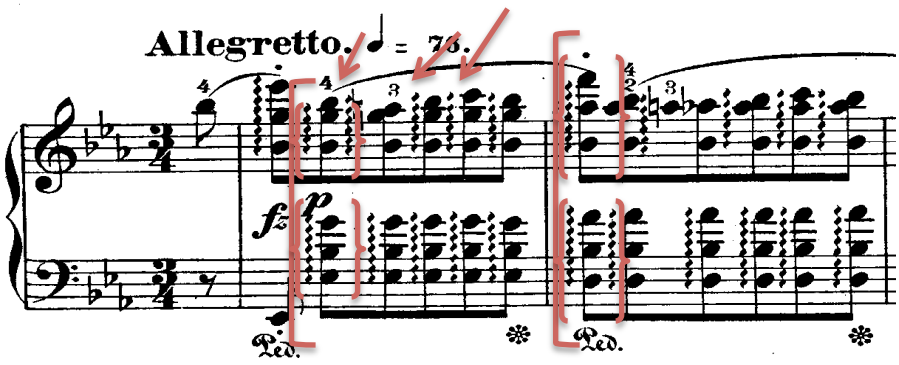
Geniş aralıklı kırık akorlardan oluşan etüt, tını ve balans kontrolü gerektiren müzik cümleleriyle ellerin esneklik ve hafiflik kazanmasını hedeflemiştir. Teknik yapısı incelendiğinde virtüozite, parmak çevikliği ve mekanik bir teknik yaklaşım bulunmamaktadır.

Etüdün cümle yapılarında, kırık akorların son seslerinin melodiyi oluşturduğu gözlenir. Bu da, sağ elin üç, dört ve beşinci parmaklarının tını kontrolünü gerektirmiştir.



Görsel 2.44. *Op. 10 No. 11 1. ve 2. Ölçüler*
Kırık Akorlar ve Melodi Çizgisi
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Akor seslerinin oluşturduğu yoğunluğun, melodik çizginin duyulmasına engel teşkil edeceğinden, melodi dışında kalan seslerin de balans kontrolü gerekmektedir. Buradaki zorluk, sağ ve sol elin eş zamanlı olarak kırık akorları çalması ve bu akorların aynı zamanda armonik ve melodik yapıyı oluşturmasıdır. Bu nedenle, tek bir akorun iki elle çalınıyor olmasından dolayı eller arasındaki balans kontrolü; her bir akorun melodiyi oluşturan sesleri içermesinden dolayı ise, melodiyi çalan parmakların tını kontrolü aynı anda gözetilmelidir.



Görsel 2.45. *Op. 10 No. 11 1. ve 2. Ölçüler*
Eşzamanlı Akorların Ellere Bölünüşü ve Tını Kontrolü
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu noktada, ellerin hafifliği üzerinde önemle durulmalıdır. Akorların yalnızca parmak gücü ile çalınması melodik çizgiyi bozabileceğinden, müzikal bir tını için eller ve bileğin hafif ve esnek olması gerekir. Ancak, akorun aynı zamanda armonik yapıyı da
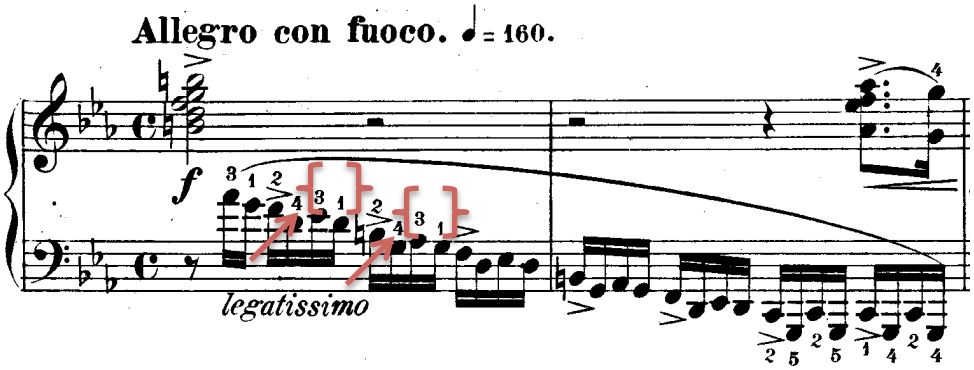
oluşturduğu göz önünde bulundurulduğunda, parmak gücü, akoru oluşturan seslerin dengeli bir biçimde çalınmasında etkili olmaktadır. Bundan dolayı, elin ve parmakların güç dengesi de gözetilmelidir. Bu dengeyi sağlayabilmek de ancak, akoru oluşturan seslerin, balans açısından dikatli bir biçimde takibi ile mümkün olabilmektedir.

Etüdün icrasındaki diğer önemli bir konu ise pedal kullanımıdır. Temanın sürekliliği temel alınarak kullanılan pedal, akorların hızlı ve rahat bir şekilde kırılmasına yardımcı olur. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken, armonik yoğunluğun kaybolmaması, temanın akıcılığının bozulmaması ve aynı zamanda farklı armonik yapıların iç içe duyulmamasıdır. Aynı armonik yapı içerisindeki akorların pedal değiştirilmeden çalınması çok büyük bir sorun teşkil etmez, ancak armonik yapı değiştiğinde pedal da yenilenmelidir. Armonik yoğunluğun kaybolmaması, tema ve bas seslerin sürekliliğinin sağlanması ile gerçekleşeceğinden, pedal kullanımına gereken özen gösterilmelidir.

2.1.12. Op. 10 No. 12 Do Minör

Etüdün teknik yapısı, sol elde yazılmış ve parmak geçişleri üzerine kurulu olan motiflerden oluşur. Bu motifler üç farklı şekilde görülür.

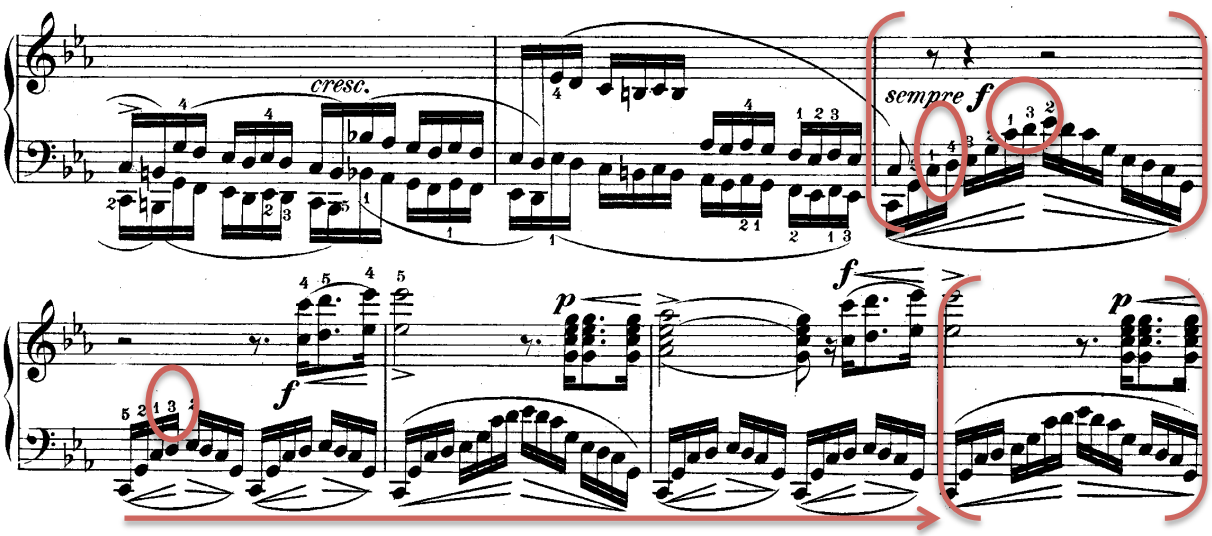
Birinci motifte sol el, ince seslerden kalına doğru, ağırlıklı olarak iki, dört, üç ve birinci parmaklar ile çalar, üçüncü ve birinci parmaklar arasındaki geçiş ön plandadır. Bu motifte, parmak geçişleri dördüncü parmak ile sonlanmış ve bir sonraki parmak geçişinin güç dengesini de yine dördüncü parmak sağlamıştır.



Görsel 2.46. *Op. 10 No. 12 1. ve 2. Ölçüler Parmak Geçişleri*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

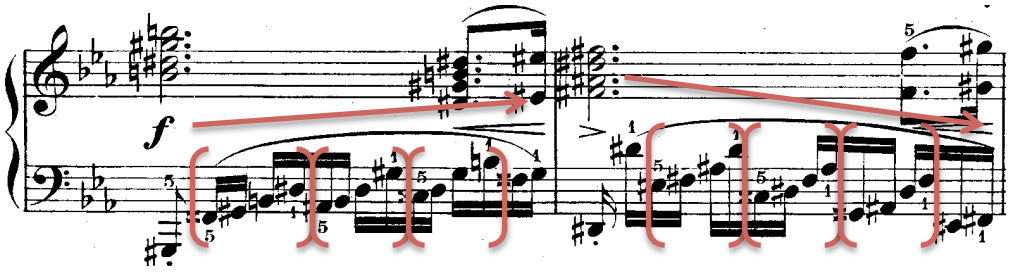
Bu nedenle, motifin cümle bağının bölünmemesi ve çevik bir biçimde çalınabilmesi için, dördüncü parmağın diğer parmaklara olan güç dengesi dikkate alınmalıdır.

İkinci motif, inici ve çıkıcı olan, farklı tonlarda sergilenen ana motifidir. Çıkıcı olan kısmı ağırlıklı olarak birinci, dördüncü ve üçüncü parmaklar arasındaki geçişi, inici olan kısmı ise, çıkışın tersi yönüne hareketle parmak geçişlerini tekrar eder. Bu motifte de, dördüncü ve üçüncü parmağın geçişlerinin aynı cümle içerisinde yer almasından dolayı, bu iki parmağın güç eşitliğine dikkat edilmelidir.



Görsel 2.47. *Op. 10 No. 12 7, 8, 9, 10, 11, 12 ve 13. Ölçüler*
İkinci Motif Parmak Geçişleri
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Birinci ve ikinci motiflere göre daha az kullanılan son motif ise, farklı tonlarda çıkıcı olarak hareket eder. Bu hareket sırasında, parmak numaraları beş, dört, iki ve bir olarak kullanılmıştır. Bu motifin diğerlerinden farkı, aynı hareketin hem inici hem de çıkıcı cümle yapılarında çalınmasıdır.



Görsel 2.48. *Op. 10 No. 12 29 ve 30. Ölçüler Üçüncü Motif Parmak Geçişleri ve Yapısı*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Dört sesten oluşan ve bir ölçü içerisinde üç kez tekrarlanan bu motifin güç dengesi ise, beşinci ve dördüncü parmaklar ile sağlanmıştır. Ancak motiflerin tekrarlandığı sırada, cümle bağı için birinci parmaktan beşinci parmağa geçişe dikkat edilmesi gerekir.

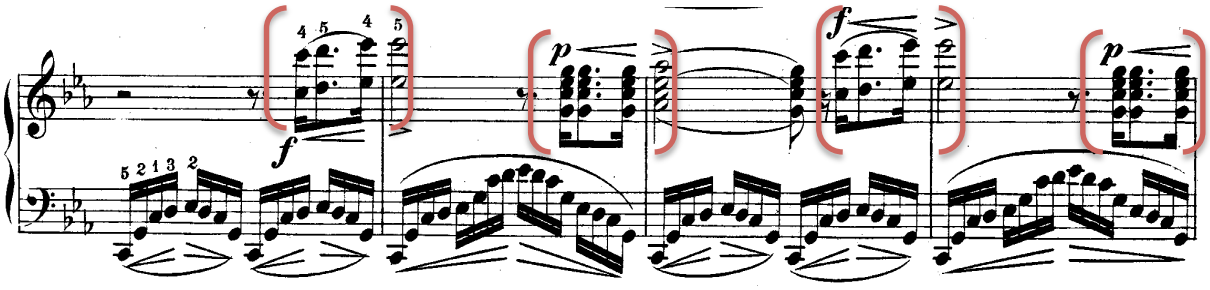
Bu üç motifin icra açısından zorluğu, dördüncü parmağın bu motiflerin güç dengesini sağlamada önemli bir rol oynamasıdır. Bunun nedeni, dördüncü parmağın fizyolojik olarak bağımsız hareket edememesi ve hareketlerinin üçüncü parmağa bağımlı olmasıdır. Etüdün teknik yapısına hakim olan bu durum, performansın sürdürülebilir olmasına doğrudan etki eder. Teknik olarak akıcı ve sürekliliği olan bir yorum için, dördüncü parmağın güç dengesinin gözetilmesi oldukça önemli bir yaklaşımdır.

Etüdün müzikal yapısı ise, etüdün müziğini oluşturan esin kaynağının büyük ölçüde biliniyor olmasından dolayı, etüt formunun ve anlayışının çok üzerinde bir yorumlama gerektirir.

1831 yılı dolaylarında bestelenen etüt, aynı yılın Kasım ayında Polonya'nın Rusya'ya karşı başarısızlıkla sonuçlanan ayaklanmasının etkisini taşımaktadır. Bundan dolayı etüt, "İhtilal" veya "Varşova'nın Bombardımanı Etüdü" olarak bilinmektedir. Bununla birlikte bestecinin başarısızlıkla sonuçlanan "Kasım Ayaklanması"'nın ardından; "Tüm bu olanlar bende çok büyük bir acıya yol açtı. Kim tepkisiz kalabilirdi!" şeklindeki ifadesi günümüze kadar ulaşmıştır (Niecks, 1945, s. 98). Bu da, bestecinin bu etütle özdeşleştirilen olay ile ilgili hisleri konusunda detaylı bir fikire sahip olmamızı sağlamaktadır. Bunun müziğe yansıması ise, etüdün müzikal karakterini

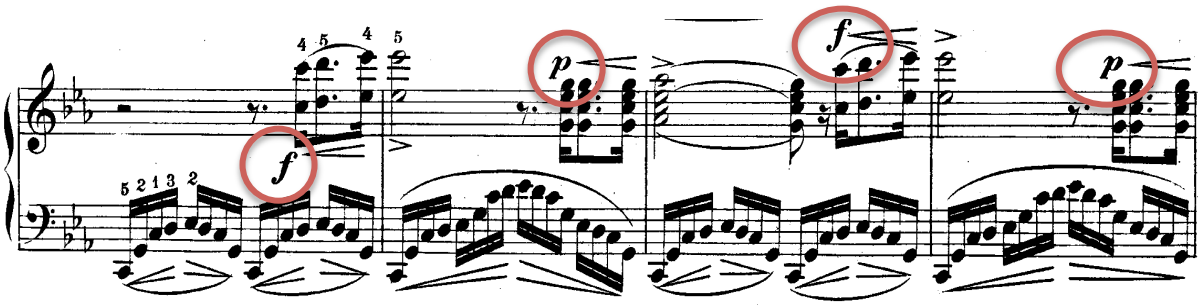
oluşturan sağ eldeki temada, etüdün form yapısında ve armonik yapılarındaki çeşitlilikte görülmektedir.

Sağ eldeki tema ele alındığında, ilk olarak temanın ritmik yapısı dikkat çekmektedir. Etüdün "ihtilal" olarak isimlendirilen müzikal karakteri, noktalı sekizlik notalardan oluşan ve sürekli olarak yenilenen bu ritmik yapıda görülmektedir.



Görsel 2.49. *Op. 10 No. 12 10, 11, 12 ve 13. Ölçüler*
Sağ Eldeki Tema
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Temanın müzikal dinamiğinde görülen forte ve piyano nüansları ve bu nüansların birbirleri ardından tekrar edilmesi ile oluşan yankı etkisi de etüdün "ihtilal" karakterini yansıtan diğer bir unsurdur.
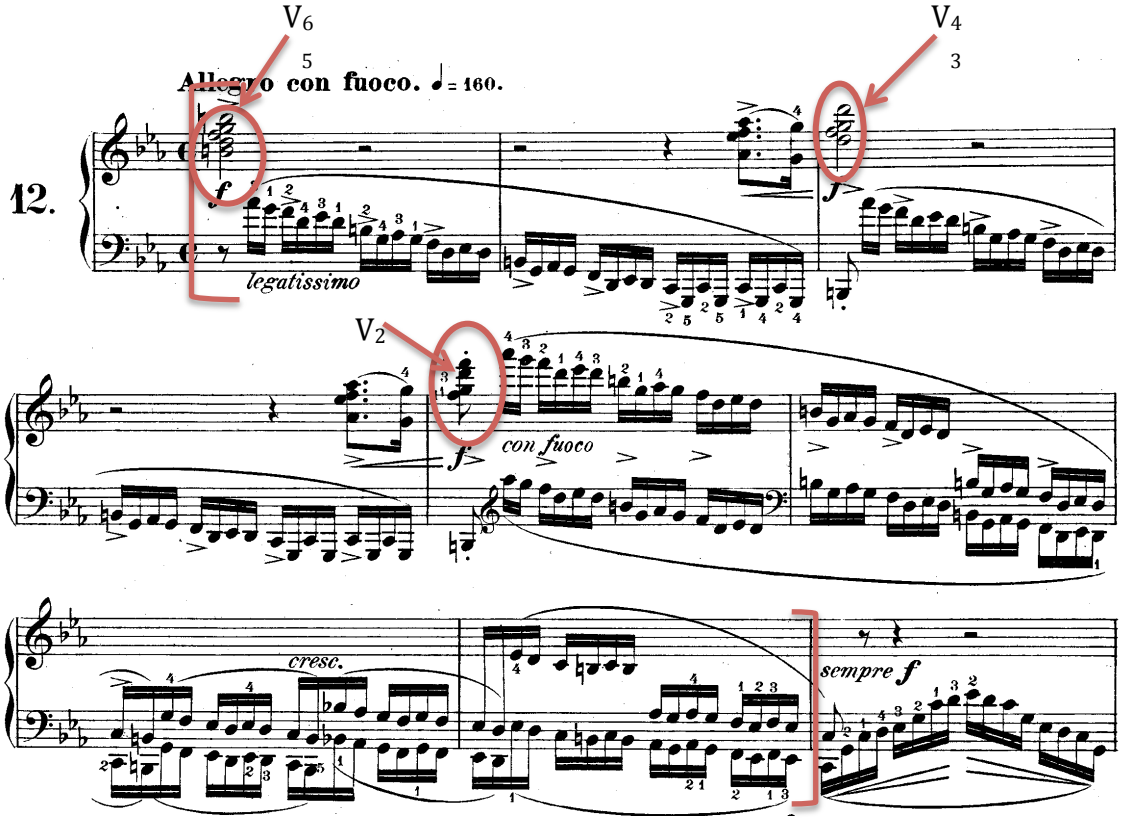


Görsel 2.50. *Op. 10 No. 12 10, 11, 12 ve 13. Ölçüler*
Temanın Nüans Dinamiği
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Bu ritim ve nüans dinamiklerini etüt anlayışı, teknik gelişim hedefi gibi yaklaşımların üzerinde olmasından dolayı, anlatılmak istenilenin müziğin doğal bir yansıması olarak ele almak, yorumlama açısından önemli bir yer tutmaktadır.

Etüdün form yapısına bakıldığında, sekiz ölçü boyunca devam eden ve dominant[26] üzerinde sergilenen bir giriş, bununla birlikte etüdün bitiş hissini tam olarak vermeyen ve majör tonda biten bir coda bulunmaktadır.

Sekiz ölçülük giriş incelendiğinde, anlatılmak istenilen müzikal düşünceye bir hazırlık niteliği taşıdığı görülmektedir. Etüdün asıl tonalitesi olan do minörün, ilk olarak duyulduğu dokuzuncu ölçüye kadar müzikal karakter bu uzun girişle birlikte sergilenmektedir.



Görsel 2.51. *Op. 10 No. 12 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9. Ölçüler Dominant Üzerinde Yazılmış Giriş*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

İçeriğindeki Con fuoco[27] terimi ve aksanlarla bu müzikal karakter yansıtılmıştır. Bu girişin en belirgin özelliği, tema duyulana kadar müzikal düşüncenin belirsiz ve karmaşık oluşudur. Her ne kadar etüt adı altında bestelenmiş olsa da, böylesi bir müzikal başlangıç, Chopin öncesi etüt anlayışında neredeyse hiç görülmemiştir. Buna

[26] Gam dizisinin beşinci derecesi.
[27] Heyecanlı, ateşli bir şekilde.

ek olarak, Op.10 etütler içinde de yanlızca bu etütte böyle bir giriş bulunmaktadır. Dolayısıyla bu etüt, önceki 11 etütten de farklı bir müzikal anlayış sergilemektedir.

Etüdün kodası ise, son müzik cümlesine kadar, başlangıç ve ana temanın yer aldığı bölümlere göre daha sakin bir müzikal karaktere sahiptir. Bu kodayı farklı kılan özellik, majör bir şekilde bitmiş oluşudur.



Görsel 2.52. *Op. 10 No. 12 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84 ve 85. Ölçüler Kodanın Müzikal Yapısı*
Kaynak: *Berlin, K. Klindworth, 1880*

Johann Sebastian Bach'ın (1685 - 1750) genellikle Prelüd ve Füg'lerinde bu tür majör bitişler görülmekte ve kendisinin bu majör bitiş akorlarını "tanrının ışığı" olarak tanımladığı bilinmektedir. Chopin de bu etütte bu anlayışa benzer bir bitiş yaklaşımı sergilemiştir. Ancak Chopin'in bu yaklaşımını, Bach'ın "tanrının ışığı" düşüncesinden farklı olarak, "İhtilal" fikri ile özdeşleştirmek daha doğru olacaktır. Bu nedenle, yorumcu için bu fikri "sonu gelmemiş" veya "sonucun ardından yeni bir başlangıç" olarak düşünmek ve bu doğrultuda yorumlamak daha gerçekçi bir yaklaşımdır.

Etüdün esin kaynağının biliniyor olması ve bunun etkilerinin etüdün form ve müzikal yapısında belirgin bir şekilde görülmesi, yorumcu üzerinde net bir etki bırakmıştır. Tüm bu yaklaşım ve bilgilerin doğrultusunda, etüdün hangi müzikal karakter ile yorumlanacağı belli olmuş ve yorumcu için üzerinde düşünülecek fazla bir şey kalmamıştır.

SONUÇ

İlk olarak 1833 yılında yayımlanan Op. 10 Etütler, getirdiği yenilikçi yaklaşımlarının yanında, müzikalitenin de teknik özelliklerle birlikte ön planda olduğu etütler olma özelliğini taşımaktadır. Chopin'den önce piyano tekniğinin gelişimi üzerinde çalışmalar yapan bestecilerin, yalnızca fikir olarak öne sürdüğü ve gerçekçi bir sonuç elde edemediği müzikal etüt kavramı, Op. 10 Etütler'le gerçekleşmiştir. Chopin'in ardından aynı konu üzerine eğilmiş olan besteciler, Chopin'in gerçekleştirdiği bu yaklaşımın izinden gitmiş ve piyano tekniğini aynı doğrultuda şekillendirmiştir. Bu nedenle Op. 10 Etütler, günümüz piyano tekniğinin gelişiminde, getirdiği yenilikçi teknik yaklaşımlarının yanında, müzikalite, tuşe ve hatta müzikal olgunluğun gelişimine de önemli katkılar sağlamaktadır.

Chopin'in onaylamadığı etütleri isimlendirme konusu, yorumcuları günümüze kadar belirli bir yönde yönledirmiş olsa da, bir müzikal parçayı hikayelemek, yorumculuğun temel ögelerinden biridir. Bu etütlerin, müzikal hikayeleri teknik yapılarıyla uyuştuğundan, yorumcunun sadece bilinen başlıklardan değil, kendi kurgu gücünün el verdiğince özgür olabilmesi beklenir.

Bununla birlikte, içeriğindeki virtüözite ve derin müzikal ifadeler, bu etütleri konser salonlarının da vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. Tüm bunların doğrultusunda, bir piyanistin alanında yetkin ve başarılı olabilmesi için, bu etütlerdeki kazanımları doğru bir biçimde elde etmesi gereklidir. Dolayısıyla, bu etütlerin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi ve bu etütlerle birlikte elde edilmek istenilen gelişim hedefine ulaşılabilmesi, ancak profesyonel bir rehberlik ile mümkündür. Bu bağlamda, bu tez çalışması piyanist ve eğitmenlere yol gösterici olarak, Chopin'in Op. 10 Etütler'i üzerinde kurulabilecek olan yetkinlik açısından yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2005), *Müziği Okumak.* İstanbul: Pan Yayınları.

Büke, A. (2010), *Chopin, tuşlara adanmış bir yaşam.* İstanbul: Can Yayınları.

Cortot, A. (1915), *F. Chopin Op. 10 12 etüt çalışma yöntemi* (Çev: E. Bahçeban).

Eyüpoğlu, E.B. (2016), *F. Chopin'in Op. 10 No. 2 kromatik etüdünün piyano tekniğine etkileri.* Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Eren, O. (2014), *Klasik müzik tarihinde kırılma anları.* Ankara: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Frederick, N. (1902), *Frederic Chopin, as a man and musician.* London: Novello and Company.

Gerig, R.R. (2007), *Famous pianists and their technique.* Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.

Gide, A. (2011), *Chopin üzerine notlar (3. Basım)* (Çev: Ö. Bozkurt). İstanbul: Can Yayınları.

Klindwoth, K. (1880), *Oeuvres completes de Frederic Chopin Band 2. Etudes.* Berlin: Bote & Bock.

Liszt, F. (2005), *Liszt'in sözleriyle Chopin'in hayatı* (Çev: M. Savaş). İstanbul: Bilişim Yayıncılık.

Say, A. (2012), *Müzik tarihi (8. Basım).* Ankara: Ahmet Say / Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html

(Erişim tarihi: 10.04.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Fahrettin Eren Yahşi

Yabacı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Bandırma / 1984

E-Posta : ferenyahsi@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmiş;

- 2005, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı
- 2005-, Okutman, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservaruvarı

Sanatsal Faliyetler;

- 2016, Resital, Gülsin Onay Piyano Günleri, Tekirdağ, Türkiye
- 2015, Konser, 16. Antalya Uluslararası Piyano Festivali, Antalya, Türkiye
- 2015, Resital, Ergin Orbey Konser Salonu, Eskişehir, Türkiye
- 2015, Resital, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye
- 2015, Resital, AIMA Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi, Ayvalık, Türkiye
- 2013, Resital, Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi, Eskişehir, Türkiye
- 2013, Resital, Ergin Orbey Konser Salonu, Eskişehir, Türkiye
- 2012, Konser, TSK Armoni Mızıkası Orkestrası, Eskişehir, Türkiye
- 2012, Konser, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Eskişehir, Türkiye
- 2011, Konser, Opera Stüdyo Orkestrası, Bakü, Azerbaycan
- 2010, Konser, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Eskişehir, Türkiye
- 2008, Resital, Viyana Bulgaristan Konsolosluğu, Viyana, Avusturya
- 2006, Konser, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Eskişehir, Türkiye
- 2005, Resital, Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan
- 2005, Kayıt, Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT), Ankara, Türkiye
- 2003, Resital, Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi, Eskişehir, Türkiye

Ödüller;

- 2016, Aspiration Foundation Special Prize, 1. Olga Kern International Piano Competition, Albuquerque, NM, ABD
- 2014, Anadolu Üniversitesi Sanat Teşvik Ödülü, Eskişehir, Türkiye
- 2013, Üçüncülük, Performance Without Limits International Piano Competition, Lodz, Polonya
- 2013, Fenomen Finalist (3), World Pianist Invitational Piano Competition, Washington DC, ABD
- 2012, Birincilik, 9. Uluslararası Gümüşlük Festivali 1. Adnan Saygun Piyano Yarışması, Gümüşlük, Türkiye
- 2002, Birincilik, 2. Ulusal Genç Yetenekler Piyano Yarışması, Eskişehir, Türkiye