

**FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ
TEKNİK AÇIDAN ÇALIŞILMASINA
YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ**

Mustafa Emir BARUTCU

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Ocak, 2022

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ TEKNİK
AÇIDAN ÇALIŞILMASINA YÖNELİK
BİR MODEL ÖNERİSİ

Hazırlayan
Mustafa Emir BARUTCU

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Sanatta yeterlik tezi olarak sunduğum “**Frederic Chopin’in Baladlarının Teknik Açıdan Çalışılmasına Yönelik Bir Model Önerisi**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21/01/2022

İmza

Mustafa Emir BARUTCU

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Mustafa Emir BARUTCU
	Numarası	180656103
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	<input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Frederic Chopin'in Baladlarının Teknik Açısından Çalışılmasına Yönelik Bir Model Önerisi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	21.01.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	10.30	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ TEKNİK AÇIDAN ÇALIŞILMASINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ

Mustafa Emir BARUTCU

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ocak, 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Tarih boyunca sayısız eserler besteleyen besteciler, ortaya koydukları müzik anlayışı ve piyanonun gelişim süresi içerisinde geliştirdikleri çalma tekniği ile piyanoya yön vermişlerdir. Romantik dönemin gelişile piyanonun en yüksek seviyeye ulaşması, bestelenen eser zenginliğı ile daha da artmış ve piyano edebiyatının gelişimine neden olmuştur. Bu bağlamda romantik dönemin en etkili bestecisi olarak gösterilen F. Chopin, müziğinde kullandığı şiirsellik, güzel tını ve rubato tekniğı gibi yapılar yenilikçi olarak görülmüş ve ortaya koyduğu yaklaşımla dönemin bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Araştırmada, F. Chopin'in bu yaklaşımlara örnek olabilecek eserlerinden ikisi olan No. 1 Op. 23 ve No. 2 Op. 38 numaralı baladların teknik açıdan önemi belirtilmiş ve bu eserlerin barındırdığı teknik yapıların nasıl çalışılması gerektiğı ile ilgili olarak bir öneri sunulmuştur. Araştırma betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, kaynak taraması yapılmasının yanı sıra uzman kişilere “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Modeli” uygulanarak konu hakkında daha fazla bilgi edinmek istenmiştir. Ayrıca bahsedilen bu eserlerin teknik açıdan analizleri yapılmış ve bu analizlerin sonucunda çalışma yöntemine yönelik olarak bir modelleme geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Frederic Chopin, teknik, balad, analiz.

ABSTRACT

A MODEL RECOMMENDATION FOR TECHNICAL PERFORMANCE OF FREDERIC CHOPIN'S BALLADES

Mustafa Emir BARUTCU

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

January, 2022

Advisor: Assist. Prof. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Composers, who have composed countless work throughout history, have guided the piano with their understanding of music and the playing technique they development of the piano. With the advent of the romantic era, the piano's reaching its highest level was further increased with the richness of the works composed and led to the development of piano literature. In this context, F. Chopin, who is shown as the most influential composer of the romantic period, was seen as innovative in his music, such as poetry, beautiful timbre, and rubato technique and he inspired the composers of the period with his approach. In the study, two of F. Chopin's works that can be example of these approaches, No. 1 Op. 23 and No. 2 Op. 38 numbered has been stated and the technique importance ballades a proposal has been made regarding how to study the technical structures that these woks contain. The research is a descriptive study. In the study, in addition to the literature rewiev, the experts were asked to the learn more about the subject by applying the "Semi-Structured Interwiev Model". In addition, these works were analyzed technically and modeling was developed for the working method as a result of these analyzes.

Keywords: Frederic Chopin, technic, ballade, analysis.

ÖN SÖZ

Sanatta yeterlik tezimin başlangıcından bitimine kadar bana destek veren, her anımda yanımda olan ve tüm kaynaklarını benimle paylaşan sayın danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN hocama, piyano eğitimime katkılar sunan ve bu yolculuğa ilk adımımı atmama vesile olan sayın hocam San. Öğr. Elm. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY'a ve yine piyano eğitim hayatım boyunca bana desteklerini esirgemeyen, her anımda yanımda olan, bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan sayın hocam Azerbaycan Devlet Sanatçısı Ferit ADIGÜZELZADE'ye, şükranlarımı sunarım.

Ayrıca Fransızca çevirilerde bana yardımcı olan sevgili kuzenim Lea Pelin PLANTEC'e, yabancı kaynakları bulmamda yardımcı olan sevgili dostum Okan KIZILAY'a, tezimin başlangıcından sonuna kadar desteklerini esirgemeyen ve manevi olarak yanımda olan sevgili eşim Tuba BARUTCU'ya ve sevgili aileme, tezimle alakalı olarak görüşlerine başvurduğum değerli piyanist hoca ve arkadaşlarıma en kalbi duygularla teşekkür ederim.

Mustafa Emir BARUTCU
2022, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PIYANO TEKNİĞİ VE CHOPIN

1. PİYANONUN TARİHSEL SÜRECİ.....	2
2. PİYANO TEKNİĞİ.....	11
2.1. GAM.....	15
2.2. KROMATİK	20
2.3. OKTAV	22
2.4. AKOR	24
2.5. ARPEJ.....	26
2.6. TRİL	27
3. PEDAL TEKNİĞİ	30
3.1. PEDAL KULLANIMI	34
4. ROMANTİK DÖNEM.....	37
5. F. CHOPIN.....	39
5.1. HAYATI.....	39
5.2. ESERLERİ.....	42
5.3. BALADLARI	47

İKİNCİ BÖLÜM

PIYANO ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

1. PİYANO ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ.....	76
1.1. PİYANO ÇALIŞMA ÖNCESİ UYGULAMALAR	76
1.2. ETÜT ÇALIŞMALARI VE ALIŞTIRMALAR	80
1.3. ÇALIŞMA YÖNTEMİ	84
2. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	86
2.1. TEZLER	86
2.2. MAKALELER.....	88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ TEKNİK AÇIDAN ÇALIŞILMASINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ	89
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	89
3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	90
4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	90
5. TANIMLAR.....	90
6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	90
6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	90
6.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	91
6.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	92
6.4. VERİLERİN ANALİZİ	93
7. ARAŞTIRMANIN BULGULARI.....	94
7.1. F. CHOPIN'İN NO. 1 OP. 23 NUMARALI BALADI İÇİN TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ.....	94
7.2. F. CHOPIN'İN NO. 2 OP. 38 NUMARALI BALADI İÇİN TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ.....	124
7.3. F. CHOPIN'İN ESERLERİNİN ÇALIŞMA YÖNTEMİNE YÖNELİK UZMAN PİYANİSTLERİN DÜŞÜNCELERİ	140
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	156
KAYNAKÇA.....	162
EKLER DİZİNİ.....	165

TABLULAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. F. Chopin'in 7-18 Yaş Arası Eserleri	43
Tablo 2. F. Chopin'in 19-29 Yaş Arası Eserleri	43
Tablo 3. F. Chopin'in 30-39 Yaş Arası Eserleri	45
Tablo 4. F. Chopin'in Bestelenme Tarihi Bilinmeyen Eserleri	45
Tablo 5. No. 3 op. 47 Baladındaki Tema ve Ton Değişimleri.....	66
Tablo 6. Çalışmaya Gönüllü Olarak Katılıp Görüş Bildiren Piyanistler (Uzmanlar)....	93

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Ke çalgısı.....	2
Şekil 2. Monokord Çalgısı	3
Şekil 3. Timpanon ve Santur	3
Şekil 4. Phsalterion ve Kanun	3
Şekil 5. XVI. Yüzyıl Klavikordu.....	4
Şekil 6. XVII. Yüzyıl Klavikordu	4
Şekil 7. G. Spinetti'nin Spinet Çalgısı (1503).....	5
Şekil 8. Rossi'nin spinettisi (1550)	5
Şekil 9. 16. Yüzyıl Virginali	6
Şekil 10. Günümüzdeki Yirmi Beş Pedallı Klavsen	7
Şekil 11. Dört Pedallı Klavsen	7
Şekil 12. Pedallı Klavikor	7
Şekil 13. Klavsen.....	8
Şekil 14. Antik Yunan Modları	16
Şekil 15. Do Majör Dizisi	17
Şekil 16. Guido d' Arrezzo ve Arrezzo'nun Eli.....	17
Şekil 17. Sol El Üzerindeki Ses Dizisi	18
Şekil 18. La Minör (Doğal)	19
Şekil 19. La Minör (Armonik)	19
Şekil 20. La Minör (Melodik, Çıkıcı-İnici).....	19
Şekil 21. Armonik Kromatik Dizi	21
Şekil 22. Melodik Kromatik Dizi	21
Şekil 23. F. Liszt Macar Rapsodisi No. 6 (Oktav Örneği)	23
Şekil 24. W. A. Mozart Piyano Sonatı KV. 331 Üçüncü Bölüm (Kırık Oktav Örneği) 24	
Şekil 25. F. Chopin Op. 28 No. 20 Prelüd (Akor Örneği)	25
Şekil 26. F. Chopin Op. 10 No. 11 Etüt (Kırık Akor Örneği).....	26
Şekil 27. F. Chopin Op. 10 No. 1 Etüt.	27
Şekil 28. J. S. Bach Prelüd&Füg BWV 861 g moll (1-3. Ölçüler)	28
Şekil 29. M. Ravel Piyano Konçertosu Birinci Bölüm (232-233. Ölçüler).	29
Şekil 30. J. Brahms Piyano Konçertosu No. 1 Birinci Bölüm (150-153. Ölçüler)	29
Şekil 31. Damper Pedal İşareti ile Damper Pedal Kaldırma İşareti	31
Şekil 32. Damper Pedal İşareti	31
Şekil 33. F. Chopin Op. Post. Noktürn c moll	31
Şekil 34. R. Schumann Senfonik Etüt No. 1	32
Şekil 35. F. Liszt“Ave Maria”	33
Şekil 36. J. Haydn Hob. XVI/50 birinci bölüm (eserin 73 ve 74. ölçüsü)	35
Şekil 37. L.V. Beethoven Op. 53 No. 21 “Waldstein” Sonat Üçüncü Bölüm	36
Şekil 38. F. Chopin Prelude Op. 28 No. 7 Orijinal El Yazması.....	37
Şekil 39. Chopin Balad No.1 Op. 23, Birinci Tema Moderato Bölümü	48
Şekil 40. Chopin Balad No. 1 Op. 23, İkinci Tema Meno Mosso Bölümü	49
Şekil 41. Chopin Balad No. 1 Op. 23, Coda Presto Con Fuoco Bölümü	50

Şekil 42. Scharwenska'nın Edisyonu	53
Şekil 43. Mikuli'nin Edisyonu	53
Şekil 44. Schumann Carnaval Op. 9 Eusebius Bölümü	55
Şekil 45. Chopin Balad No. 2 Op. 38, A Teması	55
Şekil 46. A Temasındaki Otuz Üç Ölçülük Cümle Yapısı.....	56
Şekil 47. Schumann Carnaval Op. 9 Florestan Bölümü.....	58
Şekil 48. Chopin Balad No. 2 Op. 38, B Teması	59
Şekil 49. Ana Temanın İlk Sekiz Ölçüde Sunumu.....	60
Şekil 50. Chopin Balad No. 3 Op. 47, A Teması İlk Elli İki Ölçüsü	61
Şekil 51. Chopin Balad No. 3 Op. 47, B Teması	63
Şekil 52. Yüz Elli Yedinci Ölçüdeki B Temasının Tekrarı.....	65
Şekil 53. Chopin Balad No. 4 Op. 52, Yedi Ölçülük Girişi	68
Şekil 54. Ana Temadaki Ton Geçişleri	68
Şekil 55. Chopin Balad No. 4 Op. 52, Form Yapısı.....	69
Şekil 56. Bilek Isıtma Hareketleri	77
Şekil 57. El Açma, Kapama Hareketi.....	77
Şekil 58. Dört Parmak Egzersizi	78
Şekil 59. Kartal Pençe Hareketi	78
Şekil 60. Parmak Döndürme ve Parmak Aralarını Açma Hareketi.....	78
Şekil 61. Sırt Kasları İçin Hareketler	79
Şekil 62. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Piu Animato Ve Animato Bölümü	95
Şekil 63. Cortot'un 130. Ölçü İçin İlk Çalışma Önerisi.....	97
Şekil 64. Cortot'nun 130. Ölçü İçin İkinci Çalışma Önerisi.....	98
Şekil 65. Cortot'nun 130. Ölçü İçin Üçüncü Çalışma Önerisi.....	98
Şekil 66. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Tremolo Çalışması.....	98
Şekil 67. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Melodi Eşlik Çalışması.....	98
Şekil 68. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Nota Çoğaltma Çalışması	99
Şekil 69. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Animato Kısmı.....	99
Şekil 70. Cortot'nun Animato Kısmı İçin Önerdiği Ezgi Çalışması	100
Şekil 71. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Codasının İlk Kısmı	101
Şekil 72. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği İlk Çalışma	102
Şekil 73. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği İkinci Çalışma	102
Şekil 74. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği Üçüncü Çalışma	102
Şekil 75. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği Dördüncü Çalışma.....	102
Şekil 76. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin Birinci Çalışma Önerisi	103
Şekil 77. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin İkinci Çalışma Önerisi.....	103
Şekil 78. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin Üçüncü Çalışma Önerisi.....	103
Şekil 79. Cortot'nun 216. Ölçü İçin İlk Çalışma Önerisi.....	104
Şekil 80. Cortot'nun 216. Ölçü İçin İkinci Çalışma Önerisi.....	104
Şekil 81. Cortot'nun 216. Ölçü İçin Üçüncü Çalışma Önerisi.....	104
Şekil 82. Cortot'nun 216. Ölçü İçin Dördüncü Çalışma Önerisi	105

Şekil 83. Cortot'nun 216. Ölçü İçin Beşinci Çalışma Önerisi	105
Şekil 84. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Codasının İkinci Kısımı	106
Şekil 85. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Sempre Piu Mosso Bölümü	108
Şekil 86. Cortot'nun 45-47 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Parmak Geçişlerini Hızlandırma Çalışması	110
Şekil 87. Cortot'nun 48-55 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Birinci Çalışma Yöntemi..	110
Şekil 88. Cortot'nun 48-55 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu İkinci Çalışma Yöntemi ...	110
Şekil 89. Cortot'nun 55-64 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Çalışma Yöntemi.....	110
Şekil 90. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Klindworth Edisyonunun 63. Ölçü Örneği....	111
Şekil 91. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın National & Salabert Edisyonunun 63. Ölçü Örneği	111
Şekil 92. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 106 Ve 125. Ölçüler Arası	112
Şekil 93. Cortot'nun 106. Ölçü İçin Akor Çalışma Önerisi	113
Şekil 94. Cortot'nun 106 İle 125. Ölçüler Arasında Yer Alan Sol El Çalışma Önerisi	114
Şekil 95. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 166 ve 193. Ölçüler Arası.....	115
Şekil 96. Cortot'nun 166. Ölçüden İtibaren Sol El Çalışma Önerisi	116
Şekil 97. Cortot'nun 170. Ölçüden Başlayan Sağ El Çalışma Önerisi.....	117
Şekil 98. Alfred Cortot'un Önerdiği Parmak Numaraları	117
Şekil 99. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 8. Ölçüsünde Yer Alan Parmak Numaralar	118
Şekil 100. Önerilen Parmak Numaraları	118
Şekil 101. No. 1 op. 23 Numaralı Baladın Giriş Kısımı ile Moderato Bölümündeki Vals Teması.....	119
Şekil 102. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın İkinci Vals Teması.....	121
Şekil 103. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Üçüncü Vals Teması Arası	121
Şekil 104. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 68 İle 93. Ölçüler Arasında Yer Alan Meno Mosso Bölümü	122
Şekil 105. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın Codasının İlk Çalışılacak Kısımı	125
Şekil 106. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın Codasının İkinci Çalışılacak Kısımı	127
Şekil 107. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 189-196. Ölçüler Örneği.....	127
Şekil 108. Cortot'un Önerdiği Parmak Numaraları	129
Şekil 109. Chopin Ulusal Urtex Tarafından Önerilen Parmak Numaraları	129
Şekil 110. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği İlk Çalışma Yöntemi	130
Şekil 111. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği İkinci Çalışma Yöntemi	130
Şekil 112. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği Üçüncü Çalışma Yöntemi	130
Şekil 113. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 177. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi.....	130
Şekil 114. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 185-188. Ölçüleri İçin Önerdiği Çalışma Yöntemleri	131
Şekil 115. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 189. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi.....	131

Şekil 116. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 191. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi.....	131
Şekil 117. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 47 İle 62. Ölçüleri	133
Şekil 118. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 141 ile 166. Ölçüler Arası.....	133
Şekil 119. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sağ El Çalışma Önerisi	135
Şekil 120. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sol El Çalışma Önerisi	135
Şekil 121. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sağ El Pasajının İki Ele Bölünerek Çalışılması	136
Şekil 122. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 47. Ya Da 141. Ölçülerindeki Sol El Çalışma Önerileri	136
Şekil 123. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 51 Ya Da 145. Ölçülerindeki Sağ El Çalışma Önerileri	136
Şekil 124. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 63. İle 78. Ölçüler Arası	137
Şekil 125. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 1 İle 46. Ölçüler Arası	138

KISALTMALAR DİZİNİ

P: Piano

F: Forte

Ped: Pedal

M.Ö: Milattan önce

Op: Opus

GİRİŞ

Geçmişten günümüze var olan bütün büyük bestecilerin ihtiraslarını, kırgınlıklarını, aşklarını, ülkelerine olan bağlılıklarını, doğaya olan sevgilerini ifade ettikleri ve bu sayede sayısız eserler besteledikleri görkemli bir çalgı olan piyano, tarihsel boyutta evrimsel gelişim göstererek günümüze gelmiştir. 1711 yılında günümüz piyanolarının ilk temelini atan Cristofori, geliştirdiği mekanik yapısı ile diğer tuşlu çalgılara nazaran farklı bir çalgı ortaya koymuştur. Yıllar içerisinde değişik ülkelerde üretilen piyanolar Alman, Viyana ve İngiliz olarak ayrılmış, böylece mekanik farklılıklar ve tuş ağırlıkları ortaya konmuştur. Büyük bestecilerin ortaya koydukları eserlerle teknik zorlukların daha belirginleştiği ve daha dayanıklı piyanolar üretilmesine ihtiyaç duyulduğu yıllarda, piyano üreticileri sağlam ve dayanıklı piyanolar icat etmeye başlamışlardır. Klasik dönemin ilk yarısında yaşamış olan Haydn, Mozart gibi besteciler sade eserler yazmış ve o döneme ait piyanolar da teknik açıdan daha rahat bir çalım göstermişlerdir. Ancak klasik dönemin sonları ve romantik dönemin başlarında Beethoven ve Schubert gibi bestecilerin ortaya koyduğu eserlerle teknik pasajlar yoğunlaşmış ve daha gür ses elde edilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Bu sayede saraylardan büyük konser salonlarına taşınan piyano, romantik dönemin en etkili bestecilerinin yardımıyla fiziki olarak daha da büyümüş ve gelişmiştir. Piyano tekniği açısından Haydn ile başlayan bu serüven Mozart, Celeменти, Beethoven, Schubert, Cramer, Grieg, Chopin, Liszt, Schumann, Çaykovski, Rahmaninov, Skriyabin ve daha niceleri tarafından evrilmiştir.

Yorumculuk açısından teknik ve müzikal zorluklara sahip olan eserlere imza atan Frederic Chopin, kendi dönemindeki bestecilere ve sonrasındakilere miras olarak bir yorumlama sanatı bırakmıştır. Eserlerinde akor kullanımları, hızlı oktav yapıları, legato, staccato, repete, hızlı arpej, kromatik ve en önemlisi rubato gibi teknik yapıları sıkça yer vermesi, yorumlayıcının performansının üst seviyede tutulmasına sebep olmuştur. Eserlerindeki bu teknik yapıların sıklıkla kullanılması, piyano yorumcularını farklı çalışma ve teknik metotlar geliştirme yoluna götürmüştür. Bu araştırma için seçilen, Frederic Chopin'in No. 1 Op. 23 ve No. 2 Op. 38 numaralı baladlarının yukarıda bahsedilen teknik zorlukları barındırdığı görülmüştür. Bu doğrultuda araştırmada, Frederic Chopin'in No. 1 Op. 23 ve No. 2 Op. 38 numaralı baladlarına yönelik teknik açıdan bir çalışma model önerisi sunulmuştur.

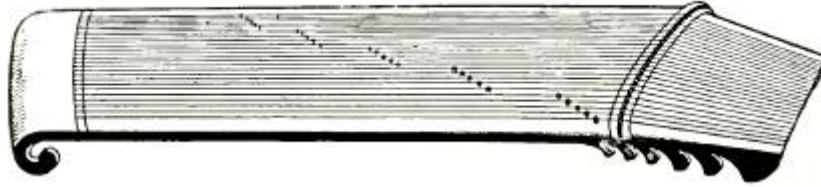
BİRİNCİ BÖLÜM

PİYANO TEKNİĞİ VE CHOPIN

1. PİYANONUN TARİHSEL SÜRECİ

Çeyrek asırdan fazla bir süredir var olan ve günümüze kadar değişim geçirerek gelmiş olan piyano, diğer çalgılar arasında en çok tercih edilen ve tek kişilik bir orkestra olma özelliğini taşıyan bir enstrümandır. Mekanik olarak evrim geçirmesi, 7 oktavlık klavye genişliğine sahip olması, boyut açısından “Grand Piyano” olarak adlandırılıp 3 metreye kadar uzayan kuyruk eklenmesi bu çalgının ne denli önemli olduğunu kanıtlar. Tarihsel gelişim süresi içerisinde piyanonun ataları ke, monokord, timpanon, phsalterion, klavikord, spinet, virginal ve klavsen olarak sayılmaktadır. Piyanonun en eski atası olan ke çalgısı M.Ö. 2650 yılında Çin’de ortaya çıkmış ve tahta kutunun üzerine tutturulmuş elli telden meydana getirilmiştir. Daha sonraki yıllarda bu çalgı geliştirilip hareketli köprülerin kullanıldığı yirmi beş telli bir çalgıya dönüştürülmüştür (Gültek, 2007: 15).

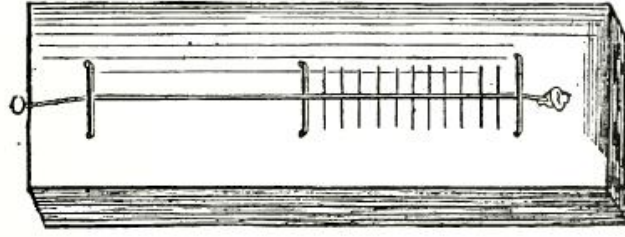
Şekil 1. Ke çalgısı



Kaynak: Dolge, 1911: 28.

Ke’den sonra Pisagor’un M.Ö. 500’de, müzikal seslerin matematiksel ilişkilerini bulmak için kullandığı bir alet olan monokord çalgısı ortaya çıkmıştır. Bu çalgı tahta bir kutunun üzerine sabitlenmiş tek telden oluşan bir çalgıdır ve telin altına konan kâğıt aracılığıyla farklı ses derecelerinin işaretlenerek incelenmesini sağlayan bir ölçek ile geliştirilmiştir (Gültek, 2007: 16). Bu işaretlenen ölçek üzerindeki tel tutularak çekilir ve tutulan telin yerine göre yüksek ya da alçak bir ses üretimi gerçekleştirilmiştir (Dolge, 1911: 28). İki çalgının da ortak özelliği sadece tellerden oluşması ve çekilerek çalınmasıdır.

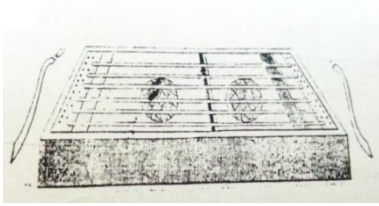
Şekil 2. Monokord Çalgısı



Kaynak: Dolge, 1911: 27.

XII. yüzyıla gelindiğinde Asya çalgıları olan timpanon ve phsalterion ortaya çıkmış ve Avrupa'ya getirilmiştir. Kullanım açısından ke ve monokord çalgısına benzeyen bu iki çalgının, yine bir kutu üzerine gerilmiş halde bulunan teller aracılığıyla çalınması amaçlanmıştır. Yapısal olarak timpanon kare biçiminde, phsalterion ise üçgen şeklindedir. İki çalgının da üzerinde gerilmiş teller mevcuttur ancak timpanon tahta çomakla, phsalterion göğse dayayarak parmakla mızraplama suretiyle çalınabilmektedir. Günümüzde timpanonun santura, phsalterionun ise kanuna benzediği görülmektedir (Fenmen, 1947: 1).

Şekil 3. Timpanon ve Santur

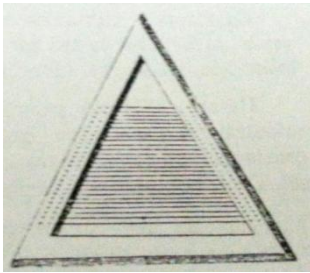


Kaynak: Fenmen, 1947: 2.



Kaynak: www.muzikkoleksiyonu.com/santur.

Şekil 4. Phsalterion ve Kanun



Kaynak: Fenmen, 1947: 2.

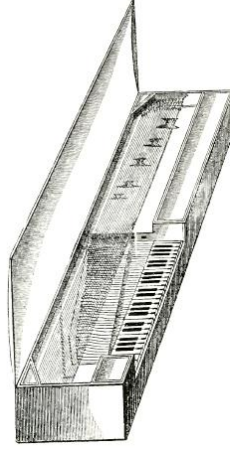


Kaynak: www.amazon.com.

XV. yüzyılda ise bahsedilen bu iki çalgıya bir mekanizma yerleştirilmiş ve bu mekanizmayı harekete geçiren bir klavye konulmuştur. Timpanonun ismi klavikord, phsalterionun ise adı spinet (epinet) olmuştur (Fenmen, 1947: 2). XV. yüzyılda üretilen ilk klavikordlarda 20 veya 22 pirinç tel kullanılmış ve şekil itibariyle kare biçiminde bir

piyanoya benzemiştir. XVI. ve XVII. yüzyılın başlarına doğru daha da gelişen klavikord dönemin en sevilen enstrümanı olmuştur. Piyanonun ortaya çıkmasından sonra, XVIII. yüzyılda bile üstünlüğünü korumuştur. İlk yapılan klavikordlarda 50 bazen de 77 tuş sayısı kullanılmış ve ses tahtası 5 köprülü Çin ke enstrümanına benzetilmiştir. Ses bakımından tonu zayıf olsa da çalıcının en hassas dokunuşuyla bile crescendo ve decrescendo gibi nüansların yapılabilmesi mümkün olmuştur (Dolge, 1911: 29-30-31).

Şekil 5. XVI. Yüzyıl Klavikordu



Kaynak: Dolge, 1911: 30.

Şekil 6. XVII. Yüzyıl Klavikordu



Kaynak: Dolge, 1911: 31.

Klavye mekanizması konulan diğer bir enstrüman da spinettir. 1503 yılında Venedikli Giovanni Spinetti tarafından dikdörtgen biçiminde ve dört oktavlık bir enstrüman şeklinde yapılmıştır. Bu dikdörtgen biçimindeki yapının içine uzun tel ve geniş bir ses tahtası konulmuş ve ses seviyesi önemli bir ölçüde artırılmıştır. Bu uzun tellerin ucuna tutkalla tutturulmak suretiyle yay takılmış ve tuşa basıldığında bu telin yukarı doğru hareket edebilmesi için bir mekanizma yerleştirilmiştir. Klavikord gibi

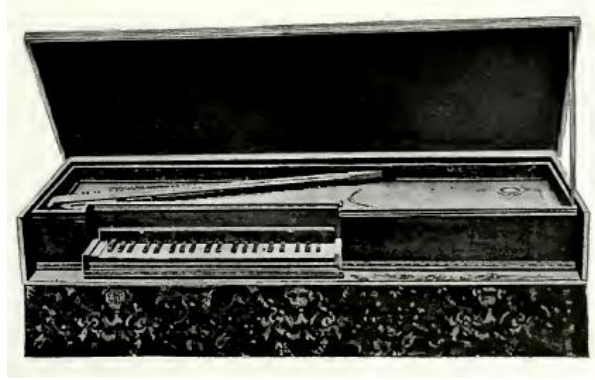
spinette de çok fazla müzikal ifade verilmesi mümkün olmamış ancak yüksek tonu nedeniyle çok popüler olmuştur. Daha küçük olan boyutlardaki spinetler taşınabilir olmuş ve rezonansı artırmak için de masa üzerinde konumlandırılabilmiştir. Spinetti'nin yaptığı ilk spinetlerin klavyesi kasanın dışına konulmuştur ancak 1550 yılında Rossi, diğer spinetten farklı olarak klavyeyi kasanın içine monte ederek değiştirmiştir (Dolge, 1911: 32).

Şekil 7. G. Spinetti'nin Spinete Çalgısı (1503)



Kaynak: Dolge, 1911: 32.

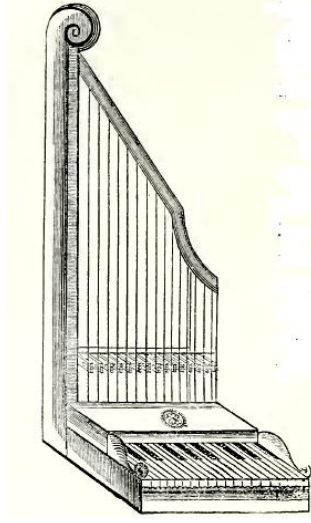
Şekil 8. Rossi'nin spinettisi (1550)



Kaynak: Dolge, 1911: 33.

İngiltere'de spinete genel olarak virginal adı ile bilinirdi. Birçok kişi virginalin spinetten farklı olduğunu savunmuş ancak yapılan incelemeler doğrultusunda ikisinin de farklı olmadığı anlaşılmıştır. İtalya, Almanya ve özellikle İngiltere bu çalgının hacmini, kalitesini ve biçimini iyileştirmek için büyük çaba harcamıştır. 16. yüzyılda ilk örnek olarak kabul edilen ve dik bir piyanoya benzeyen yapısı E. F. Rimbault tarafından bir çizim ile gösterilmiştir. Avrupalı üreticiler tarafından spinete ve virginalin yapısında üçgen biçim kullanırken, İngilizler kare, dikdörtgen ve dik biçimler kullanmıştır (Dolge, 1911: 34).

Şekil 9. 16. Yüzyıl Virginali



Kaynak: Dolge, 1911: 34.

Kalvikord, spinet, virginalden sonra fazla ses üretmek adına çalgı üreticileri, bahsi geçen bu çalgıların en gelişmiş olarak klavseni ortaya çıkarmıştır. Aslında yapılan ilk klavsenler fiziki olarak genişlemiş bir spinet olarak düşünülmüş olsa da ilerleyen yıllarda modern bir çalgı haline dönüştürülmüştür. Büyük kasa, büyük ses tahtası ve daha fazla sayıda konulan teller ile geliştirilen mekanizması, yaratıcılık anlamında yeni bir alanın açılmasına neden olmuştur. Orkestra içerisinde sıklıkla yer almış olan klavsen, solo çalıcılarda ise büyük ses hacminden dolayı kulağı rahatsız etmiş ve bunun üstesinden gelebilmek için çeşitli arayışlar içerisinde bulunulmuştur. Sesi hafifletmek için flüt sesi veren cihazlar eklemek ve ya yirmi beş pedal dâhil etmek gibi (günümüzde hala pedallı klavsen bulunmaktadır) durumlar denenmiştir. Tüm bu deneylerden sonra kalıcı çözüm olarak yapısal değişiklikler meydana getirilmiştir. Örneğin; pedal sayısı dörde düşürülerek el yardımıyla bu pedallar hareket ettirilmiş, iki katlı klavye ve üç telli klavsenler icat edilerek ses aralıkları artırılmıştır (Dolge, 1911: 36). Ayrıca bu klavyeleri hareket ettirmek ve oktav aralıklarını belirlemek amacıyla kol konulmuştur.

Şekil 10. Günümüzdeki Yirmi Beş Pedallı Klavsen



Örnek Video: <https://www.youtube.com/watch?v=cobaQ4PFsZg>.

Şekil 11. Dört Pedallı Klavsen



Örnek video: <https://www.youtube.com/watch?v=gw8iYtccRnQ>

Klavsenin gelişimine katkı sunan çalgılardan biri olan klavikord çalgısında da pedal görmek mümkündür. Ayrıca bu iki enstrümandaki pedal işleyişi kilise orglarıyla benzerlik içermektedir.

Şekil 12. Pedallı Klavikord



Örnek video: <https://www.youtube.com/watch?v=HsZUAq5yvw4>.

Şekil 13. Klavsen



Kaynak: Dolge, 1911: 36.

1711 yılına gelindiğinde İtalya’da Bartolomeo Cristofori, “gravecembalo col piano e forte” ismi ile ortaya çıkarttığı ve daha sonra piyano olarak isimlendirdiği bir enstrüman icat eder. Cristofori, bu enstrümanın hem klavikordun farklı ses tonlarını üretmesini hem de klavsenin ses dolgunluğunu sağlamasını ister. Aslında klavikordun çalışma prensibi piyanoda da işlenir ve tuşlar aracılığıyla çekiç harekete geçirilerek tele değmesi sağlanır. Titreşen teli durdurmak için de tel üzerine yerleştirilen keçe yardımıyla sesin uzaması engellenir. Bu iki enstrümandaki en önemli ortak özellik yorumcunun ses seviyesini ve kalitesini değiştirebildiği bir tuş hassasiyetinin olmasıdır. Klavsenin önemli dış yapı özelliği erken piyanoya uygulansa da (kasada kanat şekli ve tellerin uzunlamasına konulması gibi) klavikordun birçok özelliği de kare biçimindeki piyanolarda kullanılır. İlk kare biçimindeki piyanoyu Johann Söcher tarafından icat edildiği söylene de aslında Christian Ernst Friederici tarafından yapıldığı düşünülmektedir. O zamanın kare piyanoları 170 cm genişliğinde, 55 cm uzunluğunda ve 19 cm yüksekliğinde yapılmıştır (Rademacher, 2003: 75-76).

Modern Piyanoya doğru izlenen tarihsel süreçte farklı dönemler içerisinde piyano yapısal olarak gelişim gösterir. Kare biçiminden kuyruklu hale dönüşmesi, mekanik olarak tele vuran çekiçlerin aşağıdan yukarıya doğru yatay bir şekilde hareket etmesi ve ayrıca çekiçlerin tele ulaşması için tel ile çekiçler arasında kalan tahtaların ortadan kaldırılması bunun kanıtıdır. Mekanik yapıların ilk denemeleri XVIII. yüzyılın başlarında Paris’de (1716) Jean Marius ve Dresden’de (1721) Christoph Gottlieb Schröter tarafından yapılır. Aslında bu dönemin sonundan itibaren piyanoda birçok değişim izlenir. Örneğin; çekiğin tele vurduktan sonra geri dönüşümünün nasıl olacağı

ile ilgilidir. Bunun için karşı ağırlığı dengeleyen bir parça ve geri dönüşü sağlamaya yarayan bir yay kullanılır. Bu yay aynı tuş üzerinde tekrar gerektiren hareketin rahatlıkla yapılması için de düşünülmüştür. 19. yüzyılın ilk yarısında Viyana’da Johan Streicher, Matthias Müller, Londra’da Robert Wornum, Paris’te, Jean-Henri Pape, Jean-Georges Kriegelstein, Kuzey Amerika’da Thomas Loud, Charles Saltonstall Seabury gibi yapımcılar tarafından geliştirilir. Ancak içlerinde en gelişmişini 1839’da Pape yapar ve patentini alır. Benzer çalışmayı 1850 ve 1860’lı yıllarda Berlin’de Theodor Stöcker de yapar ve seri üretimi yapılan piyanolarda Stöcker’in çalışması kullanılır (Vogel, 2003: 11). Piyano yapımcıların üzerinde çalıştığı mekanik değişimlere katkısı romantik dönemin önemli bestecileri de sunmuştur. Ortaya koydukları eserlerle piyano mekanizmasının sağlanmasında öncü olmuşlardır. Özellikle F. Mendelssohn (1809-1847), F. Chopin (1810-1849) ve F. Liszt (1811-1886) gibi nice besteciler eserlerinde f (forte) ve ff (fortissimo) gibi nüanslar koyarak piyanoda fazla sese ihtiyaç duymuşlardır. Bu yüzden Almanya’nın Berlin şehrinde 1 Ocak 1853 tarihinde Carl Bechstein tarafından Bechstein piyano fabrikası kurulur ve F. Liszt gibi dönemin virtüöz piyanistlerin taleplerine dayanabilecek şekilde kaliteli ve sağlam piyano üretimleri yapmaya başlanır. Fabrikanın ortaya çıkardığı Bechstein’in ilk kuyruklu piyanosu ile Liszt’in damadı olan piyanist Hans von Bülow, Berlin’de 22 Ocak 1857’de Liszt’in si minör piyano sonatını icra ederek bu piyanonun tanıtımını yapar. Bechstein gibi aynı tarihte kurulan diğer bir piyano markası ise Blüthner’dir. Julius Blüthner tarafından Almanya’nın Leipzig şehrinde üretime başlayan bu piyano fabrikası, enstrümanın ses tonunu genişleterek cılız sesleri kuvvetlendirir ve tiz seslere daha fazla register (ses perdesi) ekler. 1885’de Blüthner Avrupa’nın en büyük piyano üretici firması olur ancak bu durum 1905’te Bechstein tarafından egale edilir. Hala günümüzde beşinci nesil piyanolarını üretmeye devam eden Blüthner’in, zamanın bestecileri Wagner, Brahms, J. Strauss, Çaykovski, Reger, Debussy, Bartok, piyanist Wilhelm Kempff ve şef Wilhelm Furtwanger tarafından çoğunlukla tercih edildiği bilinmektedir (Carter, 2008: 33, 45).

Almanya dışında Viyana’da Ignaz Bösendorfer tarafından 1828 yılında kurulan Bösendorfer piyano fabrikası, modern piyano üretimi yapan en eski firma olma özelliğini taşımaktadır. Tipik 88 tuşlu klavyenin genişletilmesine öncülük ederek 97 tuşlu “Imperial Grand model 290” ı ve daha sonra 92 tuşlu “model 225” i yaratır. Klavyenin bas seslerinin olduğu kısma yerleştirilen bu ekstra tuşlar, çalan kişinin yanlış çalınmasını önlemek için siyah menteşeli bir panelin altına gizlenir. Ancak sonradan

ekstra olarak konan bu tuşlar açığa çıkartılarak beyaz yerine mat bir renk ile kapatılır. Bu tuşların Busoni'nin Bach'ın org eserlerini düzenlemesi için konulduğu bilinmektedir. Liszt, Bösendorfer ve Bechstein için, bu piyanoların muazzam derecede güçlü çalima uygun en dayanıklı enstrümanlar olduklarını belirtir. Bugün hala Bösendorfer için konser salonlarının ve konser turlarının zorluklarına dayanabilecek tek piyano olduğu düşünülmektedir. Bösendorfer'in sesi, ekstra bas seslerden çıkan yankıdan dolayı Steinway'den daha dolgun ve daha kapalıdır. Ayrıca günümüzde bu piyanonun yapımcıları, piyanistin performansını doğrudan kaydetmesi için takılabilen bir bilgisayar da geliştirmiştir (Carter, 2008: 45-46). Klasik ve romantik dönemde kurulan başlıca piyano fabrikaları şunlardır:

- * 1728 Broadwood (Londra)
- * 1776 Erard (Paris)
- * 1807 Pleyel (Paris)
- * 1823 Chickering (Boston)
- * 1828 Bösendorfer (Viyana)
- * 1836 Steinway (New York)
- * 1853 Bechstein (Berlin)
- * 1853 Blüthner (Leipzig)
- * 1862 Baldwin (Cincinnati-Ohio)
- * 1878 Yamaha (Hamamatsu-Japonya) (Carter, 2008: 404).

Piyano özellikle romantik dönemde kaliteli, yüksek sesli, hassas olan yapısı ile büyük konser sahnelerinde yerini alır. Bunun neticesinde konser salonları genişler ve akustik açıdan mimaride yeni yönelimlere başvurulur. Aynı şekilde orkestraların büyümesi, bestelenen eserlerin uzunlukları, bestecilerin daha fazla gösterişe yer vermesi gibi durumlar neticesinde piyano müziği diğer dönemler içerisinde en yüksek seviyeye ulaşır. Bu etki post-romantik dönemde de sürer ve çağdaş dönemin başlarına kadar devam eder. 1883'te Richard Wagner'in ölümünden 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar otuz yıllık dönemde müziğin tınısı, işlevi ve yaklaşımları bir dizi devasa sarsıntıya uğrayarak kökünden şekillenir (Goodall, 2018: 235). Piyanodan çıkarılan etkileyici, güzel ve şiirsel melodiler yerini, çağdaş dönemde daha sert, kaba ve

kulağa hoş gelmeyen melodilere bırakır. İçine yerleştirilmek üzere konan bir takım araç gereçler ile (silgi, çivi, vida gibi) avangard bir yaklaşım sergilenir ve farklı sesler çıkartılması amaçlanır. Yaşadığımız dijital çağda ise müziğe olan yeni yönelimler ile piyano, elektronikleşmeye ve bir piyaniste bile ihtiyaç duymadan kendi kendine çalabilen bir enstrüman olarak var olmaya devam etmektedir.

2. PİYANO TEKNİĞİ

Yüzyıllar içerisinde piyano için sayısız eserler veren besteciler, ortaya koydukları armoni, form ve piyano tekniği ile kendilerinden sonraki meslektaşlarına bir miras bırakmışlardır. Eserlerinde kullanmış oldukları bu yapılar yaşadıkları dönem içerisinde yenilikçi olarak görülmüş ve sonraki dönemlerde bu yaklaşıma yenilerini ekleyerek kendisinden önce yapılmış olanların terk edilmesine sebep olmuşlardır. Çalım tekniği ile beraber müzik anlayışının da her yüzyılda sosyal, ekonomik ve siyasi hareketlerle beraber değişim göstermesi bu durumu kaçınılmaz hale getirmiştir. Sanayinin gelişimi ile her dönem içerisinde yeni icatların ortaya çıkması, buna paralel olarak çalgıların da değişim ve gelişim göstermesi bu gelişimin sonucudur. Piyanonun ilk atalarında yapısal olarak tuşlardan ziyade çekerek çalma suretiyle tel kullanıldığını görmek mümkündür. Bu da çalma tekniğinin ilk temellerinin atıldığının kanıtıdır. Sonradan mekanizmaya eklenen tuşlar ile çalım teknikleri gelişmeye başlamaktadır.

Teknik kelimesi Yunancada sanat anlamına gelen “techne” kelimesinden türetildiği gibi, sözel olarak bu kelime el becerisi anlamında da kullanılmaktadır (Berman, 2000: 24). Teknik, aslında sanatın mekanik olan tarafını ifade etmektedir. Çalıcının zor pasajları doğru bir şekilde çalması için gerekli olan parmakları doğru kullanması ve bu doğrultuda iyi eğitmesi mekanikliğin işleyişi açısından önemlidir. Piyanoda teknik sanatı, eski enstrümanlardan ikisi olan klavikord ve klavsen enstrümanlarının bazı özelliklerinin birleşimidir (Craig, 1913: 3). Bu enstrümanlarda ilk teknik çalım şekli, bir İtalyan yöntemi olarak da bilinen elin yatay bir pozisyonda tutularak üç uzun parmağın kullanılma biçimidir. Bu biçim daha sonra J. S. Bach’ın zamanında değişir ve parmakların düz tutulmadığı kavisli bir tutuş şekli ile beş parmak olarak kullanılır. Bu tutuş ile Bach, başparmağın daha serbest, dizilerdeki parmak geçişlerinin de daha rahat kullanılmasına imkân sağlar (Craig, 1913: 1-2).

Fransız okulunun ilk klavsen bestecisi olarak tarihe geçen J. C. Chambonnières (1601-1672), lavta bestecilerinin geliştirdiği sekiz farklı tür süslemenin yedisini

eserlerinde kullanarak klavsenin gelişimine katkı sağlar. Chambonnières'den sonra L. Couperin (1626-1661), müziğinde kullandığı modlar ve kontrapuan ile klavye tekniğini geliştirir ve müzik cümlelerini daha iyi vurgulamak için de hafif ses verebilen çift klavyeli klavsen kullanır. Bu da barok dönemin en popüler özelliklerinden biri haline gelir (Gültek, 2007: 33). Bu değişim serüveninde F. Couperin (1713-1730), eserlerinde arpejlerden oluşan armonilere, kendi düş gücüyle birleştirdiği noktalı ritimlere ve kullandığı süslemelere yer vererek klavsen tekniğinin gelişimini hızlandırır. Bu da eserlerinde akıcılığa, güzelliğe, melankoliye ve nezaketli ifadeye neden olmaktadır. Diğer bestecilere göre dört farklı klavsen eseri yazan F. Couperin, buna “Klavsen Çalma Sanatı” ismini verir (Gültek, 2007: 35-36). İfadesel olarak süsleme sanatının ortaya çıkışı, sol elde sürekli bas hareketi ve sağ elin yorumcuya bırakılarak doğaçlama yapılması, klavyeli çalgılarda ortaya çıkan bir özellik olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Klavsen sanatını yükselten diğer bir besteci ise Jean-Philip Rameau'dur. Rameau, F. Couperin'e göre eserlerinde programlı müziğe yönelir ve armoni teorisinin temellerine dayanan müzikal ifadeye yer verir (Gültek, 2007: 35-36). Ayrıca J. P. Rameau ile birlikte D. Scarlatti, klavsen sanatını doruklara ulaştırdıkları gibi form, armoni ve çalma tekniğinde ortaya koydukları inceliklerle kendilerinden sonraki bestecilere yön verirler. Özellikle D. Scarlatti klavsen için yazdığı alıştırma zaman içinde tek bölümlü “Sonat” olarak değiştirir ve sonraları Chopin'de de görülebileceği gibi basit mekanik alıştırmaardan çok kısa, yoğun, belirli bir konuyu ele alan eserler besteler (Gültek, 2007: 37). Barok müziğin ve klavye tekniğinin gelişmesinde önemli bir yol çizen bu besteciler arasında J. S. Bach'ı (1685-1750) ayrı tutmak gerekir. Armoni olarak dört sesli partileri ustalıkla kullanması, füğ sanatını ve yaşadığı dönemdeki müzik formlarını geliştirmesi ve yıllar içerisinde sayısız piyano yorumcusunun repertuarında yerini alan eserler bestelemesi bu bestecinin önemini daha da artırır. 1711 yılında ortaya çıkan ilk piyanoyu tercih etmese de yarattığı müzik halen modern bir çalgı olan piyanoda çalınabilmektedir. Bach'ın bıraktığı bu eşsiz miras, yüzyıllar içerisinde büyük bestecilere ilham kaynağı olur ve her dönemde etkisini sürdürür. Bach'ın ölümü ile biten barok dönem aslında yeni bir çağın başlangıcı olan klasik dönemi müjdeler.

Klasik, üslup ilkelerinin sürdürülmesi anlamına gelen Almandadaki “Klassizismus” isminden türetilmiştir (Biba, 2008: 12). Klasik dönem operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'ın müziğe sunduğu yeniliklerle

tanınmaktadır. Aslında müzikte bu dönemi, klasik stil olarak da tanımlamak mümkündür. Günümüzde güncelliğini yitirmeyen bu biçemi her dönemde işleyen besteciler olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 49). Form açısından tek bölümlü sonatların üç ya da dört bölümlü olması, konçertoların ise solistin kendini gösterdiği uzun kadanslarla yazılması, klasik dönemin en göze çarpan özelliğidir. Özellikle Beethoven'ın son zamanlarında yazdığı geniş soluklu ve iki bölümlü piyano sonatları, 19. yüzyıl romantizmin de temelini oluşturur.

Bu gelişimler ışığında piyanonun biçimsel ve yapısal farklılıkları daha da belirginleşir, teknik olarak hızlı gam pasajları, sade melodik yapılar ve süslemelerde aşırıya kaçmama gibi stil özellikleri kullanılır. Dönemin piyano virtüözlerinin ortaya koydukları çalım tekniği ile piyano daha da gelişir ve bunun sonucunda piyano fabrikaları nihai zafere ulaşır. İngiltere'de Clementi, Almanya ve Avusturya'da Mozart ve Beethoven gibi besteciler, piyanonun belirleyici zaferinin kazanılmasında etkin rol oynarlar. Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerin eserlerinde, melodik akor kuruluşları, triller, oktav melodiler, çift ses üzerine inşa edilen arpejlerle dolu figürleri görmek mümkündür. Ancak Haydn, orkestra üzerine olan bestelere daha çok yönelim gösterdiği için diğer bestecilere göre piyano müziğinde çok ön planda değildir (Craig, 1913: 3-4). Bu dönemin bestecileri, sol elin sağ ele eşlik ettiği "Alberti Bası" biçimine eserlerinde sıklıkla yer verir. İtalyan şarkıcı, klavsenci ve besteci olan Domenico Alberti (1710-1740) tarafından ortaya konan ve ismi ile anılan "Alberti Bası" armonik, ritmik ve bir temel hareket hissi veren basit bir kırık akor eşliğidir. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın yaşadığı o dönemin piyanolarında melodinin düzgün bir şekilde duyulabilmesi için Alberti Bası daha baskılı çalınmakta ve kolay kontrol edilebilmekteydi (Carter, 2008: 20). Ancak o dönemin piyanolarına göre günümüz modern piyanolarının ses yüksekliğinin ve tuş ağırlığının fazla olduğu hesaba katılırsa, bu teknik biçimini hafif ve incelikli çalmak zorlayıcıdır.

İngiliz piyano okulunun kurucusu olan M. Clementi (1752-1832), Viyana piyanolarına göre daha derin bir ses tonuna sahip olan İngiliz piyanolarında, büyük formulu eserler besteler ve piyano okulundaki öğrencileri için uygun alıştırma olarak gördüğü "Gradus ad Parnassum" kitabını yazar. Bu kitabın amacı parmakların birbirinden bağımsız bir şekilde hareket etmesi, güç ve dayanıklılığa yönelik yol izlenmesi, dalgalı pasajlar, kırık akorlar ve oktav gibi yapıların kullanılması ile çalım tekniğinin geliştirilmesi öngörülür. Clementi'nin piyano tekniği için yaptığı en önemli

şey, parmakları tuşlar üzerindeki tutuş şeklini değiştirmesidir. Eski kurala aykırı olarak birinci ve beşinci parmakların siyah tuşlar üzerinde kullanılması ve sanki kromatik gam çalacakmış gibi bir pozisyona getirilerek 4. ve 5. parmakların kuvvetlendirilmesidir. Clementi'nin okulunun etkisi üç bestecide, yani J. L. Dussek (1760-1812), J. Field (1782-1837) ve C. Mayer'de (1799-1862) görülmektedir. Özellikle Dussek, Schubert'in öncüsü olarak düşünülür hatta eserlerinde piyanonun şiirsel anlatımını ortaya koyarak Chopin'in gelişini müjdeliler (Craig, 1913: 5-6). Çalma sanatı açısından gözle görülebilir bir değişim gösteren piyano, bahsedilen besteciler sayesinde büyük bir sıçrama yapar ve bulunduğu ortam olan saraydan dışarıya çıkarak, halkın olduğu salon ya da ev alanlarına taşınır. Örneğin; Schubert'in ev ortamında arkadaşlarıyla birlikte ev konserleri yaptığı bilinmektedir.

Klasik dönemin son temsilcileri Beethoven ve Schubert ile başladığı düşünülen romantik dönemde bir kırılma yaşanır ve bunun paralelinde piyano, şekil ve çalım tekniği açısından büyük değişimler geçirir. Bu dönemde teknik olarak geniş akorlar, arpejler, kromatik diziler, oktavlar ve çift ses glisandoları gibi yapılar bestecilerin eserlerinde sıkça rastlanır. Tekniği bu noktaya taşıyan ve gelişmesinde önemli rol üstlenen kişinin Carl Czerny (1791-1857) olduğu bilinmektedir. Czerny, Liszt ve Chopin gibi bestecilere piyano eğitmenliği yapar ve bu büyük bestecilerin gelişimine önemli katkılar sunar. Chopin'e göre Liszt ile 1822'de 10 ay gibi bir süre çalışmış olan Czerny, yazmış olduğu biyografisinde teknik ayrıntılar ortaya koymaktadır. Tüm ölçülerde tempo çeşitliliği, güzel ses için iyi bir artikülasyon, uygun parmak numaraları ve doğru müzikal ifadenin geliştirilmesi açısından Clementi sonatların çalışılması gibi önerilerdir (Deaville, 2008: 57). Czerny'nin ortaya koyduğu "güzel ses için iyi bir artikülasyon" tavsiyesi aslında çalarken hareketin ne kadar önemli olduğunu ve bu hareketler sonucunda müziğin yönlendirilmesinin ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Matthay (1947: 4) bu noktada, piyano tekniğini, tuşun inişi sırasında uzuvların hareketlerini müzikal olarak doğru anda hedefleme ve zamanlama eylemi olarak görmenin mümkün olabileceğini söylemektedir.

Bir piyanistin teknik açıdan el ve parmak dengesi sağlaması, çalacağı eser açısından önem teşkil etmektedir. Başparmağın dışındaki dört parmağın avuç içinde bağlandıkları yer, hemen hemen aynı hizadadır ve bu sayede doğal bir kemer oluşturmaktadır. Başparmak ise farklıdır ve diğer parmaklara nazaran daha kuvvetlidir. Bilindiği gibi parmaklar doğal yapıları gereği boy ve güç açısından birbirlerinden

farklılık gösterir. Romatizma doktoru olan Louis Moni re'e göre; parmak eŐitliĐinin bir  lude sağlanması için elin kemer Şeklinde dŐŐ n lmesi zorunludur. Böylelikle el taraklarının baş kısımları, çalma sırasındaki eŐitliĐe gereken dengeyi vermektedir. El dengesi kurulurken başparmak serbestliği, gam ve arpej geçişlerinin kolaylığı açısından önemlidir. Şayet bu serbestlik dŐŐ n lmez ve başlangıçta dikkate alınmazsa, önkol ve bilek kasılmaya baŐlar ve piyano edebiyatına ait zorlayıcı eserlerin alımında sakatlanmalara ve tendinite (kiriŐlerle ilgili sakatlık) sebep olabilmektedir. El dengesi açısından avuç iinin çökertilmesi, parmaklardaki güç dengesinin bozulmasına, parmaklara daha fazla yük binmesine ve çıkan sesin daha cılız olmasına sebep olmaktadır. Elin yanlış tutulması, bedenin diğer kısımlarını da olumsuz yönde etkileyebilmektedir (Şen, 2009: 55-56-57). Ayrıca doğru oturuş pozisyonu almak da önemlidir. Oturulan taburenin alçak olması, omuzların ve kolların yukarıda tutulmasına sebep olmakta, ilerleyen zamanlarda da sırt ve boyun ağrularına yol açabilmektedir (Erdal, 2005: 34).

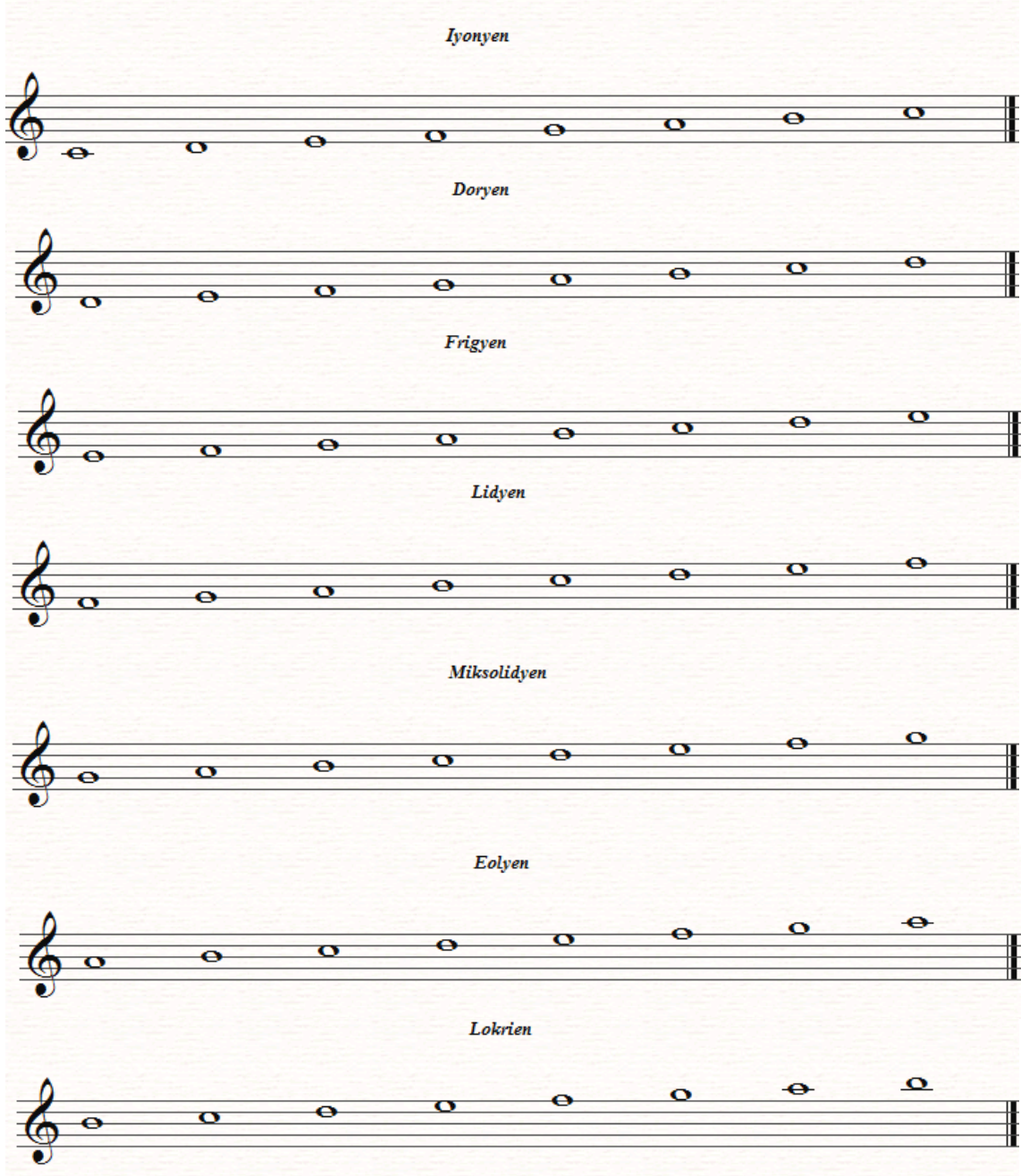
Birçok teknik yaklaşımla öğretmenler, genellikle üç temel fiziksel eylemden bahsetmektedir. Bunlar; iyi eklemli parmakları bağımsız Şekilde kullanmak, bilek ve önkol hareketini vücut yardımıyla itme eylemine geçirmek ve piyanistin fiziksel hareketiyle önkol ve üst kolun ağırlığı ile almaktır. Bu yaklaşımların her biri tek başına tamamen tatmin edici sonuçlar vermese de bilek rahatlığı sağlandığı takdirde esnek ve hızlı bir parmak hareketi ile piyanodan net sesler elde etmek mümkündür. Ayrıca büyük eklemlerin ağırlığının vücut yardımıyla tuşlara ulaŐtırılması güzel ve hoş bir ses elde edilmesine sebep olmaktadır (Berman, 2000: 24-25). Bu doğrultuda doğru hareket ve davranış ile büyük bestecilerin zorlayıcı olan eserleri teknik açıdan kolaylaşmakta, barok dönemdeki klavyen sanatı da dâhil edilirse, çoğunlukla eserlerde kullanılan gam, kromatik, oktav, akor, arpej ve tril gibi teknik konuların çalımı da piyanisti geliŐtirebilmektedir. Teknik konular aslında belirtilenden çok daha fazladır ancak genel itibariyle eserlerin çoğu yerinde gam, kromatik, oktav, akor, arpej ve tril gibi konularla sınırlandırılmıştır.

2.1. GAM

Çalgı tekniği içerisinde yer alan gamlar majör ve minör olarak ikiye ayrılmaktadırlar. "Diyatonik" yani yalın ses olarak adlandırılan bu dizilerin kuruluŐu, Antik Yunan modlarından türetilmiştir ve çok sesliliğe geçiş ile birlikte değişime uğrayarak sekiz notanın birbiri arkasına sıralanması ile oluŐturulmuŐlardır. Tarihsel

boyutta Yunan dizileri yüzyıllar boyu toplumları etkilemiştir ve bu dizilerden yararlanarak düzenlenen orta çağ kilise modları, uzun uğraşlar neticesinde değişime uğrayarak 15. yüzyıla kadar gelmiştir. Günümüzde de önemini korumakta olan diatonik dizilere zemin hazırlamış olan bu modların isimleri: İonyen, Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eolyen ve Lokrien'dir (Özgür, 2001: 169).

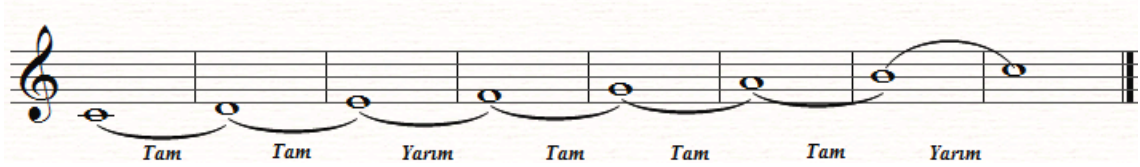
Şekil 14. Antik Yunan Modları



İngilizcede "Scales" yani merdiven ya da basamak olarak adlandırılan gamlar belirli bir düzeni olan ses dizileridir. Modlardaki "Tetrachord" sistemine göre oluşturulan gamların majör dizilimleri *1 tam-1 tam- 1 yarım/ 1 tam, 1 tam, 1 tam, 1*

yarım olmaktadır. Bu kurulum tamamen arızasız olarak sadece beyaz tuşlardan oluşturulmuş ve do majör olarak isimlendirilerek aynı kurulum formülü ile diğer tüm majör tonalitelere uygulanmıştır. Tabii farklı sesler üzerine majör dizi yazılırken bahsedilen aralıklar kullanıldığında donanımlar değişmektedir. Bu majör modellerin ilk oluşumunu oluşturan iyoniyen modu ve Guido d' Arrezzo'nun öngördüğü ses diziliminin bugünkü kurulumudur (Feridunoğlu, 2004: 38).

Şekil 15. Do Majör Dizisi



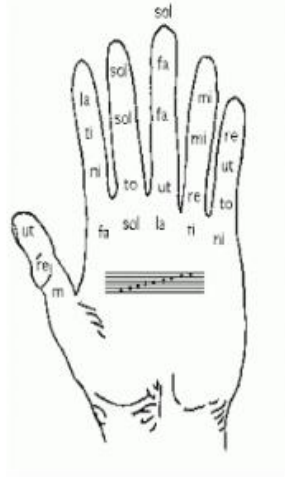
11. yüzyılda (1030 yılında) İtalya'da Toskana'da Arezzo katedralinde rahip olan Guido Arezzo, seslerin yüksekliğini kesin olarak belirten ve bugün bile hala kullanılan dizeğin ilk adımlarını atmıştır. Nota isimlerinin ilk ortaya çıkışı da Guido tarafından oluşturulan bir sistem ile kullanılmaya başlanmıştır. Guido, çocuklardan oluşan bir koroya dua ezberletmek için her yeni bir sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretmiştir. Sonra bunu Latince dili ile dinsel içerikli bir metne çevirerek, bu adları "Aziz Johannes Battista" ilahisindeki mısraların ilk hecelerinden alarak nota isimlerini yazmıştır. Elinin her bir parmağının girinti ve çıkıntılarını metnin ilk hecelerini yazan Guido, müzikte bir gam dizisinin sekiz sesini birden ortaya çıkarmıştır (Güngör, 2015: 85).

Şekil 16. Guido d' Arrezzo ve Arrezzo'nun Eli



Kaynak: Güngör, 2015: 85

Şekil 17. Sol El Üzerindeki Ses Dizisi



Kaynak: Güngör, 2015: 85

Aziz Johannes Battista ilahisinin Latince yazılımı ve Türkçe çevirisi şu şekildedir:

“Ut queantlaxis **Re** sonarefibris

Mi ragestorum **Fa** mulituorum

Sol ve polluti **La** biireatum **Sa** ncte Johannes”.

“Kullanın harikulade başarılarını

Bağıra bağıra duyurabilmeleri için onların dudaklarında

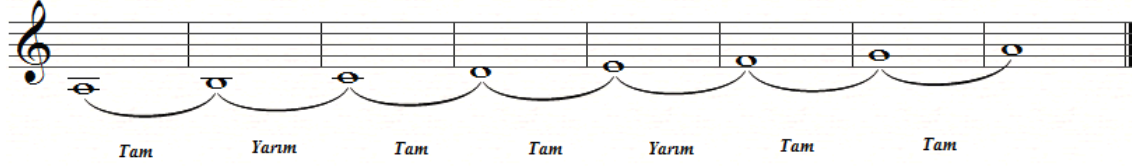
Her türlü pislik ithamını siliver ey aziz Yohanna” (Güngör, 2015: 86).

Burada Latince yazılan kelimler de sonradan “Ut” Do olarak, “Sa” ise Si olarak değişim göstermiştir.

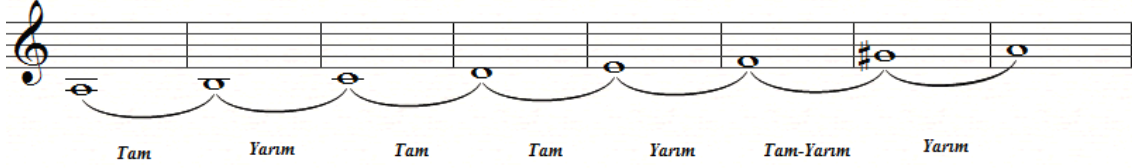
Minör gamlar her majör gamına ait donanımları paylaştığı gibi doğal, armonik ve melodik olarak üçe ayrılmaktadır. Majör tonalitenin ilgili minörünü bulurken her zaman majörün 1,5 perde kalınına gidilmektedir. İngilizcede “Relativ Key” yani akraba minör, Almandada ise “Parallele Tonleiter” yani paralel tonalite adını almaktadır (Feridunoğlu, 2004: 40). Minör modelin, majör modelinde olduğu gibi Eolyen modundan türetildiği de ayrıca bilinmektedir (Özgür, 2001: 176). Doğal minörün aldığı donanımlar ilgili majörün aldığı donanımla aynıdır. Burada farklı olan durum ise armonik minör ve melodik minördür. Armonik minörde dizi kurulurken dizinin VII. derecesi yarım ses, melodik minörü kurarken ise VI. ve VII. dereceler yarım ses

tizleştirilir. Bu çıkıcı ve inici gamlarda sadece melodik minör gamı, ilgili majörünün seslerine geri dönerek bitirilir.

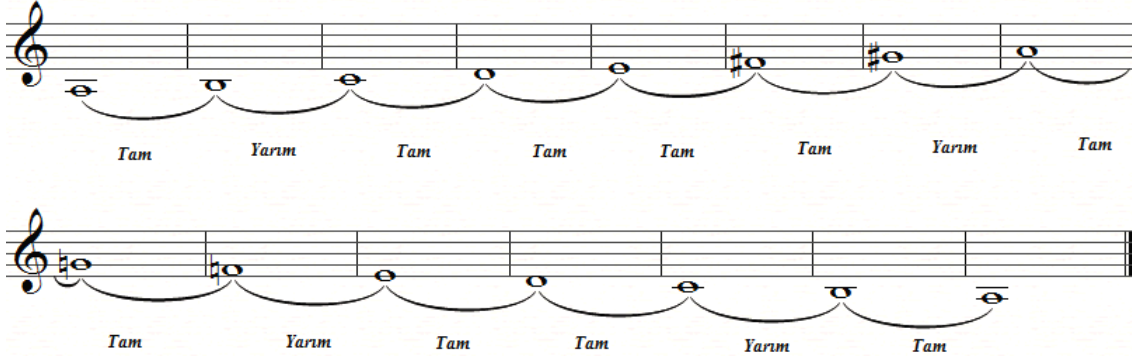
Şekil 18. La Minör (Doğal)



Şekil 19. La Minör (Armonik)



Şekil 20. La Minör (Melodik, Çıkıcı-İnici)



Teorik olarak majör ve minörler bir oktav içinde yazılsa da gamların piyano nota yazım şekli dört oktavdır. Çıkıcı ve inici olarak yazılan bu diziler teknik çalışma açısından son derece faydalı ve geliştiricidir. Çalışma açısından 3'lü, 6'lı ve 10'lu olmak üzere üç farklı yapıları da mevcuttur. Piyanoda, eser çalışmadan önce el açmak ya da el ısıtmak olarak tabir edilen uygulamanın yapılması, el, kol ve omuz rahatlığı sağlanmasına, ileride oluşabilecek sakatlanmaların engellenmesine ve çalışılacak olan eserlerin teknik pasajlarının daha rahat çalınmasına yardımcı olur. Örnek olarak büyük bestecilerin özellikle anatomik olarak zayıf olan 4. ve 5. parmaklara yönelik bestelemiş oldukları eserleri çalışmadan önce el ısıtma çalışmasının yapılması elzemdir.

Dizilerdeki parmak kullanımları, kolay anlaşılabilir ve basit kurallara dayanmaktadır. Çalım açısından dizi ilerledikçe parmaklar sırasıyla birbirini takip ederek sürekli birbirini tekrar etmektedir. Parmak geçişleri sırasında beşinci parmağın gelmesi gereken yere birinci parmak yerleştirilir ve dizi bu şekilde çalınmaya devam edilir. Beşinci parmak sol elde diziye başlanırken, sağ elde ise diziye yukarıda bitirirken kullanılır. Farklı dizileri çalarken olması gereken parmak numaraları özel koşullarda

değişebilmektedir. Öğrenciler her durumda önce olması gereken parmak numaralarını daha sonra istisnaları öğrenmelidir. Özellikle do majör, la minör, sol majör, mi minör ya da sol minör gibi diziler düzenli parmak numaralarıyla çalınmaktadır. Melodik minörlerde parmaklar genellikle düzensiz bir şekilde konumlandığı için önce armonik minörleri çalışmakta fayda vardır. Bazı armonik minörler de parmak numaraları aynı isme sahip olan majör dizilere göre farklıdır. Örneğin; fa diyez minör, fa diyez majör (ya da sol bemol majör), do diyez minör, do diyez majör (ya da re bemol majör) sağ elde, mi bemol minör, mi bemol majör, si bemol minör, si bemol majör ise sol elde farklılık göstermektedir. Parmakların dizilerde farklı şekilde kullanılmasını F. Liszt ve öğrencisi piyanist K. Tausig tavsiye etmemiş ve tüm dizilerin do majör dizisindeki gibi kullanılmasının daha iyi olabileceğini önermişlerdir. Aslında bu öneri piyanoya yeni başlayanlar için bir hayli zordur. Çünkü bu durum klavyede garip konumlara yol açmakta ve parmaklar karıştırılabilmektedir. Bu yüzden basılı olan gam kitaplarının yüzde doksanında çalınan gama göre farklı parmaklar kullanılmaktadır (Cooke, 1913: 10).

Profesyonel piyanistlerin bile ön çalışma olarak tercih ettikleri gamların, tonaliteleri daha iyi öğrenmeye ve daha hızlı nota okuma açısından deşifreye etkisi çok büyüktür. Çalışma esnasında önce ayrı ellerle sonra iki el beraber dinleyerek, melodik bir şekilde bağlı, orta tempoda sol el kuvvetli, sağ el hafif olacak şekilde bir çalışma yöntemi izlemek hem kulak gelişimini artırmakta hem de parmak hassasiyetini kuvvetlendirmektedir.

2.2. KROMATİK

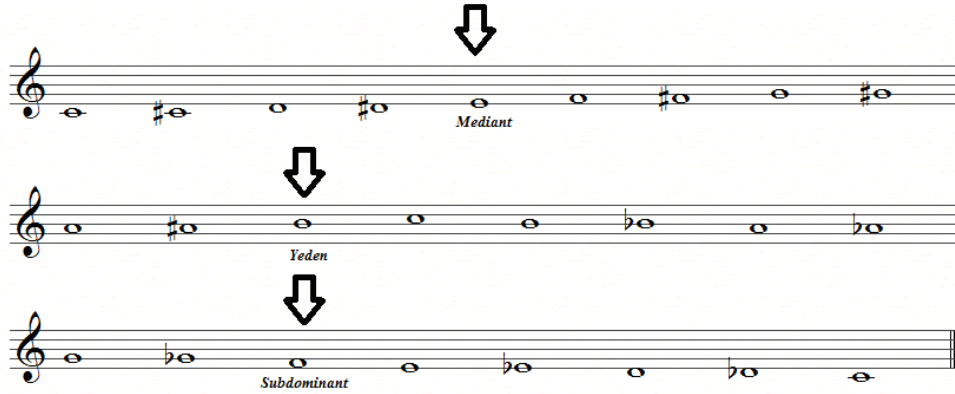
Diğer bir gam türü olan kromatik diziler ardı arkasına yarım seslerden oluşturulmuş olan dizi yapılarıdır. İngilizcede “Chromatic Scale”, Almancada “Chromati sches Tonleiter” ve Fransızcada “Gamme Chromatique” olarak adlandırılmıştır. Bir oktav içerisinde on iki farklı değişik sese sahiptir ve piyano klavyesi de bu yapı ile oluşturulmuştur. Bestecilerin renk ögesi olarak kullandığı bu gam çeşidi armonik ve melodik olarak adlandırılan iki farklı notasyon ile yazılmaktadır. Armonik kromatik dizide tonik ses ile dominant ses arasında kalan seslerden ikişer tane yazılmakta, inişte ve çıkışta notalar aynı kalmaktadır (Feridunoğlu, 2004: 43).

Şekil 21. Armonik Kromatik Dizi



Melodik kromatik dizide ise gamın notasyon yazım şekli çıkışta diyez, inişte bemol olmaktadır. Diziyi çıkarken üçüncü (mediant) ve yedinci (yeden) dereceler, inişte ise dördüncü (subdominant) derece tek yazılmaktadır (Feridunoğlu, 2004: 43).

Şekil 22. Melodik Kromatik Dizi



Bu gam çeşidi, çağdaş dönemde ikinci Viyana klasikleri olarak adlandırılan Schönberg, Berg ve Webern tarafından sıklıkla kullanılmış, hatta majör-minör yapıyı ortadan kaldıran tamamen matematiksel bir yapı olan on iki ton sistemini ortaya çıkarmışlardır. Müzikal bir cümle içinde hiçbir notanın birbirini tekrar etmediği bu sistemde dinleyicinin kulağına müziğin çekim merkezi olan herhangi bir notanın takılı kalmasının önüne geçmek istemişlerdir. Bir cümlede alfabedeki harflerin hiçbirinin birden fazla kullanımına izin vermemek dil için ne kadar radikal bir formül ise, müzik içinde bu durum aynıdır (Goodall, 2018: 235).

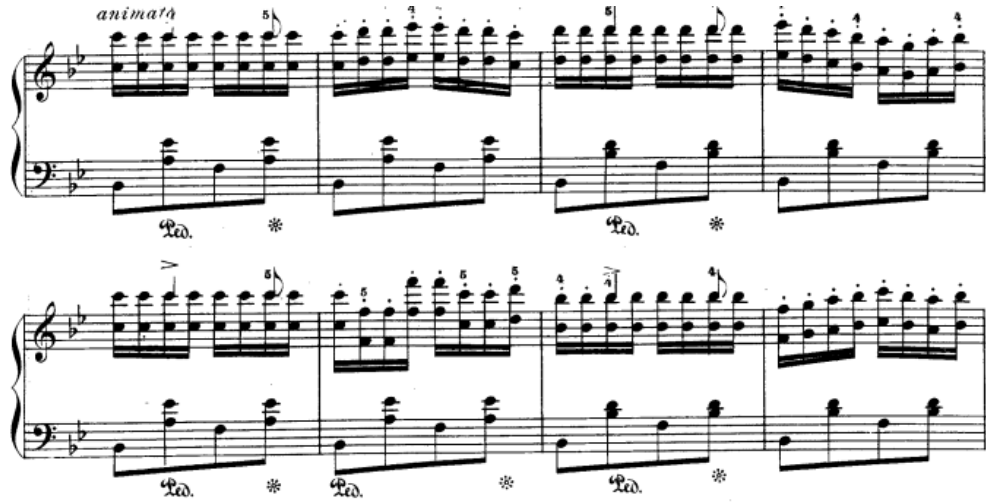
Piyano tekniği açısından da faydası olan kromatik gam, tuş hâkimiyetini sağlamada önemli bir rol üstlenmektedir. Elin tutuş pozisyonu açısından siyah tuşlara erişmek için kol yardımı almak teknik açıdan rahatlatıcı, parmakları kuvvetlendirmek ve hızlandırmak adına önemlidir. Alman piyanist ve besteci Walter Giesecking ve Karl Leimer (2010: 51), gamları çalışırken iki elin aynı yöne doğru hareket ettirilmeden

ayrımli bir Şekilde çalışılması gerektiğini ve bunu yaparken de belirli bir güçle aynı ses seviyesinde alınarak kulağın eğitilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Kromatik dizinin teorik olarak iki çeşidi bulunsa da alım açısından hiçbir farkı yoktur. Kromatik ve diyatonic dizilerin alıımı başka bir teknik yapı olan oktav tekniği ile de mümkündür. Ayrıca oktav çalma biçimi diziler arasında en zorlayıcı ve en geliştirici yapı olarak da görülmektedir.

2.3. OKTAV

Oktav kelimesi, dizi derecelerinden sekizinci dereceye verilen isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyano tekniğinde önemli bir yere sahip olan oktavlar, hareket açısından zor ve özel çalışma gerektiren yapılardır. El yapıları kk olan piyanistler için oldukça sorundur ve büyük nüans aralıklarında çalınması gereken eserlerde fazla g harcancacağı için seslerin pis çıkması muhtemeldir (Pamir, 1983a: 118). Oktav alımlarında bilek rahat, kolu kasmadan zayıf parmağa doğru hafif bileği eğimli hale getirerek çalmak önemlidir. Anatomik olarak her kiŐide el yapısı farklılık gösterse de doğru teknik çalışmayla oktav çalmak kolaylaŐtırılabilir. Gam ve kromatik yapılardan farklı olsa da sonuç itibariyle yavaş ve tuşlara oturarak bileği rahatlatmak alım tekniği açısından önemlidir. Hızlı oktav çalımlarında bilek haricinde önkol da, tekrarlanan hızlı hareket biçiminin doğal merkezini oluŐturmakta, aynı zamanda el ve parmakların bu hareket biçimi içerisinde çalıŐmasını sağlamaktadır (Whitside, 1997: 79). Oktav çalışırken önce tek parmakla ve alacak olan her parmağın bilek kullanmadan yukarı kaldırıp indirilmesi suretiyle çalışılması önerilmektedir. Daha sonra bu duruma bilek, kol ve omuz dâhil edilmeli ve bu uzuvların yardımıyla hareket sağlanmalıdır. Uzun ve hızlı Şekilde devam eden güçlü oktav pasajları için de parmak, bilek ve omuz kasları rahatlatılmalı ve g dengelenmelidir. Bu güç dağılımı gerçekleŐtirildiđi zaman eklemler aşırı yorgunluğun üstesinden gelebilmekte ve kasların dayanıklılık oranı artmaktadır. Doğru ve sabırlı bir çalışma sonucunda da bir marifet gösterisi olarak sunulmaktadır (Hofmann, 1920: 28).

Şekil 23. F. Liszt Macar Rapsodisi No. 6 (Oktav Örneği)



İyi bir oktav çalımı gerçekleştirmek ve tuş hâkimiyeti sağlamak için biraz daha yüksek oturmak ve kol gücü kullanmak önemlidir. Ayrıca basılan oktavın dolgun ve güzel ses ile duyurulması için kol vücuttan paralel bir şekilde hafifçe ayrılarak yay çizmeli ve sesin avuç içerisinde hissedilmesi sağlanmalıdır.

Bestecilerin, eserlerinde oktalara bütün olarak basılması haricinde, kırık oktalara da yer verdikleri görülmektedir. El dengesi açısından özellikle hızlı tempoda kırık oktavlar bileği zorlamakta ve kol ağırlarına sebebiyet verebilmektedir. Bunun için birinci parmağa doğru bileği yatırmak ve parmak gücünün tamamını yine aynı parmağa doğru iletmek önemlidir. Örneğin, Mozart'ın Türk Marşı, Liszt'in La Campanella'sı ve Beethoven'ın 3. piyano konçertosunun 3. bölümünün codası gibi daha nice eserlerde kırık oktalara rastlamak mümkündür. Bu zorlayıcı teknik yapı çoğu piyanist için kötü bir anı bıraktığı gibi, sakatlanma riskini de artırmaktadır. Bu yüzden bütün olarak basılan oktavlar gibi kırık oktavları önce yavaş bir şekilde tek parmakla çalışmalı daha sonra iki parmak kullanarak çalışma biçimi geliştirilmelidir.

Şekil 24. W. A. Mozart Piyano Sonatı KV. 331 Üçüncü Bölüm (Kırık Oktav Örneği)



Teknik yapılar içerisinde aslında en zor diyebileceğimiz oktav tekniğini klasik dönem ve sonrasındaki besteciler sıklıkla kullanmıştır. Ancak Franz Liszt bu konuda daha ısrarcı olmuş, hemen hemen tüm eserlerinde oktav kullanmıştır. Diğer zorlayıcı teknik unsurlar arasında yerini alan akor ise besteciler tarafından oktavla birlikte çoğunlukla tercih edilmiştir. Çalım açısından oktavdan pek bir farkı olmasa da geniş aralıklı olarak yazılan akorlar bir piyanist için zorlayıcıdır.

2.4. AKOR

Armonik olarak üç, dört veya daha fazla sesin bir araya getirilerek üst üste yazıldığı yapılara akor denilmektedir. Tonal veya atonal olarak kurulabilen akorlar piyano tekniği açısından da önem teşkil etmektedir. Akor tekniğinin esası oktav tekniğidir. Akor çalınırken elin bir bütün halinde sıkı bir tutuş içerisinde olması önemlidir. Ancak bu durum bileği ve elleri zorlayabilmektedir. Oktavlar nasıl üst kol, alt kol, ya da bilek ile çalınabiliyorsa, akorlarda da aynı teknik öğeler kullanılmaktadır. Akor çalımlarında en önemli olan şey elin iyi bir tutuş içinde olması ve çift seslerin kesin bir beraberlik içerisinde çalınmasıdır (Pamir, 1983a: 125). Akorların hatalı ya da dengesiz olarak çalınması tanınmış konser piyanistlerinin bile sıklıkla yaptığı hatalardan biridir. Bu durum konser sırasında müzikal duygulara kendini kaptıran bu insanlar için olağandır ve göz ardı edilmektedir. Bu yanı sıra düşmemek için her iki elde tuşlara tam oturmalı ve aynı anda basılmalıdır. Bu kolay olmayabilir ancak ifade açısından büyük önem arz etmektedir. Bir akoru çalarken farklı güç dereceleri belirtilmeli ve piyano tekniğinin bu önemli elementi ustalıkla çalınmalıdır. Ancak bu durum zor olmakla birlikte azami konsantrasyon ve gayret gerektirir. Akorların geniş ses aralığına sahip olmasından dolayı iki elin aynı anda çaldığı durumlarda yoğun ses içerisinde melodiyi duyurmak zordur. Bunun için melodik yapıda olan akorları daha güçlü ve net çalmak

gerekir. Ton içerisinde tınlayan melodiyi akor içerisinde boğmamalı, biri zayıf diğeri kuvvetli olmayacak şekilde duyurulmalıdır. Parlayan melodinin kulağa net gelmesi için diğerseslerin daha hafif duyurulması önemlidir. Tabi bu durumun gerçekleşmesi için iyi bir teknik beceriye sahip olmak ve ses farklılığının oluşturulması açısından kulağın dikkatli eğitilmiş olması gerekmektedir (Giesecking-Leimer, 2010: 56). Akorları, özellikle romantik dönem ve sonrasındaki büyük bestecilerin eserlerinde bir gösteriş aracı olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Oktav çalımındaki gibi akorlar da küçük elli piyanistler için bir hayli zorlayıcıdır. Piyanoya küçük yaşta başlayan çocukların parmak aralarını genişletmek için iki parmak arasındaki perdeler gerdirilmeli ve genişletilmelidir.

Şekil 25. F. Chopin Op. 28 No. 20 Prelüd (Akor Örneği)



Akorların tek sefer dışında kırık olarak yani sesleri teker teker basmayı ön gören çalımını da görmek mümkündür. Bu tip yapıdaki akorlara kırık akor denilmektedir. Kırık akorlar, diğerses yapısından farklı olarak daha çok kol yardımıyla bilek kullanılmasına imkân sağlamaktadır. Kırık akorlar çalınırken dördüncü parmağın zayıf olması ve el yapısının aykırı bir şekilde durması sebebiyle genellikle üçüncü parmak tercih edilir. Ancak bu durum sol elin yukarıya doğru olan çıkışında bu şekilde olmamaktadır. Zayıf parmaktan kuvvetli parmaklara doğru bir hareket gerçekleştiği için dördüncü parmak hem kırık akorlar da hem de arpejlerde daha çok kullanılmaktadır. Her iki durumda da tüm parmaklar çalarken rahat olmalı ve kaslar mümkün olduğunca gevşetilmelidir. Rahat ve gevşek bir bilek dışında kulak yardımıyla da sesler daha düzgün ve eşit olarak çıkartılmalıdır (Giesecking, Leimer, 2010: 55).

Şekil 26. F. Chopin Op. 10 No. 11 Etüt (Kırık Akor Örneği)



Kırık akorların çalımı arpejlere göre daha kolaydır. Çünkü eller tuşlar üzerinde bir bütün halinde durmakta ve ufak bir bilek hareketiyle çalınabilmektedir. Arpejlerde ise oluşturan tonalite sesleri art arda gelmekte ve sürekli tuşlar üzerinde farklı noktalara giderek uzamaktadır. Bu da eşit çalmayı zorlaştırmakta ve hareketi büyötmektedir.

2.5. ARPEJ

Arpej, “Harp” yani Arp kelimesinden türetildiği gibi İtalyancada arpeggi, İngilizcede arpeggios ismi ile kullanılmaktadır. Arpejler farklı oktavlarda aynı notaların tekrarlanmasıyla oluşturulmuş yapılardır ve aynı zamanda da kırık akorların bir çeşididir. Çalım açısından arpejlerde, kırık akorlarda olduğu gibi genellikle üçüncü parmak kullanılır. Her iki el için kullanılan genel kurallar çerçevesinde, arpejlerin son iki notasının uzaklığı bakımından dördüncü parmağın kullanımı ellerin büyüklüğüne göre değişiklik göstermektedir. Genç öğrencilerin, bu parmakları doğru kullanma bakımından zihinleri karışıktır. Bu noktada öğretmenin yol göstermesi ve öğrenciyi yönlendirmesi önemlidir. Arpej, temel olarak dalgalı bir şekilde yukarıya ve aşağıya doğru hareket eden bir yapı olarak karşımıza çıktığı gibi kullanım açısından da kırık akor ve alberti bası da dâhil olmak üzere birçok piyano eserinin teknik dokusunu oluşturmaktadır (Carter, 2008: 26).

Şekil 27. F. Chopin Op. 10 No. 1 Etüt.



Teknik açıdan oktavlar gibi arpejlerde bilek ve kol hareketi ile çalınmalı, oturuş pozisyonu olarak klavyeden biraz uzak ve hafif yüksek bir sandalye tercih edilmelidir. Bu sayede daha rahat bir tuş hâkimiyeti sağlanmalı ve kol rahatlatılmalıdır. Aslında tüm kol ve vücut hareketlerimiz parmaklara yardım etmekten ve onlarla iş birliği yapmaktan başka bir amaca hizmet etmemektedir. Parmakları tek başına değil, önkol kaslarının hareketini sağlayan tendonların bir uzantısı olarak görmemiz gerekmektedir. Bu yüzden gam ve arpej çalınırken elin yapısal fonksiyonuna göre hareket edilmeli ve belirli koşullar içerisinde hareketsetel değişim gösterilmelidir (Sandor, 1981: 52, 62). Arpej çalımlarında başparmağın vuruşu ile kolun düşüşü aynı anda olmalıdır. Bu yaklaşım, hareketin sürekliliği içerisinde fiziksel olarak başparmağın kol yardımıyla tekrar yerini rahatça bulabilmesine, kolun vücuttan paralel bir şekilde açılmasına ve bir sonraki oktava geçerken başparmağın avuç içerisine doğru bir yönelim göstererek el pozisyonunu doğru konumlanmasına sebep olabilmesi içindir (Pamir, 1983a: 111).

Arpejlere çalışmadan önce hareketin daha rahat algılanabilmesi için bir masa üzerinde çalışılması ve daha sonra klavye üzerinde uygulamaya geçilmesi önemlidir. Bu çalışma yöntemi ile hareket, ele daha rahat oturmakta ve çalışılan eserdeki arpejler daha kolay çalınabilmektedir.

2.6. TRİL

Piyano tekniğinin önemli yapılarından biri olan tril, elin yapabileceği en hızlı alternatif hareketlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikal anlamda hoş, tatlı ve güzel bir duyuma sebep olan bu süsleme türü, piyano eserlerinde çoğunlukla kullanılmaktadır. Belirlenen zaman içerisinde yapılması gereken ve genellikle iki parmağın hareketiyle seslendirilen triller kolay görünmekle beraber çalım açısından zahmetlidir. Hareketin rahatlıkla yapılabilmesi için parmak numaralarını doğru tercih

etmek ve tril hareketini yaparken kol ve eli sıkılmamak önemlidir. Yapısal olarak 4. ve 5. parmakların güçsüz olması, bu parmaklarda hareketin yapılmasını güçleştirmekte, zaman olarak da geç kalmaya sebep olabilmektedir. Bu yüzden parmak numarası olarak genellikle 1-3 ya da 2-4 numaralı parmakların kullanımı tercih edilmektedir.

Kulağa hoş gelebilecek bir tril yapmak için kasları yumuşatmak ve gevşetmek büyük ölçüde önemlidir. Çoğu öğrenci tril çalmayı zor bulmakta hatta birçok piyanistin bile bu hareketi başarılı bir şekilde yapabilmesi için yıllarını vermesi gerekmektedir. İlk zamanlarda tril yapmak kolay değildir ancak sabırlı ve düzenli çalışmayla bunun üstesinden gelinebilmektedir. Düzgün bir tril yapmak için sadece hareket kabiliyeti yeterli değildir. Ne çok hızlı ya da ne çok yavaş olmayacak bir şekilde dinleyerek eşit çalmaya dikkat edilmelidir (Gieseking, Leimer, 2010: 57). Ünlü piyanist Heinrich Neuhaus üç farklı tril şeklinden bahsetmektedir.

*Sıkı olmayan kol ve el ile 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1 gibi farklı parmak fonksiyonları kullanılarak non-legato şeklinde çalınan, farklı tempolarda “p” ve “f” gibi nüans aralıkları kullanılan triller.

*Hiç parmakları kaldırmadan, tuşlarla sıkı bir temas içerisinde kalması gereken ve bunu yaparken çoğunlukla pedaldan yardım alınan triller.

*El ve önkolun sağa sola hızlı bir şekilde yuvarlama hareketi ile uzun olarak yapılan triller olduğunu söylemiştir (Akt: Kocatürk, 2010: 87).

Neuhaus’un belirtmiş olduğu bu üç maddeye örnek teşkil edebilecek tril yapıları şu şekildedir:

Birinci maddeye örnek:

Şekil 28. J. S. Bach Prelüd&Füg BWV 861 g moll (1-3. Ölçüler)



İkinci maddeye örnek:

Şekil 29. M. Ravel Piyano Konçertosu Birinci Bölüm (232-233. Ölçüler).



Üçüncü maddeye örnek:

Şekil 30. J. Brahms Piyano Konçertosu No. 1 Birinci Bölüm (150-153. Ölçüler)



Bahsedilen bu tril biçimleri aynı zamanda müzik anlatım diline etkileyicilik ve sürükleyicilik katmaktadır. Yapılışı bakımından dönemsel farklılık gösterse de çalışma şekilleri aynıdır. Bu noktada düzgün ve güzel bir tril yapmak için doğru çalışmak ve sabırlı olmak gerekir.

3. PEDAL TEKNİĞİ

Piyano, yapısal olarak bugünkü haline geldiğinde özellikle boyut olarak genişlemiş, tellerin uzamasıyla birlikte sesin tınlama süresi, hacmi ve bu hacmin kontrolü için çeşitli değişiklikler ve eklemeler meydana gelmiştir. Bu yapısal değişiklikler Mozart zamanında başlamış ve aşırı yankılanmanın önüne geçmek için pedal sistemi geliştirilmiştir (Sandor, 1981: 162). Pedal sistemi 1784 yılında Mozart'ın piyanosunda görülmüş ve Haydn'ın piyanistlik yıllarının sonlarında da pedal sistemi farklı talepler neticesinde geliştirilmiştir. İfadesel olarak piyanonun en zengin olduğu zaman Beethoven'ın zamanına denk gelmiş, yoğun ifade gücü açısından pedala fazla önem verilmiştir. İlk Stein marka piyanolarda pedallar, dizlerle kontrol edilen bir mekanizma ile kullanılmış ancak ayakla idare edilen mekanizma bu yüzyılın sonuna kadar çok tercih edilmemiştir. Aynı zamanda çekiçlerin daha az tele vurmasına izin veren una corda pedalı da daha cazip hale gelmiştir (Leffler, 1998: 46).

Piyano tekniği içerisinde önemli bir yeri olan pedal tekniği, müzikalite, kişisel yaratıcılık ve mizacına göre değişebilen yaratıcı bir hayal gücü içermektedir. Bir piyano yorumcusu, mantıksal ve müzikal olarak bestecinin öngördüğü şekilde pedalı kullanmalı ve buna saygı göstermelidir. Olağan dışı durumlarda ise müzikal hayal gücü içerisinde pedalı etkili bir şekilde kullanmalı ve yeni bir müzik anlayışı ortaya koyabilmelidir. Böylece müziğin manevi mesajını yükseklere taşıyabilecek bir araç haline dönüşmesine yardımcı olabilecektir. Bununla birlikte pedal kullanırken müzik dışı etkilerden kaçınmak için hayal gücüne ek olarak bilgi gerektiren temel ilkelere sahip olmak önemlidir. Öğrettiği repertuar içerisinde az pedal gerektiren eserler olsa bile bu bilgiye piyano öğretmenin sahip olması gerekmektedir (Scionti, 1998: 43). Bir piyano yorumcusunun performansı son derece kişiseldir ve performanstan performansa pedal kullanımı değişmektedir. Bu, birçok durum ile açıklanabilir. Tempo, dinamikler, ton, artikülasyon, parçaların dengesi, tarzı, süresi, salon, enstrüman ve hatta sanatçının ruh hali gibi çeşitli değişken unsurlar pedal kullanımını sürekli etkilemektedir. İstenilen pedal kullanımı, besteci tarafından notada ne kadar dikkatli bir şekilde belirtilmiş olsa da genellikle sanatçı tarafından sürekli bir değişikliğe uğramaktadır. Notada doğru pedal yazılımı ve terimleri farklı şekillerde yazılabilir. Hatta çoğu zaman besteci tarafından belirtilen pedal eksik ya da kesin de olmayabilir (Banowetz, 1985: 9). Bu noktada bir piyanist pedalı doğru ve mantıklı kullanmak için bestecinin yaşadığı dönemi göz önüne almalı ve seslerin karışmasını önlemek adına dinleyerek çalmalıdır.

Notada en yaygın şekilde yazılan uzatma (damper) pedal işareti şu şekildedir:

Şekil 31. Damper Pedal İşareti ile Damper Pedal Kaldırma İşareti



Bestecilerin birçoğu pedal işaretini kendilerince farklı göstermiş olsalar da nota yazım ustaları bunları tercüme etmiş ve yukarıda gösterilen işaretleri 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar kullanmışlardır. Aslında 19. yüzyıl boyunca piyanistlerin çoğu “Legato Pedal” olarak adlandırılan damper pedalı bu yüzyılın ikinci yarısına kadar sık kullanmamışlardır. Yazım dışında damper pedalını göstermek için şekilsel olarak da işaret kullanılmıştır. Notada gösterilen diğer uzatma pedal işareti ise şu şekildedir:

Şekil 32. Damper Pedal İşareti



Sağ pedalın genel kullanımını belirten bazı terimler şu şekildedir:

* İngilizce: *damper pedal, loud pedal, open pedal, sustaining pedal, amplifying pedal.*

* Fransızca: *avec pedal, la pedale forte, pedalegrande, gardez la pedale.*

*Almanca: *Aushaltpedal, Das Dampferpedal, Das Dampfungspedal, Fortezuggrosses pedal, mit Pedalgebrauch.*

* İtalyanca: *colpedale, conpedale, il primopedale, pedale, pedale del forte, semprepedale, sensasordini, ped. simile* (Banowetz, 1985: 10).

Şekil 33. F. Chopin Op. Post. Noktürn c moll



Diğer bir pedal olan orta pedal yani sostenuto pedal, işleyiş bakımından kuyruklu piyanolarda olan ve bireysel notaları uzatmayı mümkün kılan bir işleyişe

sahiptir. Genellikle transkripsiyon eserler için kullanıma uygundur (Carter, 2008: 282). Ton pedalı ya da sustain pedal olarak adlandırılan orta pedal müzikal dokuyu renklendirmek amacıyla konulmuştur ancak piyanistler tarafından çok tercih edilmemiştir. Kuyruklu piyanoda sostenuto pedal mekanizması amortisörlerin tabanı boyunca uzanan uzun bir çubukla kontrol edilmektedir. Orta pedalin ortak isimleri şu şekildedir:

* İngilizce: *prolonging pedal, sostenuto pedal, Steinway pedal, sustaining pedal, tonal pedal.*

* Fransızca: *Prolongement, Pedale de prolongation, Prol., Ped.*

* Almanca: *Tonhaltepedal.*

* İtalyanca: *Il pedaletonale* (Banowetz, 1985: 90).

Şekil 34. R. Schumann Senfonik Etüt No. 1



Pedal mekanizmasında en solda yer alan pedal ise una corda pedalıdır. Bu pedal kuyruklu piyano tuş mekanizmasını hafifçe sağa kaydırıp çekiçleri iki tele değmesini sağlamakta ve ses seviyesini aza indirmektedir. Bu noktada tuşlar yumuşayarak ses tınısı değişmekte ancak dokunuş hissi değişmemektedir. Aslında una corda pedalı Cristofori tarafından geliştirilmiş ve ilk piyanolarda kullanılmıştır. 18. ve 19. yüzyılda una corda pedalı bugünkü kullanımına göre daha etkili olmuştur. O zamanki piyanolarda tel kullanımı iki olduğu için sol pedala basıldığında çekiç tek tele dokunmuş ve ses seviyesi çok daha az olarak kolay çalım sağlamaya imkân sağlamıştır (Carter, 2008: 282). Sol pedal una corda ismi dışında sordin ya da susturma pedalı olarak da adlandırılmaktadır. Sol pedalin genel kullanımını belirten bazı terimler şu şekildedir:

* İngilizce: *soft pedal, shift pedal, muting pedal.*

* Fransızca: *une corde, sourdine, la pedale sourde, petite pedale.*

* Almanca: *mit Verschiebung, mit einer Saite, mit Dämpfung.*

* İtalyanca: *sordino, una corda, u.c., sul una corda, poco a poco una corda*
(Banowetz, 1985: 114).

Şekil 35. F. Liszt "Ave Maria"



Pedallar arasında uzatma pedalı (damper) yani sağ pedal çalım sırasında en çok kullanılan pedaldır. Bu pedal basıldığında tellerin üzerinde bulunan tüm sürdindir (telin uzamasını engelleyen tahta ve süngerden oluşan yapı) tek bir hareketle yukarı kalkar ve telleri serbest bırakarak seslerin uzamasına sebep olur. Buradaki amaç, sesleri bağlamak ve kullanımını performans durumuna göre değiştirmektir. Basış sırasındaki sürdindirler yukarı doğru hareketi ile pedalın bırakılırkenki tele değme süresi içerisinde geçen zamanda, piyanist kontrollü ve sakin olmalıdır (Mimaki, 2010: 48-49). Sesin olması gerekenden fazla uzamasını engellemek ve rahat bir kullanım sağlamak için özellikle profesyonel piyanistler uzatma pedalı tam basmadan yarım bir şekilde kullanmaktadır. Şayet uzatma pedalı sonuna kadar basılarak kullanılırsa ayağın kaldırma ve tekrar basma süresi uzayacağından sesler birbirine karışır ve anlaşılmasına sebep olabilir. Bu yüzden parmaklar notayı çalarken kulak, sesi dinlemeli ve ayağı yönlendiren bir rehber olmalıdır.

Piyano biçimlerine göre pedallar çalışma farklılığı göstermektedir. Seslerin uzamasına yarayan sağ pedal (damper), hem duvar piyanosunda hem de kuyruklu piyanolarda aynıdır. Ancak orta (sostenuto) ve sol pedala (una corda) gelince çalışma şekli değişmekte ve fiziki olarak çekiçlerin tellere vurma durumu farklılaşmaktadır. Örneğin; orta pedal (sostenuto) duvar piyanosunda gece pedalı olarak adlandırılmakta, çalışma şekli olarak teller ile çekiçler arasına bir çuha inerek sesler kısılmaktadır. Sol pedalda ise duvar piyanosundaki çekiç mekanizması kuyruklu piyano gibi yana kaymak yerine tellere daha yakın bir konuma gelmekte ve tuş hassasiyeti yumuşayarak ses seviyesi azalmaktadır. Her iki durumda da pedalların eserlerde renk, fon ya da güzel ses çıkarmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Yorumlama açısından önemli bir yere

sahip olan pedallar, her dönemde kullanım farklılığı göstermektedir. 20. yüzyılın en önemli piyanistlerinden biri olarak kabul edilen Artur Schnabelin uzatma pedalı için “Piyanonun Ruhü” isimlendirmesi yaparak yorumlama sanatına vurgu yapmıştır (Rosenblum, 1993a: 158-159).

3.1. PEDAL KULLANIMI

Pedalların kullanım durumları farklı bestecilerin stillerine göre değişmektedir. Ancak özellikle barok dönem bestecilerinden J. S. Bach’ın eserleri yorumlanırken pedal kullanımını bir tartışma konusudur. O dönemde pedal mekanizması gelişim göstermediği için bu bestecinin eserlerini yorumlayan çoğu piyanist Bach’da pedal olmaz geleneğine saygı duyarak sakınmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki pedal, müziğe zenginlik kazandırdığı gibi performansa da yardımcı olmaktadır. Bach’ı yorumlarken akorlarda, kırık akorlarda, dizi ve pasajların dramatik bölümlerinde, bağlanamayan notalarda dikkatli bir şekilde dinleyiciyi rahatsız etmeden pedal kullanmak Bach’da önemli bir rol oynamaktadır. Bu duruma dikkat edilirse pürüzsüz, güzel ve renkli bir tını elde etmemek mümkün değildir. Birçok eleştirmen buna karşı çıksa da günümüzde temel olarak doğasını değiştirmeden ifadesel açıdan modern piyanonun olanaklarına göre müziğini yükseltmek eserlerinin zenginliğini ortaya çıkarmaktadır. Buradaki amaç stili değiştirmek değil, sesi daha geniş bir kapsama dönüştürmektir (Scionti, 1998: 82). Aslında pedal kullanım konusu sadece Bach için değil, diğer iki klasik dönem bestecisi Haydn ve Mozart’ın eserlerini çalarken de sıkıntılıdır. Bu bestecileri yorumlarken pedalın az kullanılmasının önemli olduğunu vurgulayan piyano yorumcuları vardır. Bu durumun bahsedilen bestecilerin eserlerinin eski enstrümanlardan klavsen ve klavikord tarafından icra edildiği kuşkusuz göz ardı edilmemelidir. Bu enstrümanların o dönemin yapısına göre parlak, ince ve şeffaf tınası olmasından kaynaklı olarak modern piyanolarda bunu gerçekleştirmek imkânsız değilse de zordur. Bu yüzden birçok sanatçı bu dönemin repertuarındaki eserleri çalarken sağ pedaldan tamamen kaçınılması gerektiğini vurgulamışlardır. Kişisel ve tarihsel müzikal istekler bir kenara bırakılırsa Haydn ve Mozart’ı yorumlarken uzatma pedalı ihmal etmek doğru da değildir. Bilindiği kadarıyla Mozart, piyano eserlerinin hiçbirinde pedal yazmamıştır. Ancak dizlerle kontrol edilebilen pedal sistemine sahip olan Stein marka piyanosunda kullandığı bilinmektedir. 17 Ekim 1777 tarihinde babasına yazdığı mektupta şunları belirtmiştir:

“Dizlerle çaldığım bu cihaz diğer cihazlara göre çok daha iyidir. Sadece ona dokunmanız yeterlidir. Biraz dizinizi hareket ettirdiğinizde en ufak bir ses bile duymazsınız” (Banowetz, 1985: 137).

Mozart’ın öğrencisi olan Hummel, Mozart’ın pedal konusunda eserlerin yavaş bölümlerinde kullanılmasını tavsiye etmiş fakat bunun yanında piyano ile yaptığı çalışmalarda bu cihazı çok kullandığını söylememiştir. Yazdığı son eserlerinde, notaların parmaklarla tutmanın mümkün olmadığı yerlere çubuk şekli koyduğu ve uzatma pedalının bu şekilde kullanılması gerektiği ile ilgili bir imada bulunduğu düşünülmektedir. Öte yandan Mozart’da pedalın, arpejlerde ve melodi geçişlerinde armonileri karıştırmadan basılması gerektiği inancı yaygındır. Aynı şekilde Haydn’ın da eserlerinde tıpkı Mozart gibi pedal işareti koymadığı bilinmektedir. Sadece 1794-1795 yılları arasında bestelediği son piyano sonatı olan hob. XVI/50 numaralı eserinde “Açık Pedal” uyarısı bulunmaktadır.

Şekil 36. J. Haydn Hob. XVI/50 birinci bölüm (eserin 73 ve 74. ölçüsü)



Aynı dönemde yaşamış olan Beethoven’da ise pedallar daha net ve belirgindir. Günümüz nota yazımında belirtilen pedal işaretleri Beethoven tarafından kullanılmıştır. Eserlerinin çoğunda pedalın çokça işaretlendiği ve yakından ilgilendiği görülmektedir. 1803 yılında bestelediği “Waldstein” op. 53 no. 21 piyano sonatının son bölümünde serbest pedal kullanması dikkat çekicidir. Bu modern piyanodaki pedal kullanımına ilk örnek olmaktadır (Carter, 2008: 279-280).

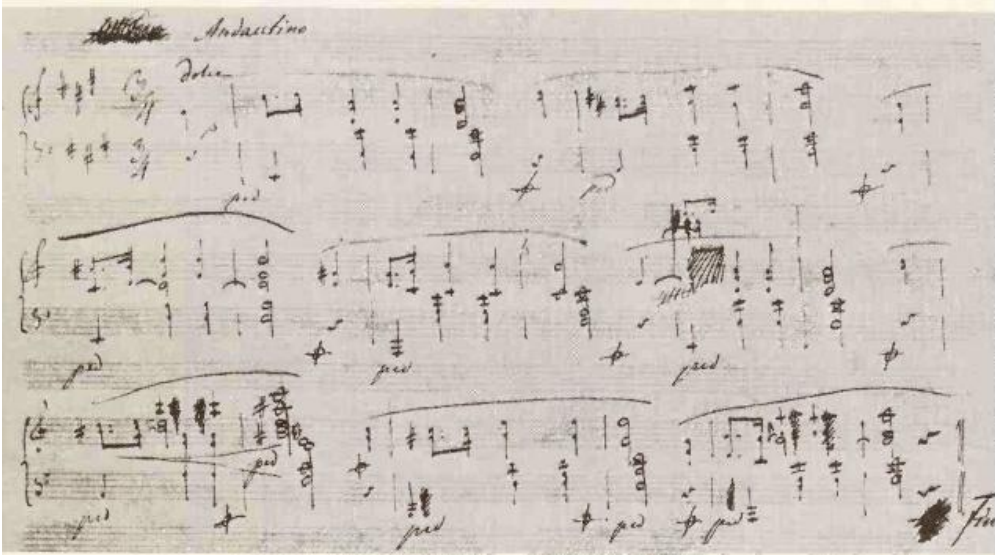
Şekil 37. L.V. Beethoven Op. 53 No. 21 “Waldstein” Sonat Üçüncü Bölüm



Modern piyanoda pedal kullanımı aslında Beethoven ile başlasa da aynı dönemde yaşamış olan J. L. Dussek de eserlerinde pedala çok yer vermiş ve dikkatli kullanım sergilemiştir. Ayrıca senkoplu ritimleri etkin bir şekilde kullanan ilk besteci olmuştur (Craig, 1913: 6). Romantik döneme gelindiğinde pedal daha yaygın kullanılmaya başlanmıştır. Dönemin bestecileri kullandıkları yoğun teknik pasajların üstesinden gelebilmek için pedala başvurmuş ve zengin bir armonik tını elde etmek istemişlerdir. Bu noktada pedal kullanımının öncüsü olarak gösterilen Chopin, uzatma pedalını en etkili kullanan piyanistlerden biri olmuştur. Eserlerinde pedala çokça yer vermiş ve dehadan doğan sezgisiyle ne zaman basıp ne zaman kaldıracağını bilen biri olarak görülmüştür. Antonie Francois Marmontel, Chopin'in performans sırasında bazı pasajları çalarken ayağının pedalda sanki titreşiyor gibi görüldüğünü ve Ondan önceki hiçbir piyanistin bu kadar dokunaklı ve farklı bir kullanım sergilemediğini belirtmiştir. Hatta Broadwood firmasından Alfred Hipkins, Chopin'in 1848 yılındaki Londra konserinde özellikle sol eldeki arpej pasajları için “Ses okyanusunda yükselen ve azalan dalgalar gibi” diyerek, geniş pedal kullandığından bahsetmiştir. Müzikte pedalın ne kadar önemli olduğunu fark eden Chopin, eserlerinde dikkatli bir kullanım sergilemiştir (Hinson, 1985: 179-180).

Nota basım yayıncılarından Norton Critical Scores, Henle ve Vienna Urtext gibi kuruluşlar büyük adımlar atmış olmalarına rağmen Chopin'in orijinal pedallarını gösteren bir basım yayınlamamışlardır. Günümüzde Edition Peters, Leipzig, Paul Badura-Skoda ve Thomas Higgins gibi nota basım kuruluşlarının daha güvenilir olduğu görülmüş ve kullanılmaya başlanmıştır (Hinson, 1985: 179). Chopin'in kendi yazmış olduğu notalar üzerindeki pedal işaretleri, tıpkı Beethoven'ın kullandığı işaretlerle aynıdır (bkz. şekil 31-32).

Şekil 38. F. Chopin Prelude Op. 28 No. 7 Orijinal El Yazması



Bestecilerin yazmış oldukları notalardaki işaretler yorumlayıcı için her zaman yol gösterici olmuştur. Bu yüzden çalınacak olan eserin notasını iyi okumak ve çözümlmek önemlidir.

4. ROMANTİK DÖNEM

Romantik dönem 19. yüzyılı baştanbaşa kapsayan ve 20. yüzyılın başına kadar devam eden bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin başlıca bestecileri olarak Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Paganini, Berlioz, Liszt, Brahms, Verdi ve Wagner olarak sayılmaktadır (İlyasoğlu, 1996: 77). Bu yüzyılda romantik virtüözitenin ortaya çıkması, enstrüman müziğinin etkin hale gelmesi, sanatta bireysel öznelliğin vurgulanması, sanatçının model bir kahraman olarak keşfedilmesi ve burjuvanın kamusal alana açılması gibi durumlar romantik dönemin göze çarpan özelliğidir (Deaville, 2008: 54). Sanatta yeni bir trajediyi yani Mozart ve Monteverdi gibi bestecilerin müziklerinin kaybolmasına neden olsa da 19. yüzyıl, Haydn, Mozart, Beethoven'a büyük saygı göstererek yapıtlarının çoğunun sık sık icra edilmesine imkân ve bir daha ele geçirilemeyecek bir ideal yaratmasına olanak sağlamıştır (Griffiths, 2015: 161).

1789 Fransız devrimi ile başlayıp 1848'e kadar uzanan Avrupa'daki ayaklanmalar, sanayi devriminin Britanya'dan Avrupa'ya yayılması gibi bir dizi olaylar sonucunda toplumda, artan ulusal kimlik bilinci, toplumsal gelişim, şehirlerin büyümesi ve teknolojide önemli ilerlemeler dâhil olmak üzere hepsi sanata yansıtılmış ve somutlaştırılmıştır (Sadie, 2000: 177). Bu iki devrimin yarattığı yansımalar önce şiirde,

resimde, edebiyatta ve en son müzikte etkisini göstermiştir. Bu sanat dalları arasında romantik ruhun en güçlü ve en etkili yansıması ise müzikte meydana gelmiştir. Müzikte romantizm, doğası gereği devrimci kuşağın babalarına ve büyükbabalarına yönelik bir devrimci hareket olarak ortaya çıkmıştır. Buradaki düşünce klasisizmden ve klasik olduğunu düşündüğü şeyleri yıkmaktır. Örnek olarak Berlioz, Gluck ve Beethoven gibi büyük ustaları onaylasa da, Bach ve Handel gibi bestecilerin müziğini kabul etmemiştir. Fakat Wagner, tam tersi bir yaklaşım sergileyerek Rönesans dönemi İtalyan bestecisi olan Giovanni Pierluigi da Palestrina'nın "Stabat Mater" eserini düzenlemiş ve Gluck'ın operaları ile ilgilenerek geçmişe özlem duyduğunu göstermiştir. Romantizm'de, öznellik hareketi, ruhun daha gizli ve kişisel alanlarına çekilmesi gibi durumlar müzikal dürtülerin yansıması olmuş ve bu doğrultuda Schumann ve Chopin gibi bestecilerin piyano sanatı anlayışına hizmet etmiştir (Einstein, 1947: 4-5). Bu noktada Amerikalı müzikolog Leon Plantinga, Schumann'ı normatif olmaktan çok özgünlük vurgusu yapan biri olarak tanımlamıştır. Özgünlük ve bireysellik, yaşamda veya sanatta var olan davranış normları olduğu gibi romantizmde de temel oluşturmuştur (Meyer, 1984: 26). Anlatım üslubu açısından romantik besteciler, öznel duygularının dışavurumunu armoni, çalgı renkliliği ve dramatik seslenişle göstermişler, özün en çarpıcı şekilde ortaya çıkması için biçimdeki kusursuzluk kaygısını bir kenara bırakmışlardır. İfadesel biçimin temelini idealistlik kadar dünyasal olarak da benimsemişler, özellikle kentleşmenin dışında kalan doğanın saflığını överek, sanayileşmenin, kalabalık kent yaşantısının getirdiği bunalımdan kaçarak doğaya sığınmışlardır (İlyasoğlu, 1996: 77-79).

Beethoven, Fransız devriminin mücadele kahramanı olan Napoleon'a ithafen 1800 yılında yazdığı ve daha sonra adını değiştirdiği Eroica (kahramanlık) senfonisi ile 1808 yılında ortaya koyduğu kırsal kesimlerin doğal güzelliklerini göklere çıkaran Pastoral senfonisi romantik düşüncenin öncüsü olmuştur. Ancak Pastoral senfonisini, doğayı anlatmak için değil sadece duyguları betimleyecek benzetmeler sunmak için bestelemiştir. Ünlü İngiliz romantik dönem şairi William Wordsworth bu durumu "Doğanın peşinde, ulvi umutlarla bezenmiş yabana sürüklenmek" olarak söz etmiştir. Beethoven'in duyguları doğa ile ifade etme düşüncesi Schubert tarafından da benimsenmiş, kuş, arı, kuru ve ağaç gibi temaları şarkı (lied) formu ile betimleyerek 20. yüzyıla kadar rakipsiz olarak görülmüştür. Bunlar arasında 1824 basımlı "Güzel Değirmenci Kız" (Die schöne Müllerin), 1827 basımlı "Kış Yolcuğu" (Winterreise) ve

ölümünden sonra derlenip yayınlanan “Kuğu Şarkısı” (Schwanengesang) gibi eserler gösterilebilir (Goodall, 2018: 157-161-162). Bahsedilen bu bestecilerin sonrasında özellikle Liszt ve Chopin gibi döneme damga vurmuş olan besteciler, doğa teması ile birlikte ihtilal, şeytan, ölüm, keder, ağıt ve savaş gibi konulara da yer vererek romantik dönemin düşünsel anlamda gelişmesine katkı sunmuşlardır. İfade biçimi açısından çoğunlukla piyanoyu tercih etmişler ve piyano sanatının doruklara ulaşmasına ön ayak olmuşlardır. Piyano tekniği ile birlikte gelişim gösteren form yapılarının belirli bir kalıptan çıkarak daha öznel yapıya ulaşması yarattıkları müzikte önemli bir kilometre taşı olmuştur. Dönem içerisinde kullanılan önemli form yapıları, balad, etüt, mazurka, polonez, vals, scherzo, toccata, noktürn, impromptu ve sonat olarak saymamız mümkündür. Yorumculuk açısından özellikle rubato çalma tekniği belirgin hale gelmiş ve eserlerin anlatım biçimlerinde etkili olmuştur. İlk castrato şarkıcısı, bestecisi ve müzik yazarı olan Pier Francesco Tosi tarafından 1723 yılında kullanılan rubato, iki temel ritim için kullanılmıştır. Bunlardan ilki eşlik sırasında solo melodinin sabit bir tempo içerisinde nota değerlerini bozmadan çekerek çalınması, diğeri ise müzik dokusunu esneterek notayı ya da akoru yavaşlatmak olarak tanımlanmıştır. Çoğu durumda rubato, ritmi esneterek tekrar vuruş ve tempoya geri gelmeyi ifade etmektedir (Rosenblum, 1994b: 33). Chopin tarafından sıklıkla kullanılmış olan rubato, eserlerinin karakter yapısını oluşturduğu gibi müziğine akıcılık ve doğallık katmıştır. Chopin bu tekniği yaparken abartılı ve gösterişten uzak durmuş ve legato çalımına önem vermiştir (Pamir, 2000b: 85). Ortaya koyduğu yeni müzik dili ile eserlerinde Polonya halk müziğini yansıtmış, rubato ve legato dışında cantabile, lirik melodik stil, ezgiyle bütünleşen süslemeler, akıcı, renkli melodiler, kromatizm, üstün piyano yazısı ile tarihe geçerek büyük ün kazanmıştır. Grieg, Sibelius, Glinka, Dvorak, Liszt, Schumann, Wagner, Skriyabin ve Debussy gibi besteciler bu dahi adamın yolundan gitmişler ve onun sanatından etkilenmişlerdir (Dağlar, 2010: 415-416).

5. F. CHOPIN

5.1. HAYATI

Büyük dahi ve piyano edebiyatının şairi Frederich François Chopin, 1 Mart 1810 tarihinde Varşova yakınlarındaki Wola'ya bağlı Zelazowa kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası Nicolas Chopin (1771-1844) Fransız, annesi Jusyna Krzizanowska Chopin (1782-1861) ise Polonyalı'dır (İlyasoğlu, 1996: 101). Bu ailenin tek oğlu olan Chopin'in bir ablası ve iki de kız kardeşi vardır. Ablası Ludwika Chopin (1807-1855),

kız kardeşleri Izabella Chopin (1811-1881) ve Emila Chopin (1812-1827)'dir. Annesi oğlunun küçük yaşta fark ettiği müzik yeteneği ile yakından ilgilenmiş ve O'na piyano dersleri vermeye başlamıştır. Önceleri piyanonun sesine sürekli ağlama nöbetleri geçirerek tepki verse de sonradan büyük bir merakla bu çalgı ile ilgilendiği, hatta ablasının çaldığı piyanonun sesini duyduğunda diğer odadan koşarak gelip hayranlıkla izlediği söylenmektedir. Kısa süre sonra piyano çalışıyla herkesi hayran bırakmaya başlayan Chopin, aile dostlarının tavsiyesiyle 6 yaşında Wojciech Zywny'den ders almaya başlamıştır. 1817'de, henüz bir yıldır düzenli piyano dersleri almaya başlasa da iki Polonez besteleyerek sadece olağan üstü yeteneğini değil aynı zamanda besteci olan yönünü de göstermiştir. Ancak notaları iyi yazamadığı için babası Nicolas Chopin kâğıda geçirmeye yardım etmiştir. Sol minör polonez ve si bemol majör polonez ilk eserleridir. Küçük bestecinin o dönemin örneklerini ne denli ustaca yinelediğinin en iyi kanıtıdır (Büke, 2010: 33). 1818'de henüz sekiz yaşındayken salonlarda verdiği konserlerle heyecan yaratmış ve üstün yetenekli bir çocuk olarak övgüyle karşılanmıştır (Saydam, 1985: 57). Varşova'da yayınlanan Pamietnik Warszawski isimli gazete Chopin'in konserinden ve bestelediği eserlerden söz etmiş ve "Çocuk yalnızca son derece güç yapıtları piyanoda büyük bir rahatlıkla ve incelikle çalmakla kalmıyor, aynı zamanda duyanları hayrete düşüren besteler yapıyor" yorumunda bulunarak dinleyicilerin sayısının artmasına ve ünlenmesine neden olmuştur (Büke, 2010: 33). Bu vesileyle Chopin'in ismi Varşova'da duyulmaya başlamış ve Yardım Sevenler Derneği başkanı olan Kontes Zamoyska, bir dostunun malikânesinde dinlediği bu küçük çocuk için konserler ayarlamıştır (Yüce, 2005: 16). 1821 yılında öğretmeni olan Zywny, piyanoda çok ilerlediğini ve artık kendisine bir şey vermeyeceğini düşündüğü için piyano derslerini bitirme kararı almış, ancak Chopin, kendini yetiştirmek için çalışmalarına gayretli bir şekilde devam etmiştir (Saydam, 1985: 57). Polonya halk müziği unsurlarına önem veren, opera ve orkestra eserleri besteleyen besteci Joseph Elsner'den kompozisyon dersleri almaya başlayan Chopin, bir daha piyano dersleri almamıştır (Morin-Labrecque, 1946: 19). Liseye başlamasıyla okuldaki dersleri yüzünden piyanosuna fazla vakit ayıramayan Chopin, çalışmak için ancak ders saatleri dışında vakit bulabilmiştir. Öğretmeni Elsner, üstün yeteneğini küçük yaşlardan beri bilmesine rağmen bu çocuğun yaptıkları karşısında şaşkınlık duymuş, armoni, kontrpuan gibi derslerde daha o yaşta başarılı olduğunu fark ederek iki ya da üç dersi birden vermek zorunda kalmıştır. Çok geçmeden Elsner Chopin'i klasik usullerin dar çerçevesi içinde tutmayarak, dehasının alabildiğine gelişmesine imkân sağlamıştır

(Gültekin, 1980: 15-16). 1826'da liseden mezun olan Frederich, aynı yıl Varşova konservatuvarına kabul edilerek burada küçükliğünden beri çalıştığı öğretmeni Elsner ile çalışmalarını sürdürmüştür. Konservatuvar yıllarında vermiş olduğu başarılı bir konserin sonunda heykelini dikmek istediklerini söyleyen müzik tutkunlarına “Sizler sadece heykelin tabanını yapın; ben, üstüne değerli öğretmenim Elsner'in büstünü koyacağım” demiştir. Ününün gün geçtikçe daha da yaygınlaşması, sanatsever prensesler ve prensler tarafından paylaşılamamasına sebep olmuş ve bu sayede yetişmesi için de olanaklar sağlanmıştır. 1828 yılında daha 18 yaşındayken Viyana'da verdiği konserde büyük başarı elde etmiş ve op. 1 rondo ve piyano ve orkestra için op. 2 varyasyonlar eserlerinin notasının basımı gerçekleşmiştir (Saydam, 1985: 57). Tarih 1830 yılını gösterdiğinde Chopin, başarı gösterdiği Viyana'ya yerleşerek bir yıl burada kalmış ve bu süre zarfı içerisinde İtalyan operalarını dinleme fırsatı bulmuştur. Ancak istediği ilgi ve alakayı bulamayınca 1831 yılında Paris'e geçmiş ve tanınmamasının verdiği durum yüzünden parasal zorluk çekmiştir. Bir yıl içerisinde vermiş olduğu başarılı konserler, Robert Schumann'ın Chopin hakkında yazdığı yazı ve söylemler sayesinde parasal olarak kazanç sağlamaya, tanınmaya ve piyano öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Bu da soylular tarafından daha çok tercih edilmesini, Paris salonlarında resitaller vermesini ve kendi eserlerini çaldığı yıllık konser programları oluşturmasını sağlamıştır. Ancak kendini virtüöz olarak tanımlamak istememesinden dolayı, halka açık konserlerin sayısı 30 olarak kalmıştır. Bu mütevazı bestecinin, incelikli ve ayrıntıyı gözetken tekniğinin, küçük salon ve ev toplantılarındaki konserlerinde dinleyen kişiler tarafından yakinen görülmesi, dilden dile anlatılmasına neden olmuştur. Bu da Paris'in sanat çevresine çabuk katılmasına, ressam Delacroix (portresini yapan kişi), yazarlar Balzac, Heine, Alfred de Musset ve müzisyenler Berlioz, Meyerbeer, Liszt ve Bellini gibi sanatçılar ile tanışmasına vesile olmuştur. Paris yıllarında polonezler, mazurkalar, noktürnler ve etütler yazma fırsatı bularak ilk ürünlerini ortaya çıkarmaya başlayan Chopin, 1848 yılında sağlığının giderek ciddi şekilde bozulması sebebi ile işsiz kalmış ve öğrencileri ile ders yapamaz duruma gelmiştir. Eski bir öğrencisi olan Jane Stirling, Chopin'in sağlığının daha iyi olması için İskoçya'da bir gezi yapmasını sağlamış, ancak bu gezi O'nu çok yorgun düşürerek durumunun ağırlaşmasına sebep olmuştur. Her geçen gün daha da ağırlaşan hastalığı yüzünden müzik tarihinin ve piyano edebiyatının en önemli dâhisi olarak görülen Frederich François Chopin 17 Ekim 1849 tarihinde veremden hayata gözlerini yummuştur (İlyasoğlu, 1996: 102).

Ölümünün ardından Paris'teki La Madaleine kilisesi önünde büyük bir kalabalık toplanmış ve yüzlerce araba sokakları tıkamıştır. Tapınağa benzeyen devasa kilisenin önü "FC" harfleri yazan siyah kadife kaplı paneller ile kaplanmıştır. Öğlen vakti büyük bestecinin tabutu halkın arasından geçmiş ve büyük bir uğultu içinde taşınmıştır. O anı ünlü Fransız şair Theophile Gautier, "Ölümün ürpertisi halkın içinden geçti" sözüyle anlatmıştır. Efsane mezzo-soprano Pauline Garcia-Viardot ve bas Luigi Lablache Paris konservatuvarı orkestrası ve korusu ile birlikte Mozart'ın Requiemi'ni seslendirmiştir. Ayın sonunda tabutu Pere Lachaise mezarlığına doğru bir kortej şeklinde götürülmüş ve tabutun arkasında sanatçı arkadaşları, öğrencileri ve hayranları bulunmuştur. Mezarlığa defnedilen Chopin burada hak ettiği saygı ile uğurlanmıştır. Beethoven haricinde hiçbir besteciye bu kadar görkemli bir cenaze töreninin yapılmamış olması ne büyük bir insan olduğunun göstergesi olmuştur. Bir yıl sonra mezarının üzerine bir anıt yerleştirilmiş ve kendisi için yazılan mektup ve mesajlar buraya bırakılarak günümüze kadar gelmiştir (Zamoyski, 2009: 9).

5.2. ESERLERİ

Chopin'in sanatı müzik tarihinde birçok bakımından bir istisna teşkil etmektedir. İlk eserinden itibaren sanatı mükemmeliyete ulaşmış, ömrünün sonuna kadar hiçbir evrim geçirmeden aynı güzellikte kalmıştır. Yirmi yaşında yazmış olduğu mazurka ve noktürn gibi eserleri yaşamının sonuna doğru yazdığı eserlerden daha zayıf değildir. Çünkü daha o yaşlarda sanatı doruğa ulaşmış ve ondan sonraki eserleri için ulaşılabilecek bir aşama kalmamıştır (Gültekin, 1980: 141). Bach'ın öğrencisi olan hocası Zywyn'in Bach ve Mozart hayranlığı nedeniyle Chopin, bu bestecileri benimsemiş ve eserlerinde de etkisini göstermiştir. Yaşamının son yıllarında bu eserleri ezber çaldığını gören bir öğrencisi, bu denli zor yapıtları aklında nasıl tuttuğunu sorduğunda Chopin: "Böylesi bir müziği insan tüm yaşamı boyunca unutamaz" şeklinde cevap vermiştir (Büke, 2010: 29-31). Besteciliği dışında en büyük özelliği ise mükemmel bir piyanist olmasıdır. Beste yaratmadaki yüceliğini piyano çalışmada da göstermiş ve o güne kadar görülmemiş bir ses zenginliği yaratmıştır (Gültekin, 1980: 141).

Bu dahi bestecinin otuz dokuz yıllık hayatına sığdırdığı ve piyano repertuarına kazandırdığı çok sayıda eser günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Başlıca eserleri arasında varyasyonlar, piyano sonatları, scherzolar, baladlar, noktürnler, mazurkalar, prelüdlar, polonezler, valsler, piyano konçertoları, oda müziği eserleri ve küçük piyano

parçaları yer almaktadır. Chopin'in yaş aralığına göre eserlerinin listesini şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Tablo 1. F. Chopin'in 7-18 Yaş Arası Eserleri

Yıl	Eser İsmi	Op. / No.
1817	Polonez	*g moll
1817-1818	Polonez	*B Dur
1821	Polonez	*As Dur
1824	Polonez	*gis moll
1824-1831	5 Mazurka	Op. 7
1824 ya da 1829	Flüt ve Piyano için varyasyon	*E Dur
1825	Rondo	Op. 1
1825-1826	Rondo a la Mazur	Op. 5
1825-1826	2 Mazurka	*G Dur/B Dur
1826	Polonez	*b moll
1826	Variations sur un Air National de Moore	*D Dur
1826-1827	Variation on a German Air	*E Dur
1826-1849	4 Mazurka	Op. 68
1827-1829	Conradanse	*Ges Dur
1827-1829	March Funebre	Op. 72 No. 2
1827	Noktürn	Op. 72 No. 1
1827	Polonez	Op. 71 No. 1
1827	La ci darem la mano	Op. 2
1827	Vals	*As Dur
1828	Krokowiak	Op. 14
1828	Piyano Sonatı	No. 1 Op. 4
1828	Polonez	Op. 71 No. 2
1828	Rondo	Op. 73
1828-1830	Büyük Fantezi Polonez	Op. 13

Kaynak: <https://imslp.org>.

Tablo 2. F. Chopin'in 19-29 Yaş Arası Eserleri

Yıl	Eser İsmi	Op. / No.
1829 ya da 1830	Czary	*d moll
1829	Vals	*E Dur
1829	Vals	Op. 69 No. 2
1829	3 Vals	Op. 70 No. 3
1829	Introduction Polonez Brilliant	Op. 3
1829	Mazurka	*D Dur
1829	Piyano Trio	Op. 8
1829	Polish Song/Zyczenie	Op. 74
1829	Polish Song/Gdzie Lubi	Op. 74
1829	Polonez	*Ges Dur
1829	Variation Souvenir de Paganini	*A Dur
1829	Polonez	Op. 71 No. 3
1829-1830	Vals	*Es Dur
1829-1830	Piyano Konçertosu	No. 2 Op. 21
1829-1831	Allegretto	*Fis Dur
1829-1832	12 Etüt	Op. 10
1830	3 Ecosaiese	Op. 72
1830	4 Mazurka	Op. 6
1830	Noktürn	Op. Post. cis moll

Tablo 2. (Devam) F. Chopin'in 19-29 Yaş Arası Eserleri

Yıl	Eser İsmi	Op./No
1830	Piyano Konçertosu	No. 1 Op. 11
1830	Vals	*e moll
1830	Polish Song/Hulanka	Op. 74
1830	Polish Song/Piecz z moich oczu	Op. 74
1830	Polish Song/Posel	Op. 74
1830-1831	3 Noktürn	Op. 9
1830-1833	3 Noktürn	Op. 15
1830	Polish Song/Wojak	Op. 74
1831	Polish Song/Smutna rzeka	Op. 74
1831	Polish Song/Narieczony	Op. 74
1831	Polish Song/Piosenka litewska	Op. 74
1831	Grand Polonez Brilliant	Op. 22
1831-1833	4 Mazurka	Op. 17
1832	Vals	Op. 70 No. 1
Versiyon 1-1832	Allegro de Concert	Op. 46
1832-1836	12 Etüt	Op. 25
1832	Grand Duo Concertant	*E Dur
1832	Mazurka/Wolowska	*B Dur
1832	Mazurka	*D Dur
1833	Mazurka	*C Dur
1833	Noktürn oubliée	*cis moll
1833	Rondo	Op. 16
1833	Scherzo	No. 1 Op. 20
1833	Bolero	Op. 19
1833	Grand Vals Brilliance	Op. 18
1833	Variation Brilliantes	Op. 12
1834	Prelüd	*As Dur
1834	Andante Spinato	Op. 22
1834-1835	Balad	No. 1 Op. 23
1834	Cantabile	*B Dur
1834-1835	4 Mazurka	Op. 24
1835	Allegretto Mazurka	*A Dur/d moll
1835	2 polonez	Op. 26
1835-1837	4 Mazurka	Op. 30
1835-1838	3 Vals	Op. 34
1835	Vals	Op. 69 No. 1
1836	2 Noktürn	Op. 27
1836-1839	Balad	No. 2 Op. 38
1836	Polish Song/Spiew z mogitky	Op. 74
1836	Polish Song/ Pierscieri	Op. 74
1836-1837	2 Noktürn	Op. 32
1837	Noktürn	Op. Post. c moll
1837	Hexameron Varyasyon	No. 6
1837	Impromptu	Op. 29 No. 1
1837	Largo	*Es Dur
1837	Piyano Sonatı	No. 2 Op. 35
1837	Scherzo	No. 2 Op. 31
1837	Polish Song/Moja pieszczotka	Op. 74
1837-1838	4 Mazurka	Op. 33
1837-1839	2 Noktürn	Op. 37
1838	Andantino	*g moll
1838	Polish Song/Wiosna	Op. 74
1838-1839	Impromptu	Op. 36 No. 2
1838-1839	2 Polonez	Op. 40
1838-1839	24 Prelüd	Op. 28
1838-1839	4 Mazurka	Op. 41
1839	Canon	*f moll
1839	3 Nouvelles Etüt	*f moll/As Dur/Des Dur
1839	Scherzo	No. 3 Op. 39
1839-1841	Mazurka	*a moll

Kaynak: <https://imslp.org>.

Tablo 3. F. Chopin'in 30-39 Yaş Arası Eserleri

Yıl	Eser İsmi	Op. / No.
1840	Mazurka	*a moll
1840-1841	Füg	*a moll
1840	Reverie	*a moll
1840	Vals	*Es Dur
1840	Vals	Op. 42
1841	Balad	No. 3 Op. 47
1841	Polish Song/Sliczny Chlopiec	Op. 74
1841	Fantezi	Op. 49
1841	Polonez	Op. 44
1841	2 Noktürn	Op. 48
1841	Tarantella	Op. 43
1841	Prelüd	Op. 45
Versiyon 2-1841	Allegro de Concert	Op. 46
1841-1842	3 Mazurka	Op. 50
1842	Balad	No. 4 Op. 52
1842	Impromptu	Op. 51 No. 3
1842	Scherzo	No. 4 Op. 54
1842	Polonez	Op. 53
1842	Vals	Op. 70 No. 2
1842-1844	2 Noktürn	Op. 55
1843	Vals	*a moll
1843	3 Mazurka	Op. 56
1843	Moderato	*E Dur
1843-1844	Berceuse	Op. 57
1844	Piyano Sonatı	No. 3 Op. 58
1845	3 Mazurka	Op. 59
1845	Polish Song/Dwojaki koniec	Op. 74
1845	Polish Song/Nie ma czego trzeba	Op. 74
1845-1846	2 Noktürn	Op. 62
1845-1846	Barcarolle	Op. 60
1846	Bourree	No. 1
1846	Bourree	No. 2
1846	Gallop "Marquis	*As Dur
1846	3 Mazurka	Op. 63
1846	Polonez Fantezi	Op. 61
1846-1847	Cello Sonat	Op. 65
1846-1847	3 Vals	Op. 64
1847	Polish Song/Melodia	Op. 74
1848	4 Mazurka	Op. 67

Kaynak: <https://imslp.org>.

Tablo 4. F. Chopin'in Bestelenme Tarihi Bilinmeyen Eserleri

Yıl	Eser İsmi	Op. / No.
?	10 Lieder	*A Dur/Es Dur/ A Dur/ D Dur/d moll/As Dur/ G Dur/a moll/Es Dur/F Dur
?	Mazurka	*Fis Dur

Kaynak: <https://imslp.org>.

Tablolarda yıldız (*) işareti ile belirtilmiş olan eserlerin opus numaraları yoktur. Bu yüzden tonların isimleri Alman harf sistemine göre yazılmıştır.

Chopin'in piyano literatürüne kazandırdığı bu şaheserler günümüzde hala çalınmakta ve müzik eğitim kurumlarında çalıştırılmaya devam edilmektedir.

Eserlerindeki melodik etki, armonik bütünlük ve dinleyiciyi başka yerlere götüren müzik yapısı ile diğer bestecilerden sıyrılmasına ve farklı bir noktaya konulmasına sebeptir. 1947 Nobel ödüllü yazar Andre Gide (2010: 23-42), Chopin'in müziği hakkında; "Gereksiz süsleme ile müziksel düşüncüyü şişirerek daha fazla etki yaratma arzusu yoktur, aksine müzikal düşüncesini en uç noktalara kadar mükemmeliyete kadar sadeleştirme arzusu vardır" sözü ile müziğini tarif etmiştir. Ayrıca "Schumann bir ozan Chopin ise sanatçıdır" diyerek Chopin'i farklı bir noktaya koymuştur. Müziği ile sanatçı dostlarını da etkilemeyi başaran Chopin, en yakın arkadaşı olan Liszt'in takdirini toplamıştır. Liszt, Chopin'in bestelediği polonezler hakkında fikirlerini ortaya koyarak şu ifadelerle yer vermiştir: "Chopin'in bazı polonezlerini dinlerken, haksızlıkların tümüne cesaretle göğüs geren erkeklerin sakin ve kararlı yürüyüşünü yakalayabiliriz. Hızlı hareketler ve kelimenin sanatsal anlamıyla, gerçek adımlar olmaksızın, baştan çıkarıcı zarafetin sergilenmesinden çok, bir gösteri amacı olarak görülmesinin daha uygun olabileceği kanısındayım" demiştir (Liszt, 2005: 21). Chopin'in etkilediği diğer dostu ise Schumann'dır. Schumann, Chopin için "içindeki vatan sevgisi, cesaret, milletinden aldığı ilham onun büyük güçlülüğünün başlıca kaynağıdır. Anayurdu şimdi nasıl kara tüllere bürünmüşse, Chopin'in müziği de, karanlık örtüler içinde, bizi derinden duygulandırıyor... Etüd'ler öyle güzel ki.... İnsanın gözünün önüne seslerin bütün ince ayrıntılarını verebilen bir harp geliyor. Melodiler arasındaki kesintilerde, duruşlarda bile Chopin'i sezinleyebilirsiniz. Şapkalarınızı çıkarın, beyler. Bir dahi geliyor!" diyerek dostuna olan saygısını belirtmiştir (Gültekin, 1980: 147).

Chopin'in eserlerinin teknik açıdan çalınması zordur. Yaşadığı dönem içerisinde piyano tekniği üzerine çalışmalar yapan besteciler teknik gelişim anlayışı geliştirmişler, müzikalite ve yeni tuşe önerileri sunmuşlardır. Chopin de bu anlayışı benimsemiş kendine özgü hafif tuşe ve şiirsellik ortaya koyarak yenilikçi bir yaklaşım sunarak müziğini eşsiz hale getirmiştir (Yahşi, 2017: 1). Bu noktada özel çalışma yöntemi geliştirilmesi ve müzikal cümlelerin incelikli çalışılarak zaman harcanması gerekir. Eserlerindeki teknik unsurlar (parmak çevikliği, oktav, çift ses gamı gibi) bütün eserlerinde göze çarpsa da büyük formlu eserleri arasında yer alan baladlarında daha belirgin haldedir.

5.3. BALADLARI

Bir öykü anlatan geleneksel şarkı ve çalgısal yapıt olarak adlandırılan ballad, ortaçağdaki ilk çok sesli ezgi biçimlerinden biridir (İlyasoğlu, 1996: 298). İtalya’da ve Fransa’da ballata, İngiltere’de ise ballad ismi ile anılan bu tür, ilk olarak Chopin tarafından enstrümantal olarak kullanılmıştır. Chopin’in baladları, bestecinin çağdaşları tarafından ona özgü bir tür olarak kabul edilse de, çok ender olarak taklit edilmiştir. Lied, rondo, sonat ve varyasyon formlarının destansı ve dramatik unsurlarının işlenmesi ile yaratılan Chopin’in baladları, Polonya, Litvanya efsanelerinden esinlenerek yazılmıştır. Schumann bu baladları “en vahşi ve kendine özgü kompozisyon” olarak belirtmiştir (Aktüze, 2005: 523). Chopin bu büyük kompozisyonlu eserlerden dört tane bestelemiştir. No. 1 op. 23 sol minör, no. 2 op. 38 la minör, no. 3 op. 47 la bemol majör ve son olarak no. 4 op. 52 fa minördür.

Balad No. 1 Op. 23

İçlerinde en çok tercih edilen ve piyano yorumcuları tarafından repertuvarlarında sıklıkla yer alan no. 1 op. 23, besteci tarafından 20’li yaşlardayken bestelenmiştir. Eser, 6/4’lük ölçü ile ağır bir girişle başlamakta ve oktavlarla gelişerek gelen largo bölümüne tatlı bir melankolik ezgi ile bağlanmaktadır. Hüzünlü ana tema, bir süre sonra heyecanlı pasajlarla, lirik bir fikir halinde önce kararsızca beliren ikinci temaya dönüşmektedir. Coda bölümünde presto con fuoco ile ana tema tekrar sergilenerek sert etkili oktavlar ile son bulmaktadır (Aktüze, 2005: 524). Yazar Andre Gide (2010: 27) bu balad ile ilgili olarak; “Chopin bu eserin başlangıcında, giriş bölümünden hemen sonra, sadece tonik ve beşlinin verildiği fa sesi üzerine birkaç kararsız ölçünün ardından başka tonlarda ve yeniden döneceği yeni tınılarla ana temayı tekrar sergilemek istemektedir. Sanki bir sihirbazın sihirli değneği ile yaptığı gibi manzarayı birdenbire değiştiren derin bir si bemol düşürmektedir” şekilden bir tespitte bulunmuştur. Baladlarının hepsinde noktürn, lirik vals ve destansı virtüöz pasajlara rastlamamız mümkündür. No. 1 op. 23 baladının birinci teması destansı, ikinci teması lirik ve codanın olduğu bölüm ise dramatik olarak kabul edilmektedir (Baltacılar, 2004: 16). No. 3 op. 47 ve no. 4 op. 52 numaralı baladları gibi no. 1 op. 23 baladı da aynı scherzolar gibi post-klasik tarzını temsil etmekte ve klasik sonat formunun bir modeli olarak sunulmaktadır. Anlatım biçimi olarak Varşova yıllarında (1818) yazdığı op. 4 numaralı sonatı ile op. 23 baladı arasında üslup olarak değişiklikler mevcut olsa da, sonata dayalı biçimsel işlev belirli dramatik bir ifade ile yeniden yorumlanmıştır (Samson, 1992: 8).

Şekil 39. Chopin Balad No.1 Op. 23, Birinci Tema Moderato Bölümü
(Sekiz İle Kırk Dördüncü Ölçüler Yıldız İşareti İle Belirtilmiştir)

The musical score is presented in two systems. The first system includes the piano introduction and the beginning of the main theme. The piano introduction is marked *espress.* and *p*. The main theme begins with the tempo marking *Moderato.* and a star symbol, and is marked *p dolce*. The score includes various ornaments, fingering, and dynamic markings such as *ritenuto*, *pp*, and *poco cresc.*. The score is in B-flat major and 3/4 time.

a tempo
p

agitato
f

sempre più mosso
f

Şekil 40. Chopin Balad No. 1 Op. 23, İkinci Tema Meno Mosso Bölümü
(Atmış Yedi İle Doksan Üçüncü Ölçüler Yıldız İşareti İle Gösterilmiştir)

Meno mosso. sotto voce
pp

Meno mosso. sotto voce
pp

Meno mosso. sotto voce
pp

Şekil 41. Chopin Balad No. 1 Op. 23, Coda Presto Con Fuoco Bölümü

(İki Yüz Sekiz İle İki Yüz Atmış Dördüncü Ölçüler Yıldız İşareti İle Gösterilmiştir).

Presto con fuoco.

First system of a piano score. The right hand features a complex, flowing melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a fermata over a final chord. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development. The right hand's line remains intricate, while the left hand maintains its accompaniment. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Third system of the piano score. The right hand continues its melodic ascent. A *cresc.* marking is present in the right hand. The left hand accompaniment is consistent. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Fourth system of the piano score. The right hand's melodic line becomes more densely packed with notes. A *ff* marking is present in the left hand. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Fifth system of the piano score. The right hand features a more active melodic line. A *sempre ff* marking is present in the right hand. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Sixth system of the piano score. The right hand has a very active, rapid melodic line. A *cresc.* marking is present in the right hand. The left hand accompaniment is sparse. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Seventh system of the piano score. The right hand continues with a rapid, ascending melodic line. The left hand accompaniment is minimal. The system ends with a fermata. Performance markings include *leg.* and asterisks.

Chopin, no. 1 op. 23 eserini aslında 1836 yılının haziran ayında yayımlamış ve arkadaşı olan Baron Stockhausen'a adamıştır. Eserin ortaya çıkışından sonra özellikle yedinci ölçüde kullanılan kırık akorun sesleri tartışmalara sebep olmuştur. Chopin'in öğrencileri arasında olan Alman piyanist Adolphe Gutmann ve Polonyalı piyanist Carl Mikuli sol elde gelen kırık akorun bitiriş sesini mi bemol olarak belirtmiş, Ermeni asıllı Polonya'lı piyanist Theodor Kullak ile Alman piyanist Karl Klindworth tarafından bu şekilde kullanılmıştır. Ancak Polonyalı-Alman piyanist ve öğretmen olan Xavier Scharwenska bunun mi bemol yerine re naturel olması gerektiğini söylemiştir. Piyanist Even Willaby ise, Chopin tarafından da bu akorun mi bemol olarak kullanıldığını ve bu akorun verdiği benzer etkinin eserinin 28. ölçüsünde gerçekleştiğini vurgulamıştır (bkz. şekil 43). Son olarak New Yorklu piyanist Ferdinand Von Inten, Stuttgart'da Chopin'in kendine ait olan el yazmasında akorda mi bemolün kullanıldığını söylemiş ve bu tartışmaya son noktayı koymuştur (Huneker, 1918: 278-279).

Şekil 42. Scharwenska'nın Edisyonu
(Eserin Yedinci Ölçüsü İşaretlenmiştir)

À Mr. le Baron de Stockhausen.
Nach den Original Ausgaben
revidiert von Xaver Scharwenka

Première Ballade.

F. Chopin, Op. 23.

Lento.

f pesante *dim.* *p*

espress. **Moderato.** *p dolce*

Şekil 43. Mikuli'nin Edisyonu
(Eserin Yedinci Ölçüsü İşaretlenmiştir).

à Mr. le Baron de STOCKHAUSEN.

F. CHOPIN. Op. 23.

Largo.

f pesante

1.

Balad No. 2 Op. 38

Chopin, no. 2 op. 38 numaralı baladını 1836-39 yılları arasında yazmış, eserlerini beğenen ve bu fikrini bir müzik dergisinde belirten Schumann'a ithaf etmiştir (Aktüze, 2005: 538). Eserin temelini Mickiewicz'in Willi efsanesini betimleyen "Switez" şiiri oluşturmaktadır. Willi (Polonya efsanesi), bakire ve ihanete uğramış, kahrından ölmüş genç kızların uğursuz perilere dönüşümünü simgeleyen bir isimdir. Bu şiirde Rus ordusundan kaçarak tecavüze uğramamak için göle atlayan rahibelerden söz

edilmekte ve suda bir nilüfere benzetilmektedir (Çağlar, 2016: 95). Bu noktada eserde Polonya'yı işgal eden Rus istilacılarından kurtulmak için göldeki batmış kentte çiçek haline dönüşen kızların tasvirinin yapıldığını söylemek mümkündür. Halk ezgileri tarzında başlayan melodi, romantik dönemin en belirgin örneklerinden biridir. Eserin girişinde melodiye eşlik eden sallantılı ritim, sudaki bu çiçeklerin dalgalanışını anlatmakta, çok hızlı ve ateşli olarak devam eden tema ise Rusların gelişini yansıtmaktadır. Ateşli ve kızgın bu bölümün ardından müziğin sakinleştiği ve zarif bir ezgisi ile eserin bittiği görülmektedir (Aktüze, 2005: 538).

(*Örnek video: <https://www.youtube.com/watch?v=ycPSIDA-UFs>*)

Schumann'a göre; no. 2 op. 38 baladı gerçek anlatı tonunda cesur ve simetrik olarak bestelenmiştir. Chopin'in yazdığı eserler arasında hikâyesi bakımından belki de en dokunaklı olanı no. 2 op. 38 la minör baladıdır. Bir peri masalının müzik haline dönüşmesini anlatan bu eser, başlangıçtaki dört sesli melodinin sanki ılık bir bahar meltemindeki palmye ağacının kıvrak yapraklarını dalgalandırıyormuş hissini uyandırmaktadır (Huneker, 1918: 276-280).

Form açısından geliştirilmiş lied formu olarak yazılan op. 38, A-B temalarının tekrarlarından oluşmakta ve sonunda coda ile bitmektedir. Op. 23 baladının aksine bir giriş mevcut değildir. Fa majör olarak başlayan A teması Schumann'ın ruhundaki ikilemi yansıtmak için kullandığı carnaval op. 9 beşinci bölüm olan Eusebius (şiirsel ve yaratıcı) eserinin karakterini ortaya koymaktadır (Çağlar, 2016: 95). Ayrıca A temasında siciliano ve pastoral etkisi görmemiz de mümkündür (Samson, 1992: 15).

Şekil 44. Schumann Carnival Op. 9 Eusebius Bölümü

(Örnek Video: https://www.youtube.com/watch?v=dhsdwfm0y_u).

Eusebius

Adagio M. M. ♩ = 69

5

sotto voce

senza Pedale

p

rit.

Şekil 45. Chopin Balad No. 2 Op. 38, A Teması

(Örnek Video: <https://www.youtube.com/watch?v=NZfNAVQ6H4o>)

A **Andantino.** Fr. Chopin, Op. 38.

sotto voce

sempre sostenuto e legatissimo

ped.

ped.

ped.

Eserin A teması kendi içerisinde küçük cümleler ile ayrılmıştır. Bu durum aslında Mickiewicz'in yazmış olduğu ballady romans kitabındaki switez şiirinin mısra sonlarındaki kafiye düzeni ile ilişkilidir. A teması içerisinde birçok ton değişimi gerçekleşmiş olsa da temanın esas tonu Fa majördür. Tema içerisindeki cümleler ile eserin müzik anlatım diline etki eden şiirin kafiye uyumu sekiz mısra ile sınırlıdır. Eserin ilk 18 ölçüsünde a-b-a-b, 18 ile 33. ölçüsü arasında ise c-b-a-b cümlesi mevcuttur (Zakrzewska, 1998: 100).

Şekil 46. A Temasındaki Otuz Üç Ölçümlük Cümle Yapısı
Fa Majör

10 **a**

14 **b**

14 **b** **la minör**

18 **c**

Do Majör

21 **b**

22 **b**

27 **a** **Fa Majör**

30 **b**

33

Mickiewicz'in şiirinin ilk sekiz mısrası ise şu şekildedir:

Ktokolwiek bedzisz w Nowogrodzkiej **stronie**,=a

Do Pluzyn ciemnego **boru**=b

Wjehawszy, pomnij zatrzymac tve **konie**,= a

By sie przypatrzyl **jezioru**= b

Switez tam jasne rozszprzestzenia **lona**,= c

W wielkiego ksztalcie **obwodu**,=b

Gesta po bokach puszcza **oczerniona**,=a

A gladka jak szyba lodu.=b

Ne zaman Navahrudak tarafında olacaksan,

Pluzyn'nin karanlık ormanına varmak,

Atlarını durdurmayı unutma,

Göle bakmak için.

Switez göl orada parlak rahmini yayar,

Büyük çevrede,

Her tarafı vahşi doğa ile çevrili,

Ve bir buz parçası kadar pürüzsüz (<https://literat.ug.edu.pl>).

A temasının zıttı olarak gelen B teması ise yine Schumann'ın carnaval op. 9 altıncı bölüm Florestan (çoşkun ve huzursuz) eserinin karakterini betimlemektedir (Çağlar, 2016: 96).

Şekil 47. Schumann Carnaval Op. 9 Florestan Bölümü
(örnek video: <https://www.youtube.com/watch?v=ISIJnoM32gk>).

The image shows a page of musical notation for the piece 'Florestan' from Schumann's 'Carnaval Op. 9'. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system is marked 'Passionato M. M. ♩ = 69' and 'Adagio leggiero'. The second system is marked 'a tempo' and 'riten.'. The third system is marked '(Papillon?)' and 'adagio'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sf, p, sf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (riten., sf). The piece is in 3/4 time and features a piano accompaniment.

Şekil 48. Chopin Balad No. 2 Op. 38, B Teması
(Örnek Video: Bkz. Şekil 44)

B
Presto con fuoco.

The musical score for Chopin's Ballade No. 2, Op. 38, B section, is presented in four systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and a 'Ped.' marking. The second system includes a 'poco dimin.' marking. The third system has a 'Ped.' marking. The fourth system has a 'Ped.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

1836'da birinci baladı ile 1842 yılında yayımladığı dördüncü baladı arasındaki yıllarda Chopin, müzikal anlamda verimli bir dönem geçirmiştir. Etkileyici eserlerinin çoğunu bu dönemde ortaya çıkarmış ve tematik olarak birbirleriyle iç içe olmuştur. Özellikle ikinci baladın da Schumann etkisi olsa da kendi eserlerinden olan op. 25 no. 11 "Winter Wind" etüt ve op. 37 no. 2 noktürnün izlerini görmemiz de mümkündür (Samson, 1992: 14-15).

No. 2 op. 38'in belki de en şaşırtıcı ve en acımasız eleştirisini yakın dostu Schumann yapmış, no. 2 op. 38'in no. 1 op. 23'e göre ustalıktan yoksun olduğunu belirtmiş ve presto con fuoco yani coda kısmının sonradan eklendiğini düşündüğünü söylemiştir. Ancak Alman müzikolog Frederich Niecks, önceleri Schumann gibi

düşündüğünü, ilk temanın coda kısmı ile alakasız olduğunu, fakat sonradan yaptığı analizler sayesinde bu iki farklı temanın birbiriyle bağlantılı olduğunu vurgulamıştır (Şenergin, 2019: 26).

Balad No. 3 Op. 47

No. 3 op. 47 eseri, no. 2 op. 38 baladından iki sene sonra Chopin'in en üretken yıllarından biri olan 1841 yılında bestelenmiştir. Bu eseri arkadaşı olan Pauline de Noailles'e ithaf eden Chopin, yine Mickiewicz'in su perilerini konu alan Undine eserinden etkilenecek yazmıştır. Chopin, no. 3 op. 47 baladının şarkıyı temel alan sekiz ölçülük ezgisi ile soprano, alto, tenor, bas ve en sonun da tekrar soprano gibi ses alanlarında ana temayı duyurmak istemiştir (Aktüze, 2005: 541). No. 1 op. 23, no. 2 op. 38 ve no. 4 op. 52 numaralı baladlarının aksine temanın başlangıçta sağ elde direkt getirilerek başlanması eserin en göze çarpan özelliğidir. Ayrıca ilk sekiz ölçüdeki melodi, dokuzuncu ölçüye hazırlayan bir tema olarak görülse de aslında bu tema eser ilerledikçe yapısal olarak bir rol üstlenmektedir (Şenergin, 2019: 35).

*Şekil 49. Ana Temanın İlk Sekiz Ölçüde Sunumu
(Şekilde Bir İle On Birinci Ölçüler Gösterilmektedir)*

The image displays a musical score for Chopin's Ballade No. 3, Op. 47. The score is written for piano and is in G minor, 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegretto.' and the composer's name 'Fr. Chopin, Op. 47.' The first eight measures of the main theme are shown, starting with a piano introduction marked 'm.v.' and 'dolce'. The score includes a 'Coda' section and an 'Ossia' section. The dynamics range from 'meno f' to 'p'. The score is marked with various performance instructions and fingering numbers.

Eserde, birinci baladının biçimsel yapısı (vals temasına kadar/kırk dokuzuncu ölçü) ve ikinci baladındaki temaların temel karakteristik özellikleri benzerlik gösterse de, aryaya benzer bir şarkı biçimi ile de Schubert etkisi görmek mümkündür (Samson, 1992: 17).

Şekil 50. Chopin Balad No. 3 Op. 47, A Teması İlk Elli İki Ölçüsü
(Şekilde, Bir İle Elli Üçüncü Ölçüler Gösterilmektedir)

A Allegretto. Fr. Chopin, Op. 47.

m.v. *dolce* *f* *meno f* *p* *f* *meno f* *p* *poco cresc.* *dim.* *poco dim.*

Ossia.

Red. *

Chopin, bu baladında kompozisyon modeline bir örnek sunmaktadır. Eser, sonat formu geleneğinde olsa da kendi içerisinde değişimler göstermektedir. İki temanın birbirleri arasındaki işlevsel özellikler iç içe görülmekte ve form açısından rondo yaklaşımı izlenmektedir. İlk temanın ton olarak La bemol Majörde (1-52. ölçüler, bkz. şekil 54), ikinci tema ise La bemol Majörün ilgili minörü olan fa minör de yazılmıştır (53-115. ölçüler). Ancak ikinci temaya geçilen noktada Schubertian ekseni olarak da

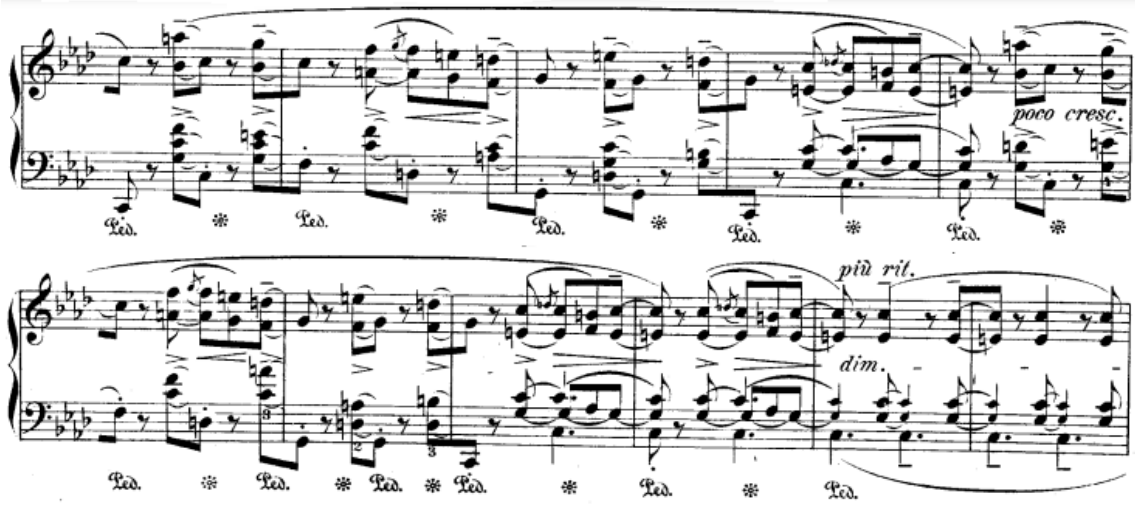
adlandırılan Fa majör tonu ile tema başlamakta ve eserin 65. ölçüsünde bir modülasyonla fa minör tonuna geçiş sağlanmaktadır (Samson, 1992: 56-57). Ayrıca B temasının sol elinde yer alan melodik yapı, sağ ele eşlik eden incelikli bir yapıya dönüşerek A temasının atmosferini korumakta ve yine bir modülasyonla do majör tonunda bitirilmektedir (Şenergin, 2019: 37).

Şekil 51. Chopin Balad No. 3 Op. 47, B Teması

The musical score for Chopin's Ballade No. 3, Op. 47, Section B, is presented in five systems. The right hand part (RH) and left hand part (LH) are shown on separate staves. The RH part begins with a dynamic marking of *p* and *più p*, followed by *pp* and *(m.d.)*. The LH part includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *cresc.*, *dim.*, and *mezza voce*. The score is marked with 'B' at the top right. The key signature is F major, and the time signature is 3/4. The score includes performance instructions like 'perdendosi' and 'len.'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The right hand part is marked with 'B' at the beginning. The left hand part includes various rhythmic patterns and fingerings.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense textures with many chords and arpeggios.

- System 1:** Features a *poco cresc.* marking in the first measure and a *più cresc.* marking in the fifth measure. Pedal markings are present throughout.
- System 2:** Includes a *ff* (fortissimo) marking in the second measure. Pedal markings are present throughout.
- System 3:** Includes a *poco a poco meno f* (poco a poco meno forte) marking in the final measure. Pedal markings are present throughout.
- System 4:** Includes a *più dim.* (più diminuendo) marking in the final measure. Pedal markings are present throughout.
- System 5:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking in the first measure and a *p* (piano) marking in the final measure. Pedal markings are present throughout.
- System 6:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking in the second measure and a *p* (piano) marking in the final measure. Pedal markings are present throughout.

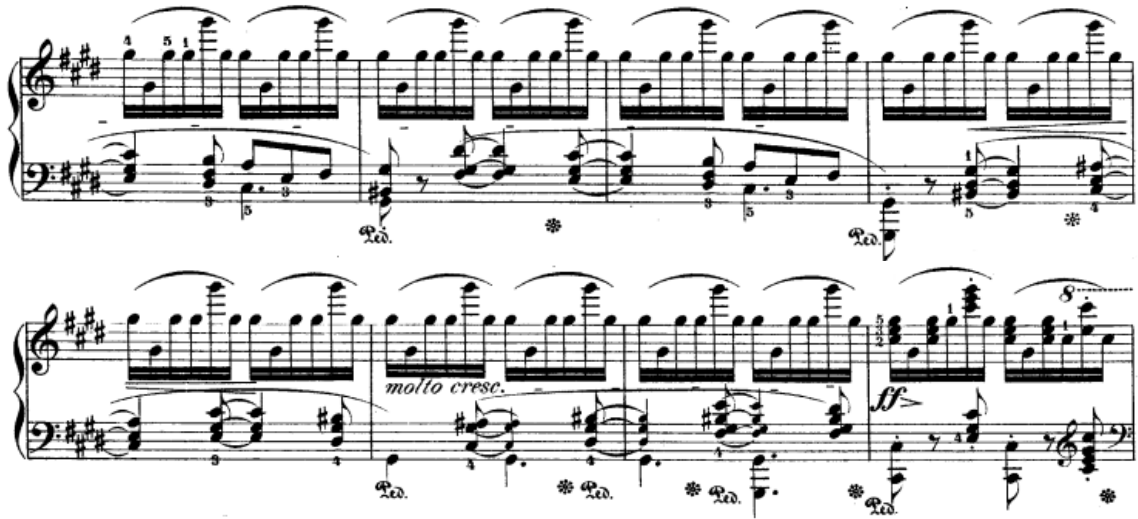


Bazı yorumcular, ikinci temanın ilk temanın bir versiyonu olarak düşünüldüğünü, hatta ilk temanın tersinin yazıldığını öne sürerek ikisi arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır. Buradaki genel iddia zıt tematik unsurların birbirleriyle olan ilişkisini kanıtlama isteğidir (Samson, 1992: 57).

Eserin 157. ölçüsüne gelindiğinde B teması tekrar sergilenmekte ve sol elde gelen kromatik onaltılıklar ile sağ eldeki melodik yapı bir ahenk içinde olmaktadır. Bu durum zirve noktası olarak görülen 173. ölçüye kadar devam ederek esere derinlik, dinamiklik ve etkileycilik kazandırmaktadır (Samson, 1992: 60).

*Şekil 52. Yüz Elli Yedinci Ölçüdeki B Temasının Tekrarı
(Şekilde, Yüz Elli Yedi İle Yüz Yetmiş Üçüncü Ölçüler Gösterilmektedir).*





Eserdeki temaların ve uygulanan ton değişimlerinin şematik olarak gösterimini şu şekilde yazmamız mümkündür:

Tablo 5. No. 3 op. 47 Baladındaki Tema ve Ton Değişimleri

Temalar	Ölçüler	Ton
A teması	1-52	As Dur
B teması	53-115	f moll
C teması	116-144	As Dur
B teması	144-183	cis moll
B+A	183-212	h moll/b moll
A teması	213-241	As Dur

Kaynak: Samson, 1992: 62.

No. 3 op. 47 numaralı baladın rondo formunu andırdığı ancak bu yapının belirli kalıplarından çıkarılarak farklı şekilde işlendiği görülmektedir. Teknik olarak no. 1 op. 23 baladını andırsa da aslında pasajlarda kullanılan öğeleri çalmak performans açısından zorlayıcıdır. No. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38'e göre daha zor olan bu eser kendinden sonra gelen no. 4 op. 52'ye her açıdan hazırlık olarak gösterilebilir. Ayrıca piyano yorumcularının repertuarlarında pek yer almayan bu eser tını açısından da zahmetli ve uğraştırıcıdır.

Balad No. 4 Op. 52

Chopin'in belki de müzikal yorumlama ve piyano tekniği bakımından en zor eseri no. 4 op. 52 baladıdır. Baladlar sırlamasının en sonuncusu olan bu eser Chopin'in deyimiyle diğer bütün baladalarına göre daha şiirseldir. Ayrıca ilk kez bu eserini yazar George Sand ve ressam Delacroix'a çaldığı da bilinmektedir (Aktüze, 2005: 543). Chopin, yine Mickiewicz'in bir şiiri olan ve Switez şiiri ile birlikte yazdığı Switezianka

şiiirini no. 4 op. 52 ile ilişkilendirdiği söylenmektedir. Diğer taraftan piyanist Alfred Cortot, farklı bir iddiada bulunarak Chopin'in "Les Trois Budrys" adlı hikâyeden etkilenererek uyarladığını belirtmiştir. Fakat Switezianka şiiirinin daha ağırlıkta olduğu inanişı yaygındır. Şiiirin konusu şü şekildedir: Switez gölü kenarında gezinen bir avcı, gölde gece vakti ortaya çıkıp gün doğarken ortadan kaybolan bir su perisine aşık olur. Su perisi de erkeklerin kalbinde ihanet duygusu taşıdığına inanır ve bu avcıya güvenmez. Ancak duygularına hâkim olamayarak kendisi de bu adama âşık olur. Yalnız su perisi bu genç adamın gerçekte kendisini sevip sevmediğini öğrenmek ve güvenmek için bir oyun oynar. Bir gece farklı bir kadın olarak karşısına çıkar ve kendisini aşka davet eder. Bu teklifi kabul eden avcıya birbirlerine yakınlaştıkları sırada gerçek yüzünü gösterir ve sadakatsizliğini lanetler. Bu lanetle çok büyük bir fırtına çıkar ve göl yarılarak ikisini de dibe çeker (Baltacılar, 2004: 34). Cortot'un bahsetmiş olduğu hikâyede ise; üç erkek kardeş olan Budrys'ler, babaları tarafından savaşa gönderilir ancak savaşa katılmayarak evlendikleri Polonyalı eşleriyle evlerine geri gelirler (Şenergin, 2019: 47).

No. 4 op. 52 baladını 1842'de Paris'te besteleyen besteci, 1841'de kendisine piyano öğretmenliği yaptığı Charlotte de Rothschild'e ithaf etmiştir. Fransa'nın ünlü Rothschild bankacılık ailesinin bir üyesi olan Charlotte, ailesi ile birlikte sanat camiasının ünlü figürleri olan Gioacchino Rossini, Heinrich Heine, Honoré de Balzac, Eugène Delacroix ve en son Frederic Chopin gibi sanatçılar ile yakın ilişki içinde olmuştur. Chopin'in kendisine ithaf ettiği bu baladı Rothschild ailesinin Paris'teki evinde gerçekleşen kongrede çalmasını isteyen Charlotte, Chopin'i soylu ve aristokrat ailelerle tanıştıırarak ünlenmesine de vesile olmuştur (Şenergin, 2019: 47).

Diğer üç baladına göre fazla romantik olmayan, daha çok fantezinin ve doğaçtan çalınışın özgürce değerlendirilişine olanak sağlayan no. 4 op. 52, tüm bu özelliklerine karşın şaşırtıcı derecede bir bütünlük göstermektedir. Rapsodik ve süslü motifler ile düzenlenen bu eseri piyanist, masalsı hikâyesini sanki doğaçlama yapıyormuş tavrıyla sergilemektedir (Aktüze, 2005: 543-544). Eser, ilk yedi ölçümlük kısa bir sunuşla başlamaktadır. İlk iki ölçüsü içerisinde sağ elde gelen sol sesi, oktav olarak kendini göstermekte ve sol elde gelen melodik yapı ile bağımsız bir çizgi oluşturmaktadır. Sol elde gelen bu melodi, ikinci ölçünün ikinci yarısından itibaren sağ ele geçmekte ve yedinci ölçünün sonuna kadar tekrar etmektedir. Ayrıca bu yedi ölçümlük giriş do majör tonunda sergilenmektedir. Ana temanın girişine kadar devam eden do majör, sekizinci

ölçüde do notası ile kendini fa minöre bırakarak bir modülasyon gerçekleştirmektedir (Şenergin, 2019: 47-48). Aslında armonik olarak bakıldığında burada kullanılan do notası fa minör tonunun dominant sesidir. Bu da Chopin'in dâhiliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Şekil 53. Chopin Balad No. 4 Op. 52, Yedi Ölçümlük Girişi
(Şekilde On Bir Ölçü Gösterilmektedir)

A M^{me} la Baronne C. de Rothschild.

★ **Andante con moto.** Fr. Chopin, Op. 52.

p *sempre legatiss.* *dolce* *poco cresc.* *dim.* *riten.* *a tempo* *mezza voce* *p*

Ana tema fa minör devam etse de yine farklı tonlara olan geçişleri görmemiz de mümkündür. Bunları sırasıyla fa minör-La bemol majör-fa minör-si bemol minör olarak sıralayabiliriz.

Şekil 54. Ana Temadaki Ton Geçişleri

fa minör **La bemol Majör**

a tempo *mezza voce* *p*

fa minör **si bemol minör**

The image shows a musical score for Chopin's Balad No. 4, Op. 52. It features two systems of music. The first system is labeled 'fa minör' (F minor) and the second system is labeled 'si bemol minör' (C minor). The score includes piano and bass staves with various musical notations such as 'dolce', 'mp', 'poco cresc.', and 'dim.'. There are also yellow vertical lines marking specific measures in both systems.

Birinci yani ana tema, sekizinci ölçüden başlayarak yetmiş sekizinci ölçüye kadar devam etmektedir. Ancak kendi içerisinde sürekli temanın tekrarı gerçekleşse de, tematik çeşitleme ve geçit köprüsü gibi biçim şekillerine rastlamak mümkündür. Birinci temanın tonu fa minörde devam ettikten sonra ikinci tema birinci temanın subdominant tonu olan si bemol majör de sunulmaktadır. Bu durum sonat formu biçiminin özelliklerinden biridir (Baltacılar, 2004: 35). Eserin form açısından gelişimini şu şekilde göstermemiz mümkündür.

Şekil 55. Chopin Balad No. 4 Op. 52, Form Yapısı

A Mme la Baronne C. de Rothschild.

Giriş *Andante con moto.*

Fr. Chopin, Op. 52.

The image shows the musical score for the introduction of Chopin's Balad No. 4, Op. 52. It features two systems of music. The first system is labeled 'Giriş' and 'Andante con moto.' and the second system is labeled 'riten.'. The score includes piano and bass staves with various musical notations such as 'p', 'sempre legatiss.', 'dolce', 'poco cresc.', 'dim.', and 'riten.'. There are also yellow vertical lines marking specific measures in both systems.

A a tempo

mezza voce *p*

dolce

mp *poco cresc.* *dim.*

A-Tekrar

mezza voce *poco cresc.* *dim.* *p*

mf *p*

mp *p* *poco cresc.*

Ara Tema

dim. *(m.d.)* *pp*
molto legato

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand accompaniment includes a *mezza voce* marking. The system ends with a double bar line.

Third system of the piano score. The right hand features a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand accompaniment includes a *poco f* (poco fortissimo) marking. The system ends with a double bar line.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a *cresc.* marking. The left hand accompaniment includes a *poco f* marking. The system ends with a double bar line.

A-Gelişim

Fifth system of the piano score, labeled "A-Gelişim". The right hand begins with a *ten.* (tension) marking and a *f* (forte) dynamic. The left hand accompaniment includes a *dim.* marking. The system ends with a double bar line.

Sixth system of the piano score. The right hand continues with a *p* (piano) dynamic and a *legato* marking. The left hand accompaniment includes a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line.

Seventh system of the piano score. The right hand continues with a *più f* (più forte) marking. The left hand accompaniment includes a *f* (forte) marking. The system ends with a double bar line.

sempre più *f*

First system of a piano score in B-flat major, 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking is *f* (forte) with the instruction *sempre più* (always more).

rit. *più f* *molto f* *ff* *più rit.*

Second system of the piano score. It continues the melodic and accompanimental lines. The dynamics increase from *f* to *ff* (fortissimo). The tempo is marked *rit.* (ritardando) and *più rit.* (more ritardando). The instruction *molto f* (very forte) is also present.

Köprü
a tempo *accelerando* *fz* *dim.*

Third system, starting with the section title **Köprü** and the tempo marking *a tempo*. The music becomes more rhythmic and driving. The dynamic marking is *fz* (forzando). The tempo is marked *accelerando* (accelerando). The system ends with a *dim.* (diminuendo) marking.

leggiero *dim.*

Fourth system, featuring a lighter, more delicate texture. The dynamic marking is *leggiero dim.* (light and diminishing).

rit. **B** *a tempo primo* *p*

Fifth system, marked with a section letter **B** and the tempo *a tempo primo* (return to the first tempo). The dynamic marking is *p* (piano). The tempo is marked *rit.* (ritardando).

dolce

Sixth system, marked *dolce* (dolce), indicating a soft and sweet character. The music is more melodic and flowing.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a *cresc.* marking and a *dolce* marking. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and arpeggios. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a *cresc.* marking, followed by a *dim.* marking and a *ritard.* marking. The left hand continues with harmonic accompaniment.

B-Gelişme

Third system of musical notation, labeled "B-Gelişme". It begins with *a tempo*. The right hand starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with a *cresc.* marking. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked with *dim.* and *rit.*. The left hand continues with harmonic accompaniment.

A-Çeşitleme

Sixth system of musical notation, labeled "A-Çeşitleme". It begins with *poco rit.* and *pp dolciss.*. The right hand features a melodic line with a *rall.* marking. The left hand continues with harmonic accompaniment. The system concludes with *a tempo* and *p legato*.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

Second system of musical notation, including the instruction *poco cresc.* and *cresc.*

Third system of musical notation, including the instruction *rubato* and the section title **A-Tekrar**.

Fourth system of musical notation, including the instruction *cresc.* and *dim.*

Fifth system of musical notation, including the instruction **B Çeşitleme** and *a tempo*.

Sixth system of musical notation, including the instruction *p leggiero* and *dolce*.

Seventh system of musical notation, including the instruction *p cresc.* and *f*.



Kaynak: Baltacılar, 2004: 34.

Diğer baladlarına göre no. 4 op. 52 yapı olarak karmaşık, nota yazımı bakımından sıkışık ve piyano tekniği açısından da zorlayıcıdır. Chopin'in eserleri arasında en yüksek seviyeli eser olarak no. 4 op. 52 baladını göstermemiz mümkündür. No. 4 op. 52'nin müziğini anlamak, teknik açıdan kabiliyete ulaşmak için belirli bir yaş ve olgunluğa erişmek önemlidir. Aslında Chopin'in tüm baladları için aynı şeyi söylemek mümkündür. Ancak no. 4 op. 52'yi bu noktada ayrı tutmak gerekir. Scherzolar gibi baladlar da Chopin'in en dikkatli çalışılması gereken eserleridir. Bu nedenle çalışma sırasında sabırlı olmak, kendini dinlemek ve zorlayıcı teknik pasajlar için özel çalışmalar yapmak gerekir.

İKİNCİ BÖLÜM

PİYANO ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, piyano çalışma öncesi ve piyano başına oturulduğunda parmak açma uygulamaların neler olması gerektiği ile ilgili bilgilere yer verilirken, F. Chopin hakkında yayımlanmış ulusal/ uluslararası tez ve makalelere yer verilmiştir.

1. PİYANO ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

1.1. PİYANO ÇALIŞMA ÖNCESİ UYGULAMALAR

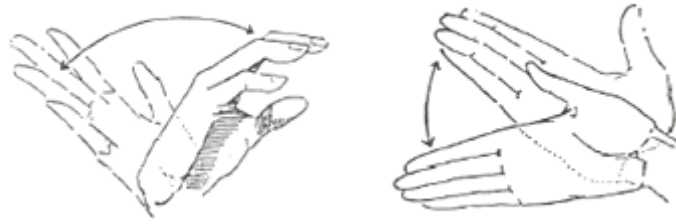
Her piyanistin çalışma öncesi uygulamaları farklılık gösterebilir. Ancak yaygın bir durum vardır ki o da parmakları açmak olarak tabir edilen elleri eser öncesi ısıtmaktır. Bunun için çeşitli yöntemler mevcuttur. Örneğin, gam, Hanon ya da Herz egzersizler çalışılabilir. Ayrıca bu teknik kuvvetlendirici egzersizleri yaparken hızlı olarak değil orta tempoda kendini dinleyerek ve kol ağırlığını tuşlara ileterek çalışmak önemlidir. Her insanın farklı kas yapısı göz önüne alındığında kimileri için el açma süresi 1 saat, kimilerine göre ise 15 ya da 20 dakikadır. El ısıtmanın haricinde belki de en önemlisi ve çoğunlukla atlanılan bir durum ise kas ve eklemleri ısıtma hareketleridir. Uzun süren çalışmaların sonucunda omuz, kol, sırt ve kol ağırları çeken piyanistler bu durumun önüne geçebilmek için enstrümanın önüne oturmadan kasları esnetmeli, gerdirmeli ve rahatlatmalıdır. Şayet bu egzersizler yapılmaz ise, zaman içerisinde kas romatizması, boyun düzleşmesi ya da boyun fıtığı gibi benzeri rahatsızlıklarla karşılaşmak mümkündür.

Genel itibariyle enstrüman çalan müzisyenlerin kendilerini bedensel efor sarf eden meslek guruplarında görmemeleri bu sağlık sorunlarının oluşmasında etkindir. Oysa ki sporda büyük kas gurupları çalışırken, enstrüman çalanlarda küçük kas gurupları çalışmaktadır. Her gün saatlerce bu küçük kas guruplarını çalıştıran müzisyenlerin kas fibrilleri (küçük lifler) gittikçe yoğun yüklenmeyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle herhangi bir rahatsızlık yaşamamak için egzersiz düzeyi ve sarf edilen güç arasında denge kurulmalıdır. Fizyoterapistler overuse (aşırı kullanmaya bağlı sakatlık) yaralanmalarının önüne geçilmesi için kasların harcanan güç kadar dinlendirilmesinde önemli rol oynadığını belirtmişlerdir (Erdal, 2005: 32). Bu noktada belirtilen küçük kas guruplarının çalışma esnasında ve ileride oluşabilecek sıkıntıları

azaltmak için çalışma öncesi uygulamalar uygulanmalı, bu uygulamalar sayesinde beden sağlığı korunarak parmak gücü ve çevikliği artırılmalıdır.

Çalım tekniği açısından kuvvet gerektiren bir yapıya sahip olan piyano, diğer enstrümanlara göre bedensel, zihinsel ve teknik olarak zordur. Tüm parmakların aktif olduğu, kol, el ve gerektiği yerde ayakların dahi kullanıldığı bu enstrümanda hareketsel kabiliyet ve çalım tekniği kazanmak çok önemlidir. Enstrüman çalışmaya başlamadan önce el, kol ve parmaklar için çeşitli uygulamalar yapılmalı ve bu uzuvlara bağlı kaslar rahatlatılmalıdır. İlk ısınma hareketine bilekleri gerdirerek ve gevşeterek başlanmalıdır. Geriye, ileriye, yukarıya ve aşağı olmak üzere dört farklı şekillerde hareket sağlanmalı ve bilekler ısıtılmalıdır. Bu uygulamayı yaparken her bir el için hareket on kez tekrar edilmeli ve olabildiğince gerdirilmelidir.

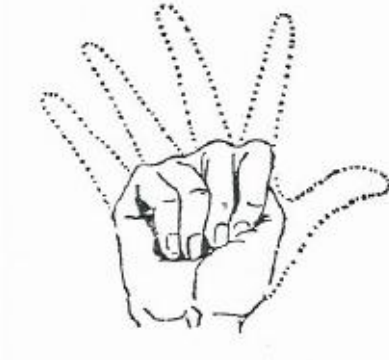
Şekil 56. Bilek Isıtma Hareketleri



Kaynak: Erdal, 2005: 121.

Bileklerden sonra parmaklar için çeşitli alıştırmalar yapılmalıdır. Bunlardan bazıları şunlardır: Önce el yukarı doğru kaldırılır, beş parmak avuç içine doğru kapatılır ve açılır.

Şekil 57. El Açma, Kapama Hareketi



Kaynak: Erdal, 2005: 121.

Sonra aynı işlem başparmak hariç diğer dört parmak ile eli açık pozisyonda tutarak sadece kendi içine doğru açıp kapatılarak yapılır.

Şekil 58. Dört Parmak Egzersizi



Kaynak: Erdal, 2005: 121.

Ardından beş parmak kartal pençesi şekline getirilip sıkılmalı ve rahatlaması için yine eller açılmalıdır.

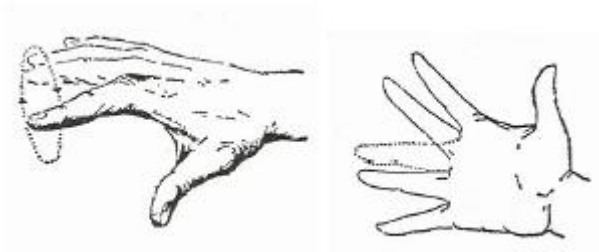
Şekil 59. Kartal Pençe Hareketi



Kaynak: Erdal, 2005: 121.

Daha sonra her bir parmak kendi etrafında yuvarlak çiziyormuş gibi döndürülmeli ve ardından parmak araları açılıp kapatılmalıdır.

Şekil 60. Parmak Döndürme ve Parmak Aralarını Açma Hareketi

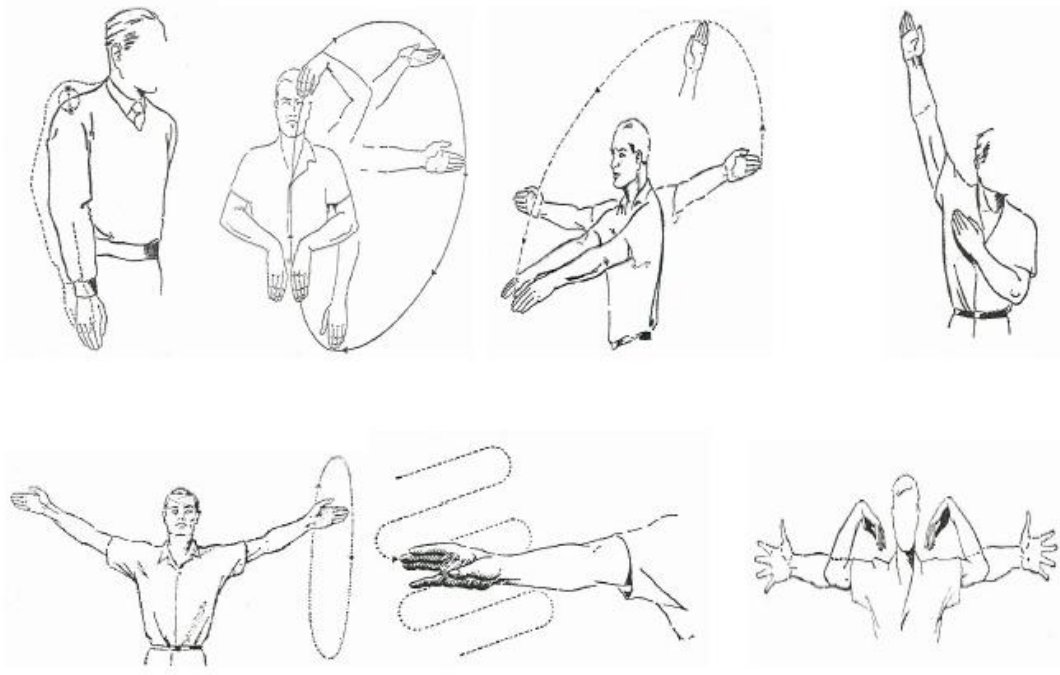


Kaynak: Erdal, 2005: 121.

Uzun süren çalışmaların sonucunda piyanistleri en çok rahatsız eden şey sırt kaslarının ağrmasıdır. Bu ağrıdan kurtulmak ve uzun süren çalışmalardan az hasarlı bir

şekilde ayrılmak için bilek ve parmak hareketleri gibi sırt kasları için de ısınma hareketleri yapılmalıdır. Başlangıç olarak omuzların daire şeklinde arkaya ve öne doğru yuvarlak çizilerek döndürülmesi, sonra ellerin önde birleştirilerek kademeli bir şekilde yanlara doğru açılarak baş üstüne kadar çıkartılması, iki kolu öne doğru uzatarak yanlara açılması ve en son olarak her bir kolu yukarı doğru kaldırıp indirilmesi gibi çeşitli hareketler önerilmektedir. Ayrıca bu hareketlere ek olarak iki kolu yana doğru açarak önce eller daha sonra kollar daire şeklinde hareket ettirilmeli ve yine aynı şekilde kollar yana doğru açılıp omuza kadar getirilmelidir.

Şekil 61. Sırt Kasları İçin Hareketler



Kaynak: Erdal, 2005: 123.

Fırat Akarcalı (2018: 8-9), “Piyano Çalarken Kullanılan Tüm Kasların Isıtılmasının Anlık Piyano Performansına Etkisinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, enstrüman çalma öncesinde yapılması gerekenlerin nasıl olması gerektiği ile ilgili olarak bazı önerilerde bulunmuştur. Bunlar şu şekildedir:

- * Her iki kolu baş üzerine kaldırma ve tekrar yanlara indirme hareketi (20 tekrar)
- * Her iki kolu yanlara baş üzerine kaldırma ve tekrar yanlara indirme hareketi (20 tekrar)
- * Omuzları silkme (20 tekrar)

- * Kürek kemiklerini birbirine yaklaştırma hareketi (20 tekrar)
- * Dirseği bükme ve tam açma hareketi (20 tekrar)
- * Kollar yanda, omuzları 7 kez arkaya, 7 kez de öne çevirme hareketi (10 tekrar)
- * Avuçları yukarı ve aşağı çevirme hareketi (20 tekrar)
- * Bilekleri yukarı ve aşağı çevirme hareketi (20 tekrar)
- * Bilekleri önce kk parmak, sonra başparmak yönünde bükme hareketi (20 tekrar)
- * Parmakları açıp kapama hareketi (10 tekrar)
- * Parmakları kök eklemden ve uç eklemden bükerken orta eklemleri düz tutabilme (engel gibi) hareketi (10 tekrar)

Bu hareketlerin sonucunda kaslar sağlam, aktif ve güçlü, parmakların ise alım açısından seri olması kaçınılmazdır. Bu durum yorumcuyu, hem zihinsel, hem de teknik olarak rahatlatabilmekte, alım sırasında kolaylık sağlamaktadır. Ancak piyano tekniği açısından sadece bu hareketleri yapmak yeter değildir. Teknik gelişimi sağlayan egzersizlerle beraber etüt çalışmaları yapılmalı, teknik seviye artırılmalıdır.

1.2. ETÜT ALIşMALAR VE ALIşTIRMALAR

Teknik gelişimin en önemli yapılarından olan alıştırma ve etütler, parmak becerisi kazandırılmada en etkili araçlardır. Genelde elleri açarken uygulanan Hanon, Hertz, Liszt ya da Brahms egzersizler gibi alıştırmalar çoğu piyanistin tercihleri arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra bu alıştırmaların haricinde eser çalışmaya başlamadan önce etüt gibi teknik dokuyu güçlendirmeye yarayan yapıların çalışılması da mevcuttur.

Parmakların süratli, evik, dayanıklı ve tuş hâkimiyetini ön planda tutan ve bu sayede teknik gücü artıran etüt formunu ilk olarak M. Clementi ortaya çıkarmıştır. Daha sonra Clementi'nin ğrencisi olan J. B. Cramer de bu yoldan devam etmiş ve C. Czerny'nin de ortaya koyduğu teknik yaklaşımlar ile daha da yaygınlaşmıştır. Bu bestecilerin yarattığı bu teknik zorluklu eserler, kendilerinden sonraki romantik bestecilerin etkilenmesine sebep olmuş ve dönemin klavye tekniğinin de gelişim göstermesi ile yüksek seviyelere ulaşmıştır. Örneğin, Mendelsshon, Chopin ve Liszt gibi besteciler n çalışma olarak görülen etütleri konser eseri olarak bestelemiş ve

romantik döneme damga vurmuşlardır. O dönemin piyanolarına göre günümüz piyanoların mekanizmasının daha gelişmiş, daha sağlam ve tuş ağırlıklarının daha fazla olduğunu düşünürsek, yazmış oldukları eserlerdeki nüansları, hızlı pasajları, oktavları ve akorları çalmak gerçekten zorlayıcıdır. Ayrıca teknik zorluklarla birlikte müzikalitenin de sunulduğu bu eserler yorumlama sanatının en etkili örnekleri olmuş, post-romantik ve çağdaş dönemde de kullanılmaya devam edilmiştir.

Etüt formunu ortaya koyan başlıca bestecileri şu şekilde sıralamamız mümkündür:

Muzio Clementi (1752-1832)

- * “Gradus Ad Parnassum” Op. 44 (3 cilt, toplam 100 eser)

Johann Baptiss Cramer (1771-1858)

- * “Grandes etudes melodiques” Op. 107 (12 etüt)

- * Op. 81 (16 etüt)

Carl Czerny (1791-1857)

- * Op. 139 (100 etüt)

- * Op. 261 (125 etüt)

- * Op. 299 (40 etüt)

- * Op. 409 (50 etüt)

- * Op. 453 (110 etüt)

- * Op. 481 (50 etüt)

- * Op. 553 (6 oktav etüt)

- * Op 636 (24 etüt)

- * Op. 740 (50 etüt)

- * Op. 756 (28 salon etüdü)

- * “Nouveau Gradus Ad Parnassum” Op. 822 (4 cilt 46 etüt)

- * Op. 849 (30 etüt)

- * Op. 718 (sol el için 24 etüt)

- * Op. 777 (100 etüt)

Henri Bertini (1798-1876)

- * Op. 29 (24 etüt)
- * Op. 32 (24 etüt)
- * Op. 66 (25 etüt)
- * Op. 97 (2 cilt 25 etüt)
- * Op. 100 (25 etüt)
- * Op. 134 (25 etüt)
- * Op. 135 (25 etüt)
- * Op. 137 (25 etüt)
- * Op. 142 (50 melodik etüt)
- * Op. 149 (25 etüt)
- * Op. 166 (25 etüt)
- * Op. 175 (25 etüt)

Friedrich Burgmüller (1806-1874)

- * Op. 100 (25 etüt)
- * Op. 105 (12 etüt)
- * Op. 109 (18 etüt)

Felix Bartholdy Mendelssohn (1809-1847)

- * Op. 104 (3 etüt)
- * Etüt fa minör

Frederic Chopin (1810-1849)

- * Op. 10 (12 etüt)
- * Op. 25 (12 etüt)
- * Op. Post. "Trois Nouvelles" (3 etüt)

Robert Schumann (1810-1856)

- * Beethoven teması üzerine varyasyon formunda etütler (15 etüt)

- * Op. 3 Paganini caprice (6 etüt)
- * Op. 10 Paganini caprice (6 etüt)

Franz Liszt (1811-1886)

- * Paganini (6 etüt)
- * Transcendental (12 etüt)
- * 3 Konser Etüdü

Sigismond Thalberg (1812-1871)

- * Op. 26 (12 etüt)

Anton Rubinstein (1829-1894)

- * Op. 23 (6 etüt)
- * Op. 81 (6 etüt)
- * Konser etüdü

Moritz Moszkowski (1854-1925)

- * Op. 72 (virtüöz 15 etüt)
- * Op. 92 (sol el için 12 etüt)
- * Op. 78 (3 etüt)

Claude Debussy (1862-1918)

- * 12 etüt (2 cilt)

Aleksandr Scriabin (1872-1915)

- * Op. 8 (12 etüt)
- * Op. 42 (8 etüt)
- * Op. 65 (3 etüt)

Sergie Rachmaninov (1873-1943)

- * Op. 33 (8 etüt)
- * Op. 39 (9 etüt)

Sergey Prokofiev (1891-1953)

* Op. 2 (4 etüt) (www.imslp.org).

György Ligeti (1923-2006)

* 6 etüt (1. Defter) (Ligeti, 1986a: 5)

* 7 etüt (2. Defter) (Ligeti, 1998b: 3)

* 4 etüt (3. Defter) (Ligeti, 2005c: 2)

1.3. ÇALIŞMA YÖNTEMİ

Çalışma aşamasında zihin ve fizik bir ilişki içerisinde hareket etmeli, müzikal bir amaç olmadan tek bir nota seslendirilmemeli, klavye üzerinde her bir notanın ritimleri belirlenerek çalışılmalıdır. Ritimsel olarak doğru zamansal harekette bulunulmalı şayet buna dikkat edilmez ise hiçbir nota müzikal amaçlara uygun olarak çalınamayacağı unutulmamalıdır. Teknik ustalık ve yorum ustalığı bu noktada hareket ve kontrol temeline dayandırılmalı ve çalışma sırasında teknik ile müzikal çalışmayı birbirinden ayırmadan, birbirleriyle ilişkilendirerek yapılması gerekmektedir (Matthay, 1947: 4). Piyanodan üretilen ses kalitesi, tuşa basılan hıza ve bunun karşılığında çekicinin verdiği tepkiyle bağlantılıdır. Birçok piyanist piyanodan nasıl bir yüksek ses çıkarması gerektiğini bilmektedir. Tuşların ne kadar sert ya da ne kadar ağır olduğu önemli değildir (Mimaki, 2010: 55). Bir tuşa 1 ton gibi bir güç bindirilse bile, belirli hızda aşağı yukarı tuş hareket ettirilmezse ses elde edilemez. Sesi ağırlık değil, tuşa basılan hız belirler. Bu yüzden hızı üretirken mümkün olduğunca az ağırlık kullanmak ve kas kuvvetini en aza indirerek çekiçleri hareket ettirmek gerekir. Rahat ve uygun bir kol kuvveti uygulanırsa istenilen en yüksek ses (fortissimo) ve en hafif ses (pianissimo) elde edilebilir (Sandor, 1981: 8).

Enstrüman çalışmaya başlanırken ellerin tuşlar üzerindeki hareket kabiliyetinin artırılması sırasında yaygın olarak bilinen birçok davranış prensibi vardır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- * Bilek her zaman serbest olmalı, her türlü kas gerginliğinden uzak durulmalıdır.
- * Parmakların her biri kavisli bir şekilde olmalıdır.
- * Parmak eklemleri tuşların içine doğru sokulmamalıdır.
- * Ön kol serbest olmalı, abartılı hareketlerden uzak durulmalıdır.

* Parmak hareketleri bağımsız olmalı ve sıkılmamalıdır.

* Küçük parmak hafif bir eğimle klavyenin ilerisine doğru alınmalı, başparmak kısmına göre daha yüksek tutulmalıdır. Bu davranışla başparmak geçişleri kolaylaşmakta ve özellikle gamları çalmada serilik kazandırmaktadır.

* Başparmak, üçüncü ve dördüncü parmağın altından geçerken önceden hazırlanmalı, el herhangi bir şekilde bükülmeden hareket ettirilmelidir.

* Yavaş çalışırken bilek hareketleri seri ve hızlı olmalıdır (Cooke, 1913: 11).

Parmakların tuşlar üzerindeki basış şekli aslında duruma göre değişiklik gösterebilmektedir. Yastık olarak tabir edilen parmağın yumuşak dokusu ile ya da sivri ucuyla basılması buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak özellikle yumuşak kısmıyla basılacağı zaman aşırıya kaçılmamalıdır. Yoksa fazla düz tutulan parmaklar avuç içinde ve ön kolda gerginlik yaratarak sıkılaşmaya sebep olabilir (Berman, 2000: 30). Sesin yumuşak, dolgun ve istenilen düzeyde nüans yapılabilmesine imkan sağlayan parmaklardaki yastıklar, yorumlanan eserin karakterini belirlemede de yardımcı unsurdur. Ancak bu çalım şekli hızlı teknik pasajlar için pek konforlu değildir. Onun yerine parmakların dik tutulduğu bir pozisyon şekli daha uygundur.

Bir piyanistin yavaş, dinleyerek ve en önemlisi ayrı ellerle çalışması önerilmektedir. Çalışırken konsantrasyonu bozmamak çalışmanın verimliliği açısından da önemlidir. Zihnin boş ve sakin olması aynı paralel de kasların da zihne ayak uydurarak yumuşaması mümkündür. Ancak sinirli ve agresif bir tavırla çalışmak, kasları daha gergin, bilekleri daha sıkı ve çıkan sesi de daha sert yapmaktadır. Bu da bilek, kol ve el sakatlanmalarında en büyük sebeptir. Piyano pedagogu olan İngiliz piyanist Tobias Matthay, yazmış olduğu “*The Visible and Invisible in Piano Technique a Digest*” isimli kitabında, tekniğin, parmaktan ziyade zihin meselesi olduğunu ve bu nedenle olası bir müzikal etki açısından zihnin, kas ile ilişki içerisinde olması gerektiğini vurgulamıştır (Akt: Lipke-Perry, 2008: 17). Müzikal etkiyi belirlemek için kas-zihin ilişkisini kuvvetlendirmek tekniğin gelişimi açısından önemlidir. Ayrıca zihin-kas gücünün elde edilmesi ile uzuvlar doğru çalışmakta, müzikal ifade doğru bir şekilde yerine getirilmektedir (Matthay, 1947: 3). Bestecilerin zorlayıcı teknik pasajlarını çalışırken bahsedilen zihin-kas ilişkisini göze almak gerekir. Çünkü sıkarak, sert bir şekilde yaklaşım sergilenirse, bu pasajların iyi olması düşünülemez.

2. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, Chopin ve piyano tekniği üzerine yayımlanmış yerli ve yabancı araştırmalara yer verilmiştir. Liste olarak gösterilen araştırmalar yazım tarihine göre sıralanmıştır.

2.1. TEZLER

Chopin üzerine yazılmış olan tezler:

Dolkun, İ. (1994). *Chopin'in Op. 10 ve Op. 25 Etüdlerinin İncelenmesi* adlı yüksek lisans tezinde, Chopin'in hayatı ile birlikte dehasını gösteren etütlerinin teknik ile duygu uyumluluğu incelemiş ve analizlerini yapmıştır.

Yücelen, F. B. (1999). *Chopin'in Baladlarının İncelenmesi* adlı yüksek lisans tezinde, baladları hem analitik hem de tarihsel açıdan incelemiş ve romantik dönemin belirleyici öğeleri ile Chopin'in müziğe olan yaklaşımını ele almıştır.

Baltacılar, T. Ö. (2004). *Piyanist ve Besteci Olarak Frederic Chopin'in Yaşamına Bir Bakış ve Dört Baladı Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans tezinde, romantik dönemin özellikleri ışığında Chopin'in dört baladı olan Op. 23, Op. 38 Op. 47 ve Op. 52 eserlerinin müzikal analizini yapmış ve balad kavramının tarihsel boyutuna yer vermiştir.

Sönmez, S. (2006). *Chopin Mazurkalarında Aksan Kategorizasyonu* adlı yüksek lisans tezinde, Chopin'in solo piyano için kalem aldığı mazurkaları üzerinde, aksan kullanımına ilişkin bir analiz çalışması yapmıştır.

Gençay, Ç. A. (2007). *F. Chopin'in Yaşamı, Müzik Anlayışı, Yapıtları ve A. Mickiewicz F. Chopin İlişkisinin Op. 23 No. 1 Sol Minör Ballade Üzerine Yansımaları* adlı sanatta yeterlilik tezinde, piyano edebiyatında çok özel bir yeri olan F. Chopin'in, Polonyalı şair dostu A. Mickiewicz ile ortak noktalarını irdelemiş ve bestecinin yapıtlarına olan yansımalarını ele almıştır.

Araboğlu, A. (2009). *Frederic Chopin'in Nocturnlerinin Form, Teknik ve İcra Yönünden İncelenmesi* adlı sanatta yeterlilik tezinde, Polonyalı besteci F. Chopin'in piyano müziğinin dünya literatüründeki yeri ve önemi ile noktürnlerindeki form, armonik ve icra teknikleri bakımından yaratmış olduğu yeniliklere ve yöntemlere yer vermiştir.

Kargı, I. (2009). *F. Chopin'in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzolarının İncelenmesi* adlı sanatta yeterlilik tezinde, Chopin'in scherzolarının yorumlanmasına katkı sağlamak üzere hayatı, öğretmenliği, müzik stili, rubatoyu kullanma biçimleri, armoniyi ve form yapılarını incelemiştir.

Eyüpoğlu, E. B. (2016). *F. Chopin'in Op. 10 No. 2 Kromatik Etüdünün Piyano Tekniğine Etkileri* adlı yüksek lisans tezinde, bestecinin Op. 10 No. 2 kromatik etüdünün piyano tekniği üzerine olan etkileri ile diğer bestecilerin (Czerny, Bartok, Debussy, Scriabin, Prokofiev, Blanchet, Bortkiewicz, Hamelin, Ligeti, Rachmaninov) teknik problemlerin giderilmesine yönelik bestelemiş oldukları örnek etütlere yer vermiştir.

Yahşi, F. E. (2017). *F. Chopin'in Op. 10 Etütlerinin Yapısal Analizleri ve Yorumlanması* adlı sanatta yeterlilik tezinde, erken piyano tekniğinin gelişimi üzerine çalışma yapan bestecilerin etüt yaklaşımları, bu yaklaşımların piyano tekniğine ve dönemin piyano müziğine olan etkilerini incelemiş ve Chopin'in Op. 10 etütlerinin piyano tekniğine getirdiği yeniliklere yer vermiştir.

Yılmaz, Ö. B. (2018). *F. Chopin Op. 10, 12 Nolu "İhtilal" Etüdünün Piyano Tekniği Yönünden İncelenmesi ve Piyano Eğitiminde İleri Düzey Piyanistlik Becerilerine Olan Etkileri* adlı yüksek lisans tezinde, Chopin'in ihtilal etüdünün yapısal analizini yapmış ve ileri düzey piyanistlik becerilerine olan katkılarına değinerek, piyano eğitimi alanındaki önemini belirtmiştir.

Oğan, F. D. (2019). *Piyano Öğretiminde F. Chopin İcralarının L. v. Beethoven Sonat İcralarına Etki Durumunun İncelenmesi ve Değerlendirilmesi* adlı doktora tezinde, piyano öğretimi sürecinde sıkça kullanılan F. Chopin Op. 10 ve Op. 25 etütlerinin, L. v. Beethoven sonat icralarına etki düzeyinin ne ölçüde olduğunu incelemiştir.

Piyano tekniği üzerine yazılmış olan tezler:

Tezer, F. (2013). *Sanat Tıbbı ve Piyano Tekniğinin İşlevsel Biyomekaniği Czerny ve Brahms Egzersizler Desteği İle Chopin ve Liszt Etüdlerin Çalışma Yöntemleri* adlı doktora tezinde, sanat tıbbı ile yakın ilişki içerisinde olan piyano tekniğinin başlıca sorunları ile örtüşen Chopin'in op. 10 ve op. 25 (belirli etütleri), Liszt-Paganini no. 4-6, Czerny op. 821 kısa egzersizler ve Brahms'ın piyano için yazdığı 51 egzersizi örnek olarak seçmiş ve teknik açıdan ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. Ayrıca sınıflama (oktav,

aralık, gam, arpej) yöntemi ve örnekleme yoluyla ele alınarak teknik yanlışların sebep olduğu sakatlıklar ve bu sakatlıkların oluşmaması için çalışma yöntemleri sunmuştur.

Kocatürk, A. (2010). *Piyano Çalma Teknikleri* adlı sanatta yeterlilik tezinde, piyanistlerin ne tür teknik problemler ile karşılaşabileceği ve nasıl çözümlenebilecekleri ile alakalı olarak analizler yapmıştır.

2.2. MAKALELER

Samson, J. (1989). *Chopin and Genre* adlı makalesinde, biçim, tarz ve teori konuları ışığında, Chopin'in romantizmin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen impromptularını incelemiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ TEKNİK AÇIDAN ÇALIŞILMASINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı; Frederic Chopin'in piyano tekniği açısından üst seviye olarak adlandırılan eserlerinden ikisi olan no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladların teknik açıdan çalışma durumuna yönelik bir model sunmak ve benzer konulara kaynak oluşturmaktır. Bu araştırma;

* Frederic Chopin'in piyano tekniğinin araştırılması,

* Frederic Chopin'in no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarının teknik açıdan çalışılmasına yönelik model sunulması,

* Konu hakkında kaynak oluşturulması bakımından önemlidir.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Romantik dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Frederic Chopin, piyano müziğine ve tekniğine getirdiği önemli yenilikler ile piyano yorumcularının en çok tercih ettiği besteciden biri olmaktadır. Ortaya koyduğu eşsiz eserler ile piyano edebiyatına ve piyano repertuarına katkı sağlamış ve romantizmin gelişmesinde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Chopin'in şiirsel tınısı ve rubato anlayışı piyano müziğindeki değişimlerin en göze çarpan özelliğidir. Piyano tekniği açısından kendi dönemi içinde ve öncesinde yaşamış olan bestecilerinden farklı olarak teknik öğeleri etkili ve çalım açısından zorlayıcı pasajlar tercih etmesi yorumlama sanatı bakımından birçok piyanist için zorlayıcıdır. Yapılan bu araştırma da teknik zorluklar içeren baladlarından ikisi olan no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladların teknik açıdan çalışılmasına yönelik yöntemler nasıl olmalıdır? Sorusu, araştırmanın problem cümlesini ve bu problem cümlesine ilişkin olarak belirlenen alt problemleri ise;

1. Frederic Chopin'in no. 1 op. 23 numaralı baladındaki teknik unsurlar nelerdir ve bu unsurları barındıran teknik pasajların çalışılma yöntemi nasıl olmalıdır?

2. Frederic Chopin'in no. 2 op. 38 numaralı baladındaki teknik unsurlar nelerdir ve bu unsurları barındıran teknik pasajların çalışılma yöntemi nasıl olmalıdır?

3. Frederic Chopin'in eserlerinin çalışma yöntemine yönelik uzman piyanistlerin düşünceleri nelerdir? Soruları oluşturmaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Bu araştırmada;

1. Seçilen araştırma modelinin araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
2. Veri toplama aracı olarak kullanılan kaynak tarama/çözümleme yönteminin geçerli ve güvenilir olup, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağladığı,
3. Frederic Chopin'in no.1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarının teknik pasajlarının çalışılmasına yönelik bir model sunulduğu, sayıtlılarından hareket edilmiştir.

4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Araştırma;

1. Frederic Chopin'in hayatı ve eserleri ile,
2. Frederic Chopin'in no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarının teknik açıdan incelenmesi ile,
3. Konu hakkında ulaşılabilen kaynaklar ile,
4. Sanatta yeterlilik programı için ayrılan süre ile,
5. Araştırmacının sağladığı maddi olanaklar ile sınırlıdır.

5. TANIMLAR

Norm: Yargılama ve değerlendirmenin kendisine göre yapıldığı ölçüt, uyulması gereken kural, düzgü (www.sozluk.gov.tr 06.08.2020 tarihinde ulaşılmıştır).

Normatif: Bir kural gücünü, değerini taşıyan, düzgüsel (www.sozluk.gov.tr 06.08.2020 tarihinde ulaşılmıştır).

6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni, örnekleme, veri toplama yöntemleri ve verilerin analizi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, nitel araştırma yönteminin kullanıldığı, tarama modeli ile içerik analizini esas alan betimsel bir araştırmadır.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 41). Araştırmaya konu olan ve piyano edebiyatında önemli bir yer tutan Frederic Chopin’in no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarında yer alan zor pasajlardaki piyano teknik unsurları belirtmek için, nitel araştırma türlerinden görüşme tekniği ve doküman analizi kullanılmıştır.

“Tarama modeli, geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2009: 77). Tarama modeline uygun olarak, Frederic Chopin’in piyano edebiyatındaki yeri ele alınmış ve piyano tekniği açısından zorlayıcı eserler arasında yerini alan no.1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarında kullanılan teknik özellikler irdelenmeye çalışılmıştır.

“İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. İçerik analizi yalnızca metinler üzerinde kullanılan bir teknik değildir. Görseller, televizyon programları, konuşmalar, sohbetler, tiyatro gösterilerinin incelenmesinde de kullanılan bir analiz yöntemidir” (Stemler, 2001’den akt. Büyüköztürk vd., 2011a: 269). İçerik analizi ile Frederic Chopin’in no. 1 op. 23 ile no. 2 op. 38 numaralı baladlarında yer alan zor teknik öğelerin nasıl çalışılması gerektiği ile ilgili olarak bir çalışma modeli sunulmuştur.

“Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci, 2010: 7). Araştırmada Frederic Chopin’in bestelemiş olduğu dört baladından ikisi olan no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarındaki teknik unsurlar çalışma yöntemi açısından betimlenmeye çalışılmıştır.

6.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

“Bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına araştırmanın evreni denilmektedir” (Cebeci, 2010: 49).

“Belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümeye araştırmanın örnekleme denilmektedir” (Karasar, 2009: 110).

Araştırmanın evrenini, Frederic Chopin'in teknik açıdan zorlayıcı ve piyano literatüründe önemli bir yere sahip olan baladları, örneklemini ise dört baladından ikisi olan no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladları oluşturmaktadır.

6.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Veri toplama yöntemi olarak;

* Türkçe ve yabancı kaynaklar ile piyano eserlerini konu alan araştırmaların incelenmesi doğrultusunda belgesel kaynak tarama yönteminden,

* Frederich Chopin'in no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladlarının teknik pasajlarına yönelik olarak analiz yönteminin bir alt başlığı olan görsel analiz yönteminden,

* Bestecinin belirlenen eserlerinde oluşturulan teknik çalışma modellemenin desteklenmesi açısından yarı yapılandırılmış görüşme yönteminden yararlanılmıştır.

Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanmaktadır. Kısaca görsel verilerin analizi yapılmaktadır (Sönmez, Alacapınar, 2011: 83). Görsel analiz yöntemi olarak Frederic Chopin'in teknik zorluklar barındıran no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladların pasajlarında yer alan çalım zorlukları ortaya konulmuş ve yapılan analizler sonucunda bu zorlukların rahat bir çalım içerisinde nasıl gerçekleştirilmesi gerektiği ile ilgili olarak teknik çalışma modeli geliştirilmiştir.

“Yarı yapılandırılmış görüşme, hem sabit seçenekli cevaplama hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir. Bu nedenle bu tür görüşme diğer iki yöntemin avantajlarını ve dezavantajlarını içerir. Analizlerin kolaylığı, görüşülene kendini ifade etme imkânı, gerektiğinde derinlemesine bilgi sağlama gibi avantajları ve kontrolün kaybedilmesi, önemsiz konularda fazla zaman harcaması, görüşme yapılanlara belli standartlarda yaklaşılmadığından güvenilirliğin azalması gibi de dezavantajları bulunur” (Büyüköztürk vd., 2016b: 154). Görüşmeler sırasında, uzmanlara önceden hazırlanmış olan sorular dışında konu hakkında daha detaylı bilgi elde edebilmek adına farklı sorular da yöneltilmiş ve yarı yapılandırılmış görüşme modeli uygulanmıştır. Uzmanlardan iki tanesi ile yüz yüze, diğer uzmanlarla ise zoom uygulaması üzerinden görüşülerek görüntü ve ses kaydı alınmıştır. Bu görüntü ve ses kayıtlarından elde edilen veriler üçüncü alt problem içerisinde yazılı olarak işlenmiş ve yorumlanmıştır.

Farklı kurumlarda akademisyenlik, konser piyanistliği ve korrepetitörlük yapan uzmanlar dışında, yurt dışı master öğrenimine devam eden ve belli bir kuruma bağlı olmayan iki uzman piyanistle de görüşme yapılmıştır. Bu uzmanlar tablo 6 altında gösterilmiştir:

Tablo 6. Çalışmaya Gönüllü Olarak Katılıp Görüş Bildiren Piyanistler (Uzmanlar)*

İsim	Çalıştığı Kurum	Ünvanı	Görüşme Şekli
F. Eren Yahşi	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doç.	Zoom
Timur Akcan	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Öğr. Elemanı	Zoom
Buğra Yüksel	Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Öğr. Elemanı	Zoom
Esra Poyrazoğlu Alpan	Ankara Devlet Opera ve Balesi	Baş Korrepetitör	Zoom
Ezgi Yalçinkaya	Belirli Bir Kuruma Bağlı Değil	Varşova Chopin Akademi Master Mezunu	Zoom
Özgün Coşkun	Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Dr. Öğretim Üyesi	Yüz Yüze
Onur Ermez	Belirli Bir Kuruma Bağlı Değil	Piyanist	Zoom
Onur Altıparmak	Antalya Devlet Opera ve Balesi	Korrepetitör	Zoom
Natıg Rzazade	Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Doç.	Yüz Yüze
Özgün Gülhan	Pamukkale Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	Prof.	Zoom

* Tablo 6'da listelenmiş olan uzmanların sırası, üçüncü alt problem içerisinde belirtilen uzman görüş sırası ile farklılık içermektedir.

6.4. VERİLERİN ANALİZİ

Frederic Chopin'e ait no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 28 numaralı baladların teknik olarak analizi yapılmış, yapılan bu analizler doğrultusunda baladların barındırdığı teknik öğeler saptanarak bir çalışma modeli geliştirilmiştir. Ortaya konan bu çalışma modeli ile teknik zorluğu yüksek olan baladlardaki teknik yapıların daha kolay çalınması için belirli öneriler sunulmuştur. Görüşme yapılan uzman kişilerin verdikleri cevaplar, bu önerilerin desteklenmesine katkıları sunmuştur. Böylece araştırma daha kapsamlı hale gelmiş ve elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir.

Betimsel analiz, araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık bir şekilde belirlendiği araştırma yöntemidir. Burada elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239).

7. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Konu ile alakalı olarak ortaya konan üç temel alt problem içerisinde Chopin'in no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladları için bir çalışma modeli geliştirilmiş ve bu geliştirilen modelin desteklenmesi amacıyla uzman kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucunda da elde edilen veriler üçüncü alt problem içerisinde işlenmiştir.

7.1. F. CHOPIN'İN NO. 1 OP. 23 NUMARALI BALADI İÇİN TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Frederic Chopin'in no. 1 op. 23 numaralı baladındaki teknik unsurlar nelerdir ve bu unsurları barındıran teknik pasajların çalışılma yöntemi nasıl olmalıdır? şeklinde belirlenen birinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda yer almaktadır.

Bilindiği gibi Chopin'in bu uzun soluklu eserleri için sabırlı ve ayrıntılı çalışma şekilleri geliştirmek önemlidir. Her piyanistin kendince belirlediği bu çalışma prensipleri tını, sürat, güç ve bütünlük gibi yorumsal ayrıntıların ortaya konulması açısından gereklidir. Her bir notanın istenilen ve güzel bir şekilde tınlatılması, zor teknik pasajların rahat bir çalım içerisinde yapılması için aylarca disiplinli bir şekilde çalışmak gerekir. Bu noktada araştırmada ilk olarak ele alınan Chopin'in no. 1 op. 23 numaralı baladının her bir pasajı için üzerinde ayrıntılı çalışılmalar yapılarak bir çalışma modeli geliştirilmiştir. Geliştirilen bu çalışma yöntemi ile de baladlar gibi zorluk derecesi yüksek eserler için genç piyanistlere öneriler sunulmuştur.

Eseri çalışırken teknik olarak hız ve kondisyon gerektiren zorlayıcı pasajlarla başlanması eserin gidişatı açısından önemlidir. Bunun nedeni parmakların daha hızlı bir şekilde forma girmesi, eserin teknik dokusunun daha iyi kavranması ve teknik zorluk barındıran pasajların aksatılmadan her gün düzenli olarak çalışılmasına fırsat verilmesi içindir. Eserde, sağ elin hızlı bir şekilde hareket ettiği ve bütünlüğü bozmadan eşit bir şekilde çalım gerektirdiği 126 ile 165. ölçüler (piu animato ve animato) arası buna

örnektir. Teknik açıdan bahsedilen bu ölçüler, performans olarak diğer pasajlara göre (coda hariç) daha zorlayıcıdır.

Şekil 62. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Piu Animato Ve Animato Bölümü
(Şekilde 124 İle 168. Ölçüler Gösterilmektedir).

The image displays a musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into two main sections: 'Piu animato' and 'Animato'. The 'Piu animato' section begins at measure 126, marked with a piano (*p*) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) instruction. The 'Animato' section follows, marked with a piano (*p*) dynamic and an 'animato' tempo marking. The score includes various musical notations such as dynamics (*ffz*, *dim.*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'poco a poco cresc.'). The score is written for piano and includes fingerings and pedaling markings (e.g., 'ped.', '*'). The score is presented in a multi-staff format, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts clearly delineated. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 126 and the final system ending at measure 168. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The score is presented in a multi-staff format, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts clearly delineated. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible.

165

Piu animato ve animato kısmı, her piyanistin bildiği gibi ilk olarak ayrı ellerle çalışılmalı ve deşifresi yapılmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken durum sağ elde gelen müzik bağının koparılmadan çalınmasıdır. Derin ses çıkartılması adına tuşlara

oturulmalı, her bir nota “f” şeklinde orta tempoda çalınmalıdır. Bu işlemi yaparken farklı çalım yöntemleri gerçekleştirilmelidir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

* Derin çalmaya alışmak için her bir tuşa ayrı ayrı basılmalıdır. Bunu yaparken kol eli kaldırıp indirerek ağırlığını tuşlara iletmeli ve non legato çalımını gerçekleştirmelidir.

* Eller tuşlara alışmaya başladığında bu hareket kademeli olarak hızlandırılmalı ve istenilen çalım kolaylığı elde edilesiye kadar tekrar edilmelidir.

* Fazla olmamak şartıyla noktalı sekizlik ve on altılık şeklinde farklı ritimde denenmelidir.

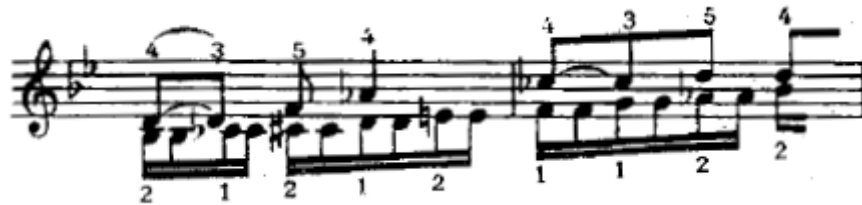
* Sol eli “p” sağ eli “f”, daha sonra sağ el “p” sol el “f” olacak şekilde en az 5 kere tekrar edilerek sesler dinlenmelidir.

* En sonunda legato çalımına geçilmeli ve tizlere doğru hareket eden pasaj crescendo ile çalınmalıdır.

Bu bahsedilen çalışma şeklini yaparken bilek kullanmak önemlidir. Çünkü bilek kullanımı hem kolu rahatlatmakta hem de ajilite kullanmayı kolaylaştırmaktadır. Ayrıca yukarıda maddeler halinde anlatılan yöntemi gerçekleştirirken her gün düzenli olarak en az 20 dakika çalışılmalıdır.

Alfred Cortot, piu animatonun 130. ölçüsünün sağ elinde gelen sekizlikler için üç farklı çalışma şekli önermiştir. İlk çalışma önerisinde, zayıf zamana gelen notaları bir melodi şeklinde üst sese, kuvvetli zamana gelen notaları ise alt sese alarak bir eşlik yapısı ortaya koymuştur. Bu çalışmayı yaparken nota üzerinde yazılmış olan parmak numaralarının kullanılmasını istemiş ve pasajın sonuna kadar da bu uygulamanın yapılmasını tavsiye etmiştir (National ve Salabert, 1929: 12).

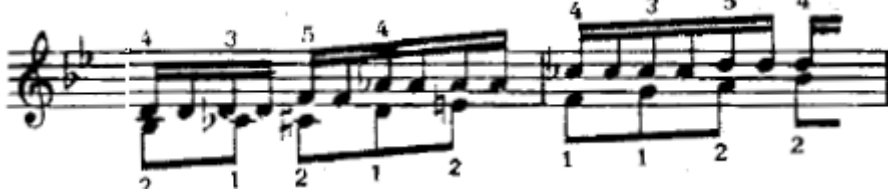
Şekil 63. Cortot'un 130. Ölçü İçin İlk Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 12.

İkinci çalışma şekli, ilk önerisinin tam tersidir. Kuvvetli zamana gelen notaları alt sese alarak bir melodik yapı oluşturmuş, zayıf zamana gelen notaları da üst sese alarak yine on altılık ritimden oluşan bir eşlikli partisi yazmıştır.

Şekil 64. Cortot'nun 130. Ölçü İçin İkinci Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 12.

Son olarak bu sekizlikleri on altılık üçleme şeklinde farklı bir ritim yapısı ile çoğaltarak çalışma önerisini geliştirmiştir.

Şekil 65. Cortot'nun 130. Ölçü İçin Üçüncü Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 12.

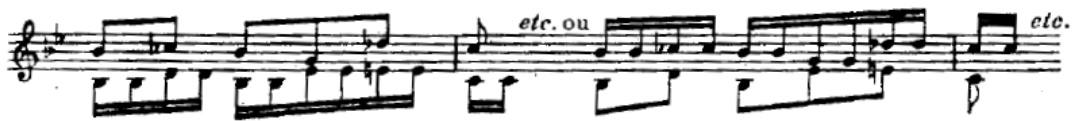
Eserin 150-153. ölçüler arasında yer alan sağ eldeki pasaj içinse Cortot, zayıf parmaklara denk gelen yerlerin kuvvetlendirilmesi için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Tremolo, melodik eşlik ve nota çoğaltma olarak önerilen çalışmada, ellerin tuşlar üzerinde daha rahat hareket ettirilmesi amaçlanmıştır (National ve Salabert, 1929: 14).

Şekil 66. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Tremolo Çalışması



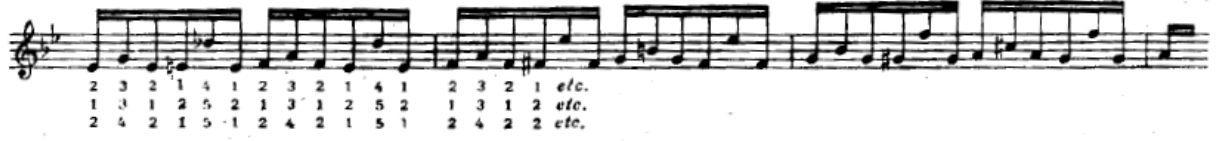
Kaynak: National ve Salabert, 1929: 14.

Şekil 67. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Melodi Eşlik Çalışması



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 14.

Şekil 68. Cortot'nun 150-153. Ölçüler Arasında Yer Alan Sağ El İçin Önerdiği Nota Çoğaltma Çalışması



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 14.

Animato (138. ölçü) kısmındaki sol elde yer alan akorlar için ise ayrı bir çalışma şekli gerçekleştirilmelidir. Akorlar içerisinde yer alan ve dörtlük notalardan oluşan sesleri duyurmak, müzik açısından önemlidir. Aslında sağ elin ikinci oktavında durmadan gelen yoğun melodi içerisinde bu sesleri duyurmak zordur. Bunun için kulağın alışması bakımından bu akorlar iki ele bölünerek çalışılmalı ve ses rengi aranmalıdır. Bu durum yorum sırasında hoş bir müzik ortaya çıkmasına sebep olduğu gibi dinleyiciye de müzik ziyafeti sunmaktadır.

Şekil 69. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Animato Kısmı

(Şekilde 136 İle 147. Ölçüler Gösterilmektedir)



Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video I

<https://www.youtube.com/watch?v=r7hu2F-p9Fo>

Animato kısmı için Cortot, sol eldeki ilk akorun tonik ve üçlüsünün on altılık repete olarak çalınmasını, birinci ve ikinci parmağa denk gelen dörtlük notların ise tutularak birbirine müzik bağı ile bağlanmasını istemiştir. Daha sonraki akor için ise ilk akorun tam tersi bir uygulamayla akorun üçlü ve beşlisinin yine bir on altılık repete ile yapılmasını, bu sefer beşinci ve üçüncü parmağa denk gelen dörtlük notaların tutularak müzik bağı ile birbirine bağlanmasını istemiştir (National ve Salabert, 1929: 13).

Şekil 70. Cortot'nun Animato Kısmı İçin Önerdiği Ezgi Çalışması



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 13.

İkinci olarak çalışılmaya başlanması gereken yer eserin coda (presto con fuoco-208. ölçü) kısmıdır. Bu kısım belki de piyanistleri en zorlayan yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Chopin'in genel itibarıyla neredeyse tüm eserlerinin coda kısımları her zaman zordur. Eserin sonu olması dolayısıyla el, kol ve zihin olarak yorgun olmak buranın çalınmasını daha da güçleştirmektedir. Bu yüzden parmakları kuvvetlendirmek adına özel bir çalışma programı oluşturmak gerekir. Tempo olarak da hızlı olan bu bölüm yine ayrı ellerle çalışılmalıdır. Hareketin çok önemli olduğu bu yerin sağ elini yaparken yine kol ve bilek kullanmak gerekir. Ancak hareket sırasında elin tutuşu da ayrı bir öneme sahiptir. Coda kısmını çalışırken iki bölüme ayırmakta fayda vardır. Bunlardan ilki 208 ile 215. ölçüler arasındaki sağ elde gelen akorlu kısımdır. Burayı çalışırken sağ eli sağa doğru yatırmalı ve küçük parmağa denk gelen notalar parlak çıkarılmalıdır. Akorun diğer sesleri ise daha hafif olmalıdır. Bunun için el yukarıdan gelerek tuşlara oturmalı ve sonrasında gelen tek notaya hafif basılarak bilek hareketi gerçekleştirmelidir. Yalnız bu bahsedilen tek notayı çalarken önemsizmiş gibi bir basış sergilenmesi gerekir. Buradaki amaç hareketi kavramak ve bileği rahatlatmaktır. Tabi bunu yaparken eşit çalmaya özen gösterilmeli, bilek bir yay çizmeli ve notada yazan aksanlara dikkat edilmelidir. Bu eşitliği yakalamak içinde akorlar yine iki ele bölünerek çalışılmalıdır. Sağ el akorun yalnızca üst sesini, sol el ise akordan sonra gelen tek sesi basmalı ve bu şekilde uzun süre çalışılmalıdır. Daha sonra sağ ele akorun üst ve ara sesi de eklenmeli aynı uygulama tekrar edilmelidir. Son olarak artık akorun tamamı çalınmalı ve yine sol el ile akor sonrasındaki tek ses yine basılmalıdır. Bu çalışma yapıldıktan sonra notada yazıldığı gibi sağ el bu işlemi tek başına yapmalıdır. Bu

uygulamalar sonrasında üzerinde durulan pasaj daha sağlam ve akorun tüm sesleri istenilen nüans aralığında çıkacaktır. Sağ eli tek başına çalışırken de hareket biraz abartılabilir ancak daha sonra çalıda bu hareket küçültülmelidir. Çünkü hızlı olan bu pasajı büyük hareketle çalmaya çalışmak imkânsızdır. Sert ve vurarak çalışmak yapılan en büyük hatadır. Bu zaman kaybettirdiği gibi aynı zaman da elleri de yormaktadır ve “Neden bu kadar çalışmama rağmen hala burasını çalamıyorum?” sorusu ile karşı karşıya kalınmasına sebep olabilmektedir. Bu yüzden sakın, derin ve yumuşak çalışılmalıdır. Sol el içinse sadece oktav ve akorlara oturarak çalışmak kâfidir. Yine kol ağırlığı verilmeli ve sesler sert olmamalıdır. Sol elde akorlardan sonra gelen tek seslere odaklanılmalı ve bu sesler daha fazla duyurulmalıdır. Şayet buna dikkat edilirse sağ elde gelen zorlayıcı pasajın çalımı kolaylaşır.

*Şekil 71. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Codasının İlk Kısmı
(Şekilde 208 İle 217. Ölçüler Gösterilmektedir)*

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

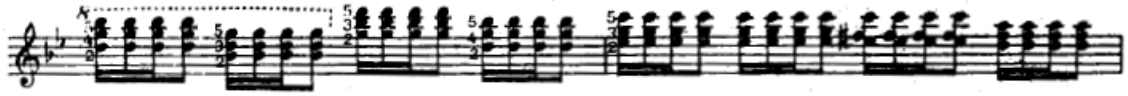
Video II

<https://www.youtube.com/watch?v=4b9BvNtGwEQ>

208. ölçüden itibaren sağ el de gelen bu akorlar için Alfred Cortot, baladın en bariz teknik komplikasyonunun (karmaşıklık) burada ortaya çıktığını, parmak direnci, bilek esnekliği ve ekstansiyon (gerilme) hareketini içeren bu üçlünün bir arada yapılmasının zor olduğunu söylemektedir. Sekiz ölçü devam eden bu akorların hızlanması için dört farklı öneri sunmaktadır (National, Salabert, 1929: 18).

Bunlardan ilki tamamen akor şeklinde çalışılması.

Şekil 72. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği İlk Çalışma



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

İkincisi tek ses halinde ve çoğaltma yapılarak çalışılması.

Şekil 73. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği İkinci Çalışma



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Üçüncüsü, üst seslerin çift, alt seslerin ise tek ses olarak çalışılması.

Şekil 74. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği Üçüncü Çalışma



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Cortot'nun son önerisi de parmak aralarının güçlenmesi ve tuşlar üzerindeki parmak sertliğinin aza indirilmesi için alt sesleri dörtlük nota şeklinde tutarak, üst sesleri çoğaltarak çalışılmasıdır.

Şekil 75. Cortot'nun Codanın İlk Kısmı İçin Önerdiği Dördüncü Çalışma



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Cortot, 208. ölçüden başlayarak kararlı bir sertlikte güçlü bir ritim sunan ve sekiz ölçü devam eden sol el için ise, kendisine emanet edilen ritmin merkez dışı bir çalım ile çalındığını ve bunun basta gelen tek ses ile sağ elin aksanlarına denk gelen notalar yüzünden olduğunu vurgulamıştır. Bu yüzden de atlamalı bir şekilde yazılmış olan sol el için özel bir çalışma yapılması gerektiğinin altını çizmiştir. Sol elin beşinci parmakla basılan bas sesleri için elin konumunu sağlamlaştırmada üç farklı yöntemin uygulanabileceğini söylemiştir (National, Salabert, 1929: 18).

Cortot'nun 208. ölçüden başlayan birinci çalışma yöntemi:

Şekil 76. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin Birinci Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Cortot'nun 208. ölçüden başlayan ikinci çalışma yöntemi:

Şekil 77. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin İkinci Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Cortot'nun 208. ölçüden başlayan üçüncü çalışma yöntemi:

Şekil 78. Cortot'nun 208. Ölçüden Başlayan Sol El İçin Üçüncü Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 18.

Codanın çalışılması gereken ikinci kısmı ise eserin 216-241. ölçüler arasındadır. Yine buraya çalarken sağ elde yer alan aksanlara da dikkat edilmelidir. Genellikle birinci parmağa denk gelen bu aksanlar kol ağırlığı verilerek çalınmalıdır. Çoğunlukla atlamalı olarak yazılan bu pasajda piyanistlerin kendilerine dinlenme yeri olarak burasını seçmeleri tavsiye edilmektedir. Bunu yaparken aksanlara denk gelen ilk notalara güç verilmeli, sonrasında gelen çift seslere ise hafif dokunuş sergilenerek kolun ağırlığı dengelenmelidir ve bu sayede kasılan kol rahatlatılmalıdır. Çalışma önerilerinden biri yine ilkinde olduğu gibi iki ele bölünerek çalışılmasıdır. Burada ki amaç tabii ki pasajın ele oturmasıdır ancak, asıl amaç aksanların nerede geldiğine dikkat edilmesi ve kulağın bu seslere alışmasıdır. Çünkü eserin bu kısmını çalarken müziğin verdiği heyecana kapılan piyanist, aksanları önemsemeden geçebilmektedir. Coda kısmı için önemle üzerinde durulması gereken önerilerinden biri de, pedalsız bir şekilde çalışmaktır. Parmak legatosu mümkün olduğunca uygulanmalı, hatta uzun süren çalışmalar sonunda tempoda denenmelidir. Unutulmamalıdır ki bir yerin olup olmadığını anlamının en iyi yolu, çalışılan pasajın pedalsız, hızlı tempoda yorulmadan hatasız çalınabilmesidir. Bu gerçekleşebiliyorsa eğer hazır durumda demektir. Ancak

gerçekleşse bile ayrıntılı çalışma bırakılmamalıdır. Bırakılması durumunda pasajın bozulması kaçınılmazdır.

Bahsedilen 216. ölçüden sonraki kısım için Cortot, coda içerisinde yer alan bu ölçülerin teknik temelinin bileğin sürekli hareket ettirilme prensibine dayandığını söylemesidir. Bu hareketi sağlayan temel durumunun ise, beşinci parmak ile başparmağın aynı notalar üzerinde kırık oktav şeklinde sık sık yer değiştirmesinden kaynaklandığıdır. Bu noktada farklı çalışma şekilleri geliştirerek elin ve bileğin rahatlaması için beş farklı çalışma önerisi sunmaktadır (National ve Salabert, 1929: 19).

Cortot'un 216. ölçü için ilk önerisi, aynı notaların farklı parmak numaraları ile çalınmasıdır.

Şekil 79. Cortot'un 216. Ölçü İçin İlk Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 19.

Cortot'un 216. ölçü için ikinci önerisi, oktav değiştirerek kırık oktav şeklinde ve onaltılık ritimde çalınması.

Şekil 80. Cortot'un 216. Ölçü İçin İkinci Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 19.

Cortot'un 216. ölçü için üçüncü önerisi, pasajın orijinal ritminde ancak ara sesler olmadan çalışılmasıdır.

Şekil 81. Cortot'un 216. Ölçü İçin Üçüncü Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 19.

Cortot'un 216. ölçü için dördüncü önerisi, çift ses şeklinde 5/3, 5/4 ve 2/5 numaralı parmaklarla oktav geçişleri yapmak ve sonrasında yine aynı parmak

“Codanın sağ elde gelen arpej kalıplarını akor olarak çalışmalıyız. Bu elin tuşlar üzerindeki yerini daha kolay öğrenmesini ve hâkimiyet kazanmasına olanak sağlar. Sol eli defalarca çalışmak ve düzenli tekrarlar yapmak gerekir. Oturuş olarak alçak oturmamalı, tuşların dibine doğru baskı uygulamalıdır. Bu hem virtüöziteyi geliştirir hem de balansı ayarına yardımcı olur. Sol minör gam içinse sol elin sağlam olması çok önemlidir. Çalışırken durak yerleri belirlenmeli, çalınan bir oktav içerisinde birliklilik sağlanmaya çalışılmalıdır. Ayrıca senkoplu ritim olarak çalışılmalı ve her bir oktavın başına denk gelen notaları fazla tutarak bir anda hızlanılmalıdır. Zayıf geldiğini düşündüğün parmaklar ritmik çalışmalar ve nota çoğaltmaları ile pasaj içerisinde güçlendirilmelidir” (21.02.2021 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır).

Şekil 84. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Codasının İkinci Kısım
(Şekilde 216-264. Ölçüler Yer Almaktadır).

216

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'ff'. Pedal marks ('Ped.') and asterisks are used to indicate specific performance instructions. The score is numbered 216 at the top center.

241

sempre ff

cresc. -

ff

251

con forza

ff

riten.

accel.

p (pesante)

f

ff

255

riten.

accel.

fff poco riten. - - - acceleranda

fff

fff

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video III

<https://www.youtube.com/watch?v=rmoIo99ahp8>

Eser de çalışılacak diğer bir bölüm ise 44-67. ölçüler arasında yer alan sempre piu mosso bölümüdür. Buranın 48. ölçüsünün sağ elinde yer alan teknik doku aslında codanın 216. ölçüsü ile benzerlik göstermektedir. Çalım açısından bileğin daha rahat kullanımına olanak sağlayan bu yer, codaya göre daha kolaydır. Sempre piu mosso da kullanılan teknik yapının temelini aslında arpejler oluşturmaktadır. Chopin, bu arpej yapısına çift sesler de ekleyerek armonide zenginlik kazandırmakta ve aynı notaları farklı oktavlarda sergileyerek görsel bir teknik gösteri sunmaktadır.

Bu yeri çalışırken çift sesleri eklemeyen sadece arpej çalışıyormuş gibi bir çalışma yöntemi uygulanmalıdır. Crescendo ve decrescendo gibi nüans aralığı ile orta tempoda müzikal çalışmak, bilek kullanarak yumuşak bir basış sergilemek elzemdir. Daha sonra bu arpejlere çift sesler eklenmeli ve derin bir ses tınısı ile çalışılmalıdır. Ancak bunu yaparken parmaklar tuşlar üzerinde kaydırılarak avuç içine doğru çekme hareketi yapılmalıdır. Bu hareket sırasında yavaş çalışılmalı ve kademeli olarak farklı tempolarda denenmelidir. Tabii bahsedilen bu hareketi hızlı tempoda yapmak imkânsız olacağından bu noktada temel el pozisyonuna dönülmelidir. Ayrıca çekerek çalma sırasında parmakların yastık olarak tabir edilen yumuşak uç kısımları kullanılmalıdır. Bu ayrıntılı çalışmadan sonra sağ eldeki müzik bağını bölmeden ve her bir sesin eşit bir biçimde çalınmasına dikkat edilerek çalışılmalıdır.

Sağ eldeki bu çalışma yapıldıktan sonra sol ele geçilmeli ve parmak numaralarına dikkat edilerek çalışılmalıdır. Şimdiye kadar bahsedilen tüm yerlerdeki sol el pasajlarını sadece derin ve dinleyerek çalışmak yeterlidir. Ancak sempre piu mosso kısmında aralarda gelen oktavların başparmak kısmına gelen notaları daha derin ve sesli, küçük ve dördüncü parmağa gelen notalar ise daha hafif ve yumuşak olmalıdır. Bu önerinin sebebi, oktavları sert çalmaktan kaçınmak ve yorum açısından farklılık yaratabilmektir.

Şekil 85. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Sempre Piu Mosso Bölümü
(Şekilde 42 İle 67. Ölçüler Yer Almaktadır)

The image shows a musical score for the 'Sempre Piu Mosso' section of Chopin's No. 1 Op. 23 Ballade. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex arpeggiated texture with frequent octaves and slurs. The right hand part is marked 'sempre più mosso' and includes fingerings (1-5) and slurs. The left hand part includes dynamic markings like 'péd.' and 'f'.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1-5, 2-4, 3-5). Bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *f* and *più f*. Pedal markings are present: *Ped.* and ** fz*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with slurs and fingerings (5 3 4, 5 3 4, 5 3 4). Bass staff continues the supporting line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *fz*. Pedal markings are present: *Ped.* and ***.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5 3 4, 5 3 4, 5 3 4). Bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *poco a poco meno f*. Pedal markings are present: *Ped.* and ***.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5 3 4, 5 3 4, 5 3 4). Bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *sempre più p*. Pedal markings are present: *Ped.* and ***.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4 1 4, 4 1 4, 4 1 4). Bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *calando*, *dim.*, *smorz.*, and *più dimin. e riten.*. Pedal markings are present: *Ped.* and ***. Measure numbers 66 and 67 are indicated.

Sixth system of musical notation, starting at measure 67. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Pedal markings are present: *Ped.* and ***.

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video IV

https://www.youtube.com/watch?v=PXqmzt_awTQ

Sempre piu mossonun 45-47. ölçüsünde yer alan fa natürel ve fa diyez seslerindeki parmak geçişler için Cortot, iki farklı çalışma önerisinde bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde sadece birinci parmağın iki oktav arasında atlamalı olarak çalışılması, ikincisinde ise bas sesleri tutarak üst sesleri 5/4, 1/4 olarak çalınmasıdır. Bu parmak geçişlerinin hızlanması için önemlidir (National ve Salabert, 1929: 6).

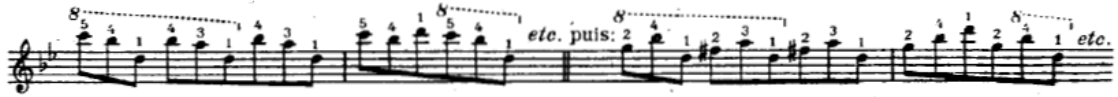
Şekil 86. Cortot'nun 45-47 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Parmak Geçişlerini Hızlandırma Çalışması



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 6.

Ayrıca Cortot'nun 48 ile 55 (iki uygulama), 55 ile 64. ölçüler arasında yer alan sağ el için de ortaya koyduğu bir takım çalışma şekilleri mevcuttur. Bunlar şu şekildedir:

Şekil 87. Cortot'nun 48-55 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Birinci Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 7.

Şekil 88. Cortot'nun 48-55 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu İkinci Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 7.

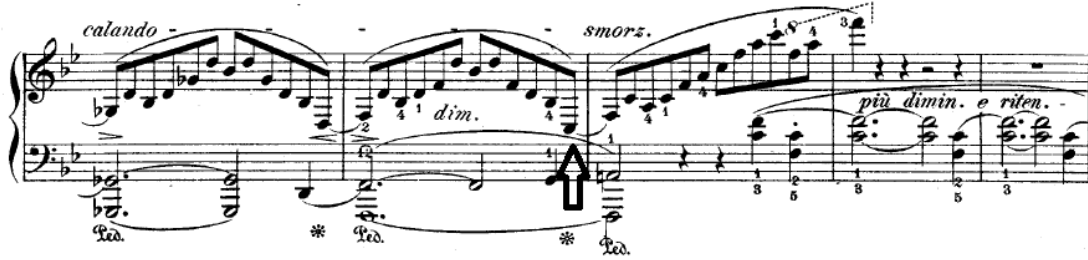
Şekil 89. Cortot'nun 55-64 Ölçüler İçin Ortaya Koyduğu Çalışma Yöntemi



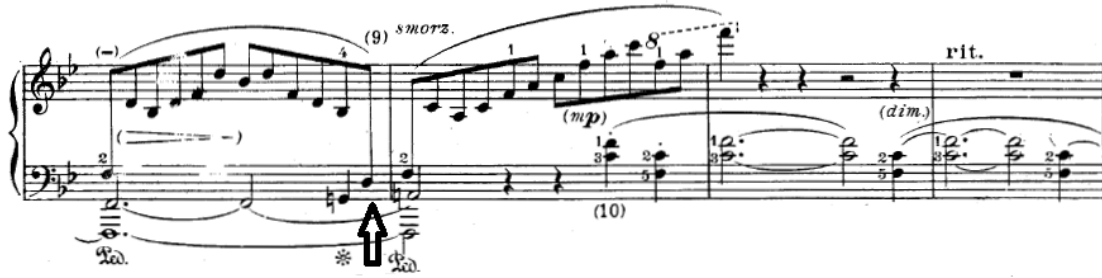
Kaynak: National ve Salabert, 1929: 7.

Chopin'nin eserlerinin olduğu edisyonların birçoğunda farklı nota kullanımları mevcuttur. Bunun örneğini Alfred Cortot'nun, eserin 63. ölçüsünün sağ elinde gelen son notanın, eski Londra ve Paris edisyonların da re yerine do olarak yazıldığını söylemesinden de anlaşılmaktadır (National ve Salabert, 1929: 8).

Şekil 90. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Klindworth Edisyonunun 63. Ölçü Örneği
(Şekilde Do Notası Mevcuttur)



Şekil 91. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın National & Salabert Edisyonunun 63. Ölçü Örneği
(Şekilde Re Notası Mevcuttur)



Sıradaki çalışma yeri olarak 106 ile 125. ölçüler arasını önermek mümkündür. Bu ölçülerde Chopin, hızlı oktavlara ve dört-beş sesli akor yapılarına daha fazla yer vermektedir ve özellikle oktav tekniğinin zorlayıcı yönlerini bu bölümde daha çok ortaya çıkarmaktadır. Her iki teknik yapıyı doğru ve mantıklı çalışmak önemlidir. Müzikal olarak derin bir sonarite içerisinde çalışmak teknik olarak rahatlatıcıdır. O yüzden sakın ve acele edilmemelidir. Burada çalışmanın önceliği sol eldir. Sol elde yazılmış olan oktav ve akorları pedalsız ve derin çalışmak gerekmektedir. Parmak legatosu yapılmalı, akorların üst seslerini rahat duyurmak için sol el sağ tarafa doğru yatırılarak çalışılmalıdır. Aslında akor çalmak biraz zahmetli bir iştir. Sol elde akor çalınırken yukarıdaki ses yüksek (f) ara ses ve orta ses orta yükseklikte (mf) ve alt ses ise hafif (p) çalınmalıdır. Bu da ses bakımından dolgun olabilmesine imkân sağlamaktadır. Ancak akorlardaki bu nüans farklılığını yaparken sağ elde tam tersi uygulanmalıdır.

Oktav açısından gür ve tonlu bir ses çıkarmak için ise küçük parmağa doğru sol el yatırılarak tuşlara daha çok oturulmalı ve bas sesler daha çok duyurulmalıdır. Tabi bunları yaparken kolları sıkmadan rahat bir çalım gerçekleştirilmeli ve sert bir ses çıkarılmadan elleri zorlarcasına bir yaklaşım sergilenmemelidir. Belki de eserin en çok uğraştırıcı kısmı codadan sonra burasıdır. Çünkü hem teknik hem de müzikal olarak oturtulması zaman almaktadır. Ayrıca sağ elde gelen oktavların (110, 111, 119, 121 ve 123. ölçüler) üst seslerine daha çok özen gösterilmeli ve çalışırken sadece üst sesler parmak numaralarına göre tek çalışılarak bağlı ve cressendo şeklinde denenmelidir. Farklı tempolarda denenmesi buradaki oktavların gidişatı bakımından gereklidir. Unutulmamalıdır ki bu tip pasajları çok yavaş çalışmak teknik açıdan hantallaşmaya nedendir. Bu bakımdan en düşük çalışma temposunun orta tempo olması önerilmektedir.

*Şekil 92. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 106 Ve 125. Ölçüler Arası
(Şekilde 105 İle 127. Ölçüler Gösterilmektedir)*

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 106 to 125. The score is written for two hands (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as dynamics (molto cresc., ff, sempre più f), articulation (accents), and performance instructions (ped., ten.). The music is characterized by a dense texture of octaves and complex rhythmic patterns. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with multiple staves for the two hands. The first system starts with measure 106 and ends with measure 110. The second system starts with measure 111 and ends with measure 119. The third system starts with measure 120 and ends with measure 125. The score includes many fingerings and pedaling instructions, indicating a technically demanding piece.

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video V

<https://www.youtube.com/watch?v=YKsYrpBqjyc>

Bahsedilen 106. ölçüden itibaren gelen akorlar için Cortot, çalma konusunda şu şekilde uyarılarda bulunmuştur:

“Asil bir şekilde alevlendirilmiş bu pasajın yorumlanması için, sert ya da sessiz bir çalma karşı uyarıyorum. Piyanoya karşı nasıl davranırsanız tepkisel olarak o kadar ses üretirsiniz. Ancak burada klavyeye vurmak yerine yoğurmayı ve tüm gücü korumayı öneriyorum. Akorların her bir notasının performansı için dolgunluk yaratmak, iyi bir yoldur. Çalışma için önerdiğim alıştırmalar armoninin net bir şekilde yayılması için gerekli olan parmakların bağımsızlığını kazanmaya izin verecektir” (National ve Salabert, 1929: 10).

Şekil 93. Cortot'nun 106. Ölçü İçin Akor Çalışma Önerisi

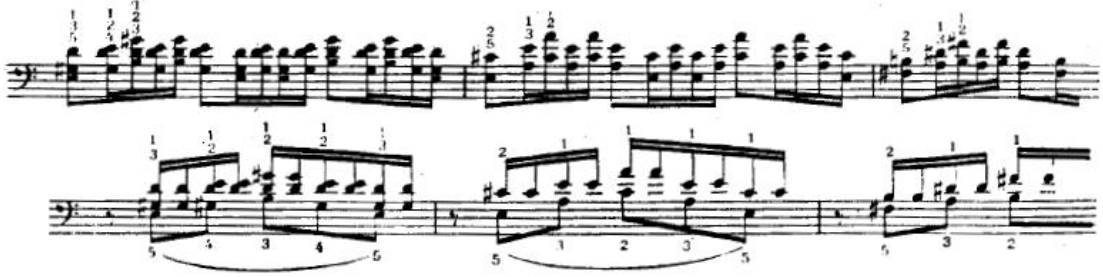
Kaynak: National ve Salabert, 1929: 10.

Burada Cortot, 106. ölçüdeki sağ elin ilk akorunun örneklemesini yapmıştır. Diğer ölçülerdeki akorlar için de bu çalışma şekilleri uygulanabilir. Uygulamada akorun kendisi tutulmakta ancak her bir parmağa gelen sesler kaldırılıp basılarak tekrar

edilmektedir. Bu yöntemi Henry Hertz'in parmak egzersizi kitabında da rastlamamız mümkündür.

Cortot'nun sağ el kadar sol içinde bir önerisi vardır. Sol elde gelen akorların çoğaltılarak sürekli tekrar edilmesi yöntemi daha önce anlatılan pasajlardaki gibi karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 94. Cortot'nun 106 İle 125. Ölçüler Arasında Yer Alan Sol El Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 10.

Eserin bundan sonraki bölümleri için ayrı ellerle çalışmak koşuluyla ses rengi aranmalıdır. Ses açısından güzel bir tını elde edilmesi zaman gerektiren ve gerçekten uğraş gerektiren bir durum olmasından dolayı diğer anlatılan bölümlere göre bu yerlerin daha kolay olduğu düşünülmemelidir. Piyano tekniğinin sadece ajiliteden oluşmadığı, ses rengi açısından tuşa dokunuşun da önemli olduğunu bilmek gerekir. Bu yüzden hafife almamak ve ciddi bir yaklaşım sergilemek önemlidir. İlk olarak animato kısmından sonra gelen ve eserin 166 ve 193. ölçüsüne denk gelen yerin sol eli ile başlanmalıdır. Bilek-kol yardımı alarak bağlı çalışılmalıdır. Bu hareketi yaparken bileğin kasılması olağandır. Bunun sebebi geniş aralıklı olarak yazılmış arpejlerdir. Bu noktada bahsedilen arpejleri çalışırken düzenli ve her gün yapmakta fayda vardır. Ayrıca bu çalışmanın uzun zaman dilimine neden olabileceğinden sırt, bel ve omuz ağrılarının önüne geçmek adına sırtlı, alçak bir sandalyede geriye yaslanarak dik oturularak çalışılması önerilmektedir. Buna ek olarak sesleri daha iyi dinlemek adına yukarıya doğru bakılmalı ve çıkartılan seslere odaklanılmalıdır.

Eserin 170-173 ve 179. ölçülerinde yer alan ve sağ elde kullanılan beşlemeleri ise çalışılan notada yazılan parmak numaralarına göre çalmalı ve sürekli tekrar edilmelidir. Ayrıca bu dört ölçüdeki ritmin tam oturması için iki el çalışılması gerekmektedir.

Şekil 95. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 166 ve 193. Ölçüler Arası
(Şekilde 165 Ve 193. Ölçüler Yer Almaktadır)

166

ff

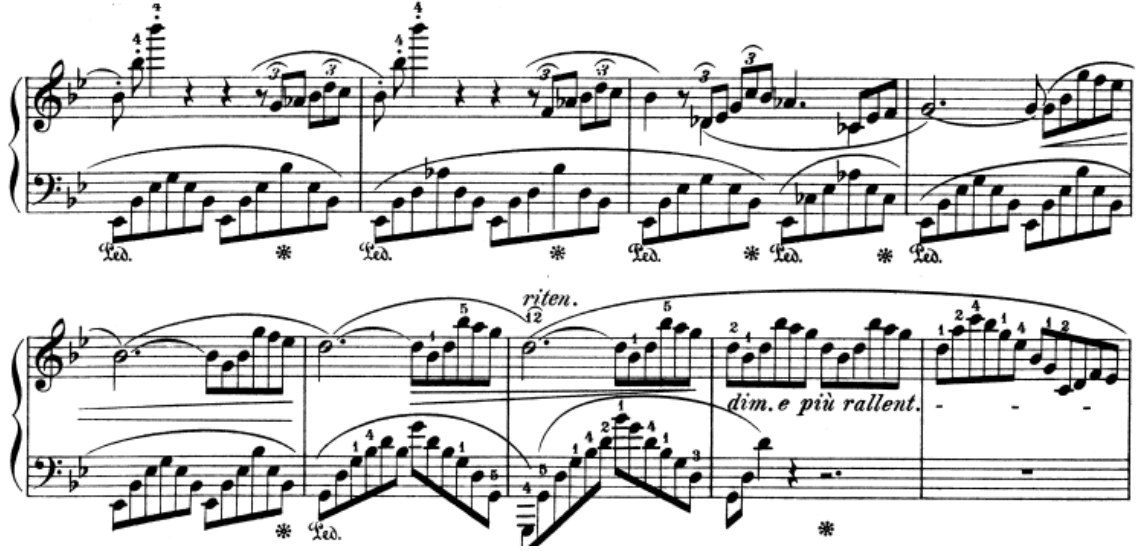
170

179

con forza

ten.

sempre f



Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video VI

https://www.youtube.com/watch?v=RUnUKiS_oRg

Alfred Cortot, 166. ölçüden itibaren geniş aralıklarla çalınan sol el için, Chopin'in çalışmalarında sıkça görülen bu eşlikli formülün, orta büyüklükteki ellere sahip olan birinin orta parmaklarını açtığı pozisyonlarda performansı zorladığını ve bu nedenle beşinci parmağın hariç tutulduğu bir çalışma önerisini tavsiye ettiğini belirtmektedir (National ve Salabert, 1929: 15).

Şekil 96. Cortot'un 166. Ölçüden İtibaren Sol El Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 15.

170. ölçüden başlayarak üç ölçü şeklinde devam eden sağ eldeki beşleme ritim için Cortot, çift notalı guruplardan oluşan bu notaları çalarken acele edilmemesi gerektiğini, coşkulu duygunun çiçek açmasına izin vermek için hareketi gevşetmenin faydalı olacağını belirterek, bununla ilgili farklı çalışma prensibi geliştirmiştir (National ve Salabert, 1929: 15). Çalışma önerisi olarak üst seslerin çalışılan edisyondaki parmak numaralarına sadık kalarak tek başına seslendirilmesi ve bas seslerin de buna eşlik etmesi yöntemidir.

Şekil 97. Cortot'nun 170. Ölçüden Başlayan Sağ El Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 15.

Bundan sonraki yer için eser girişinden 43. ölçüsüne kadar olan kısım tercih edilmelidir. Aynı 165 ve 193. ölçüler için önerilen çalışma önerisindeki gibi ses rengi aranmalı ve derin çalışılmalıdır. Girişin ilk 5 ölçüsünde yer alan unison kısım iki el beraber çalınmalı ve çoğunlukla sol el dinlenerek istenilen ses rengi elde edilesiye kadar sürekli tekrar edilmelidir. Alfred Cortot bu noktada eserin giriş kısmı için müzikal metinde sergilenen parmak numaralarına saygı duyduğunu ancak performans açısından kullanılmasa da kendisinin önerdiği parmak numaralarının el ağırlığının daha iyi dengelenmesine imkân sağladığını söylemiştir (National ve Salabert, 1929: 4).

Şekil 98. Alfred Cortot'un Önerdiği Parmak Numaraları (Şekilde eserin 1 ile 3. ölçüleri gösterilmektedir).



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 4.

Genel olarak diğer edisyonlarda kullanılan parmak numaraları sağ elde: 1-2-3-4/ 5-1-2-4/ 5-1-2-4/ 5-2-5-4/ 3-2. Sol elde ise: 5-4-2-1/ 2-5-2-1/ 3-5-2-1/ 2-5-1-2/ 3-4'dür.

8. ölçüden 39. ölçüye kadar devam eden moderato bölümünde yer alan vals temasının sol elinde yer alan tek ses ve sağ elde yer alan çift sesleri melodiyi eklemeyen ayrı çalışmakta fayda vardır. Buradaki amaç sesleri daha iyi dinlemek ve notaların ele rahat oturmasını sağlamaktır. Tabii bu çalışma önerisi eser tamamen çıkartılmış olsa da devam edilmelidir ve bırakılmamalıdır. Diğer çalışma yöntemi olarak sol eldeki tek ses ile sağ elin 5. ve 4. parmağına denk gelen melodi beraber çalışılmalı, daha sonra sağ eldeki çift sesleri sol elde çalmak koşuluyla sağ eldeki melodi yine tekrar edilmelidir. Ele tamamen oturduğu düşünüldüğü zaman iki el birlikte çalışılmalı ve müzikal bir çalım gerçekleştirilmelidir. Bu bölümün aslında güzel ses çıkarma adına 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20. ölçüler içinde yer alan ve sekizlik notlardan oluşan yapıları çalmak gerçekten

zordur. Aslında 16. ölçü hariç diğer sayılan ölçülerdeki sekizlik yapılar aynıdır. Bu yüzden 8. ölçüdeki sekizlik pasajı oturtulduğu zaman geri kalan kısımlarda oturacaktır. Buradaki notada yazan parmak numaralarına göre sekizlik notaların son iki notasında 5. parmak gösterilmektedir. Ancak bu çalım açısından zor olabileceği için burası için bazı parmak numaraları önerilmektedir. Edisyonlarda yazan parmak numaraları şunlardır:

*Şekil 99. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 8. Ölçüsünde Yer Alan Parmak Numaraları
(Şekilde 5 İle 8. Ölçüler Yer Almaktadır)*

The musical score for Figure 99 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/4. The score is divided into three measures. The first measure contains a triplet of eighth notes (3, 2, 3) and a quarter note (3). The second measure contains a half note (5) and a quarter note (4). The third measure contains a half note (4) and a quarter note (5). The dynamics are *p* and *p dolce*. The tempo is marked *Moderato*. There are two asterisks (*) in the third measure. Below the staves, there is an 'Ossia' section with a treble clef and notes.

Önerilen parmak numaralarını ise şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 100. Önerilen Parmak Numaraları

The musical score for Figure 100 is identical to Figure 99, but with different fingerings. The first measure contains a triplet of eighth notes (3, 2, 3) and a quarter note (3). The second measure contains a half note (5) and a quarter note (4). The third measure contains a half note (4) and a quarter note (5). The dynamics are *p* and *p dolce*. The tempo is marked *Moderato*. There are two asterisks (*) in the third measure. Below the staves, there is an 'Ossia' section with a treble clef and notes.

Eserin girişinden 43. ölçüye kadar olan kısım ise şöyledir.

Şekil 101. No. 1 op. 23 Numaralı Baladın Giriş Kısmı ile Moderato Bölümündeki Vals Teması
(Şekilde 1 ile 45. Ölçüler Gösterilmektedir)

Ballade.

All. M^o le Baron de Stockhausen.
Lento.

Fr. Chopin, Op. 23.

f pesante *dim.* *p*

espress. **Moderato.** *p dolce*

Ossia:

tenuto

The image displays four staves of musical notation for a piano piece. The first staff is marked "ritenuto" and "poco cresc.". The second staff is marked "a tempo". The third staff is marked "agitato". The fourth staff is marked "sempre più mosso". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p".

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video VII

<https://www.youtube.com/watch?v=04JwbgrxHzk>

Moderato kısmında yer alan vals teması aslında 94 ile 105. ölçüler arası (ikinci vals teması) ve 194 ile 205. ölçüler (üçüncü vals teması) arasındaki meno mosso kısmında da karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden moderato kısmı için önerilen çalışma şekli bahsedilen ölçüler için de geçerlidir.

Şekil 102. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın İkinci Vals Teması 94 İle 105. Ölçüler Arası
(Şekilde 93 İle 109. Ölçüler Gösterilmektedir)

94 *a tempo (meno mosso)*

pp *sotto voce* *sempre pp*

cresc. *f* *pp*

cresc. *fz* *sempre cresc.*

105 *molto cresc.* *ff*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Şekil 103. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın Üçüncü Vals Teması 194 İle 205. Ölçüler Arası
(Şekilde 94 İle 207. Ölçüler Gösterilmektedir).

194 *Meno mosso.* *sotto voce*

pp *sempre pp*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Detaylı çalışılması gereken son yer ise 68 ile 93. ölçüler arasında yer alan meno mosso kısmıdır. Bu yeri çalışırken sol el çalınmalı ve o esnada melodi söylenmelidir. Bu yöntemin amacı melodinin kulağa bağlı oturması ve eserin müzikal çalımına yardımcı olmasıdır. Bu uygulama aslında solfej için de önemlidir ve kulağın gelişimine katkı sunmaktadır. Çal-söyle uygulamasından sonra iki el sürekli çalışılmalı, bunu yaparken anlatılan birçok teknik pasajlardaki pedalsız çalışma yöntemi burası için uygulanmamalıdır. Pedal kullanımı yaparken seslerin karıştırılmaması adına mantıklı bir pedal kullanımı gerçekleştirilmeli ve özellikle romantik dönemde sıklıkla kullanılan gecikme pedalı ile çalışılmalıdır.

Şekil 104. No. 1 Op. 23 Numaralı Baladın 68 İle 93. Ölçüler Arasında Yer Alan Meno Mosso Bölümü

(Şekilde 67 İle 96. Ölçüler Yer Almaktadır)

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as 'Red.', 'sempre pp', 'sempre più p', 'e rall.', and 'a tempo (meno mosso)'. The page number '93' is visible at the start of the fifth system.

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video VIII

<https://www.youtube.com/watch?v=UKkk0SrAuu8>

Anlatılan bölümler istenilen düzeye gelmiş olsa dahi form yapısının oturması açısından çalışma sonunda eserin tümü en az üç kere orta tempoda baştan sona kadar çalınmalıdır. Buradaki amaç bütünlüğü yakalamaktır. Şayet yapılmazsa bütünlüğünü elde etmek imkânsızdır. Eser tamamen ele oturduğu zaman ve performans olarak üst seviyelere geldiğinde baştan sona kadar çalma tekrarı artırılabilir. Ancak hızlı tempoda sürekli çalınmamalı ve farklı tempolarda denenmelidir. Eserde çalışma sırası olarak

belirlenen bölümlerin seçimi uzun süren çalışma sonucunda en uygun sıra olarak belirlenmiş ve bir öneri olarak sunulmuştur. Her piyanistin beceri ve kabiliyeti farklıdır bu yüzden bölümlerin çalışma sırası kişiden kişiye değişim gösterebilir. Son önerilerden biri de eserin iki ay sonunda bir hafta boyunca çalışılmaması ve dinlendirilmesidir. Bu durum kaliteli bir performans için gereklidir.

Bilindiği üzere Chopin'in eserlerinin basımını gerçekleştiren birçok edisyon mevcuttur. Bu edisyonlar da nota, parmak numarası, pedal ve ifade nüansları gibi ayrıntılar farklılık gösterebilmektedir. Genel olarak özellikle Chopin'in baladlarını ve etütlerini çalışırken Cortot edisyonun tercih edilmesi tavsiye edilmektedir. Bunun sebebi pasajlar konusunda açıklamalı çalışma önerileri sunmasıdır. Ancak özellikle Chopin'in eserleri için sadece bir edisyon üzerinde çalışmak yeterli değildir. Bunun için edisyonların birbirleri ile karşılaştırmalı olarak çalışılması ve özellikle parmak numarası konusunda hangisinin daha uygun olabileceğine karar verilmesi açısından önemlidir. Bu düşünceden yola çıkarak şimdiye kadar anlatılan pasajlardaki şekiller için Liszt'in öğrencilerinden biri olan Karl Klinworth'un edisyonundan, uygulamalı olarak gösterilen videolarda ise Augeners edisyonundan yararlanılmıştır. Çalışma önerilerine katkı sunmak adına Cortot edisyonda yer alan çalışma önerilerine değinilirken bu edisyon da incelenmiştir. Chopin için tercih edilen edisyonlar arasında Cortot, Padarewski, Mikuli, Ekier, Augeners, Klindworth gibi edisyonları saymamız mümkündür.

7.2. F. CHOPIN'İN NO. 2 OP. 38 NUMARALI BALADI İÇİN TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Frederic Chopin'in no. 2 op. 38 numaralı baladındaki teknik unsurlar nelerdir ve bu unsurları barındıran teknik pasajların çalışılma yöntemi nasıl olmalıdır? Şeklinde belirlenen ikinci alt probleme ilişkin bulgular aşağıda yer almaktadır.

Chopin'in no. 2 op. 38 numaralı baladı genel itibariyle sakin ve no. 1 op. 23 numaralı baladına göre daha şiirseldir. A. Mickiewicz'in şiirinden esinlenerek yazdığı bu eser, çalım tekniği açısından daha makuldür. Ellerin simetrik şekilde hareket etmesine imkân sağlayan pasajları, no. 1 op. 23 numaralı baladına göre daha az uğraştırıcıdır. Form olarak genişletilmiş şarkı formu olarak bestelenen eserin hızlı bölümleri, genel itibariyle hareket açısından birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Bu yüzden hızlı bölümler için önerilen çalışma önerileri genel itibariyle aynıdır.

No. 2 op. 38 baladının en zor kısmı codadır. Bu yüzden çalışma önceliğinin eserin 169. ölçüsüne (agitato) denk gelen bu yere verilmesi önemlidir. Coda içerisinde

bulunan geniş ve dar çift ses aralıklar haricinde, kelebek hareketini andıran çalım biçimlerini görmek de mümkündür. Genellikle sağ elde görülen bu geniş, dar çift ses aralıkları ile çift ses-oktav kelebek hareketinin çalımını zor olsa da bu pasajlar el altındadır. Çalım sırasında bilek serbest bırakılmalı ve el, tuşlara yakın durarak parmaktan çalınmalıdır. Çalışmaya başlarken çift seslerin alt sesleri önce ayrı olarak çalışılmalı ve tercih edilen edisyonda yazan parmak numaralarına göre tekrar edilmelidir. Sağ eli çalışırken mümkün olduğunca sağ eli sol tarafa yani birinci parmağa doğru hafif yatırmakta fayda vardır. Bunun nedeni dördüncü ve beşinci parmağın kasılmasını engellemektir. Aslında eserin temel teknik yapısının birinci ve ikinci parmaklar üzerine kurulu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durumla alakalı olarak Varşova Chopin Akademi yükseköğrenim mezunu olan piyanist Ezgi Yalçınkaya şunları söylemektedir:

“Chopin, teknik olarak ikinci baladın neredeyse tamamını birinci ve ikinci parmak üzerine kurgulayarak yazmıştır. Zor görünen pasajlardaki ikinci parmağı düzgün ve güzel basarsak, elimizin rahatlamasına imkân sağlarız. Ayrıca pasajın gittiği yöne doğru elimizi yönlendirerek hareketi minimumda tutarsak hızlı pasajları çok daha rahat çalabiliriz. Aslında Chopin’in birinci baladında fazla rastlamasak da genel itibariyle baladlarında, scherzolarında ve piyano konçertolarında bu parmakların kullanımı fazlasıyla görülmektedir” (21.02.2021 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır).

Çalışmanın devamında alt sesler çalışıldıktan sonra üst seslere geçilmeli ve yine notada yazan parmak numaralarına göre çalışılmalıdır. Ayrı partilerle defalarca çalışıldıktan sonra notada yazıldığı gibi çift ses çalımına geçilmeli ve yine no. 1 op. 23 baladında sunulan önerilerdeki gibi tuşlara derin basılmalıdır. Bunu yaparken de eli sanki tuşun dibine doğru ittiriyormuş gibi bir hareket izlenmelidir.

Eserin codasını oluşturan iki farklı hareket mevcuttur. Bu iki hareketin ele oturması için codayı ikiye bölerek çalışmakta fayda vardır. İlk çalışılacak kısım 169 ile 184. ölçüler arasında yer alan geniş ve dar çift ses aralığı ile yazılmış olan bölümdür.

Şekil 105. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın Codasının İlk Çalışılacak Kısmı
(169 İle 184. Ölçüler Arası) (Şekilde 169 İle 186. Ölçüler Gösterilmektedir)

Agitato. 169

The musical score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The right hand has a melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand has a bass line with many beamed notes. The score is marked 'sempre f' and includes fingerings and articulation marks.

İkinci çalışılacak kısım ise 185 ile 188. ölçüler arasında yer alan, kelebek hareketini andıran çift ses-oktav hareketidir. Anlatılan codanın ilk çalışma bölümündeki gibi sağ el birinci parmağa doğru yatırılmalı ve tuşun içine doğru bir hareketle derin çalınmalıdır. Bu pasajdaki oktavlar uğraştırıcı değildir. Asıl önemli olan çift sesleri bağlı bir şekilde çalmak ve çalım sırasında mümkün olduğunca bileği zorlamadan eli dengelemektir. Bu bakımdan oktavlar olmadan sadece çift sesleri çalışmak yararlı olacaktır.

*Şekil 106. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın Codasının İkinci Çalışılacak Kısmı
(185 İle 188. Ölçüler Arası) (Şekilde 184 İle 188. Ölçüler Gösterilmektedir)*

185

188

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video IX

<https://www.youtube.com/watch?v=yEIPHYZqjeM>

Eserin 189. ile 196. ölçüleri arasında yer alan ve dizi şeklinde aşağıya inen akor-tek ses yapısı ile yukarı doğru hareket eden çift ses-arpej yapısı, daha önce incelenmiş olan no. 1 op. 23 baladı ile benzerlik gösterdiği gibi nispeten daha kolaydır. Sağ elin birinci ve ikinci parmaklarına denk gelen notalar ile üst partide beşinci parmağa denk gelen notalar beraber çalışılmalı ve bu hareket parmaklar fazla yukarı kaldırılmadan yapılmalıdır. Daha sonra diğer ara ses de eklenmeli ve partinin tamamı çalınmalıdır. Bu çalım sırasında üç sesli olarak aşağıya inen akorlardaki (189.-194. ölçüler arası) dördüncü parmak daha güçlü basmalı ve akorun sesleri avuç içerisinde hissedilmeye çalışılmalıdır.

*Şekil 107. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 189-196. Ölçüler Örneği
(Şekilde 189 ile 197. Ölçüler Gösterilmektedir)*

189

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many beamed notes and chords. The second system continues the piece, marked with 'molto cresc. ed accel.' and 'Tempo I.'. It includes dynamic markings like 'ff' and 'pp' and a measure number '196'. The notation is dense and technical, typical of Chopin's late works.

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video X

<https://www.youtube.com/watch?v=iVQ6WX1trg8>

Eserin codası için Alfred Cortot belirli tespitlerde bulunmuş ve öneriler sunmuştur.

“La minör tonda gelen bu yerin teknik zorluğu ve bu teknik zorluğu aşmak için uygulanan uygulamalar, müzikal anlamda sergilenmesi gereken lirik anlatımın unutulmasına çok sık neden olmaktadır. Chopin’in en acı şekilde eziyet çektiği bölümlerden biri olarak kabul edilen bu kısımda şiirsellikle birlikte aşkın tezahürü de virtüözlük içinde anlatılmaktadır. Böyle bir anlayış içindeki sıradanlığa karşı yeterince tedbir alamayız. Buradaki asli durum parmakların gevşemesi ve müzikal cümlelerin oluşturulmasıdır. Bileğin rolü burada birinci derecede önemlidir. Ancak en tembel klavyelerde bile tekrarların netliğini garanti edebilecek bir parmak değişikliği benimsenmelidir. Çoğu zaman bir piyano mekanizmasının önemini aşmak için çok az gergin ve hızlı bir hareketle aynı tuşlara gerekli canlılıkla tepki verilmelidir” (National ve Salabert, 1929: 30).

Alfred Cortot, Chopin Ulusal Urtext, Augeners, Kreutzer, Klindwort gibi edisyonlardan farklı olarak eserin codası için farklı parmak numaraları belirlemiştir. Bunları şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 108. Cortot'un Önerdiği Parmak Numaraları
(Şekilde Eserin 166 İle 172. Ölçüleri Gösterilmektedir).

The image shows a musical score for Şekil 108, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The treble staff has a 'tr' (trill) marking above the first measure and a '15' marking above the second measure. The bass staff has a 'tr' marking above the first measure. The second system continues the piece with similar notation. The score is annotated with various fingerings (e.g., 23, 132, 132, 132, 123, 123, 123) and trills (tr). The tempo marking 'Agitato' is present above the second system. The score is marked with asterisks (*) and 'Ped.' (pedal) markings.

Kaynak: National ve Salabert, 1929: 30-31.

Şekil 109. Chopin Ulusal Urtex Tarafından Önerilen Parmak Numaraları

The image shows a musical score for Şekil 109, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The treble staff has a 'tr' (trill) marking above the first measure and a '15' marking above the second measure. The bass staff has a 'tr' marking above the first measure. The second system continues the piece with similar notation. The score is annotated with various fingerings (e.g., 5 5 4 1, 5 5 3 1, 4 2 2 1, 5 5 3 2 2 4 1, 4 1 5 2 2 3 1 3 1 4 2, 5 1 3 5 4 5 2) and trills (tr). The tempo marking 'Agitato' is present above the first system. The score is marked with asterisks (*) and 'Ped.' (pedal) markings.

Kaynak: Padarevski, Baronarski, Turczynski, 1949: 28.

No. 1 op. 23 baladındaki gibi Cortot, no. 2 op. 38 baladı için de kendince belirlediği bazı çalışma önerileri bulunmaktadır. Eserin 169. ölçüsü için üç farklı öneri sunmaktadır. İlk önerisinde sağ eldeki çift seslerin üst seslerini repete üçleme onaltılık, alt seslerin zayıf zamanlarını da bir melodi şeklinde tekrar ettirmektedir. Ayrıca bunu yaparken de kendi belirlediği parmak numaraları ile yapılmasını istemektedir.

Şekil 110. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği İlk Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 30.

Cortot, ikinci önerisi için ilk önerinin tersi olarak üst seslerin melodi, alt seslerin ise üçleme repete şeklinde çalışılmasını önermektedir. Bunu şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 111. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği İkinci Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 30.

Son çalışma önerisinde ise çift ses üçleme repete ya da farklı ritimde çift ses repete çalışması önermektedir.

Şekil 112. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 169. Ölçüsü İçin Önerdiği Üçüncü Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 30.

Cortot, eserin 177. ölçüsü için farklı bir çalışma önerisi sunmaktadır. Çift seslerin sadece üst seslerini dördüncü ve beşinci parmakla tekrarlatmakta ve bunu yaparken alt sesleri tutmaktadır. Aslında bu uygulama sırasında Cortot tarafından belirlenen parmak numaraları uygulanmamaktadır. Buradaki amacın, zayıf parmakları güçlendirmek ve pasajın çalımını rahatlatmak olduğu düşünülmektedir.

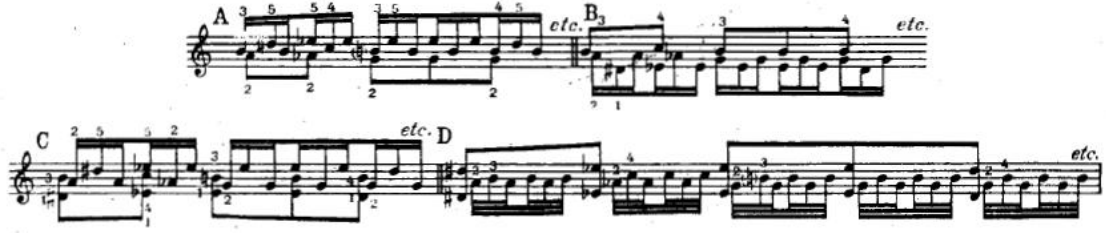
Şekil 113. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 177. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 31.

Eserin 185 ile 188. ölçülerinde yer alan kelebek hareketin zorluğuna dikkat çeken Cortot, belirlediği dört farklı ön çalışma ile bunun rahatlıkla yapılabileceğini söylemektedir. Genellikle nota çoğaltmalarından oluşan ve üçleme onaltılık ritimlerde sergilenen bu öneriler dışında eserin 189. ile 196. ölçüler arası için de çalışma yöntemleri sunmaktadır. Bunları şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 114. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 185-188. Ölçüleri İçin Önerdiği Çalışma Yöntemleri



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 32.

Şekil 115. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 189. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 32.

Şekil 116. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 191. Ölçüsü İçin Önerdiği Çalışma Yöntemi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 32.

Cortot'un coda için sunduğu önerilerin tamamında sol el için bir çalışma yöntemi yoktur. Bunun sebebinin belki de sol eldeki pasajların yorucu ve zor olmama düşüncesi yatmaktadır. Aslında coda bölümündeki sol elde kullanılan oktav ve akor yapılarının fazla zor olmaması, ayrıntılı çalışma yöntemlerinin uygulanmamasına neden değildir. Tıpkı no. 1 op. 23 baladının sol eli gibi akorların üst sesleri ayrı bir şekilde çalışılmalı ve çalarken mümkün olduğunca duyurulmalıdır. Oktavları çalarken de bas

sesleri net çıkarmak için eli küçük parmağa doğru yatırmalı ve derin ses çıkartılmalıdır. Bunu yaparken de her bir sesi dinlemeli ve istenilen ses rengi elde edilesiye kadar tekrar edilmelidir. Codayı ayrı ellerle ayrıntılı çalıştıktan sonra iki el çalışılmalı ve bunu yaparken sol el forte sağ el piano, sonra sağ el forte sol el piano şeklinde bir çalımla ses kontrastı uygulanmalıdır. Buradaki amaç her bir sesi kulağa alıştırmak ve her sesi dinleyebilmektir (uygulaması video IX da gösterilmektedir).

Chopin'in no. 2 op. 38 numaralı baladı, no. 1 op. 23 numaralı baladına göre daha sakin olduğu için hızlı pasajları çok yoğun değildir. Bu hız gerektiren pasajlar ise hareket açısından da (codanın bir kısmı hariç) birbirleriyle benzerdir. Buna örnek olarak eserin 47-62. ile 141-166. ölçülerini göstermemiz mümkündür. Özellikle eserin 47. ölçüsü müzik açısından da çok önemlidir. Çünkü bu ölçüye kadar eser, yumuşak ve sakin ilerlerken bir anda sert ve beklenmedik bir fortissimo nüansı ile tempo hızlanmakta ve farklı ton ile yeni bir tema karşımıza çıkmaktadır. Bu beklenmedik gelen temanın fortissimo olmasından dolayı parmak gücünün ve tuş hâkimiyetinin tam olması, buranın kaliteli çalımı için gereklidir. Hâkimiyeti elde etmek için ise derin çalışmalı ve pasaj ayrı ellerle tempoya getirilmelidir. Bahsedilen bu ölçüleri çalışmaya başlarken önceliğin sol ele verilmesinde fayda vardır. Çünkü oktavları ve giderek genişleyen atlamalı on altılıkları bir müzik bağı içerisinde bölmeden çalmak uğraştırıcıdır. Bu noktada pedal yazılmış olsa da çalışırken mümkün olduğunca pedalsız ve parmak bağı yapılarak çalışılmalıdır. Ayrıca çalım sırasında müzikal olarak yukarıya doğru bir hareket istendiği için cressendo şeklinde çalım sergilenmelidir. Özellikle giderek genişleyen on altılıkları çalışırken bilek yuvarlak bir hareket çizmeli ve başparmağa denk gelen notalara doğru hareket büyütülmelidir. Bu uygulama sırasında orta tempo tercih edilmeli ancak hızlı tempoda bahsedilen hareket küçültülmelidir. Daha sonra sağ ele geçilmeli ve yine sol eldeki gibi müzik bağı koparılmadan arpejler pedalsız bir şekilde çalışılmalıdır. Buranın teknik dokusu zor görünse de çalımı codaya göre çok daha kolaydır. Yine sağ elin 48. ölçüsünde ya da 142. ölçüsünde yukarıya doğru hareket eden pasaj içinse, birinci ve ikinci parmaklar ayrı bir şekilde çalışılmalı ve bunu yaparken önce staccato daha sonra iki bağı şeklinde tekrar edilmelidir. Ele oturduğu hissedilirse de üst seslerle birlikte pasaj pedalsız ve az hareket sergilenerek bağı çalışılmalıdır.

Şekil 117. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 47 İle 62. Ölçüleri

47 **Presto con fuoco.**

The musical score for measures 47-62 is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto con fuoco.' The first system starts with a forte dynamic 'ff'. The score includes various arpeggiated figures and chords. Performance markings include 'Ped.' (pedal) and '*' (accents). The second system has a measure marked '8'. The third system has a measure marked '5'. The fourth system ends at measure 62 with the instruction 'poco dimin.' (poco diminuendo).

47 ile 62. ölçüler için belirlenmiş olan çalışma yöntemleri, 141 ile 166. ölçüler için de geçerlidir. Ancak sağ elde gelen on altılık arpejler son sergide biraz daha fazladır. Bu da kondisyon olarak yorucu olmasına sebeptir. Bunun için çalışırken codadan sonra 141 ile 166. ölçülere öncelik verilmesi tavsiye edilmektedir.

Şekil 118. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 141 ile 166. Ölçüler Arası
(Şekilde 141 ile 168. Ölçüler Gösterilmektedir).

141 **Presto con fuoco.**

The musical score for measures 141-166 is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto con fuoco.' The score includes various arpeggiated figures and chords. Performance markings include 'Ped.' (pedal) and '*' (accents). The first system starts with a forte dynamic 'ff'.

This page of musical notation is organized into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.
- System 3:** Shows further development of the musical themes. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.
- System 4:** Includes a *dimin.* (diminuendo) marking in the treble staff. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.
- System 5:** Features a *meno f* (meno forte) marking in the treble staff and a *marcato* marking in the bass staff. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.
- System 6:** Concludes with a *cresc.* (crescendo) marking in the treble staff. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.



Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video XI

<https://www.youtube.com/watch?v=2slg5WmpDmw>

Alfred Cortot, 48. ya da 142. ölçüler için uygulanabilecek sağ ve sol el çalışma yöntemleri önermiştir. Bunları şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 119. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sağ El Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 24.

Şekil 120. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sol El Çalışma Önerisi



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 24.

Cortot'un, ayrıca bu ölçülerin sağ eli için farklı bir önerisi daha vardır. O da sağ eldeki pasajın iki ele bölünerek çalışılmasıdır. Bu işlemi yaparken sol eli çift ses, sağ eli ise akor şeklinde çalıştırmaktadır. Bunu şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 121. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 48. Ya Da 142. Ölçülerindeki Sağ El Pasajının İki Ele Bölünerek Çalışılması



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 24.

47. ve 141. ölçülerdeki sol elin oktavları içinse farklı bir çalışma yaklaşımı mevcuttur.

Şekil 122. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 47. Ya Da 141. Ölçülerindeki Sol El Çalışma Önerileri



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 24.

51. ya da 145. ölçüler içinse yine bir çalışma önerileri vardır. Bu örneği şu şekilde göstermemiz mümkündür:

Şekil 123. Cortot'un No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 51 Ya Da 145. Ölçülerindeki Sağ El Çalışma Önerileri



Kaynak: National ve Salabert, 1929: 24.

Diğer üstünde durulması gereken yer ise eserin 63. ölçüsünden 78. ölçüsüne kadar olan sol eldeki çıkıcı on altılık dizilerdir. Çok da zor olmayan bu yerin parmak numaraları her edisyonda farklı yazılmış olsa da kişiye göre hangisinin uygun olabileceği edisyon karşılaştırmaları sürecunda tercih edilebilir. Ancak hangi parmak numarası tercih edilirse edilsin burasını çalarken sol eli eşit ve sanki dalga sesi

çıkartıyormuş gibi bir duyumla çalınması önerilmektedir. Ayrıca müzikal bir yönelim sergilenmeli ve cressendo ifadesi ile istenen tını elde edilesiye kadar uğraşılmalıdır. Çalarken tabi ki tuşlara oturulmamalı, daha üstten bir çalım sergilenerek istenilen yorum ortaya konulmalıdır. Sağ elde gelen akorları çalarken kol yardımıyla üst sesler duyurulmalı ve sesi sertlikten uzak tutarak oval bir duyum sergilenmelidir. Bu çalışma uygulandığı takdirde, seslerin uzun, tok, güzel ve tonlu çıkması kaçınılmazdır.

Şekil 124. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 63. İle 78. Ölçüler Arası

The musical score for No. 2 Op. 38, measures 63-78, is presented in five systems. The piano part (treble clef) and bass part (bass clef) are shown. The score includes various dynamics such as *meno f*, *cresc.*, *molto cresc.*, *ff*, *dim.*, and *più dim.*. The bass part features a continuous eighth-note pattern with various fingerings (1-5) and articulation marks. The piano part features chords and arpeggios with various fingerings (1-5) and articulation marks. The score is in G major, 2/4 time, and consists of five systems of piano and bass staves.

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video XII

<https://www.youtube.com/watch?v=cYCjmlIS6cg>

Son çalışma bölümü olarak eserin giriş kısmı olan, yani 1. ile 46. ölçüler arası gösterilebilir. Bu bölümde güzel tını elde etmek için az pedal kullanmak ve parmak legatosu uygulamak gerekir. Tını açısından belki de eserin en zor kısmı olarak bu ölçüleri göstermemiz mümkündür. Aynı temanın tekrar sergilenmesi ise 83. ile 107. ölçüler arasında karşımıza çıkmaktadır. Bu ölçüleri çalışırken parmak ucu ile değil, yastık olarak tabir edilen parmakların yumuşak kısımlarıyla sanki sesi avuç içerisine doğru alıyormuş gibi bir hareket izlenmelidir. Her öneri için söylenen durum bu noktada daha da önem arz etmektedir. O da dinleyerek derin çalışmaktır. Çünkü bu uygulama, hem esere teknik olarak hâkim olma fırsatı verecektir hem de tanınmayan bir piyano geçildiğinde tuşlara alışma süresini daha da kısaltacaktır.

Şekil 125. No. 2 Op. 38 Numaralı Baladın 1 İle 46. Ölçüler Arası
2^{me} Ballade.

A. M. R. Schumann.

Fr. Chopin, Op. 38.

Andantino.

sotto voce

sempre sostenuto e legatissimo

leg. *

leg. *

leg. *

Uygulamalı olarak görmek için aşağıdaki linke girebilirsiniz.

Video XIII

<https://www.youtube.com/watch?v=uohyz390NBM>

Chopin'ın baladları genel itibariyle müzikal ve teknik bakımdan üstün eserlerdir. Yorum açısından no. 2 op. 38 numaralı balad, müzikal anlayış açısından no. 1 op. 23 numaralı balada göre daha tınısaldır. Yavaş bölümlerinin fazla olması, teknik olarak çalımı rahatlatığı gibi fazla güç harcanmasını da engellemektedir. Hızlı pasajlar içerisinde kullanılan teknik yapılar zor görünse de doğru hareket ve doğru çalışma yöntemiyle üstesinden rahatlıkla gelinmektedir. Eser içerisinde sıklıkla kullanılan dört sesli akorları çalarken kol kullanmak ve basış sırasında kolları yana doğru açarak hareketi genişletmek hoş bir ton ve ses çıkmasına da yardımcıdır. Ayrıntılı çalışılan bölümlerden sonra eseri baştan sona kadar çalışmak müzikal bütünlük açısından da önemlidir.

7.3. F. CHOPİN'İN ESERLERİNİN ÇALIŞMA YÖNTEMİNE YÖNELİK UZMAN PİYANİSTLERİN DÜŞÜNCELERİ

Frederic Chopin'in eserlerinin çalışma yöntemine yönelik uzman piyanistlerin düşünceleri nelerdir? Şeklinde belirlenen üçüncü alt probleme ilişkin bulgular aşağıda yer almaktadır.

Yarı yapılandırılmış görüşmeler sonucunda uzman kişilerden elde edilen veriler bu başlık altında incelenmiştir. Görüşme sırasında yöneltilen sorular ve uzmanların vermiş oldukları cevaplarla birlikte bu cevapların yorumları aşağıda sunulmuştur.

1. "Pişano tekniği açısından Chopin'in eserlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?"

Görüşme sırasında yöneltilen ilk soruda dokuz uzmanın verdiği cevaplarda, Chopin'in tekniğinin diğer bestecilere göre zor olduğu ve bu bestecinin piyanodaki yerinin önemli, farklı, sınırları zorlayan, akıcı, dışavurumcu ve özel olduğu fikridir. Bu düşünceye ilişkin uzmanların vermiş olduğu örnekler şöyledir.

Uzman I: *"Diğer besteciler ile kıyaslırsak Chopin'in tekniği, dördüncü ve beşinci parmak durumundan dolayı zordur."*

Uzman II: *"Chopin'in en önemli özelliği, müziğinin önüne hiçbir şey geçmiyor olması. Müziği farklı ve tabi ki çok önemli."*

Uzman V: *"Chopin'e bakınca eserlerinin neredeyse hepsi teknik olarak zor ve duyulduğu kadar kolay değil. İnanılmaz esnek bir bileğe ve birçok ünlü bestecide olmayan bir el yapısına sahip."*

Uzman VII: *"Genel anlamda ilk göze çarpan durumu doğallığıdır. Ayrıca müziği gibi tekniği de bana akıcı geliyor."*

Bahsedilen durum dışında farklı olarak ikinci uzman, Chopin'in eserlerinde kullandığı oktav, gam, arpej ve kromatizm gibi teknik yapıları çalarken bir müzik bağı içerisinde yapılması gerektiğini vurgulamış, onuncu uzman ise, Chopin'in eserlerinde teknik açıdan işçilik gerektiren yapıların varlığından söz etmiştir. Bu düşünceye ek olarak üçüncü uzman, bahsedilen teknik yapıları kullanırken Liszt'in gelenekselci bir yaklaşım sergilediğini, Chopin'in ise, kendine özgü bir müzikal fikir ortaya koyarak bu yapıların müzikal bir yaklaşımla çalınmasının önemli olduğunu belirtmiştir.

Chopin'in teknik yapısının haricinde ikinci uzman, müziğinde en çok göze çarpan durumun lirizm olduğunu vurgulamıştır. Dördüncü uzman, belcanto tekniği yani şarkı söyleyebilme sanatının haricinde piyanodan güzel ses çıkarabilme ya da ifadeli bir çalış biçimi geliştirme gibi unsurların da eserlerinde var olduğunu, bunun etkilerinin

çağdaş döneme kadar devam ettiğini açıklamıştır. Altıncı uzman, Chopin'in en önemli piyano virtüözleri arasında sayıldığını ve ortaya koyduğu teknik yapıların 20. Yüzyıl tekniğine kapı araladığını eklemiştir. Bu konu da en detaylı anlatımı dokuzuncu uzman verirken, Chopin'in sağ elindeki şiirsel dokunun sol el eşliği ile zenginleştirildiğini ve bunun da yaşadığı dönemde bir yenilik olarak görüldüğünü ifade etmiş, ayrıca pedal konusundaki hassas kullanımının müzikal ifadeye yeni bir soluk getirdiğinden bahsetmiştir.

Uzman IX: *“Etüt dışındaki eserlerinde daha çok sağ elde şiirsel bir yürüyüş ve bu yürüyüşe eşlik eden bir sol el görüyoruz. Pedal konusundaki hassasiyeti müziğindeki ustalığına katkı sunan bir ayrıntıdır. Bu da ifade bakımından döneme yeni bir soluk getirmiş ve diğer romantik dönem bestecileri ile arasında fark yaratmıştır.”*

Altıncı uzman Chopin'in tekniği konusundaki düşüncelerini paylaşırken, Chopin'in bir Bach hayranı olmasından dolayı polifoniye büyük bir ilgisi olduğunu ve bu da müziğine derinlik ve içsellik katarak teknik zorluğunun daha da derinleşmesine neden olduğunu söyleyerek teknik konusuna ek bilgi vermiştir.

Chopin'in eserlerindeki yenilikçi unsurların romantik dönem içerisinde yaşamış olan diğer bestecilere örnek teşkil ettiğini belirten üçüncü uzman, bu yenilikçi yaklaşıma örnek olarak op. 10 no. 1 (arpej), no. 2 (kromatik) ve no. 5 numaralı (siyah tuşlu) etütlerini göstermektedir.

Görüşme sırasında beşinci uzman, piyano tekniği açısından Chopin ile Liszt'i birbirleri ile karşılaştırmış ve etütlerinde kullandığı dördüncü parmaklara vurgu yapmıştır. İkinci uzman ise, piyano tekniği açısından Chopin'in etütleri üzerinde durarak bu eserlerin önemini vurgulamıştır. Bu iki uzmanın vermiş olduğu veriye dayanarak bir piyanistin teknik gelişimi için Chopin'in etütlerinin çalışılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

2. “Chopin'in piyano tekniğini nasıl tanımlarsınız?”

İkinci soruya verilen cevaplarda uzmanların çoğu Chopin'in tınısının çıkartılmasının zor olduğu konusunda hem fikirlerdir. Bundan dolayı eserlerini çalarken el, kol ya da bileği zorlamanın muhtemel olduğu düşüncesindedirler. Ayrıntılı olarak ele alındığında üçüncü uzman nota guruplarının dörtleme, beşleme ya da altılama gibi ritimlerden oluştuğunu ve bunu yaparken de güçlü zamanların iki, beş ya da dördüncü parmaklara genellikle denk geldiğini belirtirken Chopin'in tekniğinin çok farklı

olduğunu söylemektedir. Dördüncü uzman ise, Chopin'in dördüncü parmağının kuvvetli olmasından dolayı eserlerinde üçlü, altılı ya da oktav gruplarının genellikle bu parmak ile yapıldığını ve bunu yaparken de parmak bağı ile birlikte pedal kullanmanın Chopin de çok önemli bir yer tuttuğunu söylemektedir. Ayrıca aynı uzman söylediklerine ek olarak, Chopin'in eserlerini çalarken asıl amacın güzel ses çıkartmak olduğunu da eklemektedir. Beşinci uzman, bu düşünceye paralel olarak, Chopin'in tekniğine sadece virtüözite ya da parmak çevikliği olarak bakılmaması gerektiğini, müzikalitesinin de bir teknik zorluk içerdiğini belirtirken, tını olarak yumuşak, naif ve parlak olduğunu söylemektedir.

Uzman III: *“Chopin, piyanoyu çok iyi tanıyor. Mesela ilginç nota gruplandırmaları yapıyor. Bu gruplandırmaları dörtleme, beşleme ya da altılama olarak yapıyor ve güçlü zamanları birinci parmağa değil, iki, beş, dört sonrasında üçüncü parmaklara denk getiriyor...”*

Uzman IV: *“Chopin'in dördüncü parmağın kuvvetli olması büyük bir avantaj. Çünkü üçlü, altılı ya da oktav çalarken bu parmağa çoğunlukla yük biniyor...”*

Uzman V: *“Chopin'in tekniği zordur. Tekniğini sadece virtüözite, ajilite ya da parmak çevikliği olarak söz edemeyiz. Müzikalitesi de bir teknik. Şarkı söyleyen eşlik yapıları var. Dokunuş açısından yumuşak, naif ve parlak bir tınıya sahip.”*

Onuncu uzman, Chopin çalarken fazla efor sarf edilmeden tuşlara yakın çalınırsa uzuvların yorulmayacağını ve bu yüzden Chopin çalmanın kolaylaşacağını savunmaktadır. Chopin'in tekniğine ek olarak dokuzuncu uzman, sağ elde çok fazla küçük notalar kullanıldığını, sol elde ise atlamalı aralıklara fazlasıyla rastlandığını belirtirken, kırık akorlara da çoğunlukla yer verdiğini eklemektedir.

Çoğu uzmandan farklı olarak sekizinci uzman, Chopin'in kullandığı teknik yapılar dışında, Chopin'in el dengesi açısından dördüncü ve beşinci parmakların illaki kuvvetli olması gerektiği fikrini savunmadığını, özellikle birinci parmağın geçişi sırasında kolun fazla hareket ettirilmeden direk parmaktan çalınması gerektiği düşüncesini paylaşmaktadır. Ayrıca doğru el pozisyonu açısından si majör tonalitesinin Chopin tarafından önerildiğini, parmak kullanımı sırasında Liszt'in eserlerini bir orkestra gibi, Chopin'in eserlerini ise şarkı söyler gibi bir naiflikle çalınması gerektiğini belirtmiştir.

Uzman VIII: *“Teknik açıdan başlarken geleneksel olarak do majör dizisinin çalışılmasını reddetmiş, onun yerine uzun parmakların siyah tuşlara geldiği si majör gamı ile başlanmasının daha uygun olabileceğini belirtmiştir. Chopin, beşinci ve dördüncü parmakların illaki kuvvetli olması fikrini*

savunmamıştır. Dizi çalarken birinci parmağın geçişi sırasında kolun hareket etmesine karşı durarak direk parmandan çalınmasını istemiştir. Liszt, teknik olarak on parmağı orkestra gibi kullanırken Chopin, parmakların şarkı söyler gibi bir müzikal yaklaşım göstermektedir.”

İkinci soruya verilen uzman cevaplarının çoğunun birbirleri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Uzmanlar genellikle bu soruda tını üzerinde durmakta, bunu yaparken teknik materyallerin kullanımı konusunda piyanistlerin zorlanma ihtimali üzerine düşünceler belirtmektedirler. Son olarak Chopin’in müziğinin yorumlanması noktasında incelikli ayrıntılara dikkat edilmesinin önemli olduğunun da altını çizmektedirler.

3. “Teknik olarak Chopin’in eserlerini çalışırken belirlediğiniz bir çalışma biçimi var mı? Varsa çalışma şekli olarak önerileriniz nelerdir?”

Uzmanların üçüncü soru için vermiş olduğu cevaplarda genellikle öneri bulunmaktadır. Görüşülen on uzmandan sadece ikisinin kendince belirlediği özel çalışma yöntemi olduğu görülmektedir. Özel çalışma yöntemi olan uzmanlardan biri, birbirini takip eden notaları çalışırken o pasajın ele oturması için on altılık notaların akor şeklinde çalıştığını, parmak geçişlerinin pozisyon olarak seri bir biçimde çalınabilmesi için gruplandırma yöntemini uyguladığını belirtmiştir. Özel çalışma yöntemi olarak başka bir uzman, eseri ayrı ellerle çalışarak deşifresini yaptığını, bunu yaparken de parmak numaralarına dikkat ederek çalıştığını ve bu işlemi bir hafta boyunca yaptıktan sonra iki elle çalıştığını vurgulamaktadır. Aynı uzmanın çalışma sırasında önce masa başında parmak egzersileri uyguladığını, sonra Mozart’ın yaptığı gibi tuşlar üzerine havlu koyarak çalıştığını belirtmektedir.

Uzman III: *“Chopin çalışırken parmak pozisyonlarına dikkat etmek gerekir. Birbirini takip eden notaları çalarken elinin o pasaja oturması için ona altılık notaları akor olarak çalışmalıyız...”*

Uzman VIII: *“Çalışırken önce ayrı ayrı ellerle eserin deşifresi yapılmalı ve bu sırada notaya kendine uygun parmak numaraları yazılmalıdır. Eseri hızlı çıkarmak için bu durum bir hafta boyunca ağır tempoda yapılmalıdır. Bir de çalışma şekli olarak şunu söyleyebilirim. Masa başı çalışma ve tuşlar üzerine havlu koyarak çalışmayı tavsiye ediyorum...”*

Bu iki uzman dışındaki tüm uzmanlar, güzel ses çıkarmak adına ayrı ellerle sesleri dinleyerek güzel bir tını aradıklarını, Chopin öncesi bestecilerin etütlerini çalıştıklarını, Cortot’un önerdiği çalışma yöntemlerini denediklerini veya Liszt gibi bestecilerinin çalışma metotlarını uyguladıklarını belirtmişlerdir. Uzmanların görüşme sırasında sıklıkla söylediği öneri ise Chopin’in etütlerinin teknik gelişim açısından

çalışılmasının önemli olduğudur. Görülmektedir ki piyanistlerin çoğunun kendince belirledikleri özel bir çalışma yöntemleri yoktur. Bu durumun piyanistlerin teknik olarak bir şeyleri kolay yapabilme durumu ile alakalı olduğu düşünülmektedir. Bu uzmanların özel çalışma olarak sundukları durum sadece teknik yapıların müzikal biçimde çalışılmasıdır.

Uzman I: “Chopin’in teknik olarak ne istediğini anlamak için etütleri çalışılmalıdır.”

Uzman VI: “Rahat kol, bilek, omuz kullanarak yakalanabilecek en derin sesi çıkarmak gerekir ve tabii en önemlisi dinleyerek çalışılmalıdır. Büyük formlu eserlerini çalışırken Cortot’unun metodları uygulanabilir. Özellikle etütleri sağ el sol el ayrı şekilde çalışırım.”

Uzman X: “Teknik anlamda iyi olmak için Cortot’un Chopin etütleri üzerine çalışma önerileri sunduğu kitabını ve Liszt’in etüt çalışmaları için yazdığı egzersiz kitabının çalışılmasını öneririm.”

4. “Sizce Chopin’in eserlerini çalışmadan önce hangi besteciler çalışılmalıdır, neden?”

Uzmanlara yöneltilen dördüncü soruda, Chopin öncesi çalışılması gereken bestecilerin kimler olması gerektiği ile ilgili olarak sekiz uzman, teknik ve müzikal açıdan bestecileri ikiye bölmüştür. Teknik çalmayı güçlendirici etüt formunda eser yazmış olan bestecilerin Czerny, Moscheles, Clementi, Cramer ve Moszkovski olabileceğini vurgularken, bu bestecilerin Chopin’in eserlerinde kullanmış olduğu oktav, arpej, kromatik, hızlı gam gibi teknik yapıları fazlasıyla çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Müzikal yönden ise, Chopin’in müziğini anlamak için Bach prelüd füglar, Beethoven, Mozart sonatlar, Mendelssohn sözsüz şarkılar, Grieg lirik parçalar, Schumann gençlik albümü ve Çaykovski mevsimler gibi bestecilerin eserlerinin çalışılmasının önemli olabileceğini söylemişlerdir. Sadece bir uzman, Chopin’in çok özel bir müzik adamı olmasından dolayı herhangi bir besteci ismi veremeyeceğini onun yerine Chopin’in küçük formlu eserlerinin onu anlamak için yeterli olabileceğini belirtmiştir.

Uzman IV: “Teknik olarak Cramer, Czerny ve Moscheles gibi bestecilerin etütleri çalışılmalı. Ama bence Chopin’i kendi içinde hazırlamak lazım. Yani mazurkaları, bazı valsleri ya da daha küçük formlu eserleri ile başlanmalı daha sonra teknik açıdan etütleri çalışılmalıdır.”

Uzman V: “Chopin’den önce mesela Mendelssohn sözsüz şarkıları öneririm. Bir de Chopin’in noktürn, prelüd ve polonezlerini öneririm.”

Uzman VIII: *“Chopin’i anlamak için Mozart fantezilerinden yararlanılabilir. Sonra Chopin’in impromptu, noktürn, vals ya da mazurkaları çalışılabilir.”*

Uzman IX: *“Chopin’in küçük eserlerine hazırlık olması bakımından Grieg lirik parçalar, Schumann gençlik albümü, Çaykovski mevsimler gibi eserler müzikal olarak hazırlayıcı eserler.”*

Dokuz uzmanın haricinde yedinci uzman hepsinden farklı olarak Chopin’in müziğinin Fransız müziğine en yakın müzik olmasından dolayı kendisinden sonra yaşamış olan Ravel ve Debussy gibi isimlerin muhakkak çalışılması gerektiğini belirtmiştir. Aynı fikirde olan sekiz uzman grubu içinde yer alan bir uzman (üçüncü uzman), söylediklerine ek olarak Chopin’den çok önce doğmuş olan Friedrich Kalkbrenner’in 1823 yılında bestelediği re minör piyano konçertosunun Chopin stili ile benzerlik göstermesinden dolayı Chopin’i çalışmadan önce de bu eserin çalışılmasının önemli olabileceğini vurgulamıştır.

Uzman III: *“İlk olarak Bach çalışılmalı bence. Sonrasında Beethoven çalışılmalı. Tuşe, şeffaflık ve saydamlık açısından Mozart sonatlar çalışılmalı. Mesela Chopin’den çok sonra yaşamış olan Moszkovski düşünülebilir. Bir de Kalkbrenner’i söyleyebilirim. Onun bir re minör piyano konçertosu var. Chopin’in stiline çok benziyor ve Chopin’den çok önce yazılmış bir eser. Belki de Chopin bundan etkilenmiştir. Yani Chopin’deki küçük yazılmış olan notaları Kalkbrenner’in eserinde daha ilkel halde görebiliyoruz.”*

Görülmektedir ki görüşülen uzmanların hemen hemen birçoğu aynı görüşleri savunmaktadırlar. Önerdikleri bestecilerin stilleri, teknik yapıları, müzik anlayışı gibi durumlar Chopin’e hazırlık aşamasında önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca uzmanlar belirtilen bestecilerden sonra Chopin’i ilk çalışırken önce küçük formlu (mazurka, prelüd, noktürn ve vals) eserleri ile başlamanın gerekliliğini de vurgulamışlardır.

5. “Chopin’in eserlerinin çoğunda kullanmış olduğu dördüncü parmağı güçlendirmek için neler yapılmalıdır?”

Beşinci soru olarak yöneltilen, Chopin’in eserlerinde yer alan dördüncü parmağı güçlendirmek için neler yapılması gerektiği ile ilgili olarak uzmanların bu konuda özel bir çalışma yöntemi yapmadıkları anlaşılmaktadır. Sadece parmak kuvvetini oluşturmak için etüt ya da egzersiz çalışılmasının gerekliliği üzerinde durmaktadırlar. Bu sorunun cevabı için de uzmanların birçoğu özellikle dördüncü parmağın kuvvetlenmesi açısından Chopin etütlerin çalışılmasının gerekliliğini savunmaktadır. Görüşülen beşinci uzman, kendisinin dördüncü parmağı güçlendirmek için özel bir çalışma yapmak yerine, Liszt’in eserlerini çalıştığını ve bu şekilde kuvvetlendirdiğini söylemektedir. Aslında

her uzmanın ortak fikri bahsedilen bu parmağın zaten fizyolojik olarak zayıf olduğu, ne yapılırsa yapılınsın belirli bir kuvvete ulaşabileceği, daha fazlası için ise üzerine fazla gidilmemesi gerektiği, aksi takdirde Schumann gibi sakatlanılabileceği söylenmektedir.

Uzman I: “Dördüncü parmağı güçlendirmek için bence Chopin etütleri çalışılmalıdır.”

Uzman III: “Şöyle söyleyeyim dördüncü parmak çok da gelişen bir parmak değil. Schumann’da bunu görüyoruz. Makine geliştiriyor ve sonrasında kendini sakatlıyor.”

Uzman V: “Ben dördüncü parmağımı Liszt çalışarak geliştirdim. Liszt de dördüncü parmağı çok fazla kullanıyor.”

Uzman VI: “Dördüncü parmak fizyolojik olarak zayıf bir parmak. Chopin gibi özel bestecilerin bu parmağı kuvvetli olabiliyor.”

Genel inanış olarak Chopin’in dördüncü parmağının fizyolojik olarak doğuştan kuvvetli olduğudur. Ancak bu inanışa uzmanlardan sadece sekizi inanmakta, diğer iki uzman (uzman VII ve uzman VIII) ise buna katılmadıklarını belirterek, özellikle eserlerinde kendi yazdığı parmak numaraları incelendiğinde bu parmaktan mümkün olduğunca kaçındıklarını söylemektedir.

Uzman VII: “Bende Chopin’in dördüncü parmak olayı ile ilgili tersine bir bilgi var. O da Chopin bu parmağın güçsüzlüğüne inandığı için özellikle bu parmağı zorlamayacak şeyler yazdığını biliyorum. Ben bu düşünceyle eserlerine bakmışım. Gerçekten de birkaç etüdü haricinde tersine pozisyonlarda bile bu parmağa yük bindirmediğini ve nerdeyse kaçındığını gözlemledim.”

Uzman VIII: “Chopin’in önerdiği el tutuş pozisyonu için çalınmasının en uygun olduğu gamlar öncelikle çalışılabilir. Örneğin si majör, mi majör gibi. Çünkü iki, üç ve dördüncü parmaklar sürekli siyah tuşlarda hareket ediyor bu da kuvvetlenmesine sebeptir.”

I, II, III, IV ve IX. uzman, dördüncü parmak özelinde çalışılması gereken eser ve egzersizlerin, Chopin’in op. 10 no. 1-2-4-8, op. 25 no. 11 etütleri, Liszt’in egzersizleri, Thalberg’in op. 26 no. 1 etüdü ve Czerny’nin op. 740 etüt kitapları olduğunu belirtmişlerdir. Bunlar haricinde bazı uzmanların önerileri de bulunmaktadır. VIII. uzman, si majör ya da mi majör gamların doğal el pozisyonu oluşturmasından dolayı parmak kuvveti açısından çalışılmasının iyi olacağını, I. uzman, parmak kuvvetini tuşlara ileterek derin çalışılması gerektiğini ve son olarak X. uzman ise elleri tuşların orta kısmında kullanmak suretiyle derin çalışılmasının faydalı olabileceğini söylemiştir.

Uzman I: “Dördüncü parmağı güçlendirmek için Op. 10 No. 4-8, Op. 25 No. 11 numaralı etütler çalışılmalıdır. Çalışırken yapmamız gereken en önemli şey tuşun dibine kadar oturmaktır. Üstten çalmamalıyız”

Uzman II: “Pozisyon olarak beyaz tuşlar üzerinde çalmak aslında el için daha zordur. Arada siyah tuşlara basıldığında el yukarı doğru uzanır ve daha doğal bir pozisyona geçer. Chopin de bunu bildiği için mi / fa diyez/ sol diyez/ la diyez/ si sesleri üzerine ellerin konulmasını önermiş ve bu şekilde doğru pozisyonun yakalandığını söylemiştir. Ayrıca gam olarak si majör gamının en rahat çalınan gam olduğunu belirtmiştir.”

Uzman IV: “Bu parmağı çalıştırmaya yönelik çeşitli egzersizler var. Thalberg’in Op. 26 no. 1 etüdünü öneririm.”

Uzman IX: “Czerny buna çok iyi hazırlıyor. Op. 740 da sadece dördüncü ve beşinci parmağı kuvvetlendirecek etütler var. Bunlardan faydalanılabilir. Ayrıca çok daha ileri seviyelere taşınmak istenirse Liszt’in parmak güçlendirici egzersizleri mevcut.”

Uzmanların bu soru için verdikleri ortak cevap, dördüncü parmağı özel bir çalışma şekli ile geliştirmek yerine, bu parmağın kuvvetlenmesine imkân sağlayan etüt ve egzersizlerin çalışılmasının daha mantıklı olacağı fikrinin belirtilmesidir. Zaten uzmanlar tarafından belirlenen çalışma kitapları incelendiğinde bu konu üzerinde yeterince çalışmaların yapıldığı görülmektedir.

6. “Edisyonlar konusundaki düşünceleriniz nedir? Önerebileceğiniz edisyon var mı?”

Altıncı soru olarak yöneltilen bu soru, görüşmenin gidişatı doğrultusunda sorulmuştur. Beşinci soruda sorulan dördüncü parmağın güçlendirilmesi konusunda uzmanlar her zaman edisyon konusuna değinmiş ve edisyonun önemli olduğunu (parmak numaraları açısından) belirtmişlerdir. Bu bakımdan hangi edisyonu tercih ettikleri sorulmuş ve tavsiye almak adına fikirlerine başvurulmuştur. Uzmanların çoğunun verdikleri cevaplarda Padarewski, Cortot, Ekier ve Henle edisyonların ismi ön plana çıkmaktadır. III., IV. ve VIII. uzman ise, Peters, Rus edisyonu Obourin ve Mikuli edisyonu önermiştir. Adı geçen edisyonlar dışında II. ve IV. uzman, yanlış yönlendirme yaptığı gerekçesiyle Ricordi edisyonunun tercih edilmemesi gerektiğini ayrıca belirtmiştir. Görüşülen iki farklı uzmandan biri olan V. uzman belirli bir edisyon tercih etmediğini ve kendisi için tüm edisyonların doğru olduğunu söylerken, diğer VII. uzman ise Chopin yarışmasında kabul gören The National Urtex edisyonunun tercih edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Görüşme sırasında uzmanlar, edisyonlar içerisinde yer alan nota, bağ, parmak numarası ya da ifade nüans gibi durumların farklılıkları üzerinde durmuş ve başka hiçbir bestecide böyle bir durumla karşılaşmadıklarını belirtmişlerdir.

Hatta III. uzman bu konu üzerine, “Bach da bile bu kadar farklılık yok Chopin’de olmasını anlayamıyorum” diyerek tepkisini ortaya koymuştur.

Uzman III: *“Chopin’in edisyonları çok karışık. Bach’da bile daha az karmaşa vardır herhalde. Ünlü olan birçok edisyon da (Padarevski, Peters gibi) ya da çalıştığım edisyonlar da bambaşka notalarla karşılaşabiliyorsun.”*

Uzman IV: *“Chopin için Padarevski önerilen bir edisyon. İlk başa koyabilirim. Öte yandan Ricordi edisyonu hiç tavsiye etmiyorum. Çünkü notada çok değişimler var. Öbür edisyonlara göre daha az güvenilir.”*

Uzman V: *“Benim çalışmak için özel tercih ettiğim bir edisyon yok. Elimde hangisi varsa onunla çalışırım.”*

Uzman VII: *“Paderewski ve Alfret Cortot edisyonları çok iyi. Çünkü çalışma önerileri de sunuyorlar. Dünya tarafından da kabul edilen en doğru edisyon The National Edition’dır. Bu edisyonu Chopin yarışmasında şart koşuyorlar.”*

Uzman VIII: *“Ben genelde Moskova edisyonlarını tercih ediyorum. Özellikle piyanist Obourin’in edisyonunu.”*

Uzman IX: *“Etütler özelinde Cortot edisyon olabilir. Diğer tüm eserleri için ise Henle’den faydalanılabilir. Bana daha doğru ve bestecinin istediklerini yansıtan bir edisyon olarak geliyor.”*

Edisyon seçimi yorumlanacak eserin gidişatı bakımından önemlidir. Uzmanların belirtmiş olduğu edisyonlar karşılaştırmalı olarak incelendiğinde hepsinde bir farklılık olduğu doğrudur. Hangisinin tercih edileceği konusu ise tamamen kişiseldir. Sadece uzmanların kendileri çalışırken önerdikleri edisyon isimleri vardır. Ayrıca şu söylenebilir ki edisyonlar arasında zor pasajların kolay çalınmasına yol gösteren Cortot edisyonun, II, V, VI, VII ve IX. uzman tarafından daha fazla tavsiye edildiği görülmektedir.

7. “Chopin’in büyük formlu eserleri arasında olan baladlarındaki teknik yapılar konusundaki düşünceleriniz nelerdir?”

Yedinci soru olarak sorulan bu soruda uzmanların tümü baladlar konusunda farklı anlatımlar sergilemişlerdir. Ancak hepsinin ortak olarak ifade ettiği durum ise tüm baladların codalarının çalınmasının zor olduğu, noktürn, vals gibi küçük formlu eserleri fazlasıyla barındırdığı düşüncesidir. Uzmanların söylediklerini ayrı ayrı ele alacak olursak İlk uzman, zorluk derecesi olarak dördüncü baladın codasının tüm baladlara bedel olduğunu, birinci baladın codasının sağ elde gelen akorlarını rahat çalmak için ise alt seslerinin dinlenmesi gerektiğini belirtmiştir. İkinci uzman, birinci baladın girişinde

müzikal olarak rubato stili görüldüğünü, her teması içerisinde armonik değişimler gerçekleştiğini, bunu yaparken piyanistlik açıdan arpej ve oktav gibi teknik dokulara yer verdiğini söylemiştir. Aynı uzman, birinci baladın her bölümünde vals, scherzo veya sonat biçimi ile karşılaşıldığını ve özellikle vals temasının sol elde getirildiğini de eklemiştir. Üçüncü uzman, genel itibarıyla baladlarda teknik zorluğun fazla olduğunu, oktav, kromatik ve arpej gibi teknik yapılarla fazlasıyla karşılaşıldığını söylerken, baladlar içerisinde en lirik olanın üçüncü balad olduğunu söylemiştir. Dördüncü uzman, baladların teknik açıdan konçerto ve sonatlarından sonra gelen en ciddi eserler olduğunu belirtirken, scherzolar kadar temaların sıklıkla tekrar edilmediğini ancak müzikal çeşitliliğin fazla olduğunu vurgulamıştır. Beşinci uzman, baladların diğer eserlerine göre teknik olarak pek bir farkının olmadığını, anlatım açısından scherzolarla göre bir hikâyesi olduğunu söylerken, dördüncü baladın içerisinde en zor olanı olduğunu da ifade etmiştir. Altıncı uzman, Chopin'in imge dünyasını en iyi yansıtan eserleri arasında baladların gösterilebileceğini, sürekli gelişen küçük temaların ise giderek büyüyen bir metne dönüştüğünü belirtmiştir. Ayrıca bu gelişen temalar içerisinde teknik olarak güçlük ve çeşitlilik meydana geldiğini ileri sürmüştür. Yedinci uzman, her bir balad için yorum yaparak belirli tespitlerde bulunmuştur. Birinci baladın virtüözlük gerektiren geniş açılı pozisyonlar içerdiğini, ikinci baladın ikili aralıklarla yazılmış küçük pasajlardan oluştuğunu, üçüncü baladın daha rahat ve geniş bir yazı dili ile yazıldığını, dördüncü balad için ise iç içe geçmiş sistematik notalar içerdiğini söylemiştir. Ayrıca tüm baladların codalarının zor olduğunu ve hiç birinin birbirine benzemediğini söylerken, en aksi balad olarak dördüncüsünü göstererek codasındaki hızlı değişen pozisyonlardan bahsetmiştir. Sekizinci uzman, baladların teknik olarak scherzolarından daha zor eserler olduğunu, oktav yapılarının müzikal yapıda yazıldığını söylerken, vals ve mazurka yapılarının fazlasıyla kullanıldığını belirtmiştir. Dokuzuncu uzman, Chopin'in olgun eserleri arasında baladları gösterebileceğini, armonik açıdan icracı ve dinleyiciyi doyurduğunu, tüm baladlarda her türlü teknik çeşitliliğin mevcut olduğunu, sol el eşlik, iki el oktav pasaj, etütlerindeki teknik detay, süsleme, küçük nota gibi ayrıntılarla birlikte noktürn ve vals gibi form yapılarıyla karşılaşıldığını belirtmiştir. Onuncu ve son uzman sadece bir balad çalmış olmasından dolayı baladları ayrıntılı ele almayacağını, onun yerine bu eserlere nasıl gelinmesi gerektiği konusunda yardımcı olabileceğini belirtirken belirli önerilerde bulunmuştur. Teknik ve yorum açısından zor olan bu eserlerin üstesinden gelmek için noktürn, vals, impromptu ve etütlerinden birkaç tanesinin çalınması gerektiğini vurgulamıştır.

Görüşme sırasında uzmanlardan biri hiç balad çalmadığını ancak incelediğini, diğer uzman ise sadece bir tane çaldığını belirtmiş ve buna göre cevaplamıştır. Geri kalan sekiz uzman ise, baladların en az ikisini çaldığını diğerlerini çalıştıklarını ifade etmiş ve baladları teknik, müzikal ve edebi açıdan en zor eserler arasında göstermiştir. Sekiz uzman içerisinde yer alan üç uzmanın söylemine göre baladlar arasında en zorunun dördüncü balad olarak söylenmesi en göze çarpan durumdur. Gerçekte de baladlar incelendiğinde görülecektir ki dördüncü balad diğer tüm baladlar arasında en yoğun ve en ciddi efor sarf edilen eserdir. Tüm uzmanların ortak olarak cevaplandığı başka bir durum ise, baladların etüt, noktürn ve vals formu ile yazılması, kullanılan oktav yapıların müzikal incelik içerisinde çalınmasıdır.

Uzman I: *“Teknik olarak codaları çok zor. Özellikle dördüncü baladın codası bütün baladların toplamı gibi. Bu yüzden dördüncü baladı tavsiye ediyorum.”*

Uzman VIII: *“Baladlar, scherzolaraya göre teknik olarak daha zordur. Oktav kullanımları çok farklı ve müzikal yapıdadır. Vals ve mazurkaya yakın yapıları çok fazla.”*

8. “Öğrencinize ilk olarak Chopin’in hangi baladını çalıştırmayı tercih edersiniz neden?”

Sekizinci soruda elde edilen verilerde birinci, üçüncü ve beşinci uzman, öğrencinin kapasitesine göre değişebileceğini söylerken yine de başlangıç olarak öneri sunmuşlardır. Birinci ve üçüncü uzman yalınlık ve teknik olarak diğerlerine göre daha rahat olduğunu düşündüğü için ikinci baladı, beşinci uzman ise felsefik olarak kolay anlaşılabilir olduğunu düşündüğü için birinci baladı verebileceğini belirtmiştir. Geriye kalan altı uzman farklı sıralandırma yaparak başlangıç konusunda fikir sunmuşlar ve sebepleri ile birlikte açıklamışlardır. Dördüncü ve sekizinci uzman, piyanistlik açıdan pasajlarının el altında, atlamaların kolay yakalandığı ve müzikal kavrayış olarak rahat olduğunu düşündükleri için üçüncü baladı verebileceklerini, dokuzuncu uzman pasajların aşırıya kaçmadığı, çalışmaya teşvik edici, melodik bakımından zengin, teknik unsurların diğerlerine göre daha halledilebilir olduğunu düşündüğü için önceliğin ikinci balada verilmesi gerektiğini söylemiştir. Ayrıca aynı uzman çalışma sıralamasının 2-3-1-4 şeklinde olabileceğini de belirtmiştir. İkinci uzman bir ile dördüncüsünün zor olduğunu söylerken ikinci veya üçüncü balad ile başlanmasının daha iyi olacağını ifade etmiş, altıncı uzman da, gelişim süreci açısından birinci balad ile başlamanın iyi olacağını ve bu baladın diğer üç balada hazırlayıcı bir eser olarak gördüğünü ifade etmiştir. Altı uzman içerisinde yer alan onuncu uzman, baladların zorluk sıralaması

olarak 2-3-1-4 olarak belirtmiş ancak teknik seviyesi yeterli olan bir öğrencinin bu sıralamaya uymak zorunda olmadığını belirterek öğrencinin istediği ile başlatılabileceğini söylemiştir. Bu bahsedilen uzmanlar dışında yer almış olan sekizinci uzman ise hiç balad çalmadığını belirtmiş ve hangisi ile başlanabileceği konusunda yardımcı olamayacağını söylemiştir. Ancak baladları dinlediği kadarıyla ikinci baladın daha anlaşılır olduğunu ifade etmiştir.

Uzman I: “Öğrenciye göre değişir bu durum. Öğrencinin seviyesine ve müzikal algısına bağlıdır...”

Uzman II: “Ben ilk önce ikinci ya da üçüncü balad ile başladım. Birinci ve dördüncü balad bence Chopin’in büyük eserleri...”

Uzman VI: “Her biri aslında çok farklı ama gelişim sürecine bakacak olursak ben birincisi ile başlattım...”

Uzman X: “Aslında zorluk olarak 2-3-1-4 olarak sıralanır ama teknik seviyesi yeterli olan bir öğrencinin bu bahsettiğim sıraya göre gitmesine bence gerek yok...”

Görüşme yapılan uzmanlar genel itibariyle ilk üç balad üzerinde durmakta, dördüncü baladın zor, yaş ve olgunluk gerektiren bir eser olmasından dolayı çalışılacak ilk eser olarak öğrencilere verilmesinin uygun olmayacağı düşüncesinde oldukları anlaşılmaktadır. Elde edilen sonuca göre uzmanların başlangıç olarak en çok ikinci ve üçüncü baladları tercih ettiği görülmektedir.

9. “Chopin’in Op. 23 ve Op. 38 numaralı baladlarındaki teknik unsurlar hakkında neler söylemek istersiniz?”

Dokuzuncu soruya uzmanlardan sekizi cevap vermiş, diğer iki uzman (VIII ve X) bu iki eser konusunda pek bir bilgi veremeyeceğini belirtmiştir. Sekiz uzmandan elde edilen verilere göre birinci baladın ikinci balada göre daha zor olduğu, ikinci baladın teknik dokularının çalım açısından zorlayıcı olmadığı görüşü hâkimdir. Tını olarak birinci baladda fazlasıyla uğraştırıcı pasajlarla karşılaşıldığı ancak edebi ve hikâyesi bakımından ikinci baladın daha farklı olduğunu söylemişlerdir. Teknik olarak küçük hareketle yazılmış olan ikinci baladın birinci ve ikinci parmaklara daha çok yük bindirdiği tespitinde bulunan ilk uzman, bu eseri çalarken yakın ve küçük hareketle çalışılmasının önemli olduğunu vurgulamıştır. Uzmanlar, bu iki baladın sürekli tempo değişiklikleri ile yazılmış olduğunu ve özellikle birinci baladdaki ölçü sayılarının değişimlerinden bahsetmişlerdir. Chopin’in rubato, akor, arpej, oktav gibi teknik

yapıları bu eserlerinde de çoğunlukla yer verdiğini söyleyen uzmanlar, bu yapıların cantabile tekniği ile çalınması gerektiğini ifade etmişlerdir. Birinci baladdaki oktav bağlantılarını çalarken büyük elin bir avantaj olduğunu söyleyen beşinci uzman, bu eserin codasının gerçekten zor olduğunu belirtmiştir. Üçüncü uzman karşılaştırma adına ikinci baladın ilk balad kadar atlamalı yazılmadığını, parmak pozisyonu bakımından fazla değişkenlik göstermediğini ve codasındaki kelebek pozisyonunun etütlerinde de karşısına çıktığını belirtmiştir. Aynı uzman codayı hızlı çalarken tuşlara yakın olmak gerektiği ayrıntısını da paylaşmış ve ilk uzmanın söylediklerini desteklemiştir.

Uzman I: *“İkinci baladın başlangıcı teknik olarak zor değil ama çalarken o güzel tınıyı yakalamak için minimal hareketle çalmak gerekir. Hızlı pasajlardaki tek sorun aslında ikinci parmağı güzel basmamamızdır...”*

Uzman II: *“Enteresan ki birinci baladın dışındaki tüm baladlarda ölçü sayısı 6/8’lik olarak başlıyor. Birinci balad, 4/4’lükten, 6/4’lüğe geçmiş mesela. Anlatmak istediği müziği zaman dilimlerine bölmüş...”*

Uzman III: *“Birinci balad birçok teknik yapı içeren bir balad. Akor, oktav, arpej gibi teknik yapılar fazlasıyla mevcut. Bunlar dışında birçok tempo değişiklikleri kullanıyor ve yavaş bölümlerde cantabile (şarkı söyleme) tekniğine yer veriyor...”*

Uzman VI: *“Tüm baladların da teknik olarak benzer şeyler var. Fakat karşılaştırma yaptığımda yapısal olarak ne derece geliştiriyor dersek üçüncü balad ikinci balada göre daha geliştiren bir eser...”*

Uzman IX: *“Birinci baladın başlangıcındaki teknik farklılıkları çok net görüyoruz. Aydınlıkla karanlığın mücadelesini anlatıyor ve recitativ bir başlangıcı var...”*

10. “Birinci baladın sonunda yer alan sol minör gam için bir çalışma öneriniz var mı?”

Önceden hazırlanan sorular içerisinde yer almayan bu onuncu soruya belirli uzmanlar cevap vermiş, konu hakkında fikri olmayan ya da daha önce bu baladı çalmamış olan uzmanların fikirlerine başvurulmamıştır. Yedi uzmandan elde edilen verilere göre birinci baladın codasının son kısmında iki defa gelen bu sol minör hızlı gam için uzmanlar belirli çalışma önerileri sunmuştur. İkinci, üçüncü ve yedinci uzman aynı öneri olarak sunduğu çalışma yönteminden biri, bu gamları çalışırken oktav oktav durarak sürekli çalışılmasıdır. Dokuzuncu uzman ise bahsedilen bu öneri dışında, iki elde uygulamak koşuluyla eşitleme olarak tabir ettiği senkoplu ritim çalışmasının iyi bir sonuç verdiğini, kendisinin ve öğrencilerinin de bunu uyguladığını belirtmiştir. Ayrıca

ikinci uzman da bu görüşü desteklemiş ve farklı ritim çalışmaları yapılabileceğinin de altını çizmiştir. Üçüncü uzman hızlı pozisyon geçişlerinin gam çalımı sırasında çok önemli olduğunu vurgulamış ve bunu yaparken parmak değişimlerinin olduğu noktalar üzerinde fazlasıyla durulması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca çalım sırasında hareketi küçük ve eli hiç kaldırmadan çalmanın pasajı hızlandıracağını söylemiştir. Altıncı uzman, bu tip gamları çalışırken ikili ya da üçlü bağlı ve staccato şeklinde çalışmanın geliştirici olduğunu, bunu yaparken de sol eli daha çok dinlemenin yararlı olacağını belirtmiştir. Görüşülen yedinci uzman da sadece rahat bir kol ile bu gamları çalmanın yeterli olacağını belirtmiş ve bir bütünlük içerisinde olması için dinlenerek çalınmasının önemli olacağını söylemiştir.

Uzman II: *“Öncelikle sol elin çok sağlam olması gerekir. İki elin eşit gelmesi ve birlikteliğin sağlanması açısından oktav oktav çalınıp durulmasını öneririm...”*

Uzman III: *“Bu tip pasajları çalışırken aslında oktav oktav çalışmalıyız. Öneri olarak şunu söyleyebilirim. İlk oktav hızlı çalınıp parmak geçişi sırasında durulabilir ve defalarca tekrar edilebilir...”*

Uzman IV: *“Şunu söyleyebilirim kol kaslarımız boşalmış bir şekilde gama rahat başlarsak hiçbir sorun kalmayacaktır. Gergin girersek tökezlemeler ortaya çıkabilir...”*

Uzman V: *“Burası bir cümle içerisinde yazılmış. Bunun için kendini sürekli dinlemen gerek...”*

Uzman VI: *“Ritmik, bağlı, ikili bağlı, üçlü bağlı çalışma yöntemi ile çalışabiliriz. Artı legato, staccato gibi çalışmalar yapabiliriz. Sol eli daha çok dinleyerek bunun üstesinden gelebiliriz...”*

Uzman VII: *“Oktavdan oktava durarak çalışmayı öneririm. Daha sonra bu iki oktava çıkararak uygulanmalı. Yani parçalayarak birleştirmek en etkili yöntemdir...”*

Uzman IX: *“Eşitleme çalışması olarak adlandırdığım ve öğrencilerime tavsiye olarak sunduğum yöntem şudur. Bir el kendi ritminde çalarken diğer eli farklı ritimde çalma. Bir nevi senkoplu ritim çalışması...”*

Görülmektedir ki çoğu uzmanın hızlı gam pasajları için kendince belirlediği çalışma programları bulunmaktadır. Bu programların nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili olarak ikinci ve dokuzuncu uzman, görüşme sırasında çalışma önerilerini detaylı bir şekilde örnekleyerek göstermiştir. Uzmanlar tarafından sunulan önerilerin, piyanistler için faydalı olacağı düşünülmektedir.

11. “Chopin’in eserlerindeki codalar sizce nasıl çalışılmalıdır? Bunun için bir öneriniz var mı?”

Konunun gidişatı doğrultusunda sorulan bu son soruya sadece üçüncü, dördüncü, yedinci ve dokuzuncu uzman cevap vermiş ve bu uzmanlardan elde edilen veriler işlenmiştir. Chopin’in tüm baladlarındaki codaları çalmanın zorluğu düşünüldüğünde, ciddi çalışma yöntemi geliştirmek önemlidir. Bu bakımdan görüşülen uzmanlardan çalışma önerileri öğrenilmek istenmiştir. Her uzmanın verdiği cevaplara kısaca değinmek gerekirse, üçüncü uzman, codaların aynı klasik dönemde kullanılan kadanslara benzediğini ve buraların akıcı olması adına defalarca tekrar edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Dördüncü uzman, buraların kol rahatlığı içerisinde çalınması gerektiğini ve buna göre bir çalışma yönteminin izlenmesi gerektiğini belirtmiştir. Yedinci uzman, dört baladın dördünün de birbirlerinden farklı olduğunu, özellikle birinci baladın codasını çalarken tuşlara yakın, parmaktan, tüm artikülasyonun avuç içerisinde hissedilerek tuşun dibine doğru oturulmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Dokuzuncu ve son uzman ise, bu tip yerlerdeki sorunların üstesinden gelmek için sağ elden çok sol eli kusursuz hale getirmenin önemli olduğunu söylemektedir. Görüşme sırasında sadece dokuzuncu uzman bahsettiği çalışma yöntemini uygulamalı olarak göstermiş ve burası için Cortot’un çalışma önerilerinin yapılmasının rahatlatıcı olduğundan bahsetmiştir.

Uzman III: “Chopin’in büyük eserlerinin sonunda coda mevcuttur. Bu aynen klasik dönemde kullanılan kadanslara benzemektedir... Bunları çalarken akıcı çalmaya ve defalarca tekrar etmeye çalışmalıyız. Zaten en çok çalıştığımız yerler de codalardır.”

Uzman IV: “Coda kısımlarına geldiğimizde el, kol rahatlığı yakalamak lazım ki, istediğimiz şekilde yol alabilelim. Baladların codaları kısa değil çünkü...”

Uzman VII: “Dört baladın dördü de birbirinden farklı. Özellikle birinci baladın codasını çalarken tuşlara yakın çalmak gerekir çok işe yarayan bir şey bu. Çok güçlü ve canlı bir yer. Bu bakımdan tabii ki parmaktan çalmak gerekir. Tüm artikülasyonu avuç içerisinde yapmak gerekir...”

Uzman IX: “Chopin’in bu tip yerlerdeki sorunlarının hep sağ elde olduğu düşünülür. Sol eli kusursuz yap ki sağ el rahat çalsın...”

Yarı yapılandırılmış görüşme yönteminin uygulandığı görüşmelerde, uzmanlara onbir soru sorulmuştur. Bu sorular çerçevesinde, Chopin’in teknik dokusu, eserleri, bu eserler arasında yer alan baladlarına değinilmiş ve kendilerinin teknik çalışma yöntemlerini nasıl yaptıkları ile ilgili olarak düşüncelerine başvurulmuştur. Her bir

uzmanın samimiyetle verdiği cevaplar, araştırmada ortaya konulan çalışma önerilerine büyük katkı sunmuştur.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada, Chopin'in zor eserleri arasında yer alan no. 1 op. 23 ve no. 2 op. 38 numaralı baladların teknik olarak zor pasajlarına yönelik çalışma önerileri sunulmuş ve on uzman piyanist ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılarak konu hakkında daha fazla bilgi edinmek adına uzmanların bilgi ve birikimlerine başvurularak araştırma kapsamlı bir hale getirilmiştir. Üç alt problem altında incelenmiş olan araştırmanın ilk iki alt problemi içerisinde ortaya konulan çalışma önerileri, video destekli olarak detaylandırılmış ve elde edilen veriler işlenmiştir. Araştırmanın sonuçları ise şu şekildedir:

Frederic Chopin'in No. 1 Op. 23 Numaralı Baladındaki Teknik Unsurlar ve Bu Unsurları Barındıran Teknik Pasajların Çalışılma Yöntemine İlişkin Sonuçlar

Yapılan incelemeler ve araştırmalar sonucunda Chopin'in no. 1 op. 23 numaralı baladı, teknik ve müzikal açıdan no. 4 op. 52 baladından sonra gelen en zor balad olarak görülmektedir. Eser içerisinde yer alan teknik materyallerin çalımı sırasında sertlikten uzak olmak ve şiirsellik içerisinde güzel tını çıkarmak eserin en zorlayıcı yönüdür. Ayrıca performans olarak kondisyon isteyen bu eseri her gün düzenli ve disiplinli bir şekilde çalışmak önemlidir. Uzun soluklu eserler arasında yer alan baladları teknik açıdan çalmanın yanında edebi açıdan da anlamak için belirli yaş ve olgunluğa erişmek önemlidir. Eserde tını, sürat, güç ve bölümlerin birbirleri ile olan bağlantısını sağlamak için ayrıntılı çalışmalar yapmak ve ayrıntılı çalışmalar sonunda en az üç kere arka arkaya baştan sona kadar durmadan çalmak performans açısından da tavsiye edilmektedir. Çalışma önerileri sunulurken incelenen bölümler arasında en zor bölümün eserin codası olduğu görülmektedir. Bu zorluğun akor-tek ses yapısı, arpej, kromatizm, oktav ve hızlı gam gibi tüm teknik paletlerin kullanılarak ortaya konmasından anlaşılmaktadır. Ayrıca eserin sonu olmasından dolayı bu tür teknik yapıları iyi bir performans içerisinde sergilemek de oldukça kuvvet gerektiren bir durumdur. Tabii ki eserin zor pasajları sadece coda kısmında mevcut değildir. Hızlı olarak gelen tüm bölümlerde zor olan teknik yapılarla karşılaşmak mümkündür. Yapılan incelemeler doğrultusunda Chopin'in eserlerinde kullanmış olduğu teknik yapıların neredeyse tamamını etütlerinde görmek mümkündür. Bu sebeple belirli etütlerin baladlar gibi teknik seviyesi yüksek olan eserleri çalmadan önce parmak gücü ve dayanıklılığı artırmak için çalışmak faydalıdır. Tavsiye olarak bu etütleri şu şekilde sıralamamız mümkündür: op.10 no. 1-4-5-8-12, op. 25 no. 1-2-4-10-11-12'dir.

Bahsedilen etütler içerisinde yer alan özellikle op. 10 no. 1 etüdünün arpej yapıları, bu etütteki kadar zor olmasa da no. 1 op. 23 baladında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Yahşi (2017: 10), “F. Chopin’in Op. 10 Etütlerin Yapısal Analizleri ve Yorumlanması” isimli sanatta yeterlik tezinde, op. 10 no. 1 etüdündeki geniş aralıklı arpej hareketlerinin pozisyon değişikliği içerisinde çalındığını ve Chopin’in eserlerinde bu tip yapılara sıklıkla yer verildiğini söylemektedir. Yahşi’nin bu bulgusu bu çalışmanın sonuçları ile örtüşmektedir. Aynı zamanda bir tını ustası olarak kabul edilen Chopin’in müzik yapıtları tabii ki sadece bahsedilen teknik dokulardan oluşmamaktadır. Müzik yapılarını anlayabilmek ve öğrenebilmek adına mazurka, prelüd, vals ya da noktürn gibi küçük formlu eserleri çalışmak da önerilmektedir. Görüşme yapılan onuncu uzman: “Baladlara geçmeden önce doğru bir yol izlenmesi bakımından öncelikle Chopin’in noktürlerini, valslerini, impromptularını, birkaç tane etüdünü ve polonezlerini çalmak gerekir. Baladların teknik zorluğu ve edebi anlatım dilinin üstesinden gelebilmek için yeterli bir seviyeye gelmek gerekir” diyerek konu ile ilgili fikrini belirtmiştir (6 Temmuz 2021 yılında yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır).

Araştırma sırasında Chopin’in eserlerinin basımını yapan birçok edisyonla karşılaşılmıştır. Bu edisyonlarda nota, pedal, bağ ya da parmak numarası gibi işaretlerin farklılık göstermesi kafa karışıklılığına sebebiyet verebilmektedir. Bu durumda hangisinin doğru olduğu ya da hangisinin çalışma açısından tercih edilmesi gerektiği konusunda bir öneri sunulamamaktadır. Ancak şu belirtilmelidir ki dünyada kabul gören ve Polonya’da gerçekleştirilen Chopin Uluslararası Piyano Yarışmasında, Jan Ekier’in editörlüğünde yapılmış olan Ulusal Urtex edisyonun (Urtex in The National Edition of the Works of Fryderyk Chopin edited by Prof. Jan Ekier) tercih edilmesi konusunda tavsiye sunulmaktadır (<https://chopin2020.pl/en/competition/rules>). Bu bakımdan bir piyanistin, kendisine en uygun olabilecek edisyonu tercih etmesi kişisel bir tercih olarak durmaktadır. Unutulmamalıdır ki edisyon, piyaniste eser hakkında müzikal düşünce ve yorumlama fikri veren bir kılavızdır. Genel itibariyle Chopin çalmak için ciddi olarak görülen edisyonlar Cortot, Padarewski, Ekier, Augeners, Mikuli ve Klindworth edisyonlardır.

Frederic Chopin’in No. 2 Op. 38 Numaralı Baladındaki Teknik Unsurlar ve Bu Unsurları Barındıran Teknik Pasajların Çalışılma Yöntemine İlişkin Sonuçlar

Chopin’in ikinci baladı olan no. 2 op. 38, sakin ve çalım tekniği açısından rahat bir eserdir. Konu itibariyle şiirsel ve tını açısından derin olan bu balad, no. 1 op. 23

numaralı balada göre daha kısa ve teknik açısından daha makül bir eserdir. Genel itibariyle yavaş olan yerlerin çalımı sırasında pedalı az, melodi bağlantılarını parmak legatosu ile yapmak önemlidir. Hızlı bölümlerde pasajları aynı hareket içerisinde, yakından ve parmaktan çalmak hem pasajı kolaylaştırmakta hem de bilek ve kolun kasılmasını engellemektedir. Form açısından da karmaşık olmayan bu eserdeki teknik yapılar genel itibariyle aynıdır. Eserde en çok karşılaşılan durum ise teknik pasajların birinci ve ikinci parmaklar üzerine kurulu olmasıdır. Bu düşünceye görüşme yapılan ikinci uzman da destek vermiş ve no. 2 op. 38 numaralı baladın rahat bir çalım içerisinde yapılabilmesi için birinci ve ikinci parmaklar üzerinde durulması gerektiğini belirtmiştir (21 Şubat 2021 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır). Bu bakımdan çift ses olarak yazılmış yerlerdeki birinci ve ikinci parmakları daha çok duyurmak ve bilek gücünü bu parmaklara iletmek teknik açıdan rahatlamaya imkân sağlamaktadır. Bu eserin de codasının zor olduğunu söylemek mümkündür. Ancak no. 1 op. 23 numaralı baladın codası ile karşılaştırıldığında teknik materyaller açısından daha rahat bir codaya sahiptir. Coda da genel itibariyle simetrik bir hareket izlenmektedir ve tüm notaların el altında yazılmasından dolayı fazla hareket ile çalınması besteci tarafından engellenmektedir. Ayrıca dar ve geniş çift ses aralıkları ile birlikte op. 25 no. 9 kelebek etüdünü andıran kelebek hareketleri de mevcuttur. Bu kelebek hareketini görüşme yapılan üçüncü uzman da belirtmiş ve bu konuda: “Parmak pozisyonları açısından birinci balada göre fazla değişkenlikler ve atlamalı pozisyonlar yok. Kelebek yapıda teknik dokular mevcut ve bunun etütlerinde görmek mümkün” diyerek fikrini belirtmiştir (24 Şubat 2021 tarihindeki görüşmeye dayanmaktadır). Bu bakımdan no. 2 op. 38 numaralı baladı çalmadan önce op. 25 no. 9 kelebek etüdünün çalışılması tavsiye edilmektedir.

Eserde sol el için fazla öneri sunulmamış olsa da armonik bütünlük açısından derin ve büyük ses ile çalınarak esere müzikal derinlik kazandırılmalıdır. Bu bakımdan özellikle sol eli çalarken sol kolu biraz dışarı doğru açarak hareket genişletilmeli ve tuşlara daha fazla oturulmalıdır.

F. Chopin’in Eserlerinin Çalışma Yöntemine Yönelik Uzman Piyanistlerin Düşüncelerine İlişkin Sonuçlar

Bu alt problemde, Chopin’in müziği ve tekniği hakkında detaylı bilgi edinmek, büyük formlu eserleri arasında yer alan baladların zor teknik pasajlarını nasıl çalıştıktıklarına dair düşüncelerini öğrenmek adına on uzmanla yarı yapılandırılmış

görüşme yapılmıştır. Görüşmeler sırasında bazı uzmanlar, çalışma yöntemlerini ve eserlerin yapısal durumunu belirtmek amacıyla uygulamalı örnekler sunmuşlardır. Bazı uzmanlara konunun gidişatı doğrultusunda farklı sorular da yöneltilmiş ve araştırma daha da derinleştirilmiştir. Bu bakımdan önceden hazırlanmış olan sekiz soru dışında ek üç soru daha yöneltilmiş ve toplamda on bir sorudan oluşan bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Her bir soruya samimiyetle cevap veren uzmanların çoğu, özellikle Chopin'in eserlerini çalışırken özel bir çalışma yöntemi uygulamadıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca Chopin'in müzik ve teknik stil ayrıntıları konusunda fikir birliği içerisinde olduklarını da göstermişlerdir. Ortak düşüncelerine göre, Chopin'in piyano tekniği, kendi dönemi içerisinde yaşamış diğer bestecilerden farklı olarak, çalım sırasında müzikal, şiirsel ve şarkı söyler gibi bir yaklaşım içerisinde olması gerektiği şeklindedir. Çalışma yöntemi konusunda hepsinin ortak söylediği başka bir durum ise, dinleyerek derin çalışmaktır. Teknik detaylar konusunda yöneltilen sorularda, özellikle Chopin'deki dördüncü parmak konusunda sekiz uzman, Chopin'in fiziksel olarak bu parmağının kuvvetli olmasından dolayı eserlerini buna göre yazdığını, farklı görüşte olan diğer iki uzman ise, Chopin'in bu parmağının kuvvetli olmadığını hatta eserlerinde bu parmaktan kaçındığını söylemişlerdir. Buna ek olarak uzmanlar, teknik açıdan dördüncü parmağın kuvvetlendirilmesi ile ilgili olan düşüncelerinde, Chopin etütlerin parmak gücünü artırıcı eserler olmasından dolayı etütlerin çalışılabileceğini, teknik çalışma kitaplarından faydalanılabileceğini veya Liszt çalışmanın parmakları kuvvetlendireceğini vurgulamışlardır. Görüşlerden anlaşılacağı üzere uzmanlar, bu parmak için herhangi bir özel çalışma yöntemi geliştirmediklerini, var olan teknik alıştırmaya ve etütlerin buna yeterli olabileceğini ortaya koymaktadırlar.

Uzmanların, Chopin öncesi çalışılması gereken besteciler için yine genel bir düşüncede oldukları görülmektedir. Uzmanlar, Chopin'in eserlerindeki Bach etkisinin fazlasıyla görüldüğünün, Mozart ve Beethoven sonatlardaki klasik stili geliştirerek kullandığını, ayrıca Schubert'in liedlerindeki güzel şarkı söyleme biçiminden esinlenerek eserlerine yön verdiğini belirtmekte ve bu durumlardan ötürü bu bestecilerin çalışılmasının önemli olduğunu ifade etmektedirler. Bu söylemlerine ek olarak Chopin'in teknik yapılarına alışmak için Czerny, Moszkovski, Cramer ve Clementi gibi bestecilerin de çalışılmasının gerekli olduğunu vurgulamışlardır. Konunun ana mevzusu hususunda Chopin'in baladlarının hem müzikal hem de teknik açıdan en zor eserler olduğunu belirten uzmanlar, bu eserlerin codaları üzerinde fazlasıyla durmuşlardır.

Codalar da yer alan teknik yapıların zorluğuna dikkat çeken uzmanlar, bu bölümleri çalışırken diğer taraflara nazaran daha dikkatli ve ayrıntılı çalışmanın gerekli olduğunu ortaya koymuşlardır. İlk iki balad konusunda düşüncelerini paylaşırken no. 1 op. 23 numaralı baladın, no. 2 op. 38 numaralı balada göre teknik olarak daha zor olduğunu, ancak no. 2 op. 38 numaralı baladın no. 1 op. 23 numaralı balada göre daha lirik ve müzikal açıdan daha sade olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca ilk kez balad çalacak bir öğrenciye öncelikli olarak no. 2 op. 38 numaralı baladın çaldırılmasının daha uygun olabileceğini de eklemişlerdir.

Araştırma için sorulan sorular, konunun gidişatı konusunda önemli veriler elde edilmesine sebep olduğu gibi çalışma önerilerine de ışık tutmuştur. Chopin'in oktav, kromatizm, çift ses, atlamalı akor ya da akor dizileri, süsleme elemanları, büyük ritimli uzun melodiler gibi teknik unsurlarını çalmak, diğer romantik dönem bestecilerine göre zorlayıcı olduğu kadar daha müzikaldir. Bu sebeple uzmanların da belirttiği gibi Chopin çalmak için yeterli bir teknik kapasiteye sahip olmak önemlidir.

Araştırma sonunda şu önerilerde bulunmaktadır;

1. Chopin'in büyük formlu eserleri için yeterli teknik seviye ve düşüncede olunması,

2. Chopin'i müzikal açıdan anlamak için, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, teknik yeterliliğe erişmek için ise, Czerny, Cramer, Moskovski, Clementi gibi bestecilerin eserlerinin çalışılması,

3. Baladlar gibi edebi eserleri çalmadan önce Chopin'in küçük formlu eserlerin (noktürn, vals, impromptu, mazurka, etüt gibi) çoğu olmasa da birçoğunun çalışılmış olunması,

4. Eserlerindeki teknik yapıları kaliteli ve zorlanmadan çalmak için ayrıntılı ve özel çalışmalar üretilmesi,

5. El, bilek, kol uzuvlarını kullanırken mümkün olduğunca sıkmadan ve pasajların gerektirdiği şekilde kullanılması,

6. Gerektiği yerlerde parmakların yastık olarak tabir edilen yumuşak kısımları ile sanki sesi avuç içerisinde çıkartıyormuş gibi çalım gösterilerek ses rengi aranması,

7. Bilek ve kol ağırlığını tuşlara iletirken tuşun dibine doğru oturmak suretiyle bir çalışma prensibi geliştirilmesi,

8. Çalışılacak eser için en uygun edisyonun tercih edilmesi,
9. Çalışma sırasında notanın düzgün okunması ve eserin iyi çözümlenmesi,
10. Ayrıntılı çalışmalar yapıldıktan sonra çalışılan eserin çalışma sonrasında her seferinde baştan sona kadar birkaç defa çalınması araştırmannın önerilerini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akarcalı, F. (2018). *Piyano Çalarken Kullanılan Tüm Kasların Isıtılmasının Anlık Piyano Performansına Etkisinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak*, (Cilt 2, 2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baltacılar, T. Ö. (2004). *Piyanist ve Besteci Olarak Frederic Chopin'in Yaşamına Bir Bakış ve Dört Baladı Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Banowetz, J. (1985). *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berman, B. (2000). *Notes From The Pianist's Bench*. U.S.A: Yale University.
- Biba, O. (2008). Carl Czerny and Post-Classicism. In D. Gramit, (Eds.), 11-22. *Beyond The Art of Finger Dexterity*, Newyork: University of Rochester Press.
- Büke, A. (2010). *Chopin Tuşlara Adanmış Bir Yaşam* (1. Basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2011a). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (8. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2016b). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (21. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Carter, G. (2008). *The Piano Book*. Australia: WensleyPress.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Cooke, J. F. (1913). *Mastering The Scales and Arpeggios*, U.S.A: Theodore Presser Company.
- Craig, H. I. (1913). *The Development of The Piano forte Technic from Haydn to Liszt*. (Unpublished Bachelor Thesis) University of Illinois, Illinois.
- Çağlar, A. G. (2016). *Lied ve Sonat Formlarının Chopin'in Scherzo ve Ballade'larına Yansımaları*. (Yüksek Lisans Eser Metni Çalışması). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Dağlar, I. (2010). Frederic Chopin'in Müzik Stili, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 415-420
- Deaville, J. (2008). A Star is Born? Czerny, Liszt and The Pedagogy of Virtuosity. In D. Gramit, (Eds.), 52-66. *Beyond The Art of Finger Dexterity*, Newyork: University of Rochester Press.
- Dolge, A. (1911). *Pianos and Their Makers*. California: Covina Publishing Company.
- Einstein, A. (1947). *Music in The Romantic Era*. New York: W. W. Norton Company Inc.
- Erdal, G. G. (2005). *Koordinatif-Kondisyonel Motorik Özelliklerin Geliştirilmesine Yönelik Antremanların Piyano Çalma Performansına Olan Etkilerinin İncelenmesi ve Piyano Tekniğinin Hareket Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Kocaeli
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*, Ankara: Akba Kitabevi.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol* (4. Baskı). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gide, A. (2010). *Chopin Üzerine Notlar*, (1. Basım). (Çev. Ö. Bozkurt). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gieseking, W., Leimer, K. (2010). *Piano Technique*. New York: Dover Publications.
- Goodall, H. (2018). *Müziğin Öyküsü*, (1. Basım). (Çev: S. S. Tokalaç, E. Tokalaç). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Griffiths, P. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (2. Basım). (Çev: M. H. Spatar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi* (1. Baskı). Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Gültekin, V. (1980). *Frederich François Chopin, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Rado Yayınları.
- Güngör, K. (2015). Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi, *Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*, 1(1), 81-89.
- Hinson, M. (1985). Pedaling The Piano Works of Chopin. In; J. Banowetz, (Eds), 179-198. *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington: Indian University Press.
- Hofmann, J. (1920). *Piano Playing with Piano Questions Answered By Joseph Hofmann*. Philadelphia: Theodore Presser.
- <http://muzikkoleksiyonu.com/santur/> (Erişim Tarihi: 24.01.2022).
- https://imslp.org/wiki/Category:Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric (Erişim Tarihi: 11.08.2020)
- <https://litterat.ug.edu.pl/amwiersz/0009.htm> (Erişim Tarihi: 19.08.2020).
- [https://www.amazon.com/SALA-MK-123-Professional TurkishKanun/dp/B00UOX962G](https://www.amazon.com/SALA-MK-123-Professional-TurkishKanun/dp/B00UOX962G) (Erişim Tarihi: 15.04.2020).
- <https://www.youtube.com/watch?v=cobaQ4PFsZg> (Erişim Tarihi: 06.05.2020).
- Huneker, J. (1918). *Chopin The Man and His Music*. New York: Charles Scribner's Song.
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (19. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kocaturk, A. (2010). *Piyano Çalma Teknikleri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Leffler, D. G. (1998). *Czerny, Leschetizky, Vengerova: a Genealogical Study of Piano Pedagogy Technique*. (Unpublished Master Thesis) San Jose State University, California.
- Ligeti, G. (1986a). *Etudes pour Piano*. Mainz: Schott Musik International.
- Ligeti, G. (1998b). *Etudes pour Piano*. Mainz: Schott Musik International.
- Ligeti, G. (2005c). *Etudes pour Piano*. Mainz: Schott Musik International.
- Lipke-Perry, T. D. (2008). *Integrating Piano Technique, Physiology and Motor Learning: Strategies for Performing The Chopin Etudes*. (Unpublished Phd Thesis) The University of Arizona, Arizona.
- Liszt, F. (2005). *Liszt'in Sözleriyle Chopin'in Hayatı* (Çev: M. Savaş). İstanbul: Bilişim Yayınevi.
- Matthay, T. (1947). *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. London: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (1984). *Music and Ideology in The Nineteen Century*. Kaliforniya: Stanford University.
- Mimaki, K. (2010). *Piano Performance and Technique: A Study of The Modern Grand Piano*. (Unpublished Phd Thesis) Rice University, Houston.
- Morin-Labrecque, A. (1946). *Chopin, Hayatı, Eserleri ve Aşkları*. (Çev. E. Akba). Ankara: Akay Kitabevi.
- National, E., Salabert, E. (1929). *Alfred Cortot Edition de Travail des Euvres de Chopin Ballades*, Paris: Collection Maurice Senart.
- Özgür, Ü. (2001). Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 169-178.
- Padarevski, I. J., Bronarski, L., Turczynski, J. (1949). *Fryderyk Chopin Complete Works, Ballades For Piano*. Poland: Instytut Fryderyka Chopina.
- Pamir, L. (1983a). *Çağdaş Piyano Eğitimi*, İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.

- Pamir, L. (2000b). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Rademacher, J. (2003). *Clavichord's Influence on The Piano*. (Çev: S. Lustig). In; R. Palmieri, (2nd eds.), 75-76. *The piano*, Newyork: Routledge.
- Rosenblum, P. S (1993a). Pedaling The Piano: A Brief From The Eighteenth Century To The Present, *Performance Prcatice Available*, 6(2), 158-178.
- Rosenblum, P. S (1994b). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries, *Performance Practice Available*, 7(3), 33-53.
- Sadie, S. (2000). *Classical Music Encyclopedia*. London: Harper Collins Publisher.
- Samson, J. (1992). *Chopin: The Four Ballades*. England: Cambridge University Press.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing, Motion, Sound and Expression*. Newyork: Schirmer Books.
- Saydam, A. (1985). *Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktü*. Ankara: Doğuş Matbaası.
- Scionti, S. (1998). *Essays On Artistic Piano Playing*. Texas: University of North Texas Press.
- Sönmez, V., Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şen, S. B. (2009). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şenergin, B. (2019). *The 19 th Century Instrumental Ballade As A Musical Form and Genre Through An Analysis of Chopin's Four Ballades*. (Unpublished Master Thesis). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Vogel, B. (2003). *Actions*. In; R. Palmieri, (2nd eds.), 11-19. *The piano*, Newyork: Routledge.
- Whiteside, A. (1997). *Abby Whiteside on Piano Playing*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- www.sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 06.08.2020).
- Yahşi, F. E. (2017). *F. Chopin Op. 10 Etütlerin Yapısal Analizleri ve Yorumlanması*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (11. Baskı). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Yüce, N. T. (2005). *Romantik Dönem Dehası Chopin*. (1. Baskı). Ankara: Etkin Yayınevi.
- Zakrzewska, D. (1998). *Alienationand Powerlessness: Adam Mickiewicz's Ballady and Chopin's Ballades*. (Unpublished Phd Thesis). Mc Gill University, Montreal.
- Zamoyski, A. (2009). *Chopin, Prince of The Romantics*. New York: Harper Press.

EKLER DİZİNİ

	Sayfa
Ek 1: Görüşme Soruları.....	166
Ek 2: Uzmanların Vermiş Oldukları Cevaplar.....	168
Ek 3: F. Chopin Balad No. 1 Op. 23.....	184
Ek 4: F. Chopin Balad No. 2 Op. 38.....	194

EKLER

Ek 1: Görüşme Soruları

YÖNERGE

Romantik dönemin önemli bestecilerinden biri olan F. Chopin'in, piyano tekniğine kattığı önemli teknik yapıları belirlemek ve bu teknik yapıları barındıran baladlarından ikisi olan No. 1 Op. 23 ve No. 2 Op. 38 numaralı baladlarının nasıl çalışılması ile ilgili olarak sunulan önerilere katkı sağlamak için yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi için hazırlanan **“FREDERIC CHOPIN'İN BALADLARININ TEKNİK AÇIDAN ÇALIŞILMASINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ”** konulu tez çalışması için ön bilgi edinmek ve durum tespiti yapabilmek amacıyla siz değerli katılımcılara (akademisyen/piyanist/pedagog gibi) belirli sorular yöneltilecektir.

Mustafa Emir BARUTCU
AKÜ SBE Müzik ASD
Sanatta Yeterlik Öğrencisi

GÖRÜŞME FORMU

- 1. Piyano tekniği açısından Chopin'in eserlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- 2. Chopin'in tekniğini nasıl tanımlarsınız?**
- 3. Teknik olarak Chopin'in eserlerini çalışırken belirlediğiniz bir çalışma biçiminiz var mı? Varsa çalışma şekli olarak önerileriniz nelerdir?**

4. Sizce Chopin'in eserlerini çalışmadan önce hangi besteciler çalışılmalıdır Neden?
5. Chopin'in eserlerinin çoğunda kullanmış olduğu 4. parmağı güçlendirmek için neler yapılmalıdır?
6. Chopin'in büyük formlu eserleri arasında olan baladlarındaki teknik yapılar konusundaki düşünceleriniz nelerdir?
7. Öğrencinize ilk olarak Chopin'in hangi baladını çalıştırmayı tercih edersiniz Neden?
8. Chopin'in Op. 23 ve Op. 38 numaralı baladlarındaki teknik unsurlar hakkında neler söylemek istersiniz?

Ek 2: Uzmanların Vermiş Oldukları Cevaplar

“Piyano tekniği açısından Chopin’in eserlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?”

- Uzman I:** *Diğer besteciler ile kıyaslırsak Chopin’in tekniği aslında herkes tarafından çok iyi bilinir ki gerçekten çok zordur. Bu teknik zorluğun üstesinden gelmek için aslında doğru çalışmak gerekir. Chopin’de zor gelen şeylerden biri de dördüncü parmak ya da beşinci parmak durumudur. Bu parmaklar yüzünden çalamıyoruz dediğimiz yerlerdeki asıl sıkıntı ikinci parmağı sağlam basmamızdan kaynaklanmaktadır. Birçok eserinde bu durumla karşılaştım ama özellikle ikinci baladında ve barcarolle eserinde daha çok gördüm.*
- Uzman II:** *Chopin’in en önemli özelliği, piyano tekniğini müziğinde tamamen araç olarak kullanması. Yani müziğinin önüne hiçbir şey geçmiyor. Liszt’te ki kadar teknik görsellik belki bizim gözümüze çarpmıyor ama O’nun müziği farklı ve tabii ki çok önemli. Fakat bence Chopin’in piyano tekniği açısından çok önemli bir durumu var o da şarkı söyler gibi bir çalışmaya ortaya koyması. Yani lirizme önem vermesi. Bununla beraber de piyano tekniği açısından da özellikle etütlerinden bahsedebiliriz. Chopin, etütlerinde bir piyanistin piyanist olabilmesi için her ayrıntıyı ortaya koymuş ve çalıştırmış. Ayrıntı derken oktavlardan, arpejlerden, trillerden, kromatikten ve bütün bunların yanında da müzik cümlesinden bahsediyorum. Bu bahsettiğim müzikal ve teknik unsurları barındıran etütlerinin hepsini çalan bir piyanist gerçekten piyanist olmayı başarır. Aslında Chopin, tekniğini ve müziğini anlatmak için etütlerinin her birinde bu unsurları işleyerek piyanistlere teknik yeterlilik kazandırmayı amaçlamış. El tutuş pozisyonundan kromatik ya da oktav çalımına kadar olan teknik becerileri kullanmış olsa da asıl amacı güzel müzik cümlesi yaratabilmektir.*
- Uzman III:** *İlk üç besteci say deseler Chopin’i başa koyarım. Beethoven, Liszt ya da Rachmaninov gibi dahi bestecilere göre gerçekten çok önemli bir besteci. Bu önemini piyano tekniğine getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ile gösteriyor. Bunun örneklerini Op. 10 etütlerinde görebiliyoruz. Her teknik yapı için etüt yazmış mesela. Örneğin Op. 10 No. 1-2 ve 5 gibi etütleri oldukça yenilikçi. Yani düşünsenize siyah tuşlar üzerine etüt yazmış. Daha önce hiç yapılmamış bir şey bu. Bir de piyano tekniği içerisinde kullanılan arpej, gam ve oktav gibi teknik yapıları müzikal bir sunum içerisinde gösteriyor dinleyiciye. Bu durum Beethoven ya da Liszt de göremiyoruz. Chopin gibi arpej, gam ya da akor çalım yaklaşımı yok. Liszt geleneksel arpej, gam ve oktav çalımı gösteriyorken, Chopin böyle bir yaklaşım sergilemeyerek piyano tekniğini kendine özgü müzikal fikirleri ile farklılaştırarak sunuyor. Hem iyi bir piyanist hem de iyi bir öğretmen. Bu yüzden piyano edebiyatı ve piyano tekniği açısından bir kilometre taşı.*
- Uzman IV:** *Piyano tekniği açısından romantik dönem içerisinde Chopin’in yeri çok özeldir. Çünkü kendinden önceki erken romantikler diyebileceğimiz Moscheles, Cramer gibi bestecilerin teknik anlamda etkilerini romantik dönemin sonuna kadar sürdürmüş ve kendine has bir yazı oluşturmuştur. Chopin’in tekniğini oldukça zor buluyorum. Çalım tekniği dışında eserlerinin tamamında belcanto tekniği de hâkimdir. Yani güzel şarkı söyleyebilme sanatını piyanoya uygulayarak, piyanodan güzel ses çıkartma, ifadeli çalışma biçimi geliştirme gibi unsurları ağırlıklı olarak müziğinde kullanmaktadır. Bu durumundan etkilenen besteciler olmuş ve Chopin’in etkisi çağdaş döneme kadar uzun süre devam etmiştir. Bunun izlerini görüyoruz. Tabii Chopin’in kendisinden önce de etkilenmiş olduğu besteciler var mutlaka. Ancak bunlardan sıyrılıp özgün dilini oluşturmuş olması özel bir besteci olduğunun kanıtıdır.*
- Uzman V:** *Piyano tekniği açısından diğer bestecilerle kıyaslama isteği duyuyorum ister istemez. Örneğin, Liszt çok zor, virtüözite gerektiren ve gürültülü bir besteci. Ayrıca nota yazımı açısından da yoğun. Ya da Rachmaninov’un dolu bir müzik yapısı var ve geniş aralıklı pasajlar yazmış. Ancak Chopin’e bakınca eserlerinin neredeyse hepsi teknik*

olarak zor ve duyulduğu kadar kolay değil. Görkemliliğini belli eden naif ve Liszt'e göre teknik açıdan daha zor eserler veren bir besteci. Onuda şundan anlıyorum el pozisyonu çok özel. İnanılmaz esnek bir bileğe ve birçok ünlü bestecide olmayan bir el yapısına sahip. Ayrıca dördüncü parmağın da ayrı bir tendon yapısı var. Bu şekilde doğmuş ve bestelediği eserler onun için doğal. Bu durum bize zor geliyor. Biz dördüncü parmağı refleks olarak kullanamıyoruz ama Chopin için bu gayet normal. Bu yüzden arpej geçişlerini buna göre şekillendirmiş. Örnek olarak, Op. 10 No. 1'i söyleyebiliriz. Bu eserde 1/2, 4/5 parmak numaralarını kullanarak parmakları güçlendiriyor ama amacı güçlendirmek değil tek istediği arpej yapmak. Bir de konçertolarında ya da diğer eserlerinde piyanisti ekstra zorlayan bir yazısı var. Bence bu açıdan özel bir insan.

Uzman VI: Chopin, 19. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına kadar olan romantik dönem akımının en önemli temsilcilerinden bir tanesi. Chopin'in müziği, aslında dönemin durumuyla alakalı olarak fazla dışavurumcu ve sınırları zorlayan bir müzik. Chopin ile birlikte Liszt'in eserlerindeki teknik yapılar aslında 20. yüzyıl tekniğine kapı aralamıştır. Chopin zamanın en önemli piyano virtüözlerinden biri. Virtüözlik kavramı o dönemin yeniliklerinden biri. Çünkü daha önce çalgı ustaları var. Virtüözlik kavramı aslında 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında ortaya çıkıyor. Bu yüzden Chopin, eserlerinde virtüözlik yapıyı, piyanonun ses aralığını ve olanaklarını sonuna kadar kullanıyor. Bunu ses rengi ile sonaritesi ile kendine özgü akıcı tuşesi ile kendinden önceki ustalarından aldığı ilhamla başka bir boyuta taşıyarak gösteriyor. Eserlerindeki armonik yapılar, kromatizm ve şova dönüşen teknik gösteri diğerlerine göre biraz daha farklı. Aynı zamanda Bach'a olan hayranlığı ile polifoniye olan merakı da müziğini daha derin ve içsel bir hale getiriyor. Dolayısıyla teknik zorluklarını müzik kalitesi ile birleştirmesi yorumlanması zor bir besteci haline dönüşmesine sebep oluyor.

Uzman VII: Genel anlamda ilk göze çarpan durumu doğallığıdır. Piyano başında eser yazdığı için müziği gibi tekniği de bana akıcı geliyor. Ama Chopin çalarken diğer bestecilere nazaran tekniğiyle şöyle uğraşayım gibi durumum olmadı. Sadece hareketini keşfetme üzerine gittim. İyi bir piyanist olduğu için akıllıca mantıklı kolay yoldan ele gelebilecek çalışma yolu oluyor. Ben de onu keşfetmeye çalışıyorum.

Uzman VIII: Piyano tekniği açısından Chopin'in eserleri tabii ki zordur. Mesela etütleri konser etüdü sınıfındadır. Kendisi piyano eğitimine fazla eğilmemiş olmasına rağmen çalma tekniğine birçok fikirler sunmuştur.

Uzman IX: Chopin, romantik döneme hem yapıtlarıyla hem de icracı kimliği ile damga vurmuş bir bestecidir ve teknik olarak da eserleri oldukça zordur. Etütlerini örnek olarak ele alacak olursak bir sürü disipline edilmiş temaları işleyerek reformcu bir hareketle sadece egzersiz için üretilen etütleri çalışma odasından çıkartarak konser salonlarına taşımıştır. Etüt dışındaki eserlerinde ise daha çok sağ elde şiirsel bir yürüyüş ve bu yürüyüşe eşlik eden bir sol el görüyoruz. Romantik döneme getirdiği müzikal yenilikler dışında teknik olarak da fazlaca detaya iniş göstermesi, besteciye her açıdan öğretici ve geliştirici kılıyor. Özellikle pedal konusundaki hassasiyeti müziğindeki ustalığına katkı sunan bir ayrıntıdır bence. Bu da ifade bakımından döneme yeni bir soluk getirmiş ve diğer romantik dönem besteciler ile arasında fark yaratmıştır. Pedalı sık ve bilinçli kullanması armoniyi ele alış şeklini de etkilemiş ve müthiş renklerle inanılmaz müzik cümleleri oluşturmuştur. Tüm bu farklar bana göre Chopin'in piyano tekniğini özellikli kılan unsurlardır.

Uzman X: Chopin'in eserlerinde teknik olarak birden fazla işçilik gerektiren yapılar var. Örnek olarak gam, arpej, arpej çeşitleri, kromatizm, farklı tuşe yaklaşımları gibi teknik yapıları saymamız mümkündür. Bunları çalan birinin de virtüöz seviyesinde olması gerekir. En basit eserini bile çalışırken yeterli teknik seviyede olmak gerekir.

“Chopin'in piyano tekniğini nasıl tanımlarsınız?”

Uzman I: Chopin'in tekniği gerçekten çok zor ve alışmamız için O'nun eserlerini çalışmamız gerekiyor. Tekniğindeki en büyük zorluk kolay gibi görünen notaların güzel seslendirilmesi ve bunun için çaba sarf edilmesidir. Aslında Chopin'in tekniği

kesinlikle az hareket ve aktif parmak kullanmaktır. Bunu ikinci sonatında da görmekteyiz. Doğru hareket ve mantıklı çalışma şekilleri geliştirmeliyiz.

Uzman II: *Chopin'in müziği bir Alman müziği gibi ya da Beethoven müziği gibi ağır bir müzik değil. Daha çok uçuşan notalarla birçok duyguyu anlatan hafif bir müzik. Tekniği de buna göre şekillenmiş.*

Uzman III: *Chopin, piyanoyu çok iyi tanıyor. Mesela ilginç nota gruplandırmaları yapıyor. Bu gruplandırmaları dörtleme, beşleme ya da altılama olarak yapıyor ve güçlü zamanları birinci parmağa değil, iki, beş, dört sonrasında üçüncü parmaklara denk getiriyor. Geleneksel yazıdan biraz daha farklı yaklaşımı var. O özgünlüğü birazda buradan kaynaklanıyor. Tekniği klasik bir teknik değil. Çok iyi bir piyanist ve tekniği bir amaç olarak değil araç olarak görüyor. Müzikal dilini, tekniği ile birlikte birleştirerek eserleri ile bütünleştiriyor.*

Uzman IV: *Sanat eserine eklenebilecek bir şey kalmadığında o eser tamamdır denilir. Chopin'in eserlerini böyle görüyorum. Onun eserlerinden bir şey çıkardığımızda eksik kalıyor. Bunu başka bir besteciler için söyleyemeyiz. Mesela herhangi bir bestecinin arpej pasajından bir yeri çıkartırsak etki bozulmayabilir. Ancak Chopin'de bir parti çıktığında doku bozuluyor. Bundan dolayı müthiş bir ustalık yaklaşımı var. Buradan şu sonuç çıkıyor piyanoyu en iyi anlayan besteci Chopin'dir. Ayrıca dördüncü parmağın kuvvetli olması büyük bir avantaj. Çünkü üçlü, altılı ya da oktav çalarken bu parmağa çoğunlukla yük biniyor. Bağlı çalmak ve pedal kullanmak çok önemli. Burada kendini dinlemek ön plana çıkıyor. Tabi tekniğe sırf mekanik olarak bakmamak lazım amaç güzel ses çıkarmaktır.*

Uzman V: *Chopin'in tekniği zordur. Tekniğini sadece virtözite, ajilite ya da parmak çevikliği olarak söz edemeyiz. Müzikalitesi de bir teknik. Şarkı söyleyen eşlik yapıları var. Ama bu sağ elinde değil sol elinde de geliyor bu yüzden sol eli çok zor. Mesela bunları genelde noktürnlerinde görüyoruz. Bu fikri de John Field'den almış. Ben sonatını çalışırken gördüm iki elin beraber kullanıldığı birçok melodi var. Dokunuş açısından yumuşak, naif ve parlak bir tınıya sahip. Gerçi kendi dönemindeki piyanolar şimdikilerden çok farklı ama lirik yapıları çok özel. Her piyanoda güzel duyuluyor.*

Uzman VI: *Başte söylediklerimin dışında sadece şiirsel bir yapısı olduğunu söyleyebilirim.*

Uzman VII: *Chopin'in ses tekniği bambaşka. Diğer romantik bestecilerine göre kendine has bir sesi var. Bu da el kol hareketini etkiliyor haliyle. Çok cesur yaklaşımları var. Tuşesi daha artiküleli aynı rus ekolündeki gibi ve ses rengi de Fransız ekolünü andırıyor. Debussy çalmaya benziyor Chopin çalmak.*

Uzman VIII: *Teknik açıdan başlarken geleneksel olarak do majör dizisinin çalışılmasını reddetmiş, onun yerine uzun parmakların siyah tuşlara geldiği si majör gamı ile başlanmasının daha uygun olabileceğini belirtmiştir. Clementi kol ağırlığı ile her parmağı eşit çalmayı önerirken Chopin, beşinci ve dördüncü parmakların illaki kuvvetli olması fikrini savunmamıştır. Ya da dizi çalarken birinci parmağın geçişi sırasında kolun hareket etmesine karşı durarak direk parmaktan çalınmasını istemiştir. Piyano da yorum yaparken parmakların şarkı söyler gibi çalması gerektiğini, bunun içinde çalıştığı öğrencilerine tavsiye olarak iyi şancıları dinlemeleri gerektiğini belirtmiştir. Mesela müzikal çalmak adına iki notayı legato çalamayanı çok eleştiririlmiş. Bu yüzden cantabile ve tenuto gibi yorum ayrıntıları eserlerinde fazlasıyla vardır. Mesela Liszt, teknik olarak on parmağı orkestra gibi kullanırken Chopin, parmakların şarkı söyler gibi bir müzikal yaklaşım gösterir.*

Uzman IX: *Belirli teknik kalıpları var. Birincisi, sağ elde çok fazla küçük nota kullanıyor ve çok hızlı ajiliteye sahip olmanızı gerektiren pasajlar yazmış. Sol elde çok büyük atlamalı aralıklar görüyoruz ve aynı zaman da armoniye de pedalle kaynaştırıyor. Özellikle baladlarında ters gidişler mevcut. Biri sağa doğru çıkarken diğeri sola iniyor mesela. Kırık akor kullanımını çok görüyoruz. Özellikle do minör noktürn de geniş aralıklı atlamalar karşımıza çıkıyor. Buna benzer Chopin'e özgü teknik özellikleri söylememiz mümkündür.*

Uzman X: *Hep anlatılan bir durum var ki o da Chopin'in 40 kilo, zayıf ve yüksek nüansta çalamayan biri olarak bilinmesi. Bu doğru bir bilgi ve zaten eserlerinde bu durumu hissedebiliyorsun. Bunu bu şekilde düşünmediğin zaman ya asıl yapılması gerekeni kaybediyorsun ya da abartılı olarak çalmaya başlıyorsun. Tuşesi narin ve hafif. Abartılı nüans yapmamak gerek. Kendisi de zaten vura kıra eserlerimi çalın demiyor. Bunu, notalarında yazan nüanslarından anlayabiliyoruz. Bir de diğer romantik bestecilere göre, Chopin'i çalarken daha az yorulmak adına parmakları tuşeye yakın tutarak çalmalıyız. Bunu Debussy'de de görüyoruz. Tuşeden uzak durmadığın zaman çok rahat çalıyor. Ayrıca güzel legato yapıyorsun, vurarak çalmıyorsun ve Chopin'in karakteri olan lied motifi kolaylıkla yapabiliyorsun.*

“Teknik olarak Chopin’in eserlerini çalışırken belirlediğiniz bir çalışma biçimi var mı? Varsa çalışma şekli olarak önerileriniz nelerdir?”

Uzman I: *Benim belirlediğim özel bir çalışma şekli yok aslında. Ama Chopin'in teknik olarak ne istediğini anlamak için etütleri çalışılmalıdır. Çok geliştiricidir. Mesela hangi parmak üzerinde durduğunu, büyük ya da küçük pozisyonları nasıl kullandığını görebiliyorsun.*

Uzman II: *O eseri çalışırken başta müzikal ve teknik olarak eseri analiz etmek gerekir. Chopin'in eserleri sonuçta bir Celementi sonat ya da Czerny etüt yapısında yazılmamış. Müziği ve tekniği bir arada birleştirmiş. Mesela baladlarından bahsederek içinde melodiyi çıkarmak için göstermemiz gereken parmak ağırlıkları var. Arpejlerin çalınması için yapılması gereken cümle biçimleri var. Bunları parmaklarımıza öğretmemiz gerekir. Bunu yaparken tabi ki parmak numaralarına dikkat etmek gerekir. Baladlarında ve scherzolarında uzun uzun arpejlere çok rastlıyoruz. Teknik demek elin farklı kullanım şekillerini beynimiz aracılığıyla elimize öğretmemiz demek. Çalışırken kendi kendimizin öğretmeni olmamız lazım. Chopin'in diğer bestecilere göre en büyük özelliği müziğindeki legatodur. O da kalpten gelmeli. Güzel seslenmediği zaman Chopin olmuyor. Belki başka bir bestecide geçiştirebilirsin ama Chopin de teknik pasaj içerisindeki müzikal ifadeyi duygulu çalmak lazım.*

Uzman III: *Herkesin kendi belirlediği bir çalışma biçimi vardır. Özellikle Chopin çalışırken parmak pozisyonlarına dikkat etmek gerekir. Örneğin, Op. 25 no. 11 etüdü pozisyon olarak zorlayıcıdır. Birbirini takip eden notaları çalarken elinin o pasaja oturması için ona altılık notaları akor olarak çalışmalıyız. Bu şekilde geçişler hızlanır ve serileşir. Başka bir çalışma şekli olarak parmak pozisyon geçişlerini gruplandırarak çalışmalıyız. Chopin'in eli elastik ve büyük olması bizim için bir dezavantaj. Yazdıkları pasajlar her el yapısına uygun değil. Bu yüzden herkesin kendine özgü bir çalışma şekli olmalı.*

Uzman IV: *İşin mekanik boyutunu ele aldığımızda çalıştığımız eserin bir pasajını çalışırken ona yönelik kuvvetlendirici egzersiz çalışmalıyız. Bunun yanı sıra çok zor teknik pasajları rahat çalmalı ve o yere gelirken kolu rahatlatmanın yolunu bulmalıyız. Sıkı bir el, kol ya da bilekle çalınca zaten iyi bir ses çıkmıyor. Yani özellikle Chopin de bilek kullanmak çok önemli bu yüzden rahat çalmalıyız. Çalışma yöntemi kişiden kişiye değişir ancak rahat çalmak için kişi kendini telkin etmeli ve teknik egzersizler çalışmalıdır. Ben çalışma şekli olarak çoğaltarak çalışma yöntemi uyguluyorum. Bunun sebebi pasajı daha da zorlaştırarak kasları daha zora alıştırmak ve pasajın normal halini çalarken rahat etmek. Bir de rahat çalamadığımız yerler için kolaylıklar bulmak gerek. Ayrıca parmak numaraları da bu rahat çalmaya etkindir. Bizim için önemli bir klavız. İyi tayin etmek lazım duateleri.*

Uzman V: *Ben genel olarak tüm eserleri aynı şekilde çalışıyorum. Mesela kıyaslama açısından Liszt la minör paganini etüdü ile Chopin scherzo no. 2 eseri virtüözite açısından yorucudur. Tını farklılıkları haricinde ikisinde de sol elde gelen inişli çıkışlı zor arpejler mevcut. Ancak Chopin'de farklı bir durum var ki o da bu zor teknik unsurları çalarken tını ortaya koymak ve bunu detaylı seslendirmektir. Özel çalışma olarak ikisini de aynı yöntemle çalışırım ancak scherzo da müzik daha yoğun olduğu için*

güzel seslendirme açısından legato durumunu ve müzik bağıni koparmamaya dikkat ederim. Bunu yaparken de pedaldan da yararlanırım.

Uzman VI: *Chopin tuşesi dediğimiz bir tuşe yapısı var. Biraz Mozart tuşesini andıran bir tını. Çünkü Mozart'ın müziğinde yalınlık ve sadelik Chopin'de de var. Tekniğindeki grazioso (zarif) yapı ve parlak tuşe, Mozart'dan geldiği çok açık. Aynı zamanda müziğindeki incelikli uzun süslemeler ve triller kendinden önce yaşamış olan bestecilerin etkisinde kaldığını gösteriyor. Chopin'in nüans olarak oyle uç noktalarda gezindiğini görmüyorum. Zaten yaşadığı yıllarda konserlerini küçük salonlarda vermiş biri. O parlak teknik yapıları çalışırken orta tempolarda, ritimleri değiştirerek, nonlegato, staccato şeklinde çalışılabilir ancak, bence en önemli olan şey sertlikten kaçınmaktır. Derin tınıyı yakalamak önemlidir. Bunu yaparken de rahat kol, bilek, omuz kullanarak yakalanabilecek en derin sesi çıkarmak gerekir ve tabii en önemlisi dinleyerek çalışılmalıdır. Büyük formlu eserlerini çalışırken Cortot'un metodları uygulanabilir. Çünkü çok farklı seçenekler sunuyor. Mesela oktavlar Chopin için çok önemli, öyle şov yapar gibi bir yaklaşım sergilemiyor. Bir orkestrasyon müziği gibi kullanıyor. Üst sesleri duyurmak, şarkı söyler gibi çalmak ve birbirine bağlamak gerekir. Bunu yaparken parmak bağı ile yapmak az pedal kullanmak gerekir. Özel çalışma olarak bu bahsettiğim durumları orta tempoda yapıyorum. Ya da özellikle etütlerini sağ el sol el ayrı şekilde çalışırım. Çünkü iki elde de cantabile yaklaşımı var onları ayrı çalışarak duyurmak gerekir. Sabırlı ve detaylı olunmalı.*

Uzman VII: *Benim tam olarak öyle bir yaklaşımım olmuyor. Pasajda çıkması gereken bir ses varsa onu bulmaya çalışıyorum. Chopin'in klavuzu bence etütleridir. Zaten etütleri diğer eserlerine hazırlık eserleridir. Herhangi bir piyanist en az on tane etüdünü çalınca diğer eserlerini çalarken karşılaşmadığı teknik bir durumla karşılaşmıyor. O etütlerde ne varsa aşağı yukarı diğer eserlerinde de var. Ben çok etüdünü çaldım bu bakımdan şaşırdığım ya da zorlandığım teknik bir durumla karşılaşmadım. Etütlerini çalan her eserini çalabilir.*

Uzman VIII: *Çalışırken önce ayrı ayrı ellerle eserin deşifresi yapılmalı ve bu sırada notaya kendine uygun parmak numaraları yazılmalıdır. Çünkü Chopin'in eserlerini çalarken doğru parmak numaraları (aplikatör) koyulmalı ki teknik olarak rahat çalım sergilenen olsun. Eseri hızlı çıkarmak için bu durum bir hafta boyunca ağır tempoda yapılmalıdır. Daha sonra çalım açısından rahatladığında eser iki el çalışılmalıdır. Yalnız eser iki el çalışılırken önceden belirlediğin parmak numaraları değişime uğrayabilir. Bunun sebebi eserin yorumlama kısmından kaynaklanmaktadır. Bildiğin üzere parmak numaraları yoruma göre koyulur. Bazen edisyonları kontrol ediyorum farklı farklı tuhaf numaralar yazılmış. Ancak sonradan eser hızlandığında neden bu kadar tuhaf yazıldığını anlıyorsun. Bir de çalışma şekli olarak şunu söyleyebilirim. Masa başı çalışma ve tuşlar üzerine havlu koyarak çalışmayı tavsiye ediyorum. Havluyla çalışma biçimini Leopold Mozart küçük Wolfgang altı yaşındayken yaptırmış. Bunu ben de denedim çok etkili.*

Uzman IX: *Ben şöyle düşünüyorum. Her dönemi çalan yorumcularız. Mesela romantik dönemde alman romantikliği olarak Schubert, Brahms ya da Schumann'ı düşündüğümüzde bu besteciler belirli kalıp içerisine oturmuş besteciler. Büyük armoni ve ifade paleti gibi durumlar göze çarpıyor. Ancak Chopin, çok iyi bir besteci ve yorumcu olduğu için her şeyi bilinçli bir şekilde istemiş piyanistten. Dolayısıyla bu da çok detaycı olduğunu gösteriyor. Bu da piyanisti çok zorluyor. Ben Chopin dediğimizde şöyle bir duruyorum. Öğrencilerim Chopin çalarken ya da bir konserde bir piyanistin Chopin çaldığını gördüğümde Chopin'in özellikle istediği şeyleri mesela pedala kullanma ya da cümle bağı gibi şeyleri gerçekten uygulayabiliyorlar mı? Diye dikkat ediyorum. Kendimi de bu çerçevede değerlendiriyorum. Ancak Chopin çalmak benim için çok zor. Bir Brahms çalmak çok daha kolay. Çünkü dediğim gibi adamın kendine özgü istediği şeyler var.*

Uzman X: *Özellikle lirik eserlerini çalmadan önce, kendinden önceki büyük bestecileri iyi çalışmış olmak gerek. Bach, Mozart ya da Beethoven'dan çok fazla eser çalışılmalı. Teknik anlamda iyi olmak için Cortot'un Chopin etütleri üzerine çalışma önerileri sunduğu kitabını ve Liszt'in etüt çalışmaları için yazdığı egzersiz kitabının çalışılmasını öneririm. Bu kitaplar Chopin'i rahat çalmaya destek oluyor. Bir de*

insan kendi anatomisini iyi tanımalı neyi rahat çalıp çalamadığını bilmesi gerek. Bir de ben Hanon, Czerny sonra Moskovski çaldıktan sonra Chopin çalınabileceğini düşünmüyorum. Elbette etkisi var ama bu saydığım bestecilerden sonra muhakkak Liszt çalınıp öyle Chopin'e geçilmesi gerek.

“Sizce Chopin’in eserlerini çalışmadan önce hangi besteciler çalışılmalıdır neden?”

Uzman I: *Besteci olarak Chopin'e nasıl gelinmeli açıkçası bilmiyorum. Kesin bir şey diyemem. Ama ondan önce yaşamış romantik besteciler ya da klasik dönem bestecileri olabilir. Orkestrasyon ve sonarite olarak etkilendiği besteciler var ama Chopin o kadar kendine özgü bir besteci ki açıkçası bir şey diyemiyorum. Mesela tınasal olarak Chopin akoru denen bir şey var. Armonileri kendinden öncekilere göre çok farklı. Ancak herkesin bildiği ve öncü olarak kabul ettiği besteciler Celementi ve Czerny'dir. Eserlerine bakıldığında Chopin'in onlardan birçok şey öğrendiğini görebiliyoruz.*

Uzman II: *Etüt açısından söylüyorum bunu Chopin'den önce Czerny etütlerinin büyük bir kısmı çalınmalı. Çünkü Czerny de çok iyi bir piyano öğretmeni idi ve bütün öğrencilerin teknik gelişimine yönelik etütler yazmıştı. Czerny'den parmak tekniğini, arpej tekniğini ya da kromatik tekniğini öğrendikten sonra belki Moszkovski etütlere geçilebilir. Ben Moszkovski etütler çalmıştım ve çok yayarlı olduğunu düşünüyorum. Daha sonrasında Chopin'in başlangıç etütlerine geçilebilir. Ancak başlangıç etüdü olarak Op. 10 No. 1 aklımıza gelmesin. Bu etüt Chopin'in en zor etüdüdür. Müzik olarak da tabii Beethoven Mozart sonatlar çalışılmalı. Aslında Chopin kendinden önceki bestecilerin hepsinden çok etkilenip onlardan biraz biraz bir şeyler almış fakat romantizmi de kendi romantizm anlayışına göre yansıtmış bir besteci. Diğer romantiklerden daha farklı. Mesela başka Schubert olabilir ve en önemlisi Mendelssohn'un sözsüz şarkıları çalışılmalı. Baladlarından önce belki daha küçük formulu eserleri çalışılmalıdır. Örneğin valsler, mazurkalar, impromptular ve varyasyonları olabilir. Chopin'e hazırlık olarak düşünürsek Mendelssohn, Beethoven'ı sayabiliriz.*

Uzman III: *İlk olarak Bach çalışılmalı bence. Romantik dönemi etkileyen en önemli besteci çünkü. Yani romantik dönemin bestecileri müziği Bach'ın prelüd fügları ile öğrenmiş. Sonrasında Beethoven çalışılmalı. Kendine göre çalınması çok zor bir besteci. Tuşe, şeffaflık ve saydamlık açısından Mozart sonatlar çalışılmalı. Bu narin ve incelikli sesler Chopin'de de var çünkü. Cümle yapıları çok benzer. Chopin'in en kolay eserlerine bile başlamadan önce barok ve klasik dönem eserleri kesin çalışılmalı. Piyano tekniğinde ustalaşmak için. Tabii Beethoven'ın kullandığı teknik yapıları ayrıca Czerny'de de görüyoruz. Yani Czerny bizim için hazırlık çalışması olmalı. Mesela Chopin'den çok sonra yaşamış olan Moszkovski düşünülebilir. Bir de Kalkbrenner'i söyleyebilirim. Onun bir re minör piyano konçertosu var. Chopin'in stiline çok benziyor ve Chopin'den çok önce yazılmış bir eser. Belki de Chopin bundan etkilenmiştir. Yani Chopin'deki küçük yazılmış olan notaları Kalkbrenner'in eserinde daha ilkel halde görebiliyoruz.*

Uzman IV: *Teknik olarak Cramer, Czerny ve Moscheles gibi bestecilerin etütleri çalışılmalı. Çünkü bu besteciler Chopin'in yazısının habercisi. Mesela Chopin'in kromatik etüdünün nerdeyse modülasyon hali diyebileceğimiz Czerny'nin mi minör etüdü var. Aynı yapıda gidiyor. Bu bestecileri teknik açıdan Chopin'e hazırlayıcı olarak düşünebiliriz. Müzikaliteye göre düşünecek olursak. Noktürnlere ilham aldığı kişi olarak John Field'i sayabiliriz. Kendine has bir besteci olduğu için ona hazırlayıcı besteci olarak şu besteci diyebileceğim biri yok. Ama bence Chopin'i kendi için de hazırlamak lazım. Yani mazurkaları, bazı valsleri ya da daha küçük formulu eserleri ile başlanmalı daha sonra teknik açıdan etütleri çalışılmalıdır. Müzikal açıdan Chopin'i öğrenmek için de şan dinlenmeli mesela.*

Uzman V: *Mesela bir öğrencime önce Schubert ve Brahms vermiştim. Ama bunu Chopin'e hazırlık olsun diye vermedim. Bence romantik dönemle tanışmış olması Chopin çalmaya yeterli. Ama Chopin'den önce mesela Mendelssohn sözsüz şarkıları çalmasını isterim. Çünkü bu eserler şarkı söyler gibi çalmayı alıştıran eserler. Bir de Chopin'in noktürn, prelüd ve polonezlerini çalışmayı öneririm. Yani Chopin'in fikri benimsenince çalması*

daha anlaşılır olur. Chopin'den önce şu besteci çalışılmalıdır diyemem kendine has biri kendi içinde onu anlamak lazım. Ama Chopin çalışılırken kesinlikle etütleri çalışılmalıdır. Çünkü Op. 10 etütleri birinci konçertosunda, scherzolarında ve baladların da tamamen görülüyor.

Uzman VI: *Bence kesinlikle Bach'ın prelude&fügleri çalışılmalı. Bu polifonik yapıları anlamamız için gereklidir. Scarlatti sonatlar çalışılmalı çünkü parlak bir tuşesi var bu da Chopin de mevcut. Mesela Clementi'nin küçük sonatlarında başlayarak etütlerine kadar gidilmeli ve repertuarları incelenmeli. Ama şu da var sadece piyano müziği olarak düşünmemek gerekir. Çünkü düşlediği müzik orkestrasyon müziği.*

Uzman VII: *Her besteciyi çalışmak birbirine yarıyor en nihayetinde. Chopin'in müziği melodik, lirik ve şiirseldir bunun için güzel cümle yapmak gerekir. Bu yüzden Fransız müziğinin faydalı olabileceğini düşünüyorum özellikle Debussy ve Ravel gibi besteciler çalışılmalıdır. Tabi bu bestecileri ses tınısı açısından söyledim. Teknik olarak bence kendi dönemi bestecileri çalışılabilir özellikle Liszt gibi. Ya da kendinden önce yaşamış olan Mozart olabilir. Çünkü Chopin'in geniş ve uzun uzun olan süslemeleri için parmak artikülasyonu gerekiyor. Bu da klasik dönem bestecilerinin çalışılmasını önemli kılyor.*

Uzman VIII: *Eserlerini çalışmadan önce Czerny, Moszkovski, Cramer etütlerin çalışılmasını öneririm. Bunun dışında Bach, Haydn, Mozart ya da Beethoven gibi besteciler kesinlikle çalışılmalıdır. Ama içlerinde en çok önem verilmesi gereken besteci Bach'dır. Bach müziği öğreten bir besteci. Teknik olarak zaten Czerny çok geliştirici bir besteci kendisi Beethoven'ın öğrencisi olmuş ve Beethoven'ın konçerto ve sonatlarının ilk sunumunu Czerny yapmıştır. Mesela op. 299 do minör etüdü Chopin'in ihtilal etüdünü andırıyor. Chopin'i anlamak için Mozart fantezilerinden yararlanılabilir. Sonra Chopin'in impromptu, noktürn, vals ya da mazurkaları çalışılabilir. Ancak şunu da söylemek gerek romantik dönem de kullanılan geliştirilmiş formları Schubert getirmiştir. Bu yüzden bu besteci de ihmal edilmemeli.*

Uzman IX: *Bu soruya şöyle cevap verebilirim. Bizler eğitimciyiz. Birilerinden bu meşaleyi aldık birilerine devredeceğiz. Sonuçta birçok öğrenci yetiştiriyoruz. Örneğin Chopin'in küçük eserlerine hazırlık olması bakımından Grieg lirik parçalar, Schumann gençlik albümü, Çaykovski mevsimler gibi eserler müzikal olarak hazırlayıcı eserler. Teknik olarak da Czerny op. 749 yani diğer adıyla 50 Czerny dediğimiz etüt metodu, ya da op. 299 gibi etütler Chopin'in etütlerine hazırlayıcı eserler. Bunlar bence çalışılmalı.*

Uzman X: *Bach'ın nerdeyse birçok eseri çalınmalı. Öğrencilerimi de bu konuda yönlendiriyorum ve titiz davranıyorum. Çünkü Bach'ın partilerini takip etmek gerçekten zordur. Özellikle öğrenciler için. Bunu yaparken de bangır bangır partileri çalmamak, müziğin gerekliliği doğrultusunda hareket etmek gerekir. Bir diğer besteci olarak Mozart'ın eserleri çokça çalınmalı ve form açısından kavratılmalıdır. Çünkü Mozart'ın etkilemediği besteci yok gibi bir şey özellikle romantik dönem bestecilerinin söyleyebiliriz.*

“Chopin'in eserlerinin çoğunda kullanmış olduğu dördüncü parmağı güçlendirmek için neler yapılmalıdır?”

Uzman I: *Dördüncü parmağı güçlendirmek için bence Chopin etütler çalışılmalıdır. Ancak yavaş, oktav ya da arpej olan etütler değil sadece parmağa dayalı olan özellikle Op. 10 No. 4-8, Op. 25 No. 11 numaralı etütler olabilir. Çalışırken doğru parmak numaraları ile çalışılmalı ve eli sıkmadan tek pozisyonda sadece parmaktan çalmalıyız. Belli başlı yerlerde artiküle çalışmayı öneririm. Ancak legato olan bir yeri stacato şeklinde baştan sona kadar sürekli çalmayı önermiyorum. Onun yerine pedalsız, dinleyerek ve gerekirse ayırarak çalışmalıyız. Çalarken elimizi pasajın gittiği yöne doğru götürmeli, pozisyon olarak kendimize yardım etmeliyiz. Bu son söylediğim bütün eserler için geçerli bir kuraldır. Genel itibarıyla bu yapılmıyor ve çalarken kasılma olasılığı artıyor. Bir de çalışırken yapmamız gereken en önemli şey tuşun dibine kadar oturmaktır. Üstten çalmamalıyız.*

- Uzman II:** *Dördüncü parmağımız en güçsüz parmağımız. Chopin, etütlerinde bunu fazlasıyla kullanmış ve bununla ilgili olarak Cortot çalışmalar önermiş. Onlar çalışılabilir. Ama şunu söyleyebilirim ki iyi bir teknik için elin dengesi güzel kurulduğu zaman dördüncü parmak o kadar güçsüz kalmıyor. Pozisyon olarak beyaz tuşlar üzerinde çalmak aslında el için daha zordur. Arada siyah tuşlara basıldığında el yukarı doğru uzanır ve daha doğal bir pozisyona geçer. Chopin de bunu bildiği için mi / fa diyez/ sol diyez/ la diyez/ si sesleri üzerine ellerin konulmasını önermiş ve bu şekilde doğru pozisyonun yakalandığını söylemiştir. Ayrıca gam olarak si majör gamının en rahat çalınan gam olduğunu belirtmiştir. Dördüncü parmağı aslında güçlendirmek için bir sürü egzersizler yapılabilir. Özellikle bu parmak için Chopin etüt yazmıştır. Op. 10 No. 2 kromatik etüdü tam da bunun için yazılmıştır. Bu etüt de Chopin birinci parmağı serbest bırakarak 4/3/4/5 parmak numaraları ile dördüncü parmağı kuvvetlendirmek istemiştir. Bu etüdü çalışırken şu anlaşılıyor ki bu şekilde çalışıldığında eller tuşlar üzerinde çok rahat hareket ediyor ve zamanla dördüncü parmak istenilen kuvvete geliyor.*
- Uzman III:** *Şöyle söyleyeyim dördüncü parmak çok da gelişen bir parmak değil. Schumann'da bunu görüyoruz. Makine geliştiriyor ve sonrasında kendini sakatlıyor. Ama bir kasın en üst seviyelere getirilmesi konusunda çeşitli çalışmalar yapılabilir özgürlüğünü kazanması için. Mesela Liszt'in egzersizleri var iki cilt ve neredeyse sekiz yüz sayfa. Notaları tutarak her bir parmağı çalıştırmış ve bunu yaptırırken de tonaliteleri kullanmış. Örnek olarak do majör de birinci parmak, sol majör de ikinci parmak çalıştırmaları yapmış. Bu yüzden Liszt egzersizler çalışılmalı. Bir de Chopin'in hep yenilikçiliğinden bahsediyorum buna örnek olarak kullandığı pasajlarda siyah tuşlara birinci parmağı fazlasıyla getirebiliyor. Bunu diğer bestecilerde pek görmüyoruz.*
- Uzman IV:** *Bu parmağı çalıştırmaya yönelik çeşitli egzersizler var. Yani üçlü, altılı ya da oktav gibi yapılar çalışılmalı. Thalberg'in Op. 26 no. 1 etüdü var mesela. On altılık olarak yazılmış ve dört, beş numaralı parmakları çalıştırıyor. Yani bunun için biraz araştırma yapmak lazım. Hangi besteci ne yapmış.*
- Uzman V:** *Benim yaptığım özel bir çalışma yok. Zaten o parmak kullana kullana zaman içinde gelişiyor. Onun üçüncü parmak gibi olma ihtimali yok zaten. Sen dünyanın en büyük virtüözü de olsan bu değişmez. Çünkü tendon yok orda. Ama şunu da söyleyeyim ben dördüncü parmağımı Liszt çalışarak geliştirdim. Liszt de dördüncü parmağı çok fazla kullanıyor. Mesela bir pasajda bakıyorsun dördüncü parmak zayıf oluyor o zaman o pasaj içinde bu parmağı fazlasıyla çalışıyorsun. Ama dikkat etmek lazım çok zorlamamak gerek tenişiçi dirseği hastalığına yakalanırsın.*
- Uzman VI:** *Dördüncü parmak fizyolojik olarak zayıf bir parmak. Chopin gibi özel bestecilerin bu parmağı kuvvetli olabiliyor. Aklıma geldikçe bu parmağı güçlendirici egzersizler yapıyorum. Örneğin yedili akoru basılı tutup dördüncü parmağa denk gelen notayı önce dörtlük ritim sonra sekizlik ritim gibi ritimleri artırarak tekrar etmeye çalışıyorum. Bir de dördüncü ve beşinci parmakları önce legato, sonra non legato ardından staccato şeklinde çalışıyorum. Ayrıca trill şeklinde yavaş ve dördüncü parmağa aksan getirerek tekrar ediyorum. Ya da inici artık, eksik aralıklar kullanarak kromatik şekilde çalışma yapıyorum ve bunu yaparken bilek kullanmaya da özen gösteriyorum. Chopin'in etütlerinde bu parmağı çalıştıran birçok etüt var ve bu eserleri pedagojik olarak da kullanıyor. Bir de Liszt mesela bunu ben yapıyorum siz de yapın bir yaklaşımı var ama Chopin nasıl yapılması gerektiği ile ilgili olarak öneriler sunuyor aralarındaki en büyük fark bu.*
- Uzman VII:** *Schumann'ın yaptığı gibi değil kesinlikle. Ancak bende de Chopin'in dördüncü parmak olayı ile ilgili tersine bir bilgi var. O da Chopin bu parmağın güçsüzlüğüne inandığı için özellikle bu parmağı zorlamayacak şeyler yazdığını biliyorum. Ben bu düşünceyle eserlerine bakmıştım. Gerçekten de birkaç etüdü haricinde tersine pozisyonlarda bile bu parmağa yük bindirmediğini ve neredeyse kaçındığını gözlemledim. Hatta ne kadar az kullanıyor dediğim bile olmuştur. Sadece dördüncü parmağı çalıştırmak adına op. 10 no. 1 etüdünü, aynı pasajları içeren birinci ve ikinci konçertosunu söyleyebilirim.*
- Uzman VIII:** *Chopin'in önerdiği el tutuş pozisyonu için çalınmasının en uygun olduğu gamlar öncelikle çalışılabilir. Örneğin si majör, mi majör gibi. Çünkü iki, üç ve dördüncü*

parmaklar sürekli siyah tuşlarda hareket ediyor bu da kuvvetlenmesine sebeptir. Gerçi el yapısı ile de alakalı bir şey bu. Sonuçta Chopin'in parmakları uzunmuş ve tam bir piyanist eliyymiş. Ki yapısal olarak da parmakları kuvvetliyimiş. Herkesin el yapısı farklı mesela Schumann, Chopin'in el kuvvetine gelmek için makine yapmış ama sonucunda sakatlanmış.

Uzman IX: Chopin'in ünlü bir sözü var. "Benim etütlerimi çalan her eserimi çalabilir". Buradan yola çıkacak olursak dördüncü parmak için seviyeye bağlı olarak Chopin etütleri seçilebilir. Bu aşamaya gelinceye kadar da zaten çok fazla egzersiz ve etüt çalışılmalı. Daha önce de değindiğim gibi Czerny buna çok iyi hazırlıyor. Op. 740 da sadece dördüncü ve beşinci parmağı kuvvetlendirecek etütler var. Bunlardan faydalanılabilir. Ayrıca çok daha ileri seviyelere taşınmak istenirse Liszt'in parmak güçlendirici egzersizleri mevcut. Bunlar çalışılmalıdır. Brahms'in de var teknik egzersizleri ama onlar sadece kendi eserlerine hazırlık olsun diye yazılmış çalışmalar. Çok bir yararı olabileceğini düşünmüyorum.

Uzman X: Hocalarımın bana dediği bir şey vardı. O da, "Birinci ve dördüncü parmaklar özel parmaklardır, bunları sakın sakatlama" demeleri. Dördüncü parmak üçüncü parmakla bağlantılı bir şey olduğu için zorlamadan çalmak gerekir. Ancak tembelliğini engellemek için de tüm parmakları biraz kaldırarak çalmakta fayda vardır. Ayrıca elin klavye üzerindeki konumu çok önemlidir. Ne çok ileride, ne de çok geride tutulmalı. Hafif içeride olmalıdır. Doğru teknikle çalışıldığı zaman kolaylık elde edilir. Bu noktada doğru teknikle Chopin etüt çalışıldığı zaman parmakların güçlenmesi kaçınılmazdır. Zaten Chopin'in etütleri seni her eserine hazırlıyor.

"Edisyonlar konusundaki düşünceleriniz nedir? Önerebileceğiniz edisyon var mı?"

Uzman I: Çalışma açısından edisyon çok önemli. Polonya da mesela herkes iki edisyon kullanıyor. Biri Padarevski Edisyon, diğeri Jan Ekier'in editörlüğünü yaptığı National Edisyon. Bunlar hocaların ekollerine göre değişiyor. Bu edisyonlarda kullanılan bağlar bile bir kültürden geliyor ve notada ne yazıldıysa yapılması gerekiyor. Diğer edisyonlara göre parmak numaraları bile farklı. Başta bu nasıl bir parmak numarası diyorsun ama sonra ele çok iyi oturuyor ve işe yaradığını görüyorsun. Ben açıkçası bu iki edisyonu öneriyorum. Ancak bu edisyon arasında da bağ konusunda farklar var. Geçen yıl sınavda dördüncü baladı çaldım. Sınavın sonuna da Ekier'in bir öğrencisi geldi ve dedi ki: "yani evet beğendim ama tabii konuşulması gereken yerler var" dedi. Bağ konusunda ben onların bildiği balad çalmadım. O'nun duymak istediği balad farklı. Nota olarak da değişen şeyler var. Mesela birinci baladın giriş bölümünde yer alan akor, veya ikinci sonatının ilk bölümünde gelen akor. Chopin'in ne yaptığını kimse bilmiyor aslında.

Uzman II: Ben genelde Henle edisyonla çalışıyorum. Ama Chopin için Corto'nun açıklamalı edisyonları çok iyi. Çalışmak için bu edisyonu öneririm. Bir de edisyonlar arasında farklılıklar olabiliyor. Mesela bir edisyonda birinci balad da yazılmış belirli aksanlar var. Ama başka bir edisyonda bu aksanları görmüyoruz. Farklılıklar olabiliyor. Ancak buradaki amaç orda yazılmış olan melodiyi çıkarmak hepsi bu. Bir de birinci baladın sekizinci ölçüsündeki akor için farklı yazımlar var. Şu an yanımdaki Henle edisyon da bu akor için birinci sayfanın alt kısmına bir not düşmüşler. Notta bu akor erken edisyonlar da re olarak yazılmıştır diyor. Bence zaten orası mi bemol çünkü sonrasında re ye çözümleniyor. Şunu da ifade edeyim ben Ricordi edisyonu çalışmak için tercih etmiyorum. Çünkü bazı şeyleri geçiştirerek yazıyor o yüzden iyi bir edisyon olduğunu düşünmüyorum.

Uzman III: Chopin'in edisyonları çok karışık. Bach'da bile daha az karmaşa vardır herhalde. Ünlü olan birçok edisyon da (Padarevski, Peters gibi) ya da çalıştığım edisyonlar da bambaşka notalarla karşılaşılabiliyorsun. Ben mesela Chopin'in eserlerini çalışırken bütün edisyonları karşılaştırarak çalışıyorum. Ancak özellikle parmak numaraları açısından Cortot edisyonu tavsiye ederim.

Uzman IV: Chopin için Padarevski önerilen bir edisyon. İlk başa koyabilirim. Öte yandan Ricordi edisyonu hiç tavsiye etmiyorum. Çünkü notada çok değişimler var. Öbür edisyonlara göre daha az güvenilir. Belki öğrencilerinin yapmış olduğu edisyonlar seçilebilir.

Mesela Mikuli olabilir. Ama tabii ki Cortot edisyon da tercih edilmeli. Aslında bakarsan hassas bir konu biraz da yorumcunun kendisine bağılı bir durum.

Uzman V: *Benim çalışmak için özel tercih ettiğim bir edisyon yok. Elimde hangisi varsa onunla çalışırım. Çoğu kişi Cortot edisyon tercih eder. Çünkü bu adam Paris konservatuvarında okumuş ve en iyi hocalarla çalışmış biri. Doğrulu tartışılmaz tercih edilebilir. Ama ben mesela Polonya'ya gittim çalıştığım hoca bana bence National Edisyonla çalışmalısın dedi. Ya da Almanya'ya gittim şu edisyonu tercih etmelisin demediler. Yani bence basılmış her nota benim için doğrudur. Bu doğru edisyon tercih edilme durumu benim değerlendirebileceğim bir şey değil. Ben Polonyalı olsam Chopin'i çok iyi tanısam derdim kesinlikle şununla çalışılmalısın diye. Ancak Türkiye de doğmuş biriyim önüme her gelen edisyon benim için doğrudur farklılıkları olsa bile. Bir de ben edisyonda parmak numarası ve müzik yapılarına bakarım. Doğru mu diye?.*

Uzman VI: *Ben Cortot'un açıklamalı ediyonunu öneririm. Çünkü nasıl çalışılması gerektiği ile alakalı olarak örnekler sunuyor. Önemli bir Chopin yorumcusu ve bilgi birikimi ile geliştirici örnekler sunuyor. Bence o edisyon seçilmeli.*

Uzman VII: *Özellikle parmak numaraları Chopin de çok önemlidir. Mesela Chopin'in kendi yazdığı parmak numaraları italik şeklinde yazılır. Onun yazdığı parmak numaralarını kullandığın zaman o pasajdaki el tekniği de oturuyor ve istediğin sesi ilginç bir şekilde çıkartabiliyorsun. Bu yüzden birçok edisyonu karşılaştırarak çalışmayı seviyorum. Kendi yazmış olduğu parmak numaralarını yakalamaya çalışıyorum. Bunun için Paderewski ve Alfret Cortot edisyonları çok iyi. Çünkü çalışma önerileri de sunuyorlar. Dünya tarafından da kabul edilen en doğru edisyon The National Edition'dır. Bu edisyonu Chopin yarışmasında şart koşuyorlar. Çünkü Chopin'in notları bulunuyor üzerinde.*

Uzman VIII: *Ben genelde Moskova edisyonlarını tercih ediyorum. Özellikle piyanist Obourin'in edisyonunu. Parmak ve pedal yazımı gerçekten iyi. Gerçi Chopin'in kendisi pedalın zamanla oturduğunu ve bunun için tecrübe gerektiğini belirtmiştir.*

Uzman IX: *Etütler özelinde Cortot edisyon olabilir. Çünkü çalışma önerileri sunuyor. Gerçekten bazı etütleri çok zor bu bakımdan iyi icracıların ortaya koyduğu edisyonlardan faydalanmak iyi oluyor. Diğer tüm eserleri için ise Henle'den faydalanılabilir. Bana daha doğru ve bestecinin istediklerini yansıtan bir edisyon olarak geliyor.*

Uzman X: *Bildiğim kadarıyla en iyisi olarak Padarevski edisyon gösteriliyor. Ben de katılıyorum ama edisyonlar konusunda bir takım çelişkilerim var. O da şu, bilinen tüm yayın evleri 2 ya da 3 yılda bir notaları redakte eden yayıncıları değiştiriyor. Bu yüzden her değişim sırasında yayınlanan notalarda farklılıklar söz konusu olabiliyor. Yıllar önce tanıdığım bir şef bana Tosca operasının Ricordi edisyonunu hediye etmişti. Daha sonraki zamanlarda araştırmalarım sonucunda farklı yıllarda basılmış olan aynı edisyona ait başka notalarda edindim. Fark ettim ki edisyon aynı ama içeriğindeki süsleme ya da önermeler farklı. Ya da birinde "mf" yazarken diğerin de "p" yazıyor. Bu yüzden Chopin çalarken eski dönemde basılmış olan bir Padarevski edisyona daha çok güvenirim.*

“Chopin’in büyük formulu eserleri arasında olan baladlarındaki teknik yapılar konusundaki düşünceleriniz nelerdir?”

Uzman I: *Teknik olarak codaları çok zor. Tabi Chopin'in bütün eserlerindeki codalar çok zor ben daha kolaymış dediğim bir coda görmedim. Dördüncü baladın codası bütün baladların toplamı gibi zaten bu yüzden dördüncü baladı kesinlikle tavsiye ediyorum çok öğretici şeyler var. Birinci balad içinse şunu söyleyebilirim ki coda da gelen akorların alt sesleri daha çok dinlenmeli. Dinlenmezse üst sesi çalsan da istenilen rahatlık ortaya çıkmıyor. Dinlemek çok önemli.*

Uzman II: *Birinci balad bence Chopin'in en büyük eserlerinden biri. Zaten balad formunu enstrüman da ilk kullanan kişi Chopin'dir ve belki de enstrüman için yazılan ilk balad*

da birinci baladtır. Daha önce müzikte balad formu ses için kullanılmıştır. Ancak Chopin bunu ilk defa piyanoda kullanmıştır. Diğer Viyana ekol ve biçimlerinden farklı olarak baladı büyük form olarak bestelemiştir. Eserin ilk giriş bölümünde Chopin'in en büyük müzikal özelliğinden biri olan rubato sitili görülmektedir. Chopin, bu eserin her teması içerisinde belirli armonik değişimler gerçekleştirmiş ve bunu yaparken piyanistlik becerilerini de kullanarak arpej, oktav gibi teknik dokular kullanmıştır. Eserde yapısal olarak cümleler sürekli geliştirilmiş ve her bölümde vals, scherzo ya da sonat biçimi kullanılmıştır. Aslında genelde vals biçimi sol elde gelmektedir ve buraları çalmak gerçekten zordur. Eser de sağ el ne kadar yoğun, sol el de ne kadar yalın gözükse de aslında sol el önemlidir. Çünkü sağ eldeki yoğun partinin hızlanmasına sol el yardım etmektedir. Sağ elin teknik zorluğunu aşmak müzikal düşünce ve kendimizi dinleyerek çalma yaklaşımından geçmektedir. Bunu yaparsak bu zorluğun üstesinden gelebiliriz.

Uzman III: Ben birinci, ikinci ve üçüncü baladları çalıştım. Genel itibariyle teknik zorlukları çok fazla. Oktav, kromatik ve arpej gibi teknik öğeleri fazlasıyla kullanmış. Ancak özellikle üçüncü baladı daha lirik. Zorluk olarak ne birincisi kadar zor ne de ikincisi kadar kolay. Arada kalmış bir eser bana göre. Üçüncü balad da çok entersan bir durum var o da cantabile olayının sol elin başparmağına denk gelmesi ya da temanın ara partilere getirilmesi. Bu ilginç bir şey. Özellikle sol eli çok zor ve farklı bir melodik eşlik yapısı mevcut. Polifonik yapıda yazılmış. Dördüncü baladı sadece deşifresini yaptım ancak diğerlerine göre çok zor bir eser o yüzden fazla ilerlemedim.

Uzman IV: Chopin'in baladları, konçertolarından ve sonatlarından sonra gelen teknik zorluk açısından en ciddi eserleridir. Ben ikinci baladını çalıştım. Birincisini deşifre yaptım sadece. Scherzolar da büyük formulu eserler ama baladlar, scherzolar kadar ana temayı çok tekrar etmiyor. Teknik çeşitliliği daha fazla. Bu yüzden scherzoların önüne geçmiştir. Tabi bunu sadece teknik olarak değil müzikal çeşitlilik olarak da söylemeliyiz.

Uzman V: Teknik yapı olarak diğer eserlerinden pek bir farkı yok. Anlatım açısından scherzolarla göre daha fazla bir hikâyesi var. Birincisini ve üçüncüsünü çaldım ikiyi deşifre ettim. Dördüncüsünü çalmadım ama ona da şöyle bakmıştım. Mesela dördüncüsü çok zor. Özellikle cümleleri, sol eldeki bağları ve tınısı v.s. Yani hepsinin başka bir zorluğu var birbirleriyle kıyaslayamıyorsun. İkinci baladın başlangıcı çok zor gerçekten. Hikayesi, tınısı farklı bir kere. Üçüncü balad birden ve ikiden de zor özellikle ritmik yerleri. Ona olgunluk lazım. Chopin'in en zor eserlerini sıralama olarak söylersek ilk konçertoları, ikincisi sonatları ve en son da baladları gelir.

Uzman VI: Baladı piyanoda kullanan ilk kişi aslında Chopin'dir. Onun imge dünyasını en iyi yansıtan bir form şekli aslında. Teknik olarak baktığımızda baladların temaları sürekli gelişen, küçük küçük temalarla büyük bir metne dönüşen ve farklı düşünce yapısıyla karşımıza çıkabilen eserler. Bu da her gelişen tema içerisinde teknik güçlükler ortaya koyuyor. Örneğin ilk tema da hafif, sakın ve acı bir sağ el duyulurken, bir sonraki temada büyük ses ve tutkulu bir yaklaşım gösterilebiliyor. İşte buradaki zıtlık durumundan dolayı teknik olarak farklılıklar ortaya çıkıyor. Bu da teknik zorluk ve çeşitliliğe sebeptir.

Uzman VII: Başta codalarını söyleyebilirim. İlginç biçimde hepsi aksi ve birbirine benzemiyor. Sanki özellikle yazmış gibi. Birinci baladın en aksi yeri codası mesela. Geniş açılı pozisyonları var. Baladın genel bir zorluğu var zaten hareketi bulmak gerekiyor kendi içinde. Virtüözlük bir gösterisi var. İkinci baladın da küçük ikili aralıklar var elini ufak pozisyonlara sokuyor ve sürekli bu şekilde hareket ettiriyor. Yani belli bir teknik belirleyip onun üzerine gidiyor. Üçüncüsü diğerlerine nazaran daha rahat ve daha geniş bir yazı dili var. Dördüncü de artık polifonik besteleme daha ön plana çıkıyor. İç içe geçmiş sistematik notalar var. Hatta küçük bir fügetta bile görülüyor. Aralarındaki en aksisi bence dördüncü baladadır. Codasında çok hızlı değişen pozisyon geçişli pasajlar var. Bunu birinci baladında da görüyoruz. Ama bu ani pozisyon geçişlerini diğer eserlerin de çok yapmıyor. Konçertolarında bile ani değişimler yok akan pasajlar mevcut. Ancak dördüncü baladın codasındaki melodiyi yakalamak çok zordur üçlü, altılı aralıklı pasajlara çok yer veriyor. Baladların codaları teknik olarak hazırlıksız yakalıyor.

Uzman VIII: *Baladlar, scherzoları göre teknik olarak daha zordur. Oktav kullanımları çok farklı ve müzikal yapıdadır. Sonat formundan uzak bir form yapısı var. Valse ve mazurkaya yakın yapıları çok fazla.*

Uzman IX: *Baladlar Chopin'in olgun eserleri. Hem form bakımından hem de armonik açıdan icracıyı ve dinleyiciyi oldukça doyuruyor. Burada farklı olan şey baladlarında her türlü teknik çeşitliliğin mevcut olması. Sol el eşlik olayı, iki el oktav pasajlar, etütlerinde gördüğümüz her teknik detay, tersine inişler çıkışlar (özellikle ikinci balad), süslemeler ve küçük notalar gibi tüm teknik unsurları sayabiliriz. Bu da bunları gösterişli ve görkemli yapıyor. Ayrıca noktürn, vals ve virtüözite gerektiren pasajlar (özellikle birinci baladın son kısmı) oldukça fazla. Baladların sadece teknik olarak değil de işlenen hikâyeleri de etkiler. George Sand'la ilişkisi olmasına rağmen edebiyata çok ilgili değilmiş ya da diğer dönem arkadaşlarının edebiyatla ilgili eserler bestelemesi Chopin'i etkilememiş ama sadece baladları edebiyatla ilişkilendirilmiş ender eserler. Bu da onun farkını gösteriyor. Balad denilince aklıma bunlar geliyor.*

Uzman X: *Baladların bir tanesini çalmıştım ancak hangisini çaldığımı hatırlamıyorum. Çok uzun zaman oldu. Şunu söyleyebilirim ki ben balad çalmadan önce yanlış bir yol ile bu eserlere geçmiştim. Benim için zor olmuştu. Bu eserlere geçmeden önce Chopin'in noktürnlerini, valslerini, impromptularını, birkaç tane etüdünü ve polonezlerini çalmak gerek. Ya da Schumann'ın bir sonatını çalıp baladlara geçmek lazım. Ben bunu yapmamıştım ve yanlış yönlendirilmiştim. Bu eserlerin teknik zorluğunun ve edebi anlatım dilinin üstesinden gelebilmek için yeterli olmak gerek. Bunun altını doldurmak lazım.*

“Öğrencinize ilk olarak Chopin'in hangi baladını çalıştırmayı tercih edersiniz neden?”

Uzman I: *Öğrenciye göre değişir bu durum. Öğrencinin seviyesine ve müzikal algısına bağlıdır. Hepsini birbirinden zor ama kesinlikle ilk olarak dördüncü balad değil. İlk başlarken bence birinci ya da ikinci balad olmalı. Çünkü bunlar daha yalın anlaşılması daha kolay eserler. Çalınması açısından da tercihim ikinci ve dördüncü baladtır.*

Uzman II: *Ben ilk önce ikinci ya da üçüncü balad ile başladım. Birinci ve dördüncü balad bence Chopin'in büyük eserleri. Zaten Chopin birinci baladı Viyana da yaşadığı yıl olan 1831 yılında ilk taslağını oluşturmuştur ve dört yıl gibi uzun bir süre sonra 1835 yılında Paris de bitirmiştir. Bu eseri bitirdikten dört yıl sonra da vefat etmiştir. Yani Chopin'in olgunluk eseri diyebiliriz. Bu yüzden müzikal ve teknik olarak ikinci ve üçüncü baladın anlaşılması hem daha kolay hem de cümleleri daha anlaşılır.*

Uzman III: *Öğrenciden öğrenciye değişir ama genel olarak ikinci baladı verirdim. Çünkü baladlar içerisinde öğrenmesi ve çalması en rahat eser. Tabi ki burada öğrencinin geçmişi çok önemli. Yani öğrenci iki tane scherzo, bir tane Chopin sonat, ya da Chopin etüt çalmışsa birincisini de çalabilir dördüncüsünü de. Burada daha önce balad çalmış olması önemli değil. Öğrencinin genel hazırlığı ve geçmişi önemli. Aslında sadece teknik çalış da değil müzikal olgunluk ve birikim de gerekli. Güzel cümle çalması, nüansları yapabilmesi ve tınıları güzel duyurabilecek bir alt yapıya sahip olması gerekir.*

Uzman IV: *Ben üçüncü baladı tercih ederdim. Çünkü diğerlerine nazaran daha çabuk kavranabilecek, daha el altı ve atlamaların daha kolay yakalanabileceği bir eser. Tabi bütün baladlar zor ama üçüncü balada teknik olarak daha rahat.*

Uzman V: *Bu öğrencinin kapasitesine göre değişir. Mesela dördüncü balad bir lisans öğrencisi ile çalışılmaz. Ama bu baladları yurt dışında lise de çalışıyorlar. Türkiye'de böyle değil. Burada bir öğrencinin balad çalabilecek duruma gelmesi aslında çok zor. En fazla scherzo ile mezun olabilir. Diyelim ki vermeyi kabul ettim öncelikle öğrencinin müzikal düşüncesine, ifadesine ve anlatımına bakarım. Bunlar gelişmiş ise verebilirim. Yeterince iyiyse ve teknik alt yapısı el veriyorsa Op. 23 ile başlarım. Bu*

balad felsefik olarak anlaşılabilir bir eser zor bir müziği yok. Ama üçüncü, dördüncü balad zor anlaşılır. Derine inmek lazım yüzeysel anlatamazsın. İkincisi de verilebilir ancak bire göre daha zor bence.

Uzman VI: Her biri aslında çok farklı ama gelişim sürecine bakacak olursak ben birincisi ile başlattırıldım. Çünkü bu balad da her şey var. Yani diğer üç baladının hazırlık aşaması olarak görüyorum. Cantabile arayışı ve baştan sona kadar teknik zenginlikle gelişim göstererek coda ile zirveye ulaşması en göze çarpan özelliği. Chopin bu eserde pedagojik bir yaklaşımda sergilemiş. Çünkü dönemin en önemli piyano öğretmeni. Bu yüzden teknik gelişim olarak tasarlanmış bir eser. Ben nasıl başlarsam üzerine katman katman koyabilirim düşüncesi var.

Uzman VII: İlk başta üçüncü baladı veririrm. Teknik, müzikal ve kavrayış olarak en rahat balad bence. Codası pozisyon açısından doğal yazılmış. Form açısından da anlaşılır.

Uzman VIII: İlk olarak hangisi ile başlanmalı açıkçası kesin bir şey söyleyemem. Belki sakinlik ve teknik zorluk açısından ikinci baladı söyleyebilirim. Baladlar zor eserler müzikal olarak sonları hem trajik bir şekilde bitiyor.

Uzman IX: Bana göre çalma sırası 2-3-1-4 olmalı. Yani ilk olarak ikinci balad. Çünkü pasajların aşırıya kaçmadığı ve kısım kısım ayırdığımızda da çalışmaya teşvik edici, melodik bakımından zengin, teknik unsurları diğer baladlara göre daha halledilebilir olması ilk çalışılabilir balad olarak karşımıza çıkıyor. Zaten bu baladı teknik ve müzikal açıdan çaldırmak için noktürn, mazurka, vals hatta scherzolar gibi eserleri çalıştırarak psikolojik ve fizyolojik olarak öğrenciyi hazırlamalısın.

Uzman X: Aslında zorluk olarak 2-3-1-4 olarak sıralanır ama teknik seviyesi yeterli olan bir öğrencinin bu bahsettiğim sıraya göre gitmesine bence gerek yok. O noktaya gelmiş bir öğrenci için hepsi olabilir. Bir de kendimden örnek vereyim ben mesela sol minör tonu seviyorum. Ona göre seçiyorum ve severek çalışıyorum. Bu yüzden öğrenciye de sevdiğini vermekte fayda var.

“Chopin’in Op. 23 ve Op. 38 numaralı baladlarındaki teknik unsurlar hakkında neler söylemek istersiniz?”

Uzman I: Birinci baladı çaldım ancak pek hatırlamıyorum uzun zaman oldu çünkü. İkinci baladın başlangıcı teknik olarak zor değil ama çalarken o güzel tınıyı yakalamak için minimal hareketle çalmak gerekir. Birinci sayfadan sonra hızlı gelen pasajı ise yine fazla hareket olmadan parmaktan çalmak gerekir. Buradaki tek sorun aslında ikinci parmağı güzel basmamamızdır. Chopin’in birçok eserinde birinci ve ikinci parmaklar çok önemli. Şayet bu parmaklar güzel basılmazsa o pasajı çalamayız. Doğru ve basit çalışmalıyız. Az hareketle güçlü çalmayı öğrenmemiz gerekiyor.

Uzman II: Enteresan ki birinci baladın dışındaki tüm baladlarda ölçü sayısı 6/8’lik olarak başlıyor. Birinci balad, 4/4’lükten, 6/4’lüğe geçmiş mesela. Anlatmak istediği müziği zaman dilimlerine bölmüş. Bu yüzden büyük ve renkli bir balad. Müzikal olarak farklı şeyler taşıyor. Moderato kısımda bulunan ve altı notadan oluşan küçük gurubu sürekli tekrar etmiş. Bu yüzden her birini farklı çalmak gerekir. İkinci sayfaya denk gelen küçük notalarla yazılmış olan yeri de rubato çalmak gerekir. Bunun nasıl yapılması gerektiği ile ilgili olarak da öğretmenin öğrenciye iyi anlatması lazım. Sonrasın da özellikle sol elde gelen akor başlarına başparmakla iyi oturup o melodiyi çıkartmak gerekir. Melodinin nasıl bağlanması gerektiğini de öğretiyor aslında bu pasaj. Büyük arpej geçişleri hem teknik olarak hem de müzikal olarak çok önemli. Ayrıca sol elde gelen baslardaki ses değişimlerini belirtmek gerekiyor. Meno mosso bölümünde yer alan sol eldeki yeri legato çalmak gerekir. Resmen kontrpuan gibi ayrı bir melodi işlemiş. 130. ölçüde sağ elde gelen ve yukarı doğru hareket eden pasajı ikili aralık olarak beraber basıp yavaş yavaş çalışarak dinlemeliyiz. Tabi eserde çok teknik pasaj var ama hep müzikle götürmüş bunu o yüzden müzikal çalışmak lazım.

Uzman III: Birinci balad birçok teknik yapı içeren bir balad. Akor, oktav, arpej gibi teknik yapılar fazlasıyla mevcut. Bunlar dışında birçok tempo değişiklikleri kullanıyor ve yavaş

bölümlerde cantabile (şarkı söyleme) tekniğine yer veriyor. Sadece hızlı çalınan yerler için değil yavaş çalınan yerlerin de teknik zorlukları var. Örneğin sol elin sağ ele eşlik yaptığı pasajlar var. Birinci balad oldukça zor ve büyük bir eser. Codasında gamları, oktavları ve kromatik yapıları fazlasıyla kullanılıyor. İkinci balad nispeten birinci balada göre teknik anlamda daha basit ve daha sakin. Orta kısım haricinde. Yani ikinci balad daha bütün bir eser. Parmak pozisyonu açısından birincisine göre fazla değişiklikleri yok ve yine cantabile yaklaşımı bu eserde de var. Orta kısım haricinde birinci balad kadar atlamalı pozisyonlar yok. Mesela kelebek yapıda teknik dokular var bunu bazı etütlerinde görebiliyoruz. Codası hızlıdır ve çalarken tuşa yakın çalmak gerekir. Fazla hareket etmemek gerekir. Bu önemlidir.

- Uzman IV:** İkinci balada baktığımız da yavaş ve hızlı pasajları çok fazla ancak yavaş bölümleri geçiyorum, hızlı yerleri çalmak gerçekten zor. Teknik yapıları çok uğraştırıcı. Bir de ikincisinin bir felsefesi var Schumann'a adanmış bir eser. Bu eseri çalmak için biraz olgun olmak lazım. Birinci balad da çok zor. Akor ve oktav hâkimiyeti gerekiyor. Özellikle kromatik pasajlarda usta olunmalı. Yani eserin kendine has bir zorluğu var.
- Uzman V:** Birinci baladın codası çok zor. Gerçi elinin yapısı ile de alakalı bir şey bu. Bir de codaya gelmeden önce sol elde arpej şeklinde gelen yerleri çalmak hiçte kolay değildir. Ama mesela sağ elde akor şeklinde gelen pasajlar bence zor değil. Çünkü cümleyi takip edip bölmeden çalmaya çalışırsan bir şekilde oluyor. Yani en azından ben zorlanmamıştım. Burada el büyüklüğü de önemli tabi. Başka küçük elli bir piyanist arkadaşım orayı çalarken çok zorlanıyordu. Yani Chopin'in eli o kadar esnek ki Rachmaninov vari akorlar yazmış.
- Uzman VI:** Ben birincisini ve üçüncüsünü çalmıştım. Ancak tüm baladların da teknik olarak benzer şeyler var. Fakat karşılaştırma yaptığımda yapısal olarak ne derece geliştiriyor dersek üçüncü balad ikinci balada göre daha geliştiren bir eser. Birinci balad ile başlayan gelişim dördüncü balada kadar durmadan devam ediyor.
- Uzman VII:** Birinci balad form olarak daha büyük yazılmış. Varyasyon yapısını her ikisinde de kullanıyor. Belirli bir temadan yola çıkıyor ve geliştiriyor. Teknik olarak birincisi daha uğraştırıcı. Hem öğrenmesi hem de kavranması açısından. Ayrıca codası daha kapsamlı ve zor.
- Uzman VIII:** Açıkçası ben balad çalmadım sadece ikinci scherzosunu çaldım. Bu yüzden teknik yapıları konusunda pek bir ayrıntı veremem. Ama dinlediğim kadarıyla zor eserler.
- Uzman IX:** Birinci baladı çalmıştım ikincisinin sadece deşifresini yaptım. Birinci baladın başlangıcındaki teknik farklılıkları çok net görüyoruz. Aydınlıkla karanlığın mücadelesini anlatıyor ve recitativ bir başlangıcı var. Moderato olarak başlayan ana temada destansı bir karakterin işlendiği çok açık. 40. ölçüden itibaren arpejli, tutkulu ve ajilite gerektiren pasajlarla birlikte birbirlerini takip eden diyaloglar karşımıza çıkıyor. Yapısal olarak sonat formunda yazıldığını söylemek mümkün. Özellikle coda kısmı çok zor günlerce, haftalarca ya da aylarca çalışmak gerek.
- Uzman X:** Yani hepsinin deşifresini yaptım hatta bir tanesini de çalışmıştım ancak çok hatırlamıyorum o yüzden pek bir bilgi veremeyeceğim.

“Birinci baladın sonunda yer alan sol minör gam için bir çalışma öneriniz

var mı?”

- Uzman II:** Öncelikle sol elin çok sağlam olması gerekir. İki elin eşit gelmesi ve birlikteliğin sağlanması açısından oktav oktav çalınıp durulmasını öneririm. Ritmik çalışmalarda yapılabilir. Bu sağlamlığı artırır. Ancak tüm çalışmalara rağmen eserin sonuna geldiğinde bu pasajdaki notaları denk getirememek mümkündür ve gerçekten çok sinir bozucudur.
- Uzman III:** Hızlı pozisyon geçişleri ve gamlar çok önemlidir. Çalarken özellikle parmak geçişlerindeki üçüncü parmaktan sonra birinci parmağı getirmek ve bunu art arda

hızlı bir şekilde yapmak geçekten zordur. İki el yaparken eşit çalmaya özen göstermek bu zorluk durumunu daha da artırmaktadır. Bu tip pasajları çalışırken aslında oktav oktav çalışmalıyız. Öneri olarak şunu söyleyebilirim. İlk oktav hızlı çalınıp parmak geçişi sırasında durulabilir ve defalarca tekrar edilebilir. Bu pasajın düzgün çalınması için faydalıdır. Çünkü parmak geçişleri sırasında çok takılıyoruz. Bir de gam çalarken büyük hareketle çalmamalıyız. Hareketi küçük ve eli hiç kaldırmadan yapmak gerekir.

Uzman IV: *Aslında gam bizim günlük çalışmamızın bir parçası. Onu tek başına yapınca sorun çıkmıyor ama eserin sonuna denk gelince bu durum daha kritik bir hal alıyor. Çünkü eserin başlarında teknik yapılarla çok boğuşuyoruz ve oraya geldiğimiz de bundan dolayı sorun çıkabiliyor. Sıfırdan başlayarak çalsak belki de sorun olmayacak. Ama şunu söyleyebilirim kol kaslarımız boşalmış bir şekilde gama rahat başlarsak hiçbir sorun kalmayacaktır. Gergin girersek tökezlemeler ortaya çıkabilir. Bu gama nasıl girdiğimizle lakalı bir durum.*

Uzman V: *Bu hızlı yerleri gam gibi çalışmak lazım. Gerçi bu kadar hızlı gam çalamazsın ama burası bir cümle içerisinde yazılmış. Bunun için kendini sürekli dinlemen gerek. Aslında gam gibi görünse de gam gibi düşünmeyeceksin. Baştan sona kadar cümleyi çekip getirmen lazım.*

Uzman VI: *Aslında bakılacak olursa en nihayetinde bir gam. Bunlar tabii çok stresli çalışmalardır. Neden? Çünkü eşitliği ve müzikaliteyi sağlamak gerçekten zordur. Parlak çalmak için kendini dinlemen gerekir. Ritmik, bağlı, ikili bağlı, üçlü bağlı çalışma yöntemi ile çalışabiliriz. Artı legato, stacato gibi çalışmalar yapabiliriz. Sol eli daha çok dinleyerek bunun üstesinden gelebiliriz.*

Uzman VII: *Gam alt yapısı varsa zaten burasını çalmak bir avantaj. Mesela oktavdan oktava durarak çalışmayı öneririm. Daha sonra bu iki oktava çıkararak uygulanmalı. Yani parçalayarak birleştirmek en etkili yöntemdir. Bir de gamı fazladan yapmak da faydalıdır. Örneğin eserde gam iki oktavsa ben onu dört oktava çıkartarak çalışırım. Bu kondisyonu artırır. Dinleyerek çalışmak önemlidir.*

Uzman IX: *Burada şöyle bir şey olabilir. Eşitleme çalışması olarak adlandırdığım ve öğrencilerime tavsiye olarak sunduğum yöntem şudur. Bir el kendi ritminde çalarken diğer eli farklı ritimde çalma. Bir nevi senkoplu ritim çalışması. Bu daha sonra tam tersi bir şekilde uygulanmalı. Bu iki eli çok güzel eşitler tavsiye ederim. Mesela si bemollerde duracak şekilde oktav oktav hızlı çalarak durma yapılabilir. Bunlar yapınca bu pasajda pek bir sıkıntı kalmıyor.*

“Chopin’in eserlerindeki codalar sizce nasıl çalışılmalıdır? Bunun için bir öneriniz var mı?”

Uzman III: *Chopin’in büyük eserlerinin sonunda coda mevcuttur. Bu aynen klasik dönemde kullanılan kadanslara benzemektedir. Parçanın doruk noktasının üst seviyede kalması gerektiğini düşünerek yazdığını düşünüyorum. Bunları çalarken akıcı çalmaya ve defalarca tekrar etmeye çalışmalıyız. Zaten en çok çalıştığımız yerlerde codalardır.*

Uzman IV: *Coda kısımlarına geldiğimiz de el, kol rahatlığı yakalamak lazım ki, istediğimiz şekilde yol alabilelim. Baladların codaları kısa değil çünkü. Örneğin birinci baladın codası sürekli akorlarla gidiyor, iniş çıkışları var. Çok çeşitli bir yapıda yazılmış.*

Uzman VII: *Dört baladın dördü de birbirinden farklı. Kişisel teknik beceriye bakan bir şey. Bu soruyu sorarlar hep çalarken parmaktan mı? Yoksa bilekten mi? çalmak lazım diye. Bu durum bana saçma geliyor. Her pasajın durumuna göre değişen bir şey bu. Özellikle birinci baladın codasını çalarken tuşlara yakın çalmak gerekir çok işe yarayan bir şey bu. Çok güçlü ve canlı bir yer. Bu bakımdan tabii ki parmaktan çalmak gerekir. Aynı şekilde dördüncü baladın da seri çalman gereken bir codası var. Bu yüzden çok büyük harekete izin vermiyor. Tüm artikülasyonu avuç içerisinde yapmak gerekir. Bu baladın mesela codasını çalışırken tuşun dibine oturarak az*

parmak hareketi ile güzel bir pianissimo sesini legato çıkararak çalışılmalı. Elin içinde bir itiş kuvveti oluşturmak gerekir. Bu uygulamayı çalıştığım tüm eserlerde uyguluyorum. Ama çalışma şeklini çok net söylemeyi sevmiyorum. Sonuçta herkesin bir çalışma biçimi var yanlış yönlendirmek istemem.

Uzman IX:

Chopin'in bu tip yerlerdeki sorunlarının hep sağ elde olduğu düşünülür. Ama burada ilginç bir noktaya değineceğim takdir ettiğim bir insan olan İbrahim Yazıcı'nın önerisidir bu. Sol eli kusursuz yapın ki sağ el rahat çalsın der hep. Ben de buna katılıyorum. Bir de buna ek olarak sol eldeki atlamalar için gözü kapalı çalışma yapılabilir. Ben çok etkisini görüyorum. Sağ eli içinse bölüm bölüm ayrı şekilde çalışılabilir. Metronomla hızlandırılabilir. Sağ eldeki akorların üst ve alt sesleri ayrı şekilde çalışılabilir. Ayrıca arpej olarak gelen pasajların birinci parmakları ayrı çalışılabilir. Bunlar zaten Cortot çalışmalarıdır. Çok işe yarar.

Ek 3: F. Chopin Balad No. 1 Op. 23 (Klindworth Edisyon)

Ballade.

A. M^o le Baron de Stockhausen.
Lento.

Fr. Chopin, Op. 23.

f pesante *dim.* *p*

espress. *p* *p dolce*

Moderato.

Ossia:

tenuto

Druck der Bader'schen Officin in Leipzig.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamics, and performance instructions.

Key performance instructions and markings include:

- ritenuto* (ritardando) at the beginning of the first system.
- pp* (pianissimo) in the first system.
- poco cresc.* (poco crescendo) in the first system.
- a tempo* in the second system.
- p* (piano) in the second system.
- agitato* (agitato) in the third system.
- cresc.* (crescendo) in the third system.
- f* (forte) in the third system.
- sempre più mosso* (sempre più mosso) in the fourth system.
- f* (forte) in the fourth system.
- più f* (più forte) in the fifth system.
- f* (forte) in the fifth system.

Other markings include *ped.* (pedal) and asterisks (*) indicating specific performance techniques or fingerings. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks.

Musical score system 1, first system. Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure slur over the first four notes. Bass clef has a 3-measure slur over the first three notes. Dynamics include *sempre pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 2, second system. Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure slur over the first three notes. Bass clef has a 3-measure slur over the first three notes. Dynamics include *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 3, third system. Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure slur over the first three notes. Bass clef has a 3-measure slur over the first three notes. Dynamics include *sempre più p* and *e rall.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 4, fourth system. Treble and bass staves. Treble clef has a 5-measure slur over the first five notes. Bass clef has a 5-measure slur over the first five notes. Dynamics include *a tempo (meno mosso)*, *pp*, *sotto voce*, and *sempre pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 5, fifth system. Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure slur over the first four notes. Bass clef has a 4-measure slur over the first four notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 6, sixth system. Treble and bass staves. Treble clef has a 5-measure slur over the first five notes. Bass clef has a 5-measure slur over the first five notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *sempre cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

This page of musical notation is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many chords and rapid passages.

- System 1:** Treble clef starts with *molto cresc.* and *ff*. Bass clef has *Led.* and *** markings.
- System 2:** Treble clef has *ff*. Bass clef has *Led.* and *** markings.
- System 3:** Treble clef has *ten.* and *sempre più f*. Bass clef has *Led.* and *** markings.
- System 4:** Treble clef has *ten.* and *molto cresc.*. Bass clef has *Led.* and *** markings.
- System 5:** Treble clef has *ff*, *dim.*, and *p*. Bass clef has *Led.* and *** markings.
- System 6:** Treble clef has *più animato*, *cresc.*, and *f*. Bass clef has *f* and *Led.* markings.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. The first system begins with a *dim.* marking. The second system is marked *animato* and includes a *p* dynamic. The third system features a *poco a poco cresc.* instruction. The fourth system contains two *cresc.* markings. The fifth system is marked *sempre più cresc.*. The sixth system concludes with a *sf* (fortissimo) dynamic. The music is characterized by intricate melodic patterns, often with multiple ornaments and detailed fingerings. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The piece ends with a final chord in the right hand.

leggiere

errsc.

f *p*

più f *f*

ff

con forza

The image shows a page of piano music with six systems of staves. The music is in a minor key and features complex fingerings, slurs, and dynamic markings. The first system is marked 'leggiere' and 'errsc.'. The second system has 'più f' and 'f'. The third system has 'ff'. The sixth system has 'con forza'. The page includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ten. *ten.* *sempre f*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

riten. *dim. e più rallent.*

Red. *

Meno mosso.
sotto voce

pp *sempre pp*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

crisc. *p* *crisc.* *f* *sempre cresc.* *f*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

molto cresc. *passionato* *il più forte possibile* *poco riten.*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Presto con fuoco.

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

cresc. Ped. * Ped. *

ff

This page of musical notation is divided into six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1:** Features a *sempre ff* marking and a *Red.* (Reduction) symbol. A star symbol (*) is placed below the bass staff.
- System 2:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. A *Red.* symbol is at the end of the system.
- System 3:** Contains a star symbol (*) centered below the staves.
- System 4:** Starts with *con forza* and *fz* (forzando). It includes *riten.* (ritardando), *accel.* (accelerando), and *p (pesante)* (piano pesante) markings. A *Red.* symbol is present.
- System 5:** Features *riten.* and *accel.* markings. A *fz* marking is used. A *Red.* symbol is at the end.
- System 6:** Begins with *fff poco riten.* and *accelerando*. It concludes with a double bar line and repeat signs. A *Red.* symbol is at the end.

Ek 4: F. Chopin Balad No. 2 Op. 38 (Klindworth Edisyon)

2^{me} Ballade.

A. M. R. Schumann.

Fr. Chopin, Op. 38.

Andantino.

sotto voce

sempre sostenuto e legatissimo

sed. *

sed. *

pp

sed. *

sempre legato

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes dynamic markings: *sempre più p*, *smorzando*, and *pp*. The system concludes with a fermata and the instruction *perdendosi*.

Presto con fuoco.

Third system of a piano score, marked *ff*. The right hand has a rapid, ascending melodic line. The left hand accompaniment is rhythmic and includes dynamic markings: *ff* and *ped.* with asterisks.

Fourth system of a piano score. The right hand features a complex, rapid melodic passage with many slurs. The left hand accompaniment is rhythmic and includes dynamic markings: *ped.* with asterisks.

Fifth system of a piano score. The right hand continues the rapid melodic line. The left hand accompaniment is rhythmic and includes dynamic markings: *ped.* with asterisks.

Sixth system of a piano score. The right hand features a rapid melodic line. The left hand accompaniment is rhythmic and includes dynamic markings: *ped.* with asterisks and *poco dimin.*. The system ends with a measure number 12261 and *ped.* with asterisks.

meno f *cresc.*
ff *dim.*
molto cresc.
più dim.
rallentando e sempre più p

12261

Tempo 1.

pp slentando

5
dolciss.

4 6

strettò più mosso
cresc. cresc. -

4 3
riten. -

12261

Tempo I.
molto tenuto

riten. *sempre sostenuto*
pp *perden-*

dosi *dolciss.*

stretto *più mosso*

cresc. *cresc.*

ff *accel.*

Presto con fuoco.

ff *accel.*

*12261

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics, and performance markings.

- System 1:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *p*. Markings: *Ped.* and ***.
- System 2:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *p*. Markings: *Ped.* and ***.
- System 3:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *p*. Markings: *Ped.* and ***. The word *dimin.* appears in the treble staff.
- System 4:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *meno f*. Markings: *marcato*, *Ped.*, and ***.
- System 5:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *cresc.*. Markings: *Ped.* and ***.
- System 6:** Treble staff has a fermata over the first measure. Bass staff has a fermata over the first measure. Dynamics: *p*. Markings: *Ped.* and ***.

12281

Musical score system 1, featuring piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a *Molto* marking and a *tr* (trill) marking. The vocal line consists of a series of eighth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Agitato.

Musical score system 2, marked *sempre f* (sempre forte). The piano part features a dense texture with many sixteenth notes. The vocal line continues with eighth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Musical score system 3, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Musical score system 4, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Musical score system 5, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Musical score system 6, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment. Performance markings include *Red.* and asterisks. A *cresc.* marking is present above the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate melodic figures. The left hand accompaniment remains consistent. Performance markings include *Red.*, asterisks, and *molto rinf.* (molto rinforzando).

Third system of the piano score. The right hand features dense chordal textures and melodic lines. The left hand accompaniment includes some triplet patterns. Performance markings include *Red.*, asterisks, and *ff* (fortissimo).

Fourth system of the piano score. The right hand continues with complex textures. The left hand accompaniment features rhythmic patterns. Performance markings include *Red.*, asterisks, and *ff*.

Fifth system of the piano score. The right hand features dense textures. The left hand accompaniment includes *fz* (forzando) markings. Performance markings include *Red.*, asterisks, *molto cresc. ed accel.* (molto crescendo ed accelerando), and *Tempo I.* (return to first tempo).

Sixth system of the piano score. The right hand features a melodic line with *riten.* (ritardando) markings. The left hand accompaniment includes *pp* (pianissimo) markings. Performance markings include *Red.* and asterisks.

12261

