

“

MÜZİK

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

Aralık 2024

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

”

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2024

ISBN • 978-625-5955-53-1

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.serüvenyayınevi.com

e-mail: serüvenyayınevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

MÜZİK

Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler

ARALIK 2024

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

CEMAL REŞİT REY'İN "TÜRKİYE" SENFONİK ŞİİRİNDEKİ TROMPET PARTİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ümit ÇAVUŞ 7

BÖLÜM 2

ÖĞRENCİ ORKESTRALARININ PROFESYONEL ORKESTRALARA GÖRE ÇALIŞMA PRENSİPLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Mehmet GİRGİN 25

BÖLÜM 3

CZERNY OP. 599/40 ETÜDÜ: TEKNİK VE BİÇİMSEL BİR ANALİZ

Turgay TUNÇ 35

BÖLÜM 4

R. KREUTZER 42 ETÜT KİTABINDA BULUNAN 2 NUMARALI ETÜDÜN TEKNİK ANALİZİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ*

Çisil ÖZYAMAN 47

BÖLÜM 1

CEMAL REŞİT REY'İN "TÜRKİYE" SENFONİK ŞİİRİNDEKİ TROMPET PARTİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Ümit ÇAVUŞ²

¹ Bu çalışma, Ümit ÇAVUŞ'un Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ danışmanlığında yürüttüğü "Türk Bestecilerinin Senfonik Eserlerinde Trompet Sololarının İncelenmesi" adlı sanatta yeterlik tezinin bir bölümünü kapsamaktadır.

² Dr. Öğr. Üyesi Ümit ÇAVUŞ, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Üflemeli ve Vurmali Çalgılar Anasanat Dalı, <https://orcid.org/0000-0001-7746-2789>

GİRİŞ

Müzik; duygu, düşünce, izlenim ve başka gerçeklerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirerek, teksesli ya da çoksesli olarak anlatma sanatıdır. Müzik, dil ve ırk fark etmeksizin direk olarak duygulara hitap eden estetik bir bütündür. (Uçan, 2005, s. 10).

En eski sanat dallarından biri olan müziğin varoluşu, tarih öncesi devirlere dayanmaktadır. İlk insanlar suların şırıltısı, yağmurun sesi, kuşların ötüşü ve rüzgârın uğultusu gibi doğa olaylarından etkilenmişlerdir. İnsanoğlu bunun sonucu olarak boynuz, kemik ya da odundan boruları üfleyerek, içi boş kütüğe deri geçirip vurarak, hayvan bağırsaklarından yapılan ipleri çekerek doğadaki sesleri taklit etmeye başlamışlardır. Başlangıçta insanlar işaret vermek için kullandıkları bu sesleri sonraları hoşlarına gidecek biçimde düzenleyerek kendi ilkel müziklerini yarattılar. Günümüze ulaşan en eski müzik yazmaları Hindistan'da üç bin yıl öncesinden kalma "Veda" ilahileridir. (Sarı, Emre, 2016, s. 6).

Çokseslilik, iki ya da daha fazla değişik melodinin belirli kurallar içerisinde birlikte tınlaması ya da belirgin bir ezgi değeri taşıyan birbirinden farklı iki ya da daha çok sesin bir arada oluşudur. 9. yüzyılda gelişmeye başlayan çokseslilik, yüzyıllar süren gelişimi boyunca Avrupa başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde müziğin en belirgin özelliği sayılmıştır. Çokseslilik içinde tartımsal, düzümsel (ritmik), çığırsal (modal) ve çok katmanlılığın (tonal), gürlüğün, hızın (tempo), çalgısal renklerin ve uzçalışın (virtüözite) yapısal öge olarak kullanımını barındırır. Aynı zamanda çalış, çeşit ve geniş bir çalgı dağarcığı (repertuar), kendi içlerinde dengelenerek birleştirilmiş seslendirme takımları (koro, orkestra, bando vb.), çalgıya özgü yazım, çalgılıma ve orkestralama türlerini kapsar. (Murat Belge, Seyfettin Gürsel, Mete Tunçay, Bülent Özükan;, 1983-85).

Türk Müzik kültürü tarihsel süreç içerisinde; Altaylılar, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve son olarak da Cumhuriyet dönemi olarak gözlenebilmiştir ve M.Ö. üçüncü bin yılın başlarından günümüze geçen beş bin yıllık gelişim sürecinde değişim ve gelişimlere uğramıştır. (Çetinkaya, 2011).

Çağdaş Türk müziğinin tarihsel gelişimi ve müzikte evrensellik normlarının ileri boyutlara taşınması 20. yüzyılın başlarında meydana gelmiştir. Çağdaş çoksesli Türk müziği, özellikle Osmanlı devletinin son dönemlerinden itibaren, Avrupa müziği ile başlayan etkilenim ve etkileşim süreci sonucunda ortaya çıkmış, zaman içerisinde şekillenmiş ve Atatürk önderliğinde Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte daha da gelişim göstermiştir.

Cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan devralınan kültür normları arasında müziğin ayrı bir yeri vardır. Batı ile bütünleşmek müzikte köklü değişimleri

gerektirmiştir. Klasik batı müziğine yönelik atılacak adımlar Ulusal Türk Müziği adı altında birleşmiştir. Türkiye batıda karar kılmış ve batının değerlerini, batı estetiğini en kısa sürede benimsemiştir.

Atatürk'ün desteğiyle 1924 yılından itibaren müzik eğitimi almak üzere Avrupa ülkelerine gönderilmeye başlanan gençlerin arasında Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Ahmed Adnan Saygun da vardır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde müzik eğitimi gören bu gençler daha sonra yurda dönerek, Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağını meydana getirmişlerdir. (Atak, 2007).

Trompet, kendinden kıvrımlı bakırdan yapılmış bir boru, üç tane piston ve ağızlıktan oluşur. Bu boru ağızlıktan başlayarak tüm uzunluğun üçte ikisi kadardır. Trompet ağızlığı huni biçimindedir. Çanağa doğru konik olarak genişleyen bölüm ise üçte birlik oranı oluşturur. Gümüş renginde kaplama ya da sarı bakır maddesi kullanılır. (Yurtcan, 2005).

Trompet, ilkel haliyle bütün çağlar boyunca kullanılmıştır. En ilkel ataları; hayvan boynuzları, sarmal böcek kabukları, bitkisel borular, haçlı askerlerinin dini veya halk törenlerinde kullanılan çalgılardır. Zamanla trompet gelişmiş ve 19. yüzyıl başında Alman trompetçi Friedrich Bluhmer ve Alman kornocu Heinrich Stözel tarafından ilk piston mekanizması icat edilmiş ve basit boruların yerini almıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Mehterle birlikte gelen basit borular, yerini zamanla dünyada ve günümüzde kullanılan modern trompetlere bırakmışlardır. Türkiye'deki trompet eğitimi ilk olarak Mızıka-i Hümayun'da yabancı eğitimciler tarafından verilmeye başlanmıştır. Yabancı eğitimcilerin kendi ekolünde eğitim yapması nedeniyle, Türkiye'de trompet ekolü Alman ve Fransız ekollerinin bir sentezidir.

Trompet, geçmişten günümüze farklı müzik tarzlarında sıkça kullanılmaktadır. Bu farklı türler ve teknik yapı, trompet için yazılan birçok eserin oluşmasına da sebep olmuştur. İlk kuşak Türk bestecilerimiz de senfonik eserlerinde trompete yer vermişlerdir. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun eserlerinde halk müziği melodileri ile çok sesli müziği harmanlamak için trompeti sık sık kullanmışlardır.

CEMAL REŞİT REY'İN HAYATI VE MÜZİĞİ

Cemal Reşit Rey, son Osmanlı ailelerinden Ahmet Reşit Bey'in oğlu Ekrem Reşit'in kardeşi olarak 25 Ekim 1904'te Kudüs'te doğmuştur. Rey'in müziğe yeteneği küçük yaşlarda ortaya çıkmıştır. Yaşlıları sokakta oyun oynarken, o bulduğu bir akordeonu çalmaya ve ondan çıkan sesleri taklit etmeye çalışmıştır. Rey beş yaşına gelince, ailece İstanbul'a taşınmışlardır. Burada ilkokula gittiği sırada ailesi kendisindeki üstün yeteneği fark etmiş ve böylece piyano öğ-

renimine başlamıştır. O kadar yetenekli ve başarılıdır ki, daha 7 yaşındayken bir “vals” bestelemiştir. Küçük yaşta annesinden piyano dersleri alan sanatçı, ilköğrenimine 1910 yılında Galatasaray Lisesi'nin ilkokul kısmına başladığı yıllarda, İçişleri Bakanı olan babasının politik durumu sebebiyle 1913 yılında ailesiyle birlikte Paris'e yerleşmiştir.

Cemal Reşit Rey'in Paris'e taşınması onun için büyük bir şans olmuş çünkü burada Mahler'i orkestra yönetirken görmüş, konservatuvar müdürü ve ünlü besteci Gabriel Faure onu dinlemiştir. Faure onu dinledikten sonra babasına dönerek, “Oğlunuz hayatta müzikten başka hiçbir şey yapamaz” diyerek onun müzik dehasını hemen keşfetmiştir. Daha sonra Faure, Debussy'nin öğrencisi, Ravel'in en yakın dostlarından biri olan piyanist Marguerite Long'a Cemal Reşit Rey'in üstün yeteneğinden bahsetmiştir. Long, Cemal Reşit'in yaşından beklenmeyecek bir ustalıkla icra ettiği müziği dinledikten sonra çok etkilenmiş ve 19 yaşına kadar hiç para almadan onun eğitimi ile yakından ilgilenmiştir.

1914'de Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla aile Cenevre'ye göç etmiştir. Rey burada, lise eğitimini sürdürürken aynı zamanda Cenevre Konservatuvarına da devam etmiştir. Konservatuvarda ustalık sınıfına kadar yükselmiş ama 1919'da babasının işleri dolayısıyla İstanbul'a gelmek zorunda kalmıştır. Burada istediği eğitimi alamayan Rey, bu kez tek başına Paris'e eğitime gönderilmiş ve tekrar Marguerite Long'la çalışmalarına devam etmiştir.

Paris Konservatuvarı'nda Gabriel Faure'den müzik estetiği, Henri Dufosse'tan da orkestra yönetimi dersleri almıştır. Burada Marguerite Long, Edouard Mathe ve Raoul Laparra gibi değerli hocalar sayesinde çok iyi yetiştirilmiş ve besteci, piyanist ve orkestra şefliği üzerine eğitimler almıştır. Henüz okul yıllarındayken besteleri dikkat çekmeye başlamıştır.

Cemal Reşit, Cumhuriyet'in ilanından iki ay önce Paris Konservatuvarı'ndan mezun olmuştur. Çocukluğunu ve öğrenim yıllarını İstanbul-Kudüs-Paris ve Cenevre arasında mekik dokuyarak geçiren Rey, artık kesin olarak vatanına dönmüştür. Böylece hayatında yeni bir dönem başlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte müzik eğitiminde Atatürk'ün düşüncelerine dayanan, çağdaş bir seviye için köklü değişiklikler yapılması gerekiyordu. Bu değişikliklerin yapılmasındaki öncü isimlerden biri Cemal Reşit Rey idi. Bu doğrultuda Rey, 1926'da bir koro kurdu. Sonra İstanbul trio olarak Asal kardeşlerle çello-keman-piyano üçlüsü oluşturup konserler verdiler. 1934 yılında üyelerin bazılarının konservatuvar öğrencisi, bazılarının ise meslekten olmayan müzikçilerle bir yaylı çalgılar topluluğu oluşturdu. Örneğin, bu toplulukta doktorlar ve mühendisler yer almaktaydı. Toplulukta çalanlar hiçbir karşılık beklemeden, büyük özverilerle çalışıp konserler verdiler. 1944'te nefesli sazların eklenmesiyle senfoni orkestrası kimliğine bürünen topluluk, 1945'te İstanbul Şehir Orkestrası adını aldı. 1972'ye kadar Belediye'ye bağlı olarak her pazar

düzenli konserler veren orkestra, 1972'de İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'na dönüştü. (İlyasoğlu, 2005).

Cemal Reşit Rey, Türkiye'de "Türk Beşleri" diye adlandırılan besteciler kuşağının ilk temsilcilerinden olup, bestelediği eserleri ile Türkiye'de klasik müzik sanatçıları tarafından en çok ilgi gören isim olmuştur. Birçok ünlü müzisyenin hocası olan Rey, büyük bir gurur ve saygıyla anılmaktadır. 1982 yılında kendisine devlet sanatçısı ünvanı verilmiştir.

"Lüküs Hayat" opereti 51 yıl aradan sonra 1985 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneleneceği için Cemal Reşit Rey, özel olarak hastaneden çıkarılarak konsere getirilmiştir. Eser, yıllar sonra yine büyük bir başarı kazanmış, Haldun Dormen ve Gencay Gürün onu alkışlar arasında sahneye çıkarmıştır. Seyirci onu dakikalarca ayakta alkışlamış ve bu onun son sahneye çıkışı olmuştur. Cemal Reşit Rey, 7 Ekim 1985 günü hayata gözlerini kapamış ve Edirnekapı'daki aile mezarlığına defnedilmiştir.

Cemal Reşit Rey, halk ezgilerini en çok seslendiren, ilk büyük senfonileri, senfonik şiirleri, konçertoları, oda müziklerini, piyano parçalarını, sahne yapıtlarını yazan bestecimizdir. Türk Beşleri'nin öncüsü, geniş kitleye seslenen yönüyle de bir "popüler kültür" kahramanı, hala dillerden düşmeyen Lüküs Hayat opereti ve Onuncu Yıl Marşı'yla her an aramızda yaşayan bir gizli kahramandır. (İlyasoğlu, 2005, s. 14).

Cemal Reşit Rey'in besteleri dört dönem olarak incelenebilir. Birinci dönem (1919-26) öğrencilik yıllarında Fransızca başlıklı opera ve şarkılar yazmıştır. İkinci dönemde (1926-31) halk müziği motiflerini kullanmıştır. Üçüncü dönemde (1932-40) abisi Ekrem Reşit ile operet ve müzikaller sahnelemiştir. Dördüncü dönemde 1950'den sonra ise doğu ve batı sentezlediği büyük çaplı senfonik eserler yazdığı dönemdir. Rey "Türkiye" Senfonik Şiirini bu dönemde bestelemiştir.

CEMAL REŞİT REY'İN "TÜRKİYE" SENFONİK ŞİİRİNDEKİ TROMPET PARTİLERİNİN İNCELENMESİ

Cemal Reşit Rey, özel sipariş üzerine 1971 yılında "Türkiye" başlıklı senfonik şiiri (rapsodi) bestelemiştir. Rey, Türkiye'nin bütün coğrafyasını içine alıp, birçok bölgenin halk müziklerini harmanlayarak eseri bestelemiştir. Hikmet Şimşek'in eser için sözleri de şu şekildedir; "*Türkiye'nin adeta seslerle çizilmiş coğrafyası niteliğinde olup Trakya'dan Anadolu'ya, Karadeniz'den Akdeniz'e uzanan birçok bölgenin halk müziklerinden esinlenilmiştir*".

Aslında bir süit olan yapıta senfonik şiir adının verilmesi, müzikal tabloların ülkeyi müzikle anlatan bir bütünü oluşturmasındandır. Birbirine bağlantılı olarak çalınan 10 bölümlü eserde, her bölüm farklı bir isim taşımaktadır ve aynı zamanda farklı bir çalgı ya da çalgı grubu ön plana çıkarak bölüm özelliğini göstermektedir. Bu çalgı veya çalgı grupları besteci tarafından bölümün

karakteristik özelliğine göre seçilmiştir. Eserde iki trompet kullanılmıştır. Genellikle birinci trompet solo ikincisi ise eşlik için yazılmıştır. “Türkiye” Senfonik Şiirinin bölümleri şunlardır;

1. **Animato, Ma Non Troppo:** Keskin ve canlı bir giriş, orta kısımda gizemli bir tema ile devam eder ve baştaki melodinin tekrarlanmasıyla son bulur.

2. **Pesante:** Uzunca ağır bir zeybekten oluşur.

3. **Vivacissimo:** Oyun havası tarzında Azeri müziği temasından oluşur.

4. **Largamente:** İzmir yöresine ait bir zeybekten oluşur.

5. **Allegretto Giocoso:** Flüt, obua, fagot, klarnet dörtlüsü için yazılmıştır.

6. **Lento, Molto Espressivo:** Yaylı çalgılarla başlayan mistik ve gizemli temaya daha sonra bas klarnetin pes tonlardaki solosu eklenir.

7. **Moderatamente Animato:** Halk türküsü “*ha bu diyar*” temasının üzerine çeşitlemelerden oluşan bölüm beklenmedik bir şekilde sönerek biter.

8. **Presto:** Karadeniz yöresi 7/8 ritminde horon temasında olan bölüm sadece yaylı çalgılar grubu için yazılmıştır.

9. **Molto Adagio:** Koranglenin (İngiliz kornosu) çaldığı ezgiye, yaylı çalgıların ve daha sonra orkestranın diğer üyeleri de katılır. Orta bölümde obua ve yaylı çalgıların desteğinden sonra başladığı gibi korangle solosuyla sakin bir şekilde biter.

10. **Allegro Giocoso:** Vurma çalgıların ritmik coşkusuyla bir bayram neşesi havasında başlayan bölümde, arada bir tahta üflemeli çalgıların sesi duyulur. Yapıt, başlangıcındaki zengin ritmik doku ile sona erer. (Çokamay, 2016).

Birinci Bölüm

“*Animato ma non troppo*” başlıklı birinci bölüm, ilk olarak trompet ve flütün ünison olarak neşeli temayı çalmasıyla başlar. Dans havasında bir melodiyle devam eden bölüm, orta kısımdaki gizemli karakterdeki ezgiye bağlanır. Daha sonra baştaki temanın tekrarı ilk bölüm son bulur.

Giriş teması 1. ve 4. ölçüler arası keskin ve kısa çalınan notalar ile duyulur ve trompette surdin (susturucu) kullanılmıştır. Trompette “staccato” ve “p” nüansı vardır. Flüt aynı temayı ünison olarak trompetle beraber çalar. Her ölçü başında ritim zamanı değiştiği için buna dikkat edilmelidir.



Şekil 1: Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" Senfonik Şiirinin Birinci Bölümü (*Animato, Ma Non Troppo*) 1. ile 4. Ölçüler Arası

Canlı ve neşeli giriş temasının ardından obua ile kornolar melodiyi devam ettirirler. 13. ve 20. ölçüler arası trompetin solosu vardır. Bir önceki melodinin aksine surdin (susturucu) kullanılmaz. Solo "p" nüansı ile başlar ve gitgide kuvvetlenerek "ff" nüansı ile güçlü bir şekilde devam eder. "Staccato" ile "legato" kullanılmıştır. Bu bölümün genelinde olduğu gibi her ölçü başında ritim zamanı değişmektedir. Birinci bölüm başladığı gibi flüt ve trompetin ünison melodisiyle sona erer.



Şekil 2: Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" Senfonik Şiirinin Birinci Bölümü (*Animato, Ma Non Troppo*) 13. ile 20. Ölçüler Arası

Bu eserin orijinali do trompet için yazılmıştır ama icracının isteği ve beklentileri doğrultusunda si bemol trompetle de çalınabilmektedir. Örnek olarak, do trompet ile daha küçük ve parlak bir ton elde edilmesine rağmen özellikle büyük bağlar ve geniş ses atlayışları daha kolay elde edilmektedir. Diğer taraftan si bemol trompet yapısı gereği daha koyu ve hacimli bir tona sahiptir. Bu trompet kullanımında büyük bağlar ve geniş ses atlayışları biraz daha çalışma gerektirmektedir. Birçok profesyonel orkestra trompet icracısı ton hacmi yüzünden si bemol trompeti kullanmaktadır. (Akyol, 2014).



Örnek 1: *Edwards-Hovey Method For Cornet And Trumpet Sixteenth Notes Exercises*

Trompetçiler için zorluklarından biri bölümün başında ve daha sonraki ölçülerde de sıkça karşımıza çıkan “staccato” dil kullanımınıdır. Dil kullanım tekniğini geliştirmek istiyorsak, “Edwards-Hovey Method For Cornet And Trumpet Sixteenth Notes Exercises veya Arban’s Complete Conservatory Method For Trumpet” metotlarından yardım alınabilir. Bu çalışmada önemli olan egzersizleri yavaş çalışmak ve gitgide hızlandırmaktır.

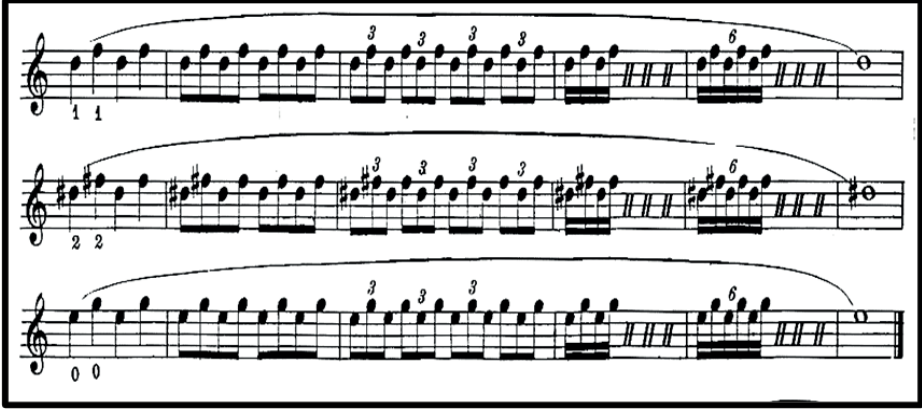
İkinci Bölüm

“Pesante” başlıklı ikinci bölüm ağır bir zeybek müziği teması üzerinedir. Bölümün başından itibaren yaylı grubu temayı çalmaktadır. Ardından 22. ölçüden itibaren üflemeli grubu da eklenerek melodi daha gür duyulur. 29. ölçüde trompetlerin solosu başlar ve bölüm sonuna kadar uzun bir tema çalarlar. Bu kısımda trompet her zaman ön plandadır. Solo genellikle hep “*f*” nüansında ve “*legato*” olarak devam eder.



Şekil 3: Cemal Reşit Rey’in “Türkiye” Senfonik Şiirinin İkinci Bölümü (*Pesante*) 28. ile 44. Ölçüler Arası

Bir önceki bölümde trompetçiler için zorluklardan biri nasıl dil kullanımı ise bu bölümde de “*legato*” yani bağ ile çalma karşımıza zorluk olarak çıkmaktadır. Bu bölümdeki solonun rahat ve düzgün çalınabilmesi için nefes kullanımını çok önemlidir. Trompette bağ tekniğini geliştirmek için, “*Charles Colin Trumpet Method veya Arban’s Complete Conservatory Method For Trumpet On The Slur or Legato*” gibi geniş kapsamlı kitaplar çalışılabilir.



Örnek 2: *Complete Method For Trumpet Jean-Baptiste Arban Studies Legato*

Ağır bir zeybek müziği teması ile devam eden ikinci bölüm 45. ölçüden itibaren başlayan trompet solosu ile sona erer.



Şekil 4: Cemal Reşit Rey’in “*Türkiye*” Senfonik Şiirinin İkinci Bölümü (*Pesante*) 45. ile 64. Ölçüler Arası

Üçüncü Bölüm

“*Vivacissimo*” başlıklı üçüncü bölüm Azeri müziği teması üzerine 6/8’lik oyun havası tarzındadır. Yaylıların girişiyile başlayan neşeli tema daha sonra üflemelilerin eklenmesiyle devam eder. Sırasıyla ana tema obua-klarnet-korno ve flüt tarafından çalınır.

The image shows a musical score for Viola and Cello. It consists of five staves. The first staff is for Viola and Cello, with a circled 'F' above it. The tempo is marked '1/2' and 'SOLO'. The dynamic is 'mf'. The key signature has one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff has a circled '6' above it. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is for Horn (H) and has a circled '8' above it.

Şekil 5: Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" Senfonik Şiirinin Üçüncü Bölümü
(Vivacissimo) 52. ile 74. Ölçüler Arası

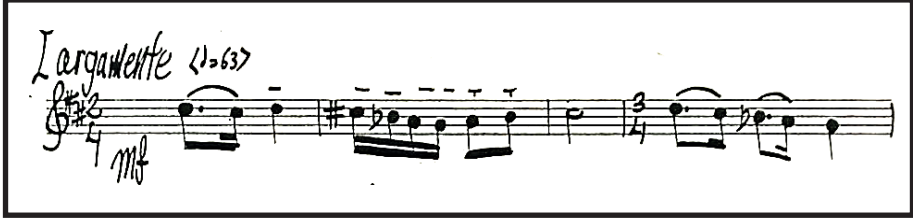
52. ölçüden itibaren trompet solosu başlar. Bölümün karakterine zıt ikinci melodi olarak geniş ve bağlı notalardan oluşur. Daha sonra aynı melodiye yaylılarda katılarak daha parlak çalınır. Trompette solo "mf" ve "legato" olarak yumuşak bir tonla çalınır. Bölüm girişteki neşeli temanın, yaylılar ve daha sonra üflemeliler tarafından çalınmasıyla sona erer.

The image shows a musical score for Charles Colin's exercise. It is titled 'CHARLES COLIN (VOLUMEN - I)'. The tempo is 'Muy lento'. The key signature has one sharp (F#). The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff starts with a circled '1' and has a '0' above it. The second staff starts with a '0' above it. The third staff starts with a '0' above it. The exercise involves lip flexibility exercises for trumpet.

Örnek 3: Advanced Lip Flexibilities For Trumpet Method Charles Colin Exercise No:1

Bu bölümdeki solonun tam karakterinde çalınabilmesi için parlak ve açık bir ton gerekmektedir. Trompette parlak bir tona ve bu bölümdeki soloya tam anlamıyla hâkim olabilmek için “Advanced Lip Flexibilities For Trumpet Method Charles Colin veya Arban’s Complete Conservatory Method For Trumpet” gibi ton geliştirme metotlarını çalışabilirler.

Dördüncü Bölüm



Şekil 6: Cemal Reşit Rey’in “Türkiye” Senfonik Şiirinin Dördüncü Bölümü (Largamente) 1. ile 4. Ölçüler Arası

“Largamente” başlıklı dördüncü bölüm zeybek müziği teması üzerindedir. Trompetler ve yaylılar görkemli bölümün karakterini gösteren melodiyi ilk dört ölçü çalmaktadır. Trompet ön planda olup, “legato” ve “mf” olarak zeybek melodisinin özelliğini yansıtmaktadır. Orta bölümde klarnet-obua ve yaylı grubu ikinci melodiyi çalmaktadır.



Şekil 7: Cemal Reşit Rey’in “Türkiye” Senfonik Şiirinin Dördüncü Bölümü (Largamente) 53. ile 68. Ölçüler Arası

53. ile 68. ölçüler arası yine trompetin ön planda olduğu “ff” ve “marcato” karakterinde çalınan melodi duyulur. Girişteki zeybek temalı melodinin trompet ve orkestra eşliğinde çalınmasıyla bölüm son bulur.

Bölümdeki trompet soloların “marcato” çalı tekniğiyle yazılması tam bir zeybek havası yansıtmaktadır. Notaları tutarak belirte belirte anlamına gelen

marcato, trompet karakterine oldukça yakındır. “*Edwards-Hovey Method For Cornet And Trumpet*” metodunun üçüncü ve dördüncü etütleri “*largamente*” bölümündeki trompet sololarının tam karakterinde çalınmasına yardımcı olabilir.



Örnek 4: *Edwards-Hovey Method For Cornet And Trumpet Exercise No:3*

Beşinci Bölüm

“*Allegro giocoso*” isimli beşinci bölüm, nefesli dörtlü için yazılmış bir scherzodur. Yer alan enstrümanlar flüt, obua, klarnet ve fagottur. Bu bölümde besteci trompete yer vermemiştir.

Altıncı bölüm

“*Lento, Molto Espressivo*” adlı altıncı bölümde yaylı çalgılarla oluşan puslu havadan sonra bas klarnetin pes tonlardaki ağıtı duyurulur. Bu bölümde de trompet kullanılmamıştır.

Yedinci Bölüm



Şekil 8: Cemal Reşit Rey’in “*Türkiye*” Senfonik Şiirinin Yedinci Bölümü (*Moderatamente Animato*) 53. ile 64. Ölçüler Arası

“*Moderatamente animato*” isimli yedinci bölümde, hareketli ve neşeli halk ezgisi “*Ha bu diyar*” türküsünün ana teması kullanılmıştır. Yaylı çalgıların ana temayı çalmasıyla başlayan bölüm flüt-fagot ve obua-kornonun katılımıyla devam eder. 53. ölçüde “*Ha bu diyar*” melodisi bu sefer trompet tarafından ça-

linmaktadır. Bu bölüm trompetin genel karakteristik yapısını yansıtmaktadır.

Bölümün devamında flüt, fagot ile birlikte keskin ve kısa notalarla ana tema motiflerini çeşitlendirir. Yine aynı şekilde trompetler, üflemeli ve yaylı çalgılar ile birlikte kısa ve sekizlik notalarla melodiyi zenginleştirir.

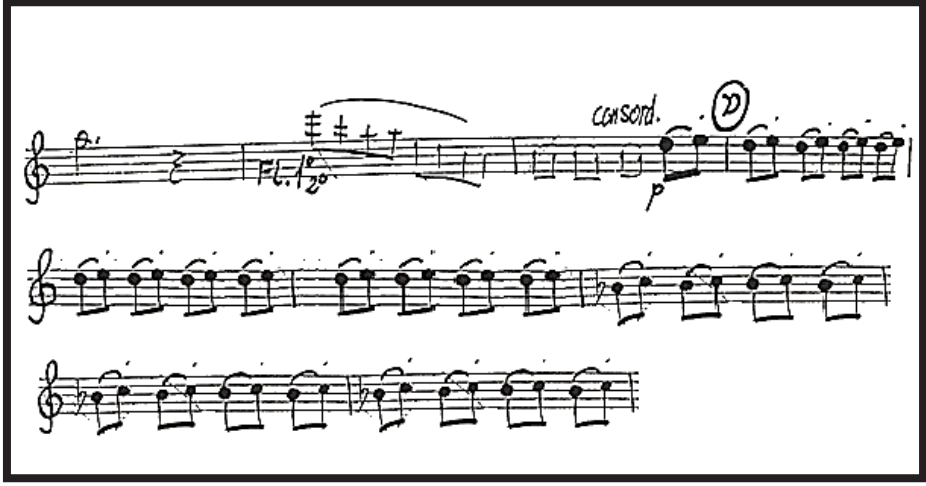
Bölüm sonunda orkestra ile birlikte yaylı çalgılar grubunun baştaki ana temayı çalması ile eser beklenmedik şekilde sönerek son bulur.

Örnek 5: "Arban's Complete Conservatory Method For Trumpet Tonguing Exercises No:70

Bu bölümdeki solonun daha rahat çalınabilmesi için trompette çeşitli egzersizler yapılabilir. "Arban's Complete Conservatory Method For Trumpet Tonguing Exercises" metodundan 70. etüt bunlardan bir tanesidir.

Dokuzuncu Bölüm

"*Molto Adagio*" başlıklı dokuzuncu bölüm, arp girişiyle başlar ve koranglenin (İngiliz kornosu) solosuna yaylılar eşlik eder. Orta bölümde hüznü melodiyi arp eşliğinde üflemeli enstrümanlar sırayla çalarlar. Yirmi beşinci ölçüde Trompet ana melodiye eşlik olarak kullanılmıştır. Trompette "*p*" ve "*legato*" ile birlikte susturucu (surdin) kullanılmıştır. Baştaki arp ve korangle solosuyla bölüm sona erer.



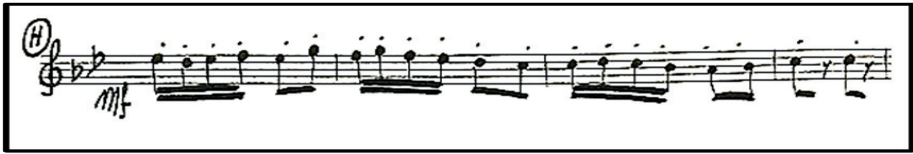
Şekil 9: Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" Senfonik Şiirinin Dokuzuncu Bölümü (*Molto Adagio*) 25. ile 31. Ölçüler Arası

Onuncu Bölüm

"*Allegro giacoso*" isimindeki onuncu bölümde besteci, bir halk türküsü olan "Burçak Tarlası" isimli türkünün teması kullanmıştır. Vurma çalgıların görkemli girişinden sonra, tüm orkestra bölüme dahil olur. Eserin son bölümü ve neşeli bir karakterde olduğu için genellikle orkestra hep birlikte çalmaktadır. Kornoların kuvvetli solosuna orkestra karşılık vermektedir.

65. ölçüde bakır nefesli enstrümanların hazırlayışıyla, trompetler keskin bir şekilde ana melodiyi çalmaktadır. Besteci tarafından "*staccato*" ve "*mf*" nüansında istenen pasaj, trompet icracısının dikkat etmesi gereken bir yerdir.

Orta bölüm giriş melodisinin aksine tahta nefesli çalgıların çaldığı sakin bir tema ile devam eder. Eserin sonuna doğru tekrar canlı ve coşkulu ilk temaya geri dönlür. Türkiye senfonik şiirinin finali, vurmali çalgıların gitgide yükselişle coşkulu bir şekilde olur.



Şekil 10: Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" Senfonik Şiirinin Onuncu Bölümü (*Allegro Giacoso*) 65. ile 68. Ölçüler Arası

25

mp

Arban Complete Method for Trumpet—35

Örnek 6: *Complete Method For Trumpet Jean-Baptiste Arban Syncopation*

Bölümdeki trompet soloların “staccato” çalış tekniğiyle yazılması bölümün karakterini yansıtmaktadır. Kısa kısa keskin bir şekilde anlamına gelen staccato, trompette oldukça önemlidir. “Complete Method For Trumpet Jean-Baptiste Arban Syncopation Exercises” metodunun 25. etüdü, sololarının tam karakterinde çalınmasına yardımcı olabilir.

Birbirine bağlantılı olarak çalınan on bölümden oluşan *Türkiye* senfonik şiiri, yaklaşık olarak 30 dakika sürmektedir. Eserde her bölüm farklı bir karaktere sahiptir ve Türkiye'nin her bölgesinden temalar içermektedir. Cemal Reşit Rey her bölüm için farklı çalgı ya da çalgı grubunu kullanmıştır. Besteci bu çalgı veya çalgı gruplarını bölümün karakterine göre belirlemiştir. Eserin genelinde trompet solo enstrüman olarak kullanılmıştır.

SONUÇ

Bu araştırmada, Cemal Reşit Rey'in senfonik eserindeki trompet soloları incelenerek senfoni orkestralarında görev alan trompet icracılarına ön hazırlık olması amaçlanmıştır. Bu senfonik eserdeki trompet soloları ayrıntılı bir şekilde çalış teknikleriyle desteklenmiştir.

Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerimiz orkestra eserlerinde, bakır üflemeli enstrümanları oldukça aktif bir şekilde kullanmışlardır. Bestecilerimiz, trompete de karakteristik özelliklerine göre orkestra içinde görevler vermişlerdir. Bazı eserlerde trompet solo olarak, bazılarında ise orkestraya eşlik konumunda kullanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda, bestecinin senfonik eserindeki orkestra dağılımında trompetin önemli bir yeri olduğu anlaşılmıştır.

Orkestra eserlerinde Türk motiflerini oldukça sık kullanan bestecimiz, ulusal kimliğine ne kadar çok önem verdiğini göstermektedir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait müzik kültüründen örnekleri, incelenen eserde görmekteyiz. Üzerinde çalıştığımız bu eserde de besteci, ülkemizin kültürel özelliklerini taşıyan öğeleri, müzik yaklaşımıyla ortaya çıkartmış ve besteleme tekniklerine de yansıtmıştır.

Araştırmanın sonucu olarak; Cumhuriyet Dönemi Türk Beşleri üyesi bestecimiz Cemal Reşit Rey senfonik eserinde, batı müziği yapıları ile Türk müziği ezgilerini birleştirmek için trompeti sık sık kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akyol, U. (2014). *Trompetin Orkestradaki Yeri, Kullanımı ve Literatüre Geçmiş Önemli Trompet Sololarının İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerin Operalarının İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Çetinkaya, Y. (2011). *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Proglamlı Eserlerinin İncelenmesi*. Afyon: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çokamay, B. (2016). *Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerinde Korno Sololarının İncelenmesi*. Edirne: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- İlyasoğlu, E. (2005). *Cemal Reşit Rey- Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Murat Belge, Seyfettin Gürsel, Mete Tunçay, Bülent Özükan;. (1983-85). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarı, Emre. (2016). *Müzik Tarihi*. Net Medya Yayıncılık E-Book.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Evrensel Müzi-kevi Yayınları.
- Yurtcan, A. E. (2005). *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BÖLÜM 2

ÖĞRENCİ ORKESTRALARININ PROFESYONEL ORKESTRALARA GÖRE ÇALIŞMA PRENSİPLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

Mehmet GİRĞİN

¹ Doç. Mehmet GİRĞİN, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı. mehmet.girgin@deu.edu.tr.
ORCID: 0000-0002-9989-1987.

GİRİŞ

1844 Endüstriyel Sergisi'nin sonuna doğru devasa bir orkestra toplayan ünlü orkestra şefi ve besteci Hector Berlioz (Toksöz, 2024) orkestrayı, farklı ses renklerinin bir arada sunulduğu büyük bir çalgıya benzetmektedir. (Berlioz'dan aktaran Kılıçaslan, 2012:3). En geniş tanımıyla orkestra, yaylı, üflemeli, vurmali gibi çeşitli enstrüman çalan müzisyenlerden oluşan (Vural, 2012) ve klasik müzik (Okan ve Gül, 2021), opera (Ünver, 2019), film müzikleri (Cemalcılar 1981), pop ya da caz (Kusumawardhana & Young, 2021) konserlerine kadar geniş türleri seslendirebilen müzik topluluklarıdır. Bu çalışmada konu alınacak büyük klasik müzik orkestraları düşünüldüğünde ise ilk akla gelen senfoni orkestralarıdır.

Senfoni orkestrası, klasik müzik eserlerini icra etmek üzere bir araya gelen müzisyenlerden oluşan bir topluluktur (Uysal, 2018, s.3-4). Bir orkestra şefi liderliğinde genellikle senfoniler, konçertolar ve uvertürler gibi büyük ölçekli eserler seslendirirler. (Taşdemir & Şen 2021). Senfoni orkestrasının yanı sıra büyük klasik müzik orkestraları arasında adının sıkça duyulduğu filarmoni orkestraları da bulunur. Müziksel açıdan bakıldığında senfoni ve filarmoni orkestraları arasında bir ayrım yoktur. Her iki orkestra da klasik müzik eserlerini icra etme kapasitesine sahip aynı türde orkestradır. Ayrım müzikal anlamda değil daha çok adlandırma ile ilgilidir. Terim olarak "Filarmoni" sözcüğü "müzik dostluğu" anlamına gelir. Bu terim orkestranın bir filarmoni derneği bünyesinde olduğunu ya da bağımsız çalıştığını anlamamıza neden olur. Ancak pratikte her iki orkestranın da aynı tür orkestra olduğunu bilmek gerekir (Say'dan akt. Gündüz, 2019, s. 41-42). Bu sebeple adı filarmoni ya da senfoni olsun her iki orkestranın da işleyiş prensiplerinin aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Senfoni orkestralarında, tahta ve bakır olarak ikiye ayrılan nefesli çalgılar ile birinci ve ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonsel ve kontrbaslar olarak beş gruba ayrılan yaylı çalgılar, orkestranın en büyük iki ana grubudur (Sevsay, 2015). Müzik tarihindeki gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, zaman içerisinde farklı üflemeli ve vurmali çalgıların eklenerek çoğalması sonucu denge oluşturabilmesi için yaylı orkestranın üye sayısının da arttığı ve bugünkü kalabalık haline ulaştığı gözlemlenmektedir (Say, 2002).

Orkestranın işleyiş prensibi

Senfoninin babası olarak kabul edilen ve temel esaslarını Haydn'ın oluşturduğu (Sevsay, 2015) senfoni orkestralarının işleyişi birkaç temel unsura dayanır. Bu unsurlardan en önemlisi orkestra şefidir. Orkestra şefleri eserin temposunu, nüanslarını, müzikal yorumlarını belirleyen en önemli iradedir. Provalar sırasında, müzisyenlerle birlikte eseri çalışarak müzikal ve teknik ayrıntılar üzerinde durur. Diğer bir unsur ise orkestranın çalgı gruplarıdır. Orkestra, yaylı ve üflemeli ve vurmali çalgılar gibi farklı enstrüman gruplarından oluşur. (Yöndem, 2006, s.148-149). Her grup, kendi içinde bir uyum içinde çalışır ve

tüm gruplar bir araya geldiğinde orkestra bütünlüğü oluşur (Bilgenoğlu, 2016, s.132). Konser esnasında şefin hareketleriyle, eserin temposu, giriş ve çıkışları, dinamikleri ve duygusal ifadesi gösterilerek hem bireysel becerilerin hem de toplu uyumun birleştiği bu sistem; orkestranın çalışma mekanizmasıdır.

Berlioz'un da dediği gibi orkestra büyük bir çalgıdır. Ancak bu çalgı cansız değildir. Birlikteliğin kusursuz işleyebilmesi için orkestranın kendi içinde bir yapılanması bulunur. Bu yapılanma içerisindeki en önemli görev *konzertmeister'e* yani başkemancıya aittir (Biricik, 2017). Başkemancının orkestrada en önemli görevi orkestra ile şef arasında bir bağ kurmaktır. Şefin direktiflerini ilk olarak başkemancı alır ve gerektiğinde diğer müzisyenlere iletir. Bir diğer görevi, yaylı çalgılar grubunun liderliğini yapmaktır. Bu, özellikle keman grubunda teknik ve sanatsal rehberlik sağlamayı içerir. Ayrıca başkemancının solo pasajları çalma ve gerektiğinde orkestraya karşı solo bölümleri icra etme sorumluluğu bulunmaktadır (Kılıçaslan, 2010).

Orkestra yapılanması içerisinde diğer önemli görevler ise grup şeflerine aittir. Her grubun liderliğini yapan grup şefleri provalarda ve konserlerde şefin direktiflerini kendi gruplarına ileterek uyumlu olmayı hedefler ve kendi gruplarının ses kalitesini denetlerler (Yazıcı, 2022). Ayrıca partilerindeki teknik detaylara hakimdirler (Biricik 2017) ve bu konuda kendi gruplarına ve tüm orkestraya karşı sorumludurlar. Bireysellikten çok birliktelikle alakalı tüm bu sorumlulukların orkestracılık denilen kavramı ortaya çıkardığını söyleyebiliriz (Sardais vd., 2019).

Konservatuvar öğrenci orkestraları

Bir konservatuvarın akademik kadrosunun sadece yaylı çalgılardan oluşması, öğrencilerin yalnızca bu alanda eğitim alabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla bu durum, konservatuvarlarda öğretim planlarının bir gereksinimi olan orkestra derslerinde sadece yaylı çalgılar orkestrası ile çalışmaların yapılacağı anlamına gelir. Eğer akademik kadro, senfoni orkestralarının içerisindeki çalgılara ait öğretim elemanlarından oluşuyorsa, orkestra derslerinde senfonik eserler çalabilecek kapasitede çalışmalar yapılabileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca orkestra dersindeki öğrencilerin sayısı ise, çalışılacak senfonik eserlerin 2'li, 3'lü ya da 4'lü düzenlerden hangisi ile yapılacağını belirlemektedir. Bu sebeple orkestra derslerinde oluşan orkestraların hangi tür bir klasik müzik orkestrası olacağı, konservatuvarlardaki çalgı programlarının çeşitliliği ve bu programlara alınan öğrencilerin sayısı ile belirlenir (Girgin, Aydın Almaç ve Güner Canbey, 2024).

Konservatuvar öğrenci orkestrası ile profesyonel orkestralar arasındaki farklardan bahsedecek olursak; öğrenci orkestraları, bir öğrenme ve gelişme yani bir eğitim ortamı oluştururken (Varış ve Türker, 2024), profesyonel orkestralar, müzik alanında en aşağıdan kariyerler basamaklarını çıkararak yüksek düzeye ulaşmış deneyimli müzisyenlerden oluşur ve icra standartları yüksek

konser ortamları oluştururlar. Bilgenoğlu'na göre (2016) profesyonel orkestra üyelerinin yeterliklerinin kazandırılmasında orkestra dersinde oluşturulan öğrenci orkestralarının etkisi büyüktür. Buradan yola çıkarak öğrenci orkestralarının profesyonel müzik yolculuğundaki basamaklardan yalnızca biri olduğu söylenebilir. Profesyonel orkestralardaki eserlerin icra kalitesi öğrenci orkestralarına göre daha yüksektir. Buna karşın etkileyici icralar gerçekleştirebilen, oldukça yetenekli öğrenci orkestralarıyla da karşılaşılması olasıdır.

Öğrenci orkestralarının işleyiş prensipleri de profesyonel orkestralara benzer ancak birtakım farklılıklar olabilir. Başkemancı ve grupların şefleri daha öğretici bir yaklaşım sergilemelidir. Khawaja'ya göre (2014) öğrencilerin grup şefliği deneyimi edinmeleri onların öz güvenlerini artırmaktadır. Bu konumdaki öğrenciler akranlarına liderlik ve rehberlik görevini üstlenerek grup lideri olma deneyimini edinirler. Öğrencilerin grup şefi olup orkestra şefinin yönlendirmeleri doğrultusunda teknik ve müzikal konuları kendi gruplarına aktarması, onların orkestracılık gelişimlerine katkı sağlayacaktır. Bu görevler okul orkestralarında eğitim açısından oldukça önem taşır. Öğrenci orkestralarında grup şefliği görevi genellikle tüm öğrencilerin deneyim kazanmaları adına dönüşümlü olarak gerçekleştirilebilir. Öğrenme ve gelişimin ön planda olduğu öğrenci orkestralarında hata yapmanın sürecin doğal bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

Öğrenci orkestralarında öğrencilerin hangi sıralamayla oturacakları bazı etkenlere bağlı olarak belirlenir. Öğrencinin enstrümandaki beceri seviyesi bu etkenlerden birisidir. Deneyimi ve yeteneği yüksek olan öğrenciler orkestra içerisinde daha ön rahlelerde yer alırlar ya da üflemeli çalgılar grubu düşünüldüğünde ise birinci partiler çalınacak şekilde konumlandırılırlar. Bir diğer etken ise öğrencilerin gelişim ihtiyaçlarının ön planda bulundurulduğu eğitim sürecidir. Çalgı öğretmenleri, öğrencilerin ihtiyaçlarına göre orkestra içinde belirli bir konuma yerleştirilmelerini isteyebilirler. Böylece öğretmenler öğrencilerin belirli öğrenci kazanımlarını elde edebilmelerini veya farklı becerilerini geliştirebilmelerini hedefleyebilirler. Bir diğer etken ise orkestranın seslendireceği esere göre sıralamanın belirlenmesidir. Bazı eserlerde besteci tarafından belirli çalgı gruplarına daha fazla görev verilmiş olabilir ve bu durum öğrencilerin deneyim ve yeteneklerine göre sıralamada değişikliklere neden olabilir. Son olarak, eğitimin bir parçası olması sebebiyle öğrenci orkestralarında dönüşümlü bir dizilim uygulanabilir. Büyük öğrencilerin yanlarına daha küçük sınıflardan öğrencilerin yerleştirildiği bu sistemde belli aralıklarda küçük sınıfların yer değiştirmesiyle öğrencilerin farklı konumlarda deneyim kazanmaları sağlanır. Böylece öğrenciler çeşitli görev ve sorumlulukların üstesinden gelecek kapsamlı bir orkestra deneyimi elde etmiş olurlar (Adey, 2012).

Profesyonel ve öğrenci orkestraları arasında orkestra şefliği açısından da farklar olabilmektedir. Orkestra şefi profesyonel orkestralarda deneyimi yüksek, teknik beceriler açısından yetkin olan müzisyenlerle müzik yapar. Böylece daha fazla özgürlüğe sahip olan orkestra şefi müzikal bakış açısını, vizyonu-

nu hayata geçirme konusunda daha özgürce hareket edebilir. Öğrenci orkestralarında ise orkestra şefi rolünü eğitimci olarak gerçekleştirir. Orkestranın az deneyimli olması, şefin orkestra içindeki uyumu sağlamak için daha fazla çaba göstereceği anlamına gelir. Profesyonel orkestralarda müzisyenlerin şefin idaresine daha az bağlı olması orkestra şefini özgür kılabılır ancak öğrenci orkestraları zamanında çalmak ve bir arada olmak için şefe daha çok ihtiyaç duyar (Khawaja, 2014). Buradan yola çıkarak profesyonel bir orkestra şefinin daha çok sanatsal yöne odaklandığını, öğrenci orkestrası şefinin ise hem eğitimlik hem de sanatçılık yaptığını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Konservatuvardaki orkestra dersinde oluşan orkestralarda, birtakım etkenlerin dikkate alınarak oluşturduğu grup sıralamalarına göre öğrenciler, kendilerinden daha deneyimli olan öğrencileri taklit ederek ve kendilerinden daha az deneyimli öğrenciler tarafından taklit edilerek kendi grupları içerisinde çalışma becerilerini geliştirirler. Orkestra şefinden ön rahlelere, ön rahlelerden de arkaya doğru ilerleyen bu taklit mekanizması, yaylı çalgılar orkestrasının orkestracılık becerilerini geliştirmektedir. Üflemeli çalgılarda ise daha deneyimli olan öğrenciler birinci partilere, onların rüzgarıyla deneyim kazanacak olan öğrenciler ise diğer partilere yerleştirilmelidirler. Vurmalı çalgılarda da yaylı çalgılarda olduğu gibi grup şefleri bulunur ve birlikteliğin kontrolünden sorumludurlar. Orkestra içerisindeki bu lider roller Hendricks vd. (2012) için gelişimin en önemli parçalarından birisidir. Bu yapılanmanın profesyonel orkestralara göre daha sıkı sıkıya bağlı olmasının eğitimin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

Konservatuvar öğrenci orkestralarında teknik yeterliliğin çeşitli olması ilgili sanat dallarının gözetimi altında olmalarını gerektirir. Çalınacak eserin teknik zorlukları konservatuvar orkestralarında bireysel çalgı hocalarının yardımlarıyla giderilebilir. Ayrıca sıralama yine ilgili sanat dallarının önerisi üzerine yapılmalı, gelişimlerine katkı sağlayacağı düşünülen öğrenciler için farklı pozisyon önerileri dikkate alınmalıdır. Hendricks vd.'ye göre (2012, s.37), öğrencilere orkestra içerisinde hizmet etme, birlikteliğe katkıda bulunma fırsatları verilmesi, kişiliklerinde de olumlu gelişimlere neden olabilir. Öğrenme ortamına katkı sağladığını hisseden öğrencilerin bir değer duygusu geliştirmesi ve sosyal aidiyet duygusu hissetmesi olasıdır. İlgili dalların eğitim programları içerisinde yer alan orkestra dersi öğrencileri sadece geleceğin liderleri olarak hazırlamakla kalmaz, daha öğrenciyken bile onlara bir fark yaratma fırsatını sunar. Öğretmenlerinin, onların becerilerini kullanıp teşvik etmesi sayesinde öğrencilerin öz yeterlilikleri artar. Değer duygusu ve öz güvenleri sebebiyle yeteneklerinin farkına varan öğrenciler, yaşamdaki olumsuzlukların üzerinden gelmek için daha da güçleneceklerdir. Tüm bunların, öğrencilerin bir birey olmak için gerek duydukları ihtiyaçların karşılanmasına yardımcı olacağını söyleyebiliriz.

Okul dışı oluşturulan çocuk veya gençlik orkestraları, öğretmenlerin sorumluluk alanlarının dışındaysa, öğrenci sıralamaları, liderlik rolleri, öğrencilerin becerilerini dikkate alarak öğretmenlerin onları teşvik etmesi gibi öz yeterlilikleri artırıcı kontrollerin ilgili sanat dalları tarafından yapılmasının pek mümkün olamayacağını ve bu durumun da Hendricks ve diğerlerinin (2012) bahsetmiş olduğu öğrenci ihtiyaçlarını karşılamayacağını söyleyebiliriz. Çalışılacak eserler her öğrenciye hitap etmeli ve öğrenci seviyelerine göre ortalama bir zorluk derecesine sahip olan eserler arasından tercih edilmelidir. Aksi takdirde bu durum, seviyesi çok yüksek olmayan bir öğrencinin eserlere fazla vakit ayırmasına neden olacağından, kendi sorumlulukları için harcaması gereken vaktinin kaybına sebep olacaktır. Bununla birlikte seviyesi yüksek eserlerin, konservatuvar öğrenci orkestrasında ilgili sanat dallarının kontrolüyle çalışılmasının herhangi bir vakit kaybına neden olmayacağını, aksine, öğretmenleri rehberliğinde gelişimlerine büyük ölçüde katkı sağlayacağını söyleyebiliriz. Çünkü öğrenciler zor pasajların üstesinden bireysel çalgı öğretmenleriyle birlikte gelecek, orkestra içinde karşılaştıkları zorlukları öğretmenlerinin rehberliğinde aşacak ve kendi gelişimlerine katkı sağlayacak diğer sorumluluklarına da zaman ayırabilmelerine olanak sağlanacaktır.

Tüm bunların yanı sıra, öğrencilerin okul dışı orkestralarda faaliyet göstermeleri de gelişimlerine katkı sağlayacaktır. Bunun için öğrencilerin faaliyet gösterdikleri orkestra içerisinde yeterli sayıda profesyonel müzisyenlerin olması şarttır. Bu durum, öğrencilerin profesyonellerle birlikte yaptığı bir staj uygulaması olarak görülebilir. Tektaş vd.'ye göre (2016) staj uygulaması, eğitim öğretim döneminde edinilen kazanımların, iyi planlanmış ve denetimi yapılan bir iş deneyimi ile sağlamlaştırılmasıdır. Öğrenciler böylece edindikleri bilgileri pratikte hayata geçirebilme fırsatı bulurlar. Adey, (2012, s.169) deneyimli çalışanlarla birkaç dakika bile çalmanın bir saat bireysel performanstan daha yararlı olacağını söylemektedir. Her alanda olduğu gibi müzik alanında da öğrencilerin okul dışı orkestralarda profesyonellerle birlikte edindikleri kazanımları tecrübe etmelerinin gelişimlerine katkı sağlayacağını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Profesyonel orkestra sanatçıları, uzun yıllar boyunca devam eden bir eğitim ve çokça sahne tecrübesine sahip yüksek yetkinlikte müzisyenlerdir. Bu yüzden onların bulunduğu bir orkestranın kalitesi çok daha olgun ve rafinedir. Öğrencilerin ise henüz eğitimleri bitmemiştir ve genellikle daha az tecrübe sahiplerdir. Teknik açıdan daha fazla rehberliğe ve yönlendirmeye ihtiyaç duyarlar. Bu sebeple öğrenci orkestralarının provalarına profesyonel orkestra sanatçıları zaman zaman davet edilebilir ve böylece öğrencilerin, onların tecrübelerinden faydalanmaları yoluyla gelişimlerine katkı sağlanabilir.

Profesyonel müzisyenler, eserin icrasını mümkün olduğu kadar özgürce geliştirme kapasitesine sahiptirler. Orkestra şefi bu özgürlük sayesinde grup ayrıntılarıyla uğraşmak yerine daha az müdahale ve daha kapsamlı bir sanatsal

etkileşimle farklı bir müzikal bakış açısını hayata geçirebilir. Öğrenci orkestralarında ise şefin müzikal ifadeleri daha belirgin hale getirmek için sıkça yaptığı müdahaleleri, farklı bir müzikal yorum geliştirmek yerine daha çok rehberlik ve öğretici bir yaklaşım üzerine kuruludur. Bununla birlikte eserlerine iyi çalışmış bir öğrenci orkestrasının farklı müzikal fikirleri tecrübe edebilmesi için farklı şeflerin derslere davet edilmesi, orkestra *ustalık sınıfları* düzenlenmesiyle yeni müzikal deneyimler edinmeleri sağlanabilir. Tam burada davet edilecek şefin çalıştıracağı esere orkestranın tamamen hazır olmasının gerekliliğinin bir kez daha altını çizmekte yarar vardır. Esere hazır olmayan bir orkestranın aksi takdirde davet edilen şeften faydalanması mümkün değildir. Şef yine teknik ayrıntılara odaklanmak zorunda kalacak ve farklı bir müzikal ifadeyi hayata geçiremeyecektir.

Profesyonel orkestralar, iş disiplini bilen müzisyenlerden oluşur. Orkestra şefi, orkestranın disiplinini sağlamakla uğraşmaz. Bunun yerine sanatçıların potansiyellerini keşfeder ve onların becerilerini en verimli şekilde kullanma üzerine odaklanır. Öğrenci orkestralarında ise, orkestra şefinin müzikal yönlendirmelerinin yanı sıra disiplini sağlamada da fazlaca rolü vardır. Öğrencilerin, orkestranın uyumlu işleyebilmesi ve takım ruhunu hissedebilmeleri için şefin rehberliğine daha çok ihtiyaç duyacağını söyleyebiliriz. Konservatuvar öğrenci orkestralarının, buldukları şehirlerin profesyonel orkestraları ile iş birliği kurularak bazı konserleri hibrit bir şekilde (profesyonel/öğrenci) verme fırsatları sağlanmasının, profesyonel bir çalışma alanında prova disiplininin nasıl olması gerektiğinin bilincine varılması konusuna katkı sağlayacağını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Adey, C. (2012). *Orchestral performance: A guide for conductors and players*. Faber & Faber.
- Bilgenoğlu, E. (2016). Orkestrada çalma sanatı: Konservatuvar viyola bölümü lisans öğrencilerine yönelik bir çalışma. *Sahne ve Müzik*(2), 130-147.
- Biricik, S. B. (2017). Rimski-Korsakov'un Şehrazat adlı eserindeki keman soloları bağlamında başkemancının görevleri. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Cemalçılar, A. (1981). Film stüdyolarında müzik. *Kurgu*, 4(1), 294-296.
- Girgin, M., Aydın Almaç, B., & Güner Canbey, E. (2024). Orkestra dersinin çevrim içi yürütülmesi sürecinin incelenmesi ve bir model önerisi. *The Journal of Academic Social Science*, 12(148), 26-43.
- Gündüz, Ş. (2019). Adıyaman Filarmoni Orkestrasının sanat faaliyetlerinin kent insanının yaşamına olan etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 37-52.
- Hendricks, K. S., Roesler, R. A., Chaffee, C. C., & Glawe, J. (2012). Orchestra student leadership developing motivation, trust, and musicianship. *American String Teacher*, 62(3), 36-40.
- Khawaja, A. (2014). Learning the basic skills of orchestral playing in a string orchestra. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance, University of Gothenburg Academy of Music and Drama.
- Kılıçaslan, A. E. (2010). Türkiye'de senfonik orkestralarda görev yapan başkemancılardan Türk müzik kültürü içindeki yeri (Master's thesis, Bursa Uludağ University, Turkey).
- Kılıçaslan, E. (2012). Tarihsel süreç içerisinde bando ve orkestralarda piccolo'nun yeri ve önemi. *DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü*.
- Kusumawardhana, M., & Young, Y. (2021). Surabaya Arts Center: A formation of musical orchestration taste in Balai Pemuda (Youth Hall). *Gelar: Jurnal Seni Budaya*, 19, 159-168.
- Okan, M., & Gül, G. (2021). Profesyonel iş hayatında kadın: Klasik müzik orkestralarında kadın şef olmak. *İDİL*, 78, 197-208.
- Sardais, C., Lortie, J., & Coblençe, E. (2019). Inside the "Panacousticon": How orchestra conductors play with discipline to produce art. *International Journal of Arts Management*, 22(1), 73-85.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon: Çalgılama ve orkestralama sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taşdemir, T., & Şen, E. (2021). İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın konser programlarının, repertuar, konser yerleri ve şefleri bakımından incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), 151-165. <https://doi.org/10.22252/ijca.1023456>

- Tektaş, N., Yayla, A., Sarıkaş, A., Polat, Z., Tektaş, M., & Ceviz Öz, N. (2016). Ön lisans öğrencilerinin staj uygulamalarının değerlendirilmesi: Marmara Üniversitesi örneği. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5(6), 310-318.
- Tokgöz, H. (2024). Oktobas: Bir enstrümanın incelenmesi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 6(1), 41-55.
- Ünver, Z. (2019). Türkiye'deki devlet opera ve balesi orkestrası sanatçıların görüşleri çerçevesinde mesleki kimlik algılarının değerlendirilmesi (Doctoral dissertation, Ankara Üniversitesi, Turkey).
- Vural, T. (2012). Lider olarak orkestra şefi. *Fine Arts*, 7(3), 287-306. <https://doi.org/10.12739/10.12739>
- Varış, Y. A., & Türker, E. (2024). Yaylı çalgılar öğrenci orkestralarında makamsal ve tonal iki örnek eser üzerinden toplu çalışma tekniklerine ilişkin çalışma önerileri. *Kesit Akademi*, 7(29), 380-404.
- Yöndem, Ö. (2006). Orkestra ve orkestra şefliğinin tarihsel gelişimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 145-151.
- Yazıcı, İ. (2022). Orkestra şefine gerek var mı ya da orkestra şefine neden gerek var? *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, VIII(ÖZEL SAYI), 443-451.

BÖLÜM 3

CZERNY OP. 599/40 ETÜDÜ: TEKNİK VE BİÇİMSEL BİR ANALİZ

Turgay TUNÇ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Zonguldak, Türkiye, ORCID: 0000-0002-5257-5469, trgtunc@gmail.com

1. GİRİŞ

Etüt, müzik eğitiminde, özellikle enstrüman eğitiminde önemli bir yere sahip bir terimdir. Basitçe söylemek gerekirse, etütler, çalgıcının belirli teknik becerilerini geliştirmek amacıyla bestelenmiş müzik parçalarıdır. Ancak etütler, sıradan parmak alıştırmalarından çok daha fazlasını ifade eder. Etütler, belirli teknik zorlukları ele alan müzik eserleridir. Bu, etütlerin sadece tekrarlayan egzersizler olmadığı, aynı zamanda müzikal bir anlatıya sahip olduğu anlamına gelir. Bir etüt, belirli bir teknik problemi (örneğin, arpejler, oktavlar, gamlar, belirli bir ritmik figür) ele alırken, bunu müzikal bir bağlamda, bir kompozisyon içinde sunar (Pamir, 1984). Etütler genellikle belirli bir teknik yapının veya motifin tekrarı üzerine kuruludur. Bu tekrar, çalgıcının o teknik zorluğa odaklanmasını ve ustalaşmasını sağlar. Ancak bu tekrar, sıkıcı ve monoton bir tekrar değildir; müzikal bir akış içinde, çeşitlendirilerek ve geliştirilerek sunulur. Yani, aynı teknik fikir farklı müzikal cümleler içinde, farklı tonlarda veya farklı ritimlerde karşımıza çıkabilir (Agay, 1981). Etütleri alıştırmalardan ayıran en önemli özelliklerden biri de form yapısına sahip olmalarıdır. Egzersizler genellikle kısa ve birbirini tekrarlayan bölümlerden oluşurken, etütler vals, noktürn, prelüd gibi diğer müzik türlerinde olduğu gibi belirli bir forma (örneğin, ABA, rondo, sonat formu vb.) sahiptir. Bu form, etüde müzikal bir bütünlük; bir başlangıç, gelişme ve sonuç bölümü kazandırır. Bu da etüdün sadece teknik bir çalışma olmaktan çıkıp, müzikal bir ifade aracı haline gelmesini sağlar.

Bir piyano etüdü, sağ elin arpej tekniğini geliştirmek için yazılmış olabilir. Bu etüt, arpej figürlerini farklı tonlarda, farklı ritimlerde ve farklı el pozisyonlarında sunabilir. Aynı zamanda, etüt bir melodiye, bir armoniye ve bir ritmik yapıya sahip olabilir. Bu sayede, çalgıcı hem arpej tekniğini geliştirir hem de müzikal bir eser icra etmiş olur. Buna karşılık, bir arpej alıştırması sadece arpej figürlerinin tekrarından oluşur ve müzikal bir anlam taşımaz. Özetle, etütler, belirli teknik sorunları müzikal bir bağlamda ele alan, form yapısına sahip, sanatsal değeri olan müzik yapıtlarıdır. Alıştırmalardan farklı olarak hem teknik hem de müzikal gelişimi birlikte hedeflerler. Pamir (1984) ve Agay (1981) gibi kaynaklar, etütlerin bu çok yönlü doğasını ve müzik eğitimindeki önemini vurgular.

18. yüzyıla kadar enstrüman eğitimi için bestelenen etütler genellikle temel teknik alıştırmalar ve çeşitli müzikal zorluklar içeriyordu. Ancak, 19. yüzyılın başlarında piyano eğitiminin yaygınlaşmasıyla birlikte, amatör ve profesyonel müzisyen adayları için yeni öğretim yöntemleri geliştirilmiş ve bu dönemde Carl Czerny gibi bestecilerin çalışmalarıyla etütler, sadece teknik alıştırmalar olmaktan çıkarak önemli bir müzik türü haline gelmiştir (Ferguson & Hamilton, 2005). Bu dönemde, teknik becerileri geliştirmenin yanı sıra müzikal ifadeyi de destekleyen etütler, öğrencilerin gelişiminde kritik bir rol oynamaya başlamıştır. Viyana doğumlu besteci, öğretmen ve piyanist Carl

Czerny (21 Şubat 1791-15 Temmuz 1857), piyano pedagojisine yaptığı kapsamlı katkılar ve geliştirdiği öğretim yöntemleriyle tanınır. Carl Czerny'nin etütleri, piyano eğitiminde vazgeçilmez bir yere sahiptir ve dünya genelindeki konservatuvarlar ve müzik okullarının müfredatlarında yaygın olarak kullanılmaktadır (Poyrazoğlu, 2023).

Czerny'nin etütleri, müzik eğitiminde teknik becerilerin geliştirilmesi ve piyanistlerin repertuarlarını zenginleştirmeleri açısından önemli etütlerdir. Czerny, etütlerini öğrencilerin hem müzikal hem de teknik gelişimlerini destekleyecek şekilde tasarlamıştır. Bu etütler, piyano tekniğine giriş niteliği taşımakta ve parmak egzersizlerinden daha fazlasını sunmaktadır. Aynı zamanda bu etütler, öğrencilerin parmak hareketlerini, ritim duygusunu ve dinamik kontrolü gibi temel müzikal yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olur. Örneğin, Czerny'nin "Etütler" serisi, öğrencilerin teknik zorluklarla başa çıkma- larını sağlarken, aynı zamanda müzikal ifadeyi de teşvik eder. Özellikle Op. 299, Op. 599 ve Op. 849 gibi etütleri başlangıç seviyesinde sıklıkla tercih edilse de (Ahmetoğlu, 2020; Ekici, 1998; Mete, 2004; Toptaş & Çeşit, 2014), Czerny'nin çok daha ileri seviyelerde teknik ve müzikal zorluklar içeren binlerce etüdü bulunmaktadır (Bozbey & Güven, 2023). Örneğin, Czerny op.599 Etüd kitabında daha çok küçük arpejlere yer verilmiştir ve bu küçük arpejler, arpejlere hazırlayıcı nitelikte olup en fazla birer oktavlık arpejlerdir (Korkmaz, 2021). Opus 740 gibi eserleri ise daha karmaşık teknik ve müzikal yapılar içermektedir (Bozbey & Güven, 2023). Czerny'nin etütleri, tekrar prensibine dayanarak teknik becerilerin kalıcı hale gelmesini hedeflerken (Poyrazoğlu, 2023), aynı zamanda öğrencilerin müzikal ifadelerini de geliştirmelerine yardımcı olur. Bu nedenle, Czerny etütleri sadece teknik bir okul olarak değil, aynı zamanda müzikal gelişimi destekleyen önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, Czerny'nin eserleri, klasik müzik repertuarının temellerini anlamak için de bir araç olarak kullanılır. Bu nedenle, müzik eğitiminde Czerny'nin etütleri hem teknik hem de sanatsal gelişim için vazgeçilmez bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı C. Czerny Op. 599/40 etüdünü teknik ve müzikal açıdan analiz etmektir.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, doğal ortamdaki algı ve olayları anlamayı hedefleyen, sorgulayıcı ve yorumlayıcı bir yaklaşımdır (Guba & Lincoln, 1994; Klenke, 2016). Yıldırım ve Şimşek (2008)'e göre nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerini kullanarak gerçekçi ve bütüncül bir anlayış ortaya koymayı amaçlar. Bu bağlamda, doküman analizi yöntemi, araştırmacıların yazılı kaynaklardan sistematik olarak veri toplamasına ve analiz etmesine olanak tanır (Creswell, 2007; Karasar, 2008). Karasar (2008), doküman analizini geçmiş olayların izlerini taşıyan kitap, dergi gibi yazılı materyallerin incelenmesinde kullanılan bir nitel

araştırma yöntemi olarak tanımlar. Benzer şekilde bu çalışmada, C. Czerny Op. 599/40 numaralı etüdü, doküman analizi yöntemiyle teknik ve müzikal açılardan incelenmiştir. Söz konusu etüdün seçilme nedeni, müzik eğitim kurumlarındaki piyano öğrencilerinin bu etüdü çalışırken sıklıkla zorlanmaları ve dolayısıyla bu analizin teknik ve müzikal açıdan öğrencilere fayda sağlayacağı düşüncesidir.

3. BULGULAR

3.1 Etüdün İcraya Yönelik Analiz Boyutları

Bu çalışmada kullanılan etüdün icrasına yönelik çalışma analizi iki aşamada ele alınmıştır. Birinci aşamada etüdün biçimsel analizi yapılmıştır. İkinci aşamada ise etüdün icrasına yönelik çalışma yöntemi anlatılarak eserle ilgili teknik çalışmalara yer verilmiştir.

3.1.1. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün Form Analizi

İncelenen etüt “İki Bölmeli Şarkı” formundadır. Cümle yönünden incelendiğinde $|a+a'| |b+a''|$ şeklindedir. Etüt içerisinde yer alan cümleler 4 ölçüden oluşmaktadır. Bu cümleler; A bölümünün öncül cümlesi (a) ana tonda tam kararlı, A bölümünün soncul cümlesi (a') dominant tonda tam kararlı, B bölümünün öncül cümlesi (b) ana tonda yarım kararlı ve B bölümünün soncul cümlesi (a'') ana tonda tam kararlı şeklindedir. Etüde ait form analizi şeması Şekil 1'de gösterilmiştir.

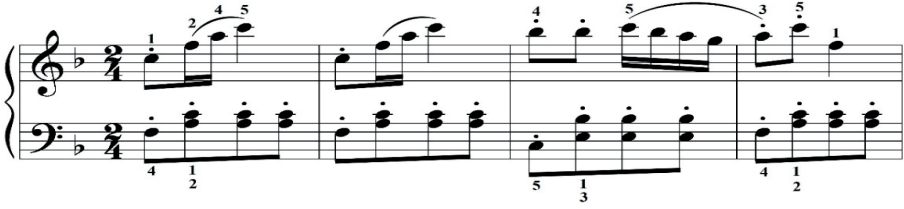
Şekil 1. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün Form Analiz Şeması

A	B
a + a'	b + a''
4 + 4	4 + 4

3.1.2. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün İcraya Yönelik Cümle Analizi

Aşağıda verilen nota yazılarında da görüldüğü üzere, incelenen etütte birbirinden farklı olmak üzere 4 ayrı çalışma cümlesi belirlenmiştir. Bu cümleler Şekil 2. – 3. – 4. ve 5.'te gösterilmektedir.

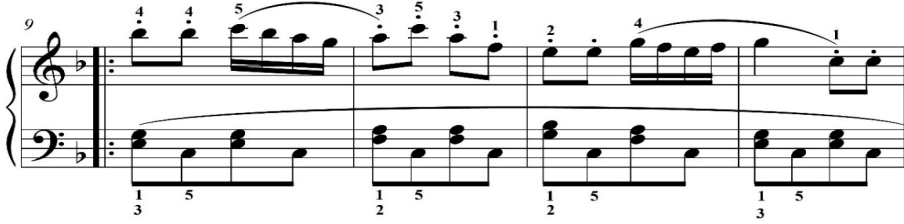
Şekil 2. Czerny Op.599/40- Cümle 1



Şekil 3. Czerny Op.599/40- Cümle 2



Şekil 4. Czerny Op.599/40- Cümle 3



Şekil 5. Czerny Op.599/40- Cümle 4



3.2. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün İcraya Yönelik Çalışma Yöntemi

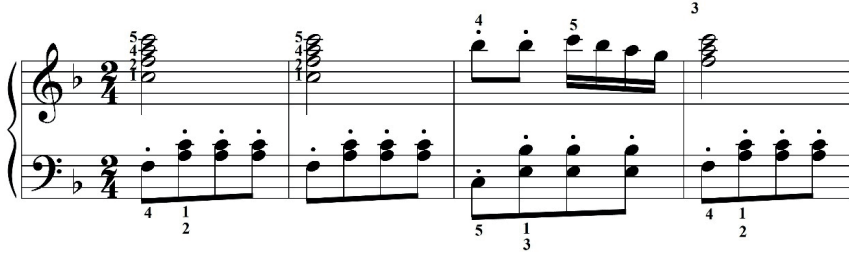
Çalışmanın bu kısmında, birinci kısımda yapılan etüdün form analizinden elde edilen verilerden hareketle etüdün hatasız icra edilmesine yönelik çalışma yöntemi oluşturulmuştur. Bu yöntemle ilişkin teknik çalışmalara aşağıda yer verilmiştir.

3.2.1. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün Birinci Cümlesine Yönelik Çalışma Yöntemi

Etüdün birinci cümlesinin (Bkz. Şekil 2) sağ el kısmındaki birinci ve ikinci ölçülerde yer alan notalara bütün olarak bakıldığında, beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoru görülmektedir. Birinci ve ikinci ölçünün ilk çalışma aşamasına Şekil 6'daki gibi beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoruyla

başlanmalıdır. Bu aşamada notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. Dördüncü ölçüde yer alan notalara bütün olarak bakıldığında ise, Fa Majör birinci çevrim akorunun kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle burada da aynı çalışma şekli uygulanmaya devam edilmelidir (Bkz. Şekil 6).

Şekil 6. Czerny Op.599/40- Cümle 1: Sağ El Çalışma Yöntemi



Etüdün birinci cümlesinin (Bkz. Şekil 2) sol el kısmı incelendiğinde; birinci, ikinci ve dördüncü ölçülerde Fa Majör akorunun kullanıldığı eşlik figürü temel durumda bulunduğu için bu ölçülerin çalışılmasına Fa Majör temel durum akoruyla başlanmalıdır. Bu aşamada yine notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. Üçüncü ölçüde ise beşlisi atılmış dominant yedili akorunun sesleri temel durumda bulunduğu için burada da aynı çalışma şeklini uygulamak faydalı olacaktır (Bkz. Şekil 7).

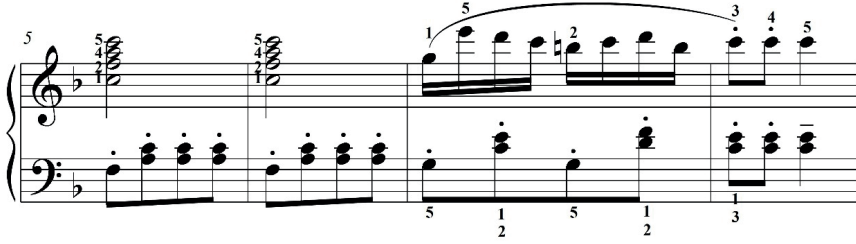
Şekil 7. Czerny Op.599/40- Cümle 1: Sol El Çalışma Yöntemi



3.2.2. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün İkinci Cümlesine Yönelik Çalışma Yöntemi

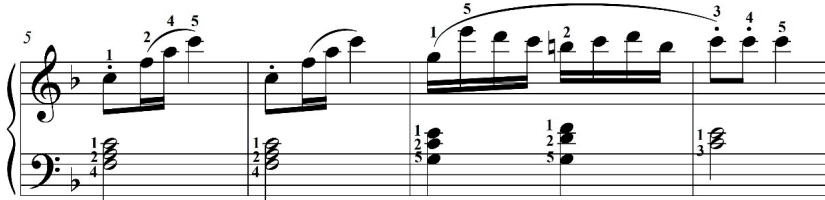
Etüdün ikinci cümlesinin (Bkz. Şekil 3) sağ el kısmındaki birinci ve ikinci ölçülerde yer alan notalara bütün olarak bakıldığında, beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoru görülmektedir. Birinci ve ikinci ölçünün ilk çalışma aşamasına Şekil 8'deki gibi beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoruyla başlanmalıdır. Bu aşamada notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Sol notası ile başlayıp Do notası ile biten, staccato ve legato teknikleri ile çalınan nota kümesi bulunmaktadır. Bu ölçülerdeki nota kümeleri verilen parmak numaraları kullanılarak Şekil 8'deki gibi çalışılmalıdır (Bkz. Şekil 8).

Şekil 8. Czerny Op.599/40- Cümle 2: Sağ El Çalışma Yöntemi



Etüdün ikinci cümlesinin (Bkz. Şekil 3) sol el kısmı incelendiğinde; birinci ve ikinci ölçülerde Fa Majör akorunun temel durumda kullanıldığı eşlik figürü görülmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler Fa Majör temel durum akoru kullanılarak çalışılmalıdır. Bu aşamada yine notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. Üçüncü ve dördüncü ölçüde ise art arda ikinci çevrim durumunda Do Major akoru, temel durumda üçlüsü atılmış dominant dominant akoru ve ardından gelen Do-Mi aralığı görülmektedir. Bu ölçüleri çalışırken ise Şekil 9'daki gibi bu iki akoru ve dördüncü ölçüdeki büyük üçlü aralığını peşe peşe basarak çalışmak gerekmektedir. Bu şekilde gerçekleşen bir çalışma yöntemi hem akorların kas hafızasına yerleşmesine hem de elin akor geçişlerine alışmasına katkı sağlar (Bkz. Şekil 9).

Şekil 9. Czerny Op.599/40- Cümle 2: Sol El Çalışma Yöntemi



3.2.3. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün Üçüncü Cümlesine Yönelik Çalışma Yöntemi

Etüdün üçüncü cümlesinin (Bkz. Şekil 4) sağ el kısmındaki birinci ölçüde Si bemol notası ile başlayıp ikinci ölçüdeki Fa notası ile biten, staccato ve legato teknikleri ile çalınan nota kümesi bulunmaktadır. İkinci ölçüdeki notalara ise bütün olarak bakıldığında Fa Majör temel durum akoru görülmektedir. Çalışmanın başlangıç aşamasında, birinci ve ikinci ölçüdeki nota kümesi verilen parmak numaraları kullanılarak Şekil 10'daki gibi çalışılmalıdır. Bu aşamada notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. Üçüncü ölçüde de Mi notası ile başlayıp ikinci ölçüdeki Do notası ile biten, staccato ve legato teknikleri ile çalınan nota kümesi bulunmaktadır. Dördüncü ölçüdeki notalara ise bütün olarak bakıldığında görülen Do-Sol aralığı çalışma sırasında kullanılmalıdır (Bkz. Şekil 10).

Şekil 10. Czerny Op.599/40- Cümle 3: Sağ El Çalışma Yöntemi

Etüdün üçüncü cümlesinin (Bkz. Şekil 4) sol el kısmı incelendiğinde; birinci ve dördüncü ölçülerde Do Majör akorunun kullanıldığı eşlik figürü temel durumda bulunduğu için bu ölçülerin çalışılmasına Do Majör temel durum akoruyla başlanmalıdır. Bu aşamada yine notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. İkinci ölçüde ise Fa Majör ikinci çevrim akorunun sesleri bulunduğu için burada da aynı çalışma şeklini uygulamak gerekmektedir. Üçüncü ölçüde ise art arda üçlüsü atılmış dominant yedili ve ikinci çevrim durumunda Fa Majör akorunun sesleri bulunduğu için yine burada da aynı çalışma şeklini uygulamak faydalı olacaktır (Bkz. Şekil 11).

Şekil 11. Czerny Op.599/40- Cümle 3: Sol El Çalışma Yöntemi

3.2.4. Czerny Op. 599/40 Numaralı Etüdün Dördüncü Cümlesine Yönelik Çalışma Yöntemi

Etüdün dördüncü cümlesinin (Bkz. Şekil 5) sağ el kısmındaki birinci ölçüde yer alan notalara bütün olarak bakıldığında, beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoru görülmektedir. Birinci ölçünün ilk çalışma aşamasına Şekil 12'deki gibi beşlisi katlanmış Fa Majör ikinci çevrim akoruyla başlanmalıdır. Bu aşamada notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. İkinci ölçüde yer alan notalara bütün olarak bakıldığında ise, üçlüsü katlanmış Si bemol Majör birinci çevrim akoru görülmektedir. Bu nedenle burada da aynı çalışma şekli uygulanmaya devam edilmelidir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Do notası ile başlayıp ikinci ölçüdeki Fa notası ile biten, legato ve staccato teknikleri ile çalınan nota kümesi bulunmaktadır (Bkz. Şekil 12).

Şekil 12. Czerny Op.599/40- Cümle 4: Sağ El Çalışma Yöntemi



Etüdün dördüncü cümlesinin (Bkz. Şekil 5) sol el kısmı incelendiğinde; birinci ölçüde Fa Majör akorunun kullanıldığı eşlik figürü temel durumda bulunduğu için bu ölçünün çalışılmasına Fa Majör temel durum akoruyla başlanmalıdır. Bu aşamada yine notada verilen parmak numaralarına dikkat edilmelidir. İkinci ölçüde de Si bemol Majör akorunun kullanıldığı eşlik figürü temel durumda bulunduğu için bu ölçünün çalışılmasına Si bemol Majör temel durum akoruyla devam edilmelidir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise art arda ikinci çevrim durumunda Fa Major akoru, temel durumda beşlisi atılmış dominant yedili akoru ve ardından gelen Fa-La aralığı görülmektedir. Bu ölçüleri çalışırken ise Şekil 13'teki gibi bu iki akoru ve dördüncü ölçüdeki büyük üçlü aralığını peş peşe basarak çalışmak gerekmektedir. Bu şeklide gerçekleşen bir çalışma yöntemi hem akorların kas hafızasına yerleşmesine hem de elin akor geçişlerine alışmasına katkı sağlar (Bkz. Şekil 13).

Şekil 13. Czerny Op.599/40- Cümle 4: Sol El Çalışma Yöntemi



4. SONUÇ

Bu çalışmada, Carl Czerny'nin Op. 599/40 numaralı etüdü biçimsel ve icra odaklı açılardan incelenmiştir. Etüdün "İki Bölmeli Şarkı" formunda olduğu ve cümle yapısının |a+a'| |b+a"| şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Etüdün her cümlesi 4 ölçüden oluşmaktadır. Cümlelerin tonal yapıları da incelenmiş; A bölmesinin öncül cümlesi (a) ana tonda tam kararlı, soncul cümlesi (a') dominant tonda tam kararlı, B bölmesi öncül cümlesi (b) ana tonda yarım kararlı ve soncul cümlesi (a") ana tonda tam kararlı olarak belirlenmiştir.

İcraya yönelik analizde, etütte dört ayrı çalışma cümlesi belirlenmiş ve bu cümlelerin sağ ve sol el için ayrı ayrı çalışma yöntemleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Analizler sonucunda etüdün yapısında Fa Majör (T), Si bemol Majör (S), dominant dominantı (DD) ve dominant yedili (D7) akorlarının farklı çevrimleri ve temel durumları sıkça kullanıldığı görülmüştür. Bu durum, etüdün akor tekniği, çevrim bilgisi ve akor geçişlerini geliştirmeye yöne-

lik önemli bir odak noktası olduğunu göstermektedir. Çalışma yöntemlerinde, notada belirtilen parmak numaralarının önemi ayrıca vurgulanmıştır. Doğru parmak kullanımının teknik becerilerin gelişimi, akıcı bir icra ve olası nota hataların önlenmesi için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Etütteki parmak numaralandırmasının, akıcı geçişleri ve rahat bir el pozisyonunu desteklediği gözlemlenmiştir.

Etüdün form analizinin yapılması ve cümlelerin tonal yapılarıyla birlikte ayrı ayrı incelenmesi, eserin müzikal yapısının, cümleme mantığının ve tonal ilişkilerin anlaşılmasına önemli katkı sağlamaktadır. Bu da etüdün sadece teknik bir alıştırmaya olarak değil, müzikal bir bütünlük içinde ele alınması gerektiğini ve müzikal ifadenin teknik becerilerle paralel olarak geliştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Her cümle için ayrı ayrı sunulan çalışma yöntemleri, etüdün teknik zorluklarının aşılması için sistematik bir yaklaşım sunmaktadır. Akorların blok halinde çalışılması, ardından notadaki ritmik değerlere uygun olarak çalınması, kas hafızasının gelişimini, akor geçişlerine alışmayı ve el koordinasyonunu desteklemektedir. Ayrıca, legato ve staccato gibi artikülasyonların çalışılması, müzikal ifadenin geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

5. ÖNERİLER

Bu çalışmanın bulguları doğrultusunda, piyano eğitimcilerine ve öğrencilerine aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

- Etüt çalışmalarına başlamadan önce eserin form analizinin ve tonal yapısının (cümlelerin tonal ilişkileri, kararlılıkları vb.) incelenmesi, müzikal yapının daha derinlemesine anlaşılmasına ve daha bilinçli, anlamlı bir çalışma sürecine katkı sağlayacaktır. Bu nedenle, eğitimcilerin etüt çalışmalarına form analizini ve tonal yapıyı entegre etmeleri ve öğrencilerini bu konuda yönlendirmeleri önerilir.

- Akorların ve çevrimlerinin sıklıkla kullanıldığı etütlerde, akorların farklı çevrimlerinin ve temel durumlarının ayrı ayrı ve sistematik bir şekilde çalışılması, akor tekniğinin, çevrim bilgisinin ve akor geçişlerinin gelişimini önemli ölçüde destekleyecektir. Bu nedenle, eğitimcilerin akor çalışmalarına önem vermeleri, farklı çevrimlerin ve temel durumların nasıl çalıştığını açıklamaları ve öğrencilerini bu yönde yönlendirmeleri önerilir.

- Doğru parmak kullanımı, teknik becerilerin gelişimi, akıcı bir icra için kritik öneme sahiptir. Eğitimcilerin parmak numaralarının önemini öğrencilerine anlatmaları ve uygulamalarını takip etmeleri önerilir. Öğrencilerin de notada belirtilen parmak numaralarına özen göstermeleri ve bu numaralandırmanın mantığını anlamaya çalışmaları önerilir.

- Etütlerin sadece teknik alıştırmalar olarak değil, müzikal bir bütünlük içinde ele alınması gerekmektedir. Bu nedenle, öğrencilerin etüt çalışırken cümlemeye, artikülasyona (legato, staccato vb.), dinamiklere, tonal renklere

ve diğer müzikal ifadelere odaklanmaları ve eğitimcilerin bu konuda rehberlik etmeleri önerilir. Teknik çalışmaların müzikal ifadeyle birlikte ele alınması, etüt çalışmasının motivasyonunu ve verimliliğini artıracaktır.

Bu çalışmada incelenen etüde benzer teknik zorluklar içeren diğer Czerny etütlerinin ve diğer bestecilerin etütlerinin de benzer yöntemlerle analiz edilmesi ve bu analizlerin piyano eğitiminde kullanılması için pedagojik materyaller (örneğin, çalışma kılavuzları, alıştırmaya önerileri) oluşturulması önerilir. Bu, öğrencilerin teknik becerilerini daha sistematik, bilinçli ve etkili bir şekilde geliştirmelerine yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Agay, D. (1981). *Teaching piano*. New York: Yorktown Music Pres.
- Ahmetoğlu, F. (2020). *Carl Czerny Op.299 piyano etütlerinin analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Bozbey, O., & Güven, E. (2023). Carl Czerny Op. 740 “The Art of Finger Dexterity” Etütlerinin İncelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(3), 2141-2172.
- Cangal, N. (2023). *Müzik Formları* (8. Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design*. Thousand Oaks: Sage.
- Ekici, H. (1998). *Piyano eğitimine eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde başlayan öğrencilerin 1. yıl piyano öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ferguson, H., & K.L. Hamilton (2005). *Study*. Oxford University Press.
- Guba, E. G. and Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. *Handbook of qualitative research*, 2(105), 163-194.
- Karasar, N. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemi* (17.Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Klenke, K. (2016). *Qualitative research in the study of leadership*. Emerald Group Publishing Limited.
- Korkmaz, O. (2021). Piyano eğitimine başlangıçta kullanılan etüdlerin teknik düzeyi açısından incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(78), 220-231.
- Mete, M. (2004). *Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında piyano öğretiminde kullanılan Czerny Op.599 etütlerinin piyano eğitimi açısından değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Pamir, L. (1984). *Çağdaş piyano eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.
- Poyrazoğlu, E. (2015). *Carl Czerny'nin yaşamı ve Il Promo Maestro Di Pianoforte etütlerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Toptaş, B. & Çeşit, C (2014). Czerny Op.599 kitabında sol el eşlik yapılarının incelenmesi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 9(2), 66-83. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.2.D0149>.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı) Ankara: Seçkin Yayıncılık.

BÖLÜM 4

R. KREUTZER 42 ETÜT KİTABINDA BULUNAN 2 NUMARALI ETÜDÜN TEKNİK ANALİZİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ*

Çisil ÖZYAMAN¹

¹ Araştırma Görevlisi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID
ID: 0000-0002-9435-3055

1. GİRİŞ

Keman eğitiminde doğru ve etkili bir çalım tekniğine ulaşılabilmesi için diğer tüm çalgı öğretimlerinde de olduğu gibi belli bir eğitim sürecinden ve bu sürecin gerektirdiği aşamalardan geçilmesi gerekmektedir. “Keman eğitiminin amaçladığı temel bilgi ve beceriler arasında, doğru duruş, tutuş, temiz ses üretebilme, çalgının yapı ve özelliklerini bilme, belli düzeydeki etüt ve eserleri seslendirebilme vb. birtakım konular bulunmaktadır” (Uslu, 2012, s.3).

İstenen bilgi ve becerilerin öğrenciye kazandırılması teknik ya da müzikal bir amaca yönelik yazılmış çalışma parçaları yardımıyla gerçekleşmektedir. Müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan bu çalışma parçalarına etüt denir. Çalgı eğitiminde önemli bir yeri olan etüt, çalgı müziğinde düzeyli bir eser özelliği sergiler: Çalgı eğitimini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, aynı zamanda müzikal değerlere de ağırlık veren, araştırmacı nitelikte olgun alıştırma parçalarıdır (Say, 2002, s.189).

“Etüt teriminin kökeni Fransızca “etude” kelimesinden gelmektedir. Etüt çalışmaları çalgının ve çalıcının vazgeçilmez bir parçasıdır. İyi bir temeli olmayan çalıcıların, keman literatüründeki birçok eseri seslendirirken birçok zorlukla karşı karşıya gelmeleri kaçınılmazdır. Bu nedenle geçmişten günümüze birçok etüt parçaları yazılmış, bu parçalar bir araya getirilerek kitaplara dönüştürülmüştür” (Hepçakar, 2013: 3).

“Etüt çalışma, çalıcının teknik seviyesinin yükseltilmesi ve buna bağlı olarak daha yüksek seviyedeki eserlerin doğru ve müzikal bir biçimde icra edebilmesi için önemlidir” (Özdemir ve Dalkıran, 2013, s.135).

“Keman eğitiminde etkin bir yere sahip olan etütlerin, gerektiği şekilde, düzenli ve özenli bir yaklaşımla çalışılması gerekmektedir. Etüt çalışmaları hissedilen eksiklikler ve belirlenen hedefler doğrultusunda yapılmalıdır. Etüt çalınmalarında bir öğretim ilkesi olan kolaydan-zora doğru giden bir yol izlenmeli, yüksek seviyede teknik özellikler içeren etütler, çalgıda ilerledikçe icra edilmelidir. Etütler amaçsızca ve etkililiğini kaybedip kasları yoracak şekilde çalışılmamalıdır. Zira bu şekilde çalışma hiçbir verim sağlamayacağı gibi zaman kaybı ve yorgunluğa da yol açacaktır” (Doğanay, 2011).

Keman eğitimi için yazılan eser ve etütlerde birçok besteci ve keman virtüözünün büyük katkıları olduğu görülmektedir. “Özellikle R. Kreutzer, P. Rode ve P. Baillot gibi keman virtüözlerinin katkıları, bu dönemde etüt ve kapris türlerinin hem eğitici hem de sanatsal birer yapı olarak keman repertuarındaki yerini sağlamlaştırmıştır” (Möhsünoğlu, 2024). Çalınacak etütün bir büyütle bakar gibi analiz edilerek, bu etüde yönelik oluşturulmuş alıştırılmaların çalışılması etüt içinde kazanılması istenen teknik becerilerin kalıcı olabilmesi açısından önemlidir.

Rodolphe Kreutzer 1766 yılında doğmuş Fransız bir keman virtüözü, besteci ve orkestra şefiydi. 19. yüzyılın en önemli Fransız pedagoglarından biri olan Kreutzer, Beethoven'ın keman ve piyano için bestelediği Kreutzer Sonatı, Op. 47'nin kendisine ithaf edilmesiyle de ünlüdür (Santos, 2018: 4). “La mort d'Abel' (1810) dâhil olmak üzere kırk Fransız operasının bestecisi ve Fransız keman okulunun kurucularından biri olmuştur. Daha 13 yaşındayken Kreutzer, neredeyse hiçbir özel eğitim almadan beste yapmaya başlamış, 19 yaşındayken iki opera ve Birinci Keman Konçertosunu bestelemiştir” (Paaбен, 1969: 43, akt. Hüseynova, 2021: 176).

“Onun en önemli ve en başarılı eserlerinin arasında “42 Etudes ou Caprices”, “Paul et Virginie” balesi, “Astyanax”, “Abel” ve “Lodoiska” operaları yer almaktadır. Bestecinin keman çalışmaları; sol elde açık pozisyon gelişmelerini amaçlayan besteciler için oldukça önemlidir. Bu pozisyon daha sonra gelen bestecilerin ihtiyaçlarını karşılamıştır” (Karakaya, 2015).

Etüt çalışmaya başlamadan önce etüt içindeki birden fazla teknik güçlüğü ön hazırlık amacıyla yazılacak olan alıştırmaların, etütlerin ve dolayısıyla eserlerin seslendirilmesinde kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Buradan hareketle bu çalışmada, Rodolphe Kreutzer'e 42 Etüt kitabında bulunan 2 numaralı etüt için analiz çalışması yapılmış, saptanan teknik güçlüklerin giderilmesine yönelik olarak 13 alıştırmaya etüdü yazılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma betimsel bir araştırma olup, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi: benzer verilerin belirli kavram ve temalarla bir araya getirilip, anlamlı bir şekilde düzenlenerek yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 227). Büyüköztürk vd., (2014), içerik analizini “Belirli kurallara dayalı kodlamalarla analizi yapılacak olan metin, nota vb.nin daha küçük içerik kategorileriyle özetlendiği, sistematik bir teknik” olarak tanımlamıştır.

Seçilen etüdün teknik ve biçimsel analizi yapılarak etüt içerisindeki teknik zorluklar belirlenmiştir. Etüt içindeki teknik zorlukların bulunduğu ölçüler analiz edilerek etütte kullanılma oranı belirlenmiştir. Daha sonra analiz edilen teknik güçlüklerin giderilmesine yönelik alıştırmalar hazırlanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Rodolphe Kreutzer'in 42 Etüt kitabındaki 2 numaralı etüt incelenerek teknik zorlukları tespit edilmiştir. Tespit edilen zorluklar tablo içerisinde gösterilerek buldukları ölçüler ve etütte kullanılma oranı belirlenmiştir. Daha sonra bu zorluklara yönelik alıştırmaya etütleri hazırlanmıştır.

Onaltılık notaların eşit olarak çalınabilmesini çalıştırmayı hedefleyen bu alıştırmalar başlangıçta 60 metronom hızında çalınmalı ve aşamalı olarak 120 metronom hızına kadar çıkılmalıdır. Alıştırma yayın ortasında, forte olarak ve detaşe yay tekniği kullanılarak çalınmalıdır.

Alıştırmalardaki Kazanımlar

1. Onaltılık notaların eşit olarak çalınabilmesi
2. Etüdün istenilen hızda çalınabilmesi (acelite)
3. Detaşe yay tekniği

Alıştırma 4

a)



b)



c)



Bu alıştırmalar etütte yer oktav seslerin entonasyon bakımından temiz çalınmasını hedeflemektedir. a ve b alıştırmaları yayın ortasında, forte olarak ve detaşe yay tekniği kullanılarak çalınmalıdır. Bu alıştırmalar iki tel arası oktav

Alıştırma 7

Arpej seslerin doğru bir entonasyon ile çalınmasını hedefleyen bu alıştırmaya detaşe yay tekniği kullanılarak yayın uç ortasında çalınmalıdır. Etüt içinde bulunan arpej sesler göz önünde bulundurularak alıştırmaya etüdü oluşturulmuştur. Alıştırma forte olarak çalınmalıdır.

Alıştırmalardaki Kazanımlar

1. Arpej seslerin temiz olması (entonasyon)
2. Detaşe yay tekniği

Alıştırma 8

Etütte geçen dizi ve ardışık seslerin doğru bir entonasyon ile çalınmasını hedefleyen bu alıştırmaya detaşe yay tekniği kullanılarak çalınmalıdır. Başlangıçta 60 metronom hızında çalınmalı ve aşamalı olarak 120 metronom hızına kadar çıkılmalıdır. Alıştırma yayın ortasında ve forte olarak çalınmalıdır. Bu alıştırmada pozisyon geçişi çalışması hedeflenmediği için diziler sadece I. Pozisyonda hazırlanmıştır.

Alıştırmalardaki Kazanımlar

1. Dizi ve ardışık seslerin temiz olması (entonasyon)
2. Detaşe yay tekniği

5. SONUÇ VE ÖNERİLER**5.1. Sonuç**

Rodolphe Kreutzer 42 Etüt kitabındaki 2 numaralı etüt için yapılan analiz

çalışması sonucu toplam 8 teknik zorluk belirlenmiştir. Belirlenen teknik zorluklardan sol el tekniği için olanlar:

- II. pozisyon geçişi,
- III. pozisyon geçişi,
- Oktav notaların iyi bir entonasyon ile çalınması,
- 4. parmak ile II. pozisyona uzanmadır,
- Arpej seslerin iyi bir entonasyon ile çalınması,
- Dizilerin veya ardışık seslerin iyi bir entonasyon ile çalınması.

Belirlenen teknik zorluklardan sağ el tekniği için olanlar:

- Detaşe yay tekniğidir.

Hem sağ hem sol el tekniği için ise:

- Onaltılık notaların eşit olarak çalınmasıdır.

Bu teknik zorlukların giderilmesine yönelik toplam 13 alıştıırma etüdü hazırlanmıştır. Alıştırma etütleri bu teknik zorluklar göz önünde bulundurularak ve etüdün allegro moderato hızında olduğu düşünülerek hazırlanmıştır.

Hazırlanan alıştıırma etütleri birden çok kazanıma sahiptir.

5.2. Öneriler

1. Çalgı eğitiminde öğrencinin gelişimi için çok önemli bir yere sahip olan etütler bilinçsiz bir şekilde çalışıldığında yarardan çok zarara sebep olabilir. Bu yüzden öncelikle seçilen çalışma etüdü öğrencinin kendi seviyesinin çok üzerinde olmamalıdır.

2. Çalışılacak etüt içinde karşılaşılan zorluklar belirlenip etüdün bu kısımlarına daha fazla ağırlık verilmelidir.

3. Etüt istenilen hızın altında bir metronom ile çalışılmaya başlanıp aşama kaydettikçe hızı artmalıdır.

4. Etüt baştan sona çalınmamalı, sorun olan yerler bir büyüteçle bakar gibi analiz edilerek çalışılmalıdır.

5. Etütlerin birden çok teknik zorluk içerdiği düşünülduğünde, etüt öncesi alıştıırmaların yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple bu tür çalışmaların daha fazla yapılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara, Pegem Akademi Yayıncılık.
- Doğanay, M. (2011). *Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Bireysel Çalgı (Keman) Eğitiminde Etüt ve Eser Seçimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri* (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi:
https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/361205/yokAcikBilim_420122.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Hepçakar, Y. (2013). P.Rode “12 Etüt” metodunda karşılaşılan zorlukların incelenmesi ve bu zorluklara yönelik çalışma yöntemlerinin belirlenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Hüseynova, L. (2021). CH. A. Beriot’un “Methode De Violon” Çalışmasına Yönelik Analiz. *Asya Studies*, 5(17), 175-189. <https://doi.org/10.31455/asya.933693>
- Karakaya, E. (2015). *G. B. Viotti, Fransız Keman Okulundaki Yeri ve 23 nolu Keman Konçertosunun Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi:
<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/608977>
- Möhsünoğlu, A. (2024). Keman Etüt Türünün Tarihsel Gelişimi. *Avrasya Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 01-09.
- Özdemir, G., & Dalkıran, E. (2013). Viyola Öğretimine Yönelik Örnek Etüt Analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).
- Раабен, Л. (1969). Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград, “Музыка”. /, L. (1967). Zhizn’ Zamechatel’nykh Skripachey i Violonchel’istov. Leningrad, “Muzyka”.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü* (1. Baskı). Ankara: Sözkese Matbaası.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli Keman Eğitimine Yönelik Yaklaşımlar. *Kasım 2012*, 1.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EK

42 STUDIES

revision by
*Laura Caldera and
Fabrizio Ferrari*

R.Kreutzer (1766-1831)

Allegro moderato

1

The musical score for Study 1, 'Allegro moderato', is presented in a single system of 12 staves. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The key signature is one flat (B-flat). The piece is a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a double bar line and a final note on the twelfth staff.