

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE TİMPANININ GEÇİRDİĞİ
EVRELER VE EĞİTİME YÖNELİK ÇÖZÜMSEL
YAKLAŞIMLAR**

**Hazırlayan
Özge SÖZVAR**

**Danışman
Yard. Doç Çiler AKINCI**

İZMİR-2014

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik olarak sunduğum “**GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE TİMPANİNİN GEÇİRDİĞİ EVRELER VE EĞİTİME YÖNELİK ÇÖZÜMSEL YAKLAŞIMLAR**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Özge SÖZVAR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Özge SÖZVAR'ın **GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE TİMPANİNİN GEÇİRDİĞİ EVRELER VE EĞİTİME YÖNELİK ÇÖZÜMSEL YAKLAŞIMLAR** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının Soyadı: Özge

Adı: SÖZVAR

Tezin Türkçe Adı: Gelişim Süreci İçinde Timpaninin Geçirdiği Evreler Ve Eğitime Yönelik Çözümsel Yaklaşımlar

Tezin Yabancı Adı: Timpani's Developmental Phases in Evolution Process and Analytical Approach Towards Timpani Training

Tezin Yapıldığı

Üniversite Dokuz Eylül Üniversitesi
Diğer Kuruluşlar

Tezin Türü

- 1- Yüksek Lisans
- 2- Doktora
- 3- Tıpta Uzm.
- 4-

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 122

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç.

Adı: Çiler

Soyadı: AKINCI

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Timpani
- 2-Alman Tekniği
- 3-Fransız Tekniği
- 4-Vurmalı Çalgılar
- 5-Etüt

İngilizce Anahtar Kelimeler;

- 1-Timpani
- 2- German Grip
- 3-French Grip
- 4-Percussion
- 5- Etude

Tarih:

İmza:

ÖZET

Sanatta yeterlik tezi olarak sunulan bu çalışmada, Klasik Batı Müziği vurmali çalgıları dendiğinde ilk akla gelen ve tarih sahnesinde önemli bir yeri olan timpani incelenmiştir. Üç bölüm olarak ele alınan çalışmanın ilk bölümünde timpaninin tarihsel gelişim sürecindeki duraklarına değinilmiş, ortaçağdan itibaren günümüze kadar gelen müzikal ve yapısal değişimleri gözlenmiştir. Bu tarihsel perspektif içinde timpaninin yapısı, akortlama sürecindeki gelişmeler, önemli bestecilerin timpaniye bakış açıları ve timpani müziğine yaptıkları katkılara değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde timpaninin günümüzdeki çalma teknikleri incelenmiştir. Modern timpaninin aksamaları açıklanmış, bu aksamaların ne işe yaradığı açıklanmıştır. Timpani çalarken oturma veya ayakta durma pozisyonu, timpani notasyonu, timpanide seslerin yayılma alanları analiz edilmiştir. Bakım ve onarım konusunda çeşitli gözlemlere yer verilmiş, ayrıca timpani bagetleri, esere göre baget seçimleri, sadece timpaniye ait belirteçler sorgulanmıştır. Bu özelliklerin paylaşılmasının ardından, kapsamlı bir biçimde bugün kullanılan dört ana timpani çalma tekniğini incelenmiştir. En çok kullanılan Alman ve Fransız tekniğinin yanında, kendi alanında söz sahibi olan Amsterdam Tekniğine ve son olarak Amerikan Tekniğine değinilmiştir.

Üçüncü bölümde, timpani hakkında şu zamana kadar verilen bilgiler ışığında bugünkü timpani eğitimi irdelenmiştir. Öncelikle vurmali çalgılar içinde eğitimin başlamasının ardından timpani eğitiminin başlangıç evresi hakkında bilgi verilmiş, günlük çalışma planı ile örneklemeler yapılmıştır. Eğitimin gelişme devresinde kondisyon kazanmanın önemi vurgulanmış, timpanide legato, staccato vuruşları örneklerle açıklanmıştır. Bunun dışında susturma, tramolo gibi timpani eğitiminin en önemli parçalarından sunumlar yapılmıştır. Olgunluk dönemine gelindiğinde devreye giren pedal sisteminin kullanımına yönelik yine örnekler incelenmiş, ardından timpani çalarken en çok karşılaşılan sağlık sorunları sıralanarak, en sık karşımıza çıkan bilek, boyun ve bel ile ilgili sıkıntıları araştırılmıştır. Çalışmanın ana konularından biri olan eğitime yönelik kolaylık önerileri ve öğrenciye tavsiyeler bölümünde, vurmali çalgıların günümüzde otorite

kabul ettiği sanatçı ve akademisyenlerden örnekler verilerek daha iyi çalma üzerine önerilerde bulunulmuş, gelişime bağlı her seviyede sanatçıların egzersiz ve eserlerine yer verilmiştir.

ABSTRACT

In this study which is presented as a thesis in proficiency of arts, timpani, the very first instrument that comes to mind when talking about classical music, an instrument with a rich history, is analyzed thoroughly. In the first of three chapters, historical evolution of the instrument argued with detail, such as the musical and structural changes starting from the mid-ages till today. Within this historical perspective, developments in tuning, highly influential composers' view on timpani and their work with timpani are elaborated on.

Second chapter, on the other hand, focuses on today's grips as well as timpani's components and their purposes. Also, posture while playing timpani alongside with sitting or standing positions, timpani notations, sound vibrations are all analyzed in second chapter. Issues regarding the maintenance of the instrument, mallets, mallets' choices per piece and timpani based only indicators are enhanced upon in this chapter as well. After all this information, four major grips; frequently used German and French grips, highly known Amsterdam grip and American grip are assessed.

Finally, in the light of first two chapters, today's timpani training are examined. At first, daily practice plans are given as samples, especially directed for those who are in the beginning of the training. Moreover, the importance of natural fitness, legato and staccato strokes are detailed. Examples on timpani training's important issues such as silencing and tremolo are also presented in chapter three. Of course, as a part of maturing in timpani performances, the use of pedals, critical examples of neck, wrist and waist problems are examined. As a major contribution of this thesis, new samples for convenience in timpani training are enhanced with real life examples by world-wide known artists and academics, aimed at different skill levels.

ÖNSÖZ

Vurmalı Çalgılar ailesinin en önemli üyelerinden timpaninin serüveninin geniş bir çerçeve ile anlatıldığı bu tezde tarihte kullanılan timpani çeşitlerinin yapısal özellikleri müzik dönemlerine göre analiz edilmektedir. Timpani müziğinin ve timpani eğitiminin ana hatları irdelenmekte bununla birlikte sanatçı adaylarına ışık tutacak öneriler sunmak amaçlanmaktadır. Bu tezin Türkiye’de giderek gelişen vurmalı çalgılar eğitimine katkıda olacağı düşünülmektedir.

Sanatta yeterlik öğrenimimi başarıyla tamamlamamı sağlayan sevgili hocam Yrd. Doç Çiler AKINCI’ya, çalışmamda yalnız bırakmayan sevgili annem Hülya KURBAN, sevgili babam Afgan KURBAN’a, akademik desteğiyle sonsuz katkıda bulunan sevgili ablam Doç. Dr. Pelin BAYTEKİN’e ve sevgili eniştem Op. Dr. Çağhan BAYTEKİN’e,

Son olarak sevgisi ve ilgisiyle her daim benim yanımda olan sevgili eşim Erdem SÖZVAR’a teşekkürü bir borç bilirim.

Özge SÖZVAR

İÇİNDEKİLER

GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE TİMPANİNİN GEÇİRDİĞİ EVRELER VE EĞİTİME YÖNELİK ÇÖZÜMSEL YAKLAŞIMLAR

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
 GİRİŞ	 1

1. BÖLÜM

TİMPANİNİN TARİHSEL VE YAPISAL GELİŞİMİ

1.1. Timpani Kelimesinin Etimolojik Kökeni.....	3
1.2. Timpaninin Tarih Sahnesindeki Gelişimi.....	3
1.2.1. Ortaçağ.....	3
1.2.1.1. İlk Timpaniler (Sabit Akort).....	5
1.2.2. Rönesans.....	7
1.2.2.1. İlkel Halka Uçlu Akort.....	10
1.2.3. Erken Barok.....	11
1.2.3.1. El İle Akort.....	13
1.2.4. Barok Dönem.....	15
1.2.4.1. Barok Stili Timpani.....	18
1.2.5. Klasik Dönem.....	19
1.2.5.1. Kaldıraç Kollu Akort.....	21
1.2.6. Romantik Dönem.....	22

1.2.6.1. Döndürme Usulü Akort.....	25
1.2.6.2. Germe Yöntemi İle Akort.....	25
1.2.7. 20. Yüzyıl.....	26
1.2.7.1. Zincir Timpani.....	27
1.2.7.2. Pedal Timpani.....	28
1.3. Önemli Bestecilerin Timpaniye Bakış Açıları.....	30
1.4. Klasik Müzik Dışında Timpaninin Kullanım Alanları	37

2. BÖLÜM

TİMPANİ ÇALMA TEKNİKLERİ

2.1. Genel bakış.....	39
2.1.1. Günümüzde Modern Timpani Bölümleri.....	39
2.1.2. Timpanide Çalma Alanı.....	41
2.1.3. Oturmak – Ayakta Durmak.....	42
2.1.4. Notasyon.....	42
2.1.5. Seslerin Yayılma Alanı ve Ölçüler.....	43
2.1.6. Timpani Bagetleri.....	44
2.1.7. Esere Göre Baget Seçimi.....	46
2.1.8. Timpaninin Diğer Dillerdeki Karşılıkları.....	47
2.1.9. Timpaniye Özgü Belirteçler.....	48
2.1.10. Bakım Ve Onarım.....	51
2.2. Çalma Teknikleri.....	52
2.2.1. Alman Tekniği.....	52
2.2.2. Fransız Tekniği.....	54
2.2.3. Amsterdam Tekniği.....	55
2.2.4. Amerikan Tekniği.....	56

3. BÖLÜM

TİMPANİ EĞİTİMİNDE KARŞILAŞILAN SORUNLARA YÖNELİK ÖNERİLER

3.1. Günümüzde Vurmalı Çalgılar Eğitimi.....	57
3.1.1. Vurmalı Çalgılara Uygun Öğrenci Seçimi.....	58
3.1.2. Eğitime Yönelik Öneriler.....	59
3.2. Timpaniye Başlangıç Evresi.....	61

3.2.1. Bileğin İşlevi Ve Önemi.....	61
3.2.2. Örnek Günlük Çalışma Planı.....	62
3.3. Timpani Eğitiminde Gelişme Evresi.....	63
3.3.1. Bağlı (Legato) Çalma.....	63
3.3.2. Kesik Kesik (Staccato) Çalma	67
3.3.3. Susturma.....	70
3.3.4. Yuvarlama (Roll) Tekniği.....	75
3.4. Olgunluk Evresi.....	77
3.4.1. Pedal Tekniği.....	77
3.4.2. Glissando.....	79
3.5. Timpani Çalarken Karşılaşılan Sağlık Problemleri.....	81
3.6. Öğrencilere Tavsiyeler.....	85
SONUÇ.....	95
EKLER.....	96
Ek 1. Timpani Müziğine Ait Kronolojik Yapıtaşları.....	96
Ek 2. Öğrencilere Önerilen Etüt ve Eserler.....	100
KAYNAKLAR.....	121
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Klasik Batı Müziği vurmali çalgılar ailesinin en eski üyelerinden timpani, neredeyse sekiz yüzyıldır tarih sahnesindedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, yeniçeri ocağında ‘kös’ olarak başlayan serüven günümüzde tüm senfonik eserlerin vazgeçilmez bir parçası olarak devam etmektedir. Yüzyıllar süren bu süreçte timpanide gerek yapısal gerekse müzikal anlamda birçok değişiklik meydana gelmiştir.

At sırtından inen timpani önce imparatorluk meydanlarına oradan konser salonlarına yerleşmiştir. Timpani müziğinin yavaş gelişmesinin temel nedeni akortlama sisteminin gelişmesinin yüzyıllara yayılmasıdır. Hiçbir akort değişikliği yapılamayan, sadece kraliyet törenlerinde, savaş alanlarında kullanılan timpaniden, artık her ses perdesine ulaşılabilen pedal sistemli timpanilere varan süreçte çalma tekniğinin de ilk günkü gibi olacağı düşünülemez.

Yapımında hangi malzemelerin kullanıldığı, seslerin yayılma alanı, timpani bagetinin yapısal özellikleri ve bakım – onarım konusuna dair en güncel veriler bu çalışmada paylaşılmıştır. Timpani kadar timpani bagetinin de önemi tartışılmazdır. Esere göre baget seçimleri sayesinde istenilen her duygu timpani müziğinde yer bulmaktadır.

Timpanide ve timpani bagetlerinde yapısal değişim devam ederken çalma teknikleri de aynı paralelde ilerlemektedir. Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde solo bir enstrüman olarakta anılmaya başlanan timpani, çalma teknikleri geliştikçe fiziksel zorluğu da beraberinde getirmektedir. Bu zorluğu aşmak adına eğitim sürecinin başlangıç devresinden itibaren öğrencinin fiziki yapısına en uygun teknikler incelenip, sıkça karşılaşılan sorunlara yönelik araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda ortaya çıkan sonuçlar değerlendirilmiş, vurmali çalgılar alanında saygın kişilerin önerilerine yer verilerek müzisyenlere bu yönde tavsiyelerde bulunulmuştur. Öğrencilerin bu tavsiyeleri göz önüne aldığı takdirde başarı grafiklerinin yükseleceği öngörülmektedir.

Timpani için yazılan etüt ve egzersizlerden öğrencilerin seviyesine en uygun olduğu düşünülen örneklere yer verilmiş, solo ve eşlikli eserler ana çerçevede incelenmiştir.

1. BÖLÜM

TİMPANİNİN TARİHSEL VE YAPISAL GELİŞİMİ

Timpaninin tarih sahnesindeki serüvenine ışık tutacak bu bölümde başlangıcından itibaren timpaninin yapısal ve tınısal özelliklerinin gelişim süreci incelenmektedir.

1.1. Timpani Kelimesinin Etimolojik Kökeni

19. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanan *timpani* sözcüğü, çoğul bir nesneyi anlatmaktadır. Kelimenin kökü Latince ‘Tympanum’ Eski Yunan’da ‘Tympanon’ olarak adlandırılmakta ve davul, def, zilli def anlamlarına gelmekte iken çağlar boyu gelişerek bugünkü anlamıyla kullanımına başlanmıştır¹. Kelimenin tekil hali Timpano’dur. İtalyanca kökenli bu kelime sonuna (i) harfi getirilerek tek bir davul manasından ‘davullar’ manasına dönüşmektedir. İngilizce’de ‘kettledrum’ olarak anılmaktadır.

1.2. Timpaninin Tarih Sahnesindeki Gelişimi

Bu bölümde Timpaninin yüzyıllar içerisindeki fiziksel ve müzikal gelişimine kapı açılmaya çalışılmaktadır.

1.2.1. Ortaçağ

İsminin ve ilk olarak görüldüğü yerin Arap orijinli olduğu sağlam kanıtlarla sağlandığı davullar, vurmali çalgılar enstrümanı olarak tarih sahnesine çıkmışlardır. Arap ve Pers kaynaklarından bu enstrümanlara *naqqara* adını verdikleri görülmektedir². Bu bölgelerde hala genişçe kullanımı mevcuttur.

Ortaçağ döneminde Moğol askerleri ile Pers İmparatorluğu’ndan Hindistan’a kadar yolculuk etmiş ve burada *nagara* adını almıştır. Burada askeri şöenlerde krala sunulan Nagara, parmaklar ile çalınan, yedi veya on santim çapında yüzeyi olan, bir metre de uzunluğu bulunan bir enstrümandır³.

¹ Henry George Liddell, Robert Scott, **A Greek-English Lexicon**

² Montagu, Jeremy, **Timpani and Percussion**, Yale University Press, 2002, NY, 26 s.

³ Montagu, a.g.e., 26 s.

Naqqara veya Nagara, ‘kettledrum’ olarak anılan enstrümanla aynı özelliklerdedir. ‘Kettle’ sözcüğü su ısıtmaya yarayan çaydanlıktan çok burada kazan kelimesinin eş anlamlısıdır. Yaklaşık olarak yarım küre şeklinde kazanın üzerine deri gerdirilen enstrümanın, orijinine göre ses tınısı daha tatminkârdır. Ateşin yanına yaklaştırılmak suretiyle derisinin gerilimi ayarlanabilmekte ya da el ayası ile ovalayarak bile ses renginin değişmesi sağlanmaktadır.

Avrupa’da ‘Nakers’ olarak olarak sözedilmeye başlanan enstrüman Ortaçağ Avrupa’sında müzisyenin bel altına yerleştirilerek çift halde kullanılmaktaydı. 1500’lü yıllarda nakers’ların daha büyütülmüş versiyonları olan timpanilerin türetilmeye başlanmasıyla düşüşe geçmişlerdir. Müzisyene iple bağlı olan naqqara veya nagara yerine yerde sabit olarak duran Avrupa’daki nakerslar bazen de bandolarda önündeki müzisyenin sırtına asılmak sureti ile arkadaki müzisyen vasıtasıyla çalınmaktaydı⁴.

Nakers timpaniden iki yönden farklılık göstermektedir. Nakerslarda özellikle ondördüncü yüzyılın başlarına kadar iki davul da aynı çapta iken timpanilerde davulların çapları farklıdır. Diğer bir farklılıkları ise ton farklılıklarıdır. Barok Dönem’de timpaniler genellikle tonik ve dominant akorlara uyarlandığından değişik çapta derilerin olması kaçınılmaz olmuştur. Bundan önceki dönemlerde *mükemmel kadans* diye bir müzik formu keşfedilmediğinden tonik ve dominant akortlamaya gerek duyulmamaktaydı. Dolayısıyla iki davulun farklı akortlanmasına gerek yoktu. Buna rağmen neden iki davulun kullanıldığına dair henüz yeterli kanıtı sahip olamamaktayız. İki davuldan iki farklı sesin çıktığını Jean de Gerson’un Tractatus de Canticis adlı eserinde davulun bir tanesine obtusus diğerine peracutus demesinden anlayabilmekteyiz⁵. Büyük bir ihtimalle iki davuldan bir tanesinin akortlama olmasa da parlak, diğerinin ise tok ve boğuk bir ses üretmesi olarak düşünebilmekteyiz. Muhtemelen Mısır dolaylarında bulunan iki küçük naqqara’nın bir tanesinin ucunda bir delik mevcut olup diğerinde yoktur. Parlak veya boğuk ses elde etmek için bu deliklerden yardım alınabilmektedir. Bu naqqara’ların yüzeyi kırık olduğu için test edilememiştir. Yeniden yapılan üretimlerinde elde edilen bilgiler, sertçe vurularak

⁴ Montagu, a.g.e., 27 s.

⁵ y.a.g.e., 28 s.

Üretilen ses rengi donuk iken, daha gevşek hareketle vurulan sesin belirgin olduğu gözlenmektedir. Yüzeyin ortasına vurulduğunda daha donuk ses elde edilirken, kenara yakın bölümlere temasta daha parlak ve akıcı bir ses tınısının çıktığı duyulmaktadır. Ek olarak deri ne kadar gergin ise üretilen ses o derece tiz olmaktadır.

Nakersların kulanıldığı yerler hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Çeşitli tarih kaynaklarına göre nakers müzisyenleri askeri birliklere mensup insanlardır. Bu enstrümanlar askeri törenlerde, ülkeye ait kraliyet törenlerinde cokuyu arttırmak adına yapılan gösterilerde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 1: Timpanilerin Ortaçağdaki Benzer yeleri ‘Nakers’

12.1.1. İlk Timpaniler (Sabit Akort)

Timpaninin klasik müzikteki serüveninden önce tarih sahnesindeki yerlerine bir göz atmakta fayda vardır. Osmanlı İmparatorluğundaki yeniçeri ocağı, savaşta milli duyguları kabartmak ve resmi geçit törenlerinde en nde ilerlemek için görevlendirilmiş atlı veya deve üzerinde müzisyenleri de içinde barındırmaktaydı. Bugünkü timpani ile ilgisi yokmuş gibi görünmekte ve sade bir yapıya sahip, genellikle bir veya iki tane ilkel davuldan oluşmaktadır. Müzisyen, atların her iki yanına astığı davulları bir tokmak aracılığıyla almaktadır.

Sadece atlar ve develer ile değil vakti geldiğinde insanların taşıdığı davulların bile varolduğu grlmtr⁶.

⁶ Bowles, Edmund A, **The Timpani Supplement More Pictures and Documents**, Pendragon Press, 2009 14 s.



Fotoğraf 2: Osmanlı Yeniçeri Davulcusu (13. yy.)



Resim 1: Resmi Geçit Törenindeki Fas'lı Müzisyenler Tasviri

Çağlar ilerledikçe diğer enstrümanlarla uyum sağlayarak beraber çalınabilme becerisine ulaşılmıştır⁷.



**Resim 2: Windsor Kalesi Kraliyet Kütüphanesi
'Padshahnama' Moğol Hanedanı 1657/58**

⁷ Bowles, a.g.e., 16 s.

Burada timpaninin trompetle olan yakınlığına dikkat çekmekte fayda vardır. Timpani notasyonunda ilk başlarda herhangi bir notalama mevcut değildir. Müzisyen, çaldığı müziğe en yakın ritimle vurma eğilimdedir. Daha sonraları trompetin yardımına gelerek önce trompetin ritimlerini sonra da trompetin notalarını kendine nota olarak belirler. İki davul olarak çalınan ritim kalıplarında daha büyük ya da kalın olan davul tonik sesine, daha ince veya küçük olan davul ise dominant sesine uyumlu hale getirilmektedir. Uzun süreler boyunca özellikle ikinci trompet ile uyum içinde olacaktırlar.

Özet olarak 1600'lü yıllara kadar timpani adını işitmesek de varlık olarak orada bulunduğunu tarihsel kaynaklardan öğrenebilmekteyiz. Hayvan derisi kaplı, genellikle tahta çomaklarla çalınan, derisi sabit ve akortlanamayan bir davul örneği ile başlayan serüven yıllar geçtikçe tarih sahnesindeki yerini giderek sağlamlaştıran bir enstrümana dönüşmektedir.

1.2.2. Rönesans

Avrupadaki gelişim süreci içinde, timpani ve side drum (bugünün trampeti) enstrümanının aynı zamanlarda ortaya çıktığına dair kanıtlar elde edilmektedir⁸. Her ikisinin de Avrupa'ya Doğu'dan geldiğinden şüphe yoktur. Türk, Pers ve hatta Hint tarih kaynaklarındaki eserlere göre atların, develerin veya fillerin üzerine sabitlenmiş kettledrums'ların varlığı mevcuttur. Modern timpani boyutlarında olmayan fakat genel görünüşleri itibarıyla timpani olarak düşünülebilen enstrümanlar Sultan'ın ordusunda süvariler tarafından çalınmaktaydı.

Küçük ortaçağ nakerslarından ayrılan timpaninin ataları Rönesans'ta, 1457 yılında Macar Kral'ı Ladislav V'in kızının Fransız Charless VII ile olan düğününde '*daha önce hiç görülmeyen, atların gerilerinde taşınan geniş kazanlı davulların*' tasviriyle ortaya çıkmaktadır⁹. Fransa bu tarihten itibaren hızlıca timpaniyi benimsemiştir. Bu zamanlarda timpaninin üzerindeki deriler genellikle dana, keçi ya da eşek derilerinden

⁸ Montagu, a.g.e., 42 s.

⁹ Y.a.g.e., 43 s.

yapılmaktadır. Deriyi kazıma, hazırlama ve iyileştirme çalışmalarının hepsi el ile yapılmakta, sonucunda ise sert, katı ve mat bir yüzey ortaya çıkmaktadır. Kalın derilerin yüzeyleri zımparalanmış gibi mat olmaktadır. Hangi materyal kullanılırsa kullanılsın, doğuşkanların temel notayı engelleyip ağır basmalarından dolayı sonuç hep donuk bir tondur. Bugünkü timpani maletlerinin o zamanki üyeleri tahta başlıklı olup vurduklarında çıkardıkları ses tok bir ses olmakta buna rağmen şiddetli olabilmektedir. Bu deriler kalın teller ile timpaniyi oluşturan kazana tutturulmak suretiyle hazırlanmaktadır¹⁰.

İsviçre’de 15 yüzyılın sonlarında - 1480 civarı - ilk ikonografik kaynağa ulaşabilmekteyiz. Burada bir çift davulun atların sırtında çalındığını açıkça görebilmekteyiz.



Resim 3: Diebold Schilling, 1485

¹⁰ Bowles, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997, 2 s.

İmparator Maximilian'ın yirmi trompetçi ve dört timpanistten oluşan imparatorluk müzisyenleri imparatorun önünde bir müjdeleyici olarak görev yapmakta ve önden eşlik etmekteydiler. 1500 yıllarda trompet ve timpaniler kesin olarak majestelerinin sancağında yerlerini almışlardır. Bu zamanlarda timpani, Almanca terimi ile – Heerpauken – ile de kullanılmaktadır¹¹.

İlk başlarda özellikle trompet ile birlikte bir çift olarak, genellikle askeriyede marşlara ritim vermek üzere ve parlak, ihtişamlı müzik gerektiren şartlarda kullanılmıştır. O zamanlara ait birçok tasvirler betimler ki davullar her zaman çift olarak kullanılmıştır. Bir tanesi görece diğerinden daha küçük boyutlardadır. Karşıt görüşte herhangi bir kanıda rastlanmayan bir rivayete göre, ilk timpaniler aşağı yukarı trompetin çalacağı tona göre 'tonik ve sudominant' veya 'tonik ve dominant' olarak akort edilmekteydiler¹². Bununla birlikte ilkel akort aletleri – sadece gerginlik yaratan ipler olarak düşünebiliriz- kalın ve esnemez bir yüzeye sahip olmakla birlikte basit yapımlı, sadece bulanık ve belirsiz, birçok doğuşkan sesin temel notayı gölgelediği bir ses üretebilmekteydi¹³. Bu sesler ile gösterilere eşlik edilmiş, savaş naralarında boy gösterilmiş, geçit törenlerinde ön sıralarda yer alınmıştır. Aynı zamanda bazı görüşler bu çok gürültülü ve sürekli yüksek olan sesin şeytanın icadı olduğu ve saygın olan müziği mahvettiğine inanmaktadırlar¹⁴.

1500'lü yıllarda İngiltere'de de çeşitli belgelere ulaşmaktayız. Kral sekizinci Henry'nin müstakbel eşini karşılama esnasında o zamanın ingilizcesiyle:

*'Fyrst her Trompettes went forwarde, whiche were twelve in nomber besyde two kettle Drommes on horsebacke, then followed the Kynges Trompettes...'*¹⁵

'Önce at sırtında iki davulun yanında oniki trompet ile hanımın borazanları gitti, arkasından kralın borazanları takip etti...'

¹¹ Montagu, a.g.e., 43 s.

¹² Bowles, a.g.e., 3 s.

¹³ BECK, John, **Encyclopedia of Percussion: Edition 2**, 2007, 26 s.

¹⁴ Montagu, a.g.e., 43 s.

¹⁵ Edmund Halle, **The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke**, J. Johnson; London 11 s.

Burada çeşitli görüşler mevcuttur. Bazı görüşler yukarıdaki ‘her’ sözcüğünün yanlış anlaşıldığını ve bütün takımın kralın olduğunu iddia etmekte, diğer görüş ise eşinin borazanları olduğunu iddia etmektedir. Sonuç ne olursa olsun burada önemli olan davulların trompetler ile kullanımına verilen örnektir.

1600’lü yıllardan sonra İngiltere Kraliyet kayıtlarında resmi olarak *Kettledrum* adı altında, diğer davul benzeri enstrümanların, trompetlerin ve askeri düdüklerin dışında ayrı olarak listelenmeye başlanmıştır. Tudor ve Stuarts’ın krallıklarında çok fazla farklılık olmamıştır. Kral Henry’den sonra kayıtlarda kettledrum olarak fazla yer almamaktadır. Kraliçe Mary dönemindeki mektup örneklerinden anlaşıldığı üzere kazandan yapılmış, insanların sırtında taşıdığı bir çift davul ancak timpaniye referans gösterilebilmektedir¹⁶.

Birkaç yüzyıldan beri timpani maletleri genellikle tahtadan (şimşir) yapılmakta, arasıra fildişi kullanılmakta, 20-30 cm uzunluğunda, ucunda küçük bir topuz ile biten çubuklardır. Bu topuzlar bazen büyük te olabilmektelerdir. Açık havada seremonilerde davulcuya tutturulmuş biçimde ideal olan yüksek, kuru ve darbeli bir ses üretilmekteydi. Onaltıncı yüzyılın Viyana’sında şu an Kunsthistorisches Museum’da bulunan süvarilerin kullandığı otuzdokuz santim uzunluğunda dörtbuçuk santimetre çapında baget mevcuttur¹⁷.

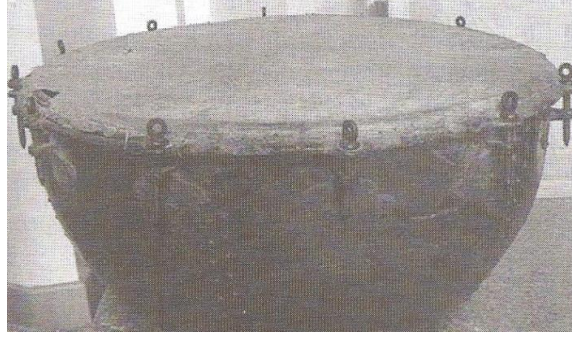
1.2.2.1. İlkel Halka Uçlu Akort

1600’lü yılların ortalarında kendini iyiden iyiye belli eden davullar, daha çok amaca hizmet etmek ve çeşitliliği sağlamak adına halka uçlu akort anahtarları ile kenarlarından tutturulmaktadır. Müziğin yapısına göre bu davul anahtarlarının tutturulduğu deriyi germek veya gevşetmek suretiyle istenilen notaya göre sabitlenmektedir. Tabii olarak müziğin devamlılığında akort yapılamamakta sadece yapılan tek akortla müzik icra edilebilmektedir¹⁸.

¹⁶ Montagu, a.g.e. 46 s.

¹⁷ Schlosser, Julios von, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienna, 1920, 94 s.

¹⁸ Bowles, a.g.e., 17 s.



Fotoğraf 3: Osmanlı 1663 / İlkel Halka Uçlu Anahtarlar

1.2.3. Erken Barok

Praetorius'un timpanisi ya da diğer bir ifadeyle Heerpauken, 44 – 50 cm. çapındadır. Genellikle demir taç şeklinde üçlü bir standda yerleştirilmekteydi. Bu standlar genellikle depolama olarak kullanılmaktaydı. Bunun nedeni müzisyenler çok nadiren çalmak için durmaktaydılar. Bir performans için o dönemlerde normal olan at sırtında ya da uygun bir yükseklikte timpanilerin çalınmasıdır. Pirinçten yapılan dış yüzeyi ile kazan şeklinde ya da yarıdaire şeklinde biçimlenmiş parçaların bileşiminden oluşmaktadır. Trichet bize bu konuda daha açık fikir vermektedir:

'Bu zamanlarda Almanlar tarafından yapılan bakır veya pirinçten davullar kullanılmaktadır...'¹⁹

Bu dönemde de trompet haricinde kendi başına var olamamakla birlikte küçük bir ipucu göze çarpmaktadır. Kraliçe Elizabeth döneminde yapılan yemek müziklerinde timpani olmadan yapılan fanfarlar biraz daha rutin olmaktadır.

Almanya'da giriş ve çıkış müziklerinde (Aufzüge – Auszüge) trompetin yerleşik yerine zamanla timpani yerleşmiş, trompete eşlik eden tonik ve dominant akoruyla uyum sağlamayı başaramamıştır. Bu giriş ve çıkış müzikleri sekiz ölçüden fazla olmamakla beraber tekrarlar eşliğinde ya da değişik varyasyonlarla uzatılabilmektedir²⁰.

¹⁹ Trichet, Pierre, **Traite des Instruments de Musique** (vers.1640) 70-81 s.

²⁰ Montagu, **a.g.e.**, 57 s.

Bu çağın çoğu yılında, iki timpaniden küçük olanı dominant akoruna, büyük olanı da tonik akoruna göre akortlanmaktaydı. Kendi çaplarının ortasında yapılan akort, çok daha az nota pesleşmesi oluşturmaktaydı. Daha sonra besteciler daha yüksek timpaniler isteyip, büyük olanının akordunu dominant veya sudominant yapınca timpaninin üst derisinin tansiyonu biraz daha düşmüştür. Bunun sonucunda daha az rezonans ve daha kesin bir ses perdesi elde edilmiştir. Timpaniye vurulduğu zaman, timpaninin üst tarafı daha bol, adeta ‘kayış’ gibi bir ton yayma eğilimde olduğu gözlenmiştir. Ortaya çıkan ses bugünün daha büyük ebatlardaki enstrümanlarına göre daha belirsiz bir yapıya sahiptir²¹.

17. yüzyıl sıralarında timpaninin yolu kapalı mekânlara doğru ilerlemiştir. Devamlı surette gelişen orkestralarda sabit olarak yer almaya başlaması bu tarihlere rastlamıştır. Timpaninin bu zamanlardaki rolü öncelikle, bütünüyle değilse de, ritmik ve törensel bir etki bırakmak amaçlı olmuştur. Timpanistler ‘savaşlarda cesur, ön saflardaki yer alan, timpanisi ile şenlendiren birer kahraman olarak algılanmaktadır. Almanya’da kraliyette trompetçi ve timpanistler her yönden imtiyazlı kimseler olmuşlardır. Sadece aristokrat insanların trompetçi olarak iş verilmesine müsaade vardır. Timpanistler de bu imtiyazların hepsine sahiptirler²². Yazılı nota olarak gelişinden önce timpaniyi çalan sanatçı ‘ad libitum’ olarak çalmaktadır. Kalın perdeden çalan trompetin partisine göre doğaçlama olarak vuruş sergilemektedir. Bu durum ilk başlarda sadece bütünüyle gelişen cümlemelerin yanında ritmik bir destek olarak başladı. Bilinen en iyi Alman terimi olan ‘Schlagmanieren’de (vuruşların metodu ya da modelleri olarak çevrilebilir, kesin bir kelime anlamı yoktur.) belirli repertuvarlardan seçilmiş süslemeler vardır, ama bu performans sanatçının neyi ne zaman kullandığına, diğer bir deyişle, kendine kalmıştır²³.

Lully ile birlikte timpani kendi başına anlamlı bir enstrüman olarak kullanılmaya başlanmış, O ve O’nun izinden giden besteciler orkestralardaki gerekliliği göz önüne alarak hareket etmişleridir.

²¹ Bowles, **a.g.e.**, 6 s.

²² Tarr, Edward, **The Trumpet**, Batsford, London, 1988, 67 s.

²³ Bowles, **a.g.e.**, 9 s.



Final Kadansı, Eski Zamanlardaki Timpani Tremolosuna Bir Örnek²⁴



Resim 4: Christoph Weigel, Sr. Regensburg, (1698): The Parchment Maker

1.2.3.1. El İle Akort

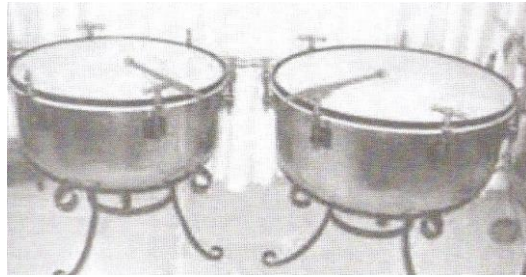
Herhangi ek bir araca ihtiyaç kalmadan timpaninin derilerine vida tarzı elle tutulabilecek anahtarlar yerleştirilmek suretiyle tasarlanan davullardır. (hand-screw drum) Barok dönemden itibaren eserlerin daha iyi çalınabilmesi açısından daha rahat akort edilmesi üzere musluk başlığı şeklinde geliştirilmiştir. Böylece çalan müzisyen akort değiştirebilmektedir. Tabii bu değişim ancak davulun ses aralığına kadar

²⁴ Speer, Daniel, **Grundrichter Unterricht der musikalische Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt**, Kühnen, 1687, 220 s.

olmaktadır. Ses aralığı izin verdikçe akort değişimi yapılabilir. Ses aralığı derinin kalınlığına, şekline, yapısına, dokusuna göre değişiklik göstermektedir. Her ne kadar sabit şekilde akortlanan davullardan daha kullanışlı olsa da müzisyen için hala akortlanması zor bir enstrüman konumundadır²⁵.



Fotoğraf 4: Erken Müzik Performanslarında Kullanılmış Barok Timpani



Fotoğraf 5: 1830 Yapımı Pirinçten Yapılmış Fransız Barok Timpani 22.8 ve 25.2 İnç Çaplarında

El vasıtası ile akort yapılabilen timpanilerde Alman ve İngiliz timpanileri göze çarpmaktadır. Şekil olarak nispeten daha oval olan Alman stili timpaniler genellikle 25 ve 27 inç çapında olurken, kazan tarafı aşağıya doğru daha uzun olan İngiliz tipi timpanilerde ebatlar 24.5 ve 27.5 inç çapında üretilmektedir.

²⁵ Bowles, a.g.e., 28 s.

1.2.4. Barok Dönem

Onyedinci yüzyılın ortalarında ve sonlarından günümüze kalan eserlerin hepsi daha yayınlanmamıştır. Sadece belli başlı kütüphanelerde ve koleksiyonlarda bulunabilen eserlere göre hareket edilmektedir. Başka bir deyişle hangi bestecinin ilk neyi yaptığı çok tartışmalı olmaktadır. Bizim elimizde bulunan müziğe göre Lully'nin eserleri orkestral müzikte içinde timpani barındıran ilk klasik eserlerdendir.

Bu dönemde Lully, Francesco Cavalli'nin *Serse: Comedie en Musique* için timpani partisi yazmıştır. 1660 yılında Louvre'daki Grande Galerie de Peinture'de ilk gösterimi yapılan eserin iki perdesinde özel efektler ile varolmuştur. Lully dışında yine Fransa'da Rameau, Almaya'da Bach, İngiltere ve İtalya'da Handel sayesinde timpani orkestralara düzenli olarak yerleşmiş ve aranan bir enstrüman olmuştur²⁶. Fakat o dönemlerde akortlama düzeni daha tam oturmadığından trompet ve timpaninin Do ve Sol majör olmayan eserlerde kullanımları imkansızdır.

Tipik bir timpaninin ölçüleri yaklaşık olarak 45- 50 cm çapında, 27-38 cm yüksekliğinde üretilmekteydi. Bugünün enstrümanlarına göre daha az rezonans ve ses yüksekliğine sahip oldukları için zamanın daha küçük enstrümantal gruplarında yer almaktaydılar. Timpanistler kapalı mekânlarda çalmaları gerektiğinde bu gruplarla beraber hareket etmekteydiler. Doğaçlama ve gösterişli sergilemelerde, yazılı olan müziği çalmada daha biçimli bir yol çizmekteydiler.

Almanya'da kanıtlarına rastlanan erken dönem timpanilerde o dönemin normal ölçülerinde tespit edilmiştir. İç kısmı açıldığı takdirde görülen huni şeklinde bir boşluğun olduğu görülmektedir. Bu hunilerin şekil ve boyutları timpani boyutlarına göre değişmektedir. Bu hunilerin timpanilerin ses tınısını daha belirgin ve parlak yapmak amacı ile konulduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda timpaninin tonlanmasında da yardımcı olduğu kanaati yaygındır²⁷.

Erken Barok Dönem boyunca süvarilerin taşıdığı timpaniler yere indirilmiş ve sabit bir müzik mekânı oluşturulmuştur. At sırtında çok dikkat edilmediğinden, timpani

²⁶ Montagu, **a.g.e.**, 74 s.

²⁷ Montagu, **a.g.e.**, 82 s.

yere sabitlenince herkes daha güzel bir ses tınısı elde etmiştir. Fakat timpani askeri törenlerde hala aranan bir enstrüman olduğundan optimum ses tınısına ulaşmak, iki tekerlekli savaş arabalarının bulunuşu ile olmuştur. Böylece arabaların üzerine yerleştirilen timpaniler ağırlıkları ne kadar olursa olsun sıkıntı yaratamayacaktır²⁸.

Timpani derileri bu dönemde çok katı malzemeden üretilmektedir²⁹. Askeri marşlardaki timpanilerin derilerinden bu katı malzemeler sayesinde çıkan ses kalitesi donuk bir ton hissi vermektedir. Burada görev yapan askeri müzisyenler için bu o kadar da önemli bir önem teşkil etmemektedir. Diğer yandan orkestralarda timpani çalan müzisyenler için ses kalitesi büyük önem arz etmekte olup bu yönde yüksek talepleri olan müzisyenlerdir. Her ne kadar o zamanın derileri düzgün bir şekilde dizayn edilemese de ilerleyen zamanlarda traşlama yöntemiyle el yapımı derilere sahip olmuşlardır. Timpani derileri bu traşlama yöntemi kullanılmaya başlanmasından itibaren gitgide daha düzgün bir yüzeye sahip olmuşlardır. Yeni tür deriler üretilene kadar - yaklaşık iki yüzyıl kadar - besteciler de düzgün bir yüzeyi bulunmayan, timpaniler için çok komplike eserler yazamamışlardır.

Derilerin değişme işlemi Berlioz zamanında karşımıza çıkmaktadır. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bulunan kesme makinası (splitting machine) sayesinde her türlü nitelik ve nicelikte deriler imal edilip kesilmiş, mümkün olan en ince deri timpani derisi olarak kullanılmaya başlanmıştır³⁰.

Vienna'da gördüğümüz üzere bu dönemdeki timpani bagetleri ise baş bölümlerini de içine alan tahta yapım veya fildişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Prag Müzesi'nde bulunan üç çift timpani bagetinin ikisi tahta başlıklı üçüncüsü ise oğlak derisi kaplanarak hazırlanmıştır. Modern performanslar bize gösteriyor ki tahta uçlu bagetler kesin bir ritmik artikülasyonu ve çalıcılıkta belirgin bir ton çizgisi yaratmaktadır. Her ne kadar günümüzde kullanılan geleneksel timpani bagetinde tahta uçlu yerine keçe kaplı

²⁸ Y.a.g.e., 84 s.

²⁹ Bowles, Edmund A., **the double double double beat of the thundering drum, the timpani in early music**, Percussive Art Notesi 1991 422 s.

³⁰ Montagu, a.g.e., 86 s.

bagetler kullanılsa da, bugün hala tahta uçlu bagetin üretimi ve bazı bestecilerin özellikle tahta uçlu timpani bageti talepleri mevcuttur³¹.

Barok dönem için en ideal olan timpani derisi – baget ilişkisi, ince deri ve tahta uçlu bagettir. Cenaze türü törenlerde ise daha kapalı ve hatta susturucu bir ton elde etmek için yün ile kaplanmaktadır. Eisel'n 1738'deki deyişine göre bu yumuşak ses kalitesini elde etmek üzere orkestralarda da üzeri deri ya da kumaş kaplı timpani bagetleri kullanılmaya başlanmıştır. Daha yüksek bir ses elde etmek adına timpani derilerinin merkeze yakın yerlerine vurulması böylece ses kalitesi kontrolünü ve ses seviyesini kontrol etmek açısından önem teşkil etmektedir³².

Bu dönemde timpani için yazılan müzik oldukça basittir. Genellikle *tutti* veya *ritornelli* pasajlarda orkestra ile beraber çalınan, akortlanmasının zorluğundan ötürü çok fazla ses seviyesi değişmeyen bir enstrümandır. Timpani partisi yazılmayan eserlerde timpani istendiği takdirde müzisyen doğaçlama bir ritim ile karşılık vermektedir. Altenburg'un, 1768'deki anonim bir tezde bahsettiği üzere, perküsyoncuların mükemmel çalma ve hafızaya işletme konusunda 14 temel metot vardır³³. Örnek olarak, trompet sanatından alınan dil vuruşu tekniği, yazılı modellerde ritmik azaltma olarak karşılanmaktadır. Açık alanlarda yapılan saray müziği kökenli birçok vuruş şeklini içine alan teknik, müzik işitsel olduğu kadar görsel olarak değerlendirildiğinde de anlam taşımaktadır. Tremolo, çapraz vuruş, sıralı vuruş gibi çok çeşitli teknikler, kadans kısımlarındaki süslemelerde kullanılan çeşitli hareketler, 'Shlagmanieren'in kapsamı altındadır³⁴.

Açık havadaki müzik sanatında, yukarıda bahsedilen değişik çalma teknikleri, birçok değişik varyasyon ve tempoda kendini göstermektedir. Vücut pozisyonu ile birlikte, beden hareketleri, bileğin artistik duruşuna kadar bu görsel süslemeler tasarlanmıştır. Barok Dönem'den bu yana Shlagmanieren ile ilgili teorik olarak çalışma

³¹ Y.a.g.e., 87 s.

³² Altenburg, Johann Ernst, **Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst**, Harward U.L.,NY, 1795, 128 s.

³³ Altenburg, a.g.e., 128 s.

³⁴ Altenburg, a.g.e., 129 s.

yaratılmamıştır. Bu nedenle çalıcılar temel kuralların neler olduğunu, serbestlik olup olmadığı hakkında sorulara yanıtızsız kalmaktaydılar.



Resim 5: Timpanist, Johann Christoph Weigel, Nuremberg 1722

1.2.4.1. Barok Stili Timpani

Klasik müziğin timpani ile ilk tanışması Barok Dönemden itibaren başlamaktadır. Barok müziğin yapısına uygun olarak tasarlanan timpaniler, güçlü hayvan derileri ile birleşince tam bir barok hava estirmektedir. Bu timpaniler de tıpkı çağdaşları gibi akortlanması belli bir alete ihtiyaç olunarak yapılabilmektedir. Genellikle altı vida ile deriler kenarlarından akortlanmaktadırlar³⁵.

³⁵ Bowles, a.g.e., 17 s.



Fotoğraf 6: Prusya ve Bavyera Stili Barok Timpani 1660-1700



Fotoğraf 7: 18. yy. Alman Stili Barok Timpani



**Fotoğraf 8: 18. yy. Barok Timpani
Daha Küçük Bir Çocuk İken Joseph HAYDN'ın Kullandığı Timpani**

1.2.5. Klasik Dönem

18. yüzyıl sonlarında orkestranın müziği ve makyajı bir miktar değişmiştir. Belirgin bir biçimde daha çok yaylı enstrümana ve tahta üflemeli enstrümana gereksinim artmış, müziğin ses aralığı genişlemiştir. Bu genişleme timpani müziği içinde uygulanmaya başlanılmış, çalan grupların, orkestraların arkalarında, ses derinliği ve yoğunluğunu dengeleyecek şekilde yer almaya başlamışlardır. Timpani takımlarının ebatları artık at sırtında çalmaktan çok öteye geçtiği için daha da büyümüştür. Böylece

ses rengi de genişlemiştir. Sesin büyüyüp değişmesi karşısında önlem olarak timpani bagetlerinin baş kısmı, çalınan müziğin gerekliliğine göre deri veya yün parçalarına sarılmıştır. Güderi ya da fanila tarzı o zamanlarda oldukça bulunabilen materyallerle timpani başları sarılmış ve sıkıca dikilmiştir. Alternatif olarak timpani bagetlerinde sandviç şeklinde, deriyi vida ile tutturmak sureti ile sap kısmından yardım alarak yeni tür timpani bagetleri üretilmiştir³⁶.

18. Yüzyıl sonlarında timpaniler yavaş yavaş küçük şövalye gruplarının çalgısı olmaktan çıkıp daha büyük enstrümanlar olarak yer almaya başlamışlardır. İngilizce olarak 'Double Drum' olarak anılan 58-61 cm ve 66-68 cm çaplarında karakterize olmuş bir çift davul olarakta adlandırılmaktadırlar. Ülkeden ülkeye, çalgı yapımcısına göre değişen çok çeşitli ebatlarda timpanilerde bu devirde mevcuttur. İngiliz davulu en büyükleri olarak tarihte yer alıp, onu Fransa takip etmiştir. Alman timpanileri karşılaştırıldığı zaman diğerlerine göre daha küçük boyutlarda kalmışlardır.

18. yüzyılın sonlarına kadar bütün pratikler timpaninin merkezine ya da hemen merkezin yanına vurularak yapılmaktaydı. Açık mekânlarda çalınan müzik için bu tok ve donuk ses arzu edilmiş olsa da kapalı mekânlarda yapılan müziklerde uygunsuz bir tarz oluşturmuştur.

Klasik dönem ile birlikte büyük bir değişim yaşanmış ve timpaniler artık bölüm aralarında da akortlanabilecek gelişime uğramışlardır. Barok Dönem'de nem ve ısı durumları haricinde bir kere akortlandığında öylece kalmaktaydı. Klasik Dönem'de ise artık kaldıraç kollu timpaniler geliştirildiğinden akortlanma bir miktar daha kolay olmuştur.

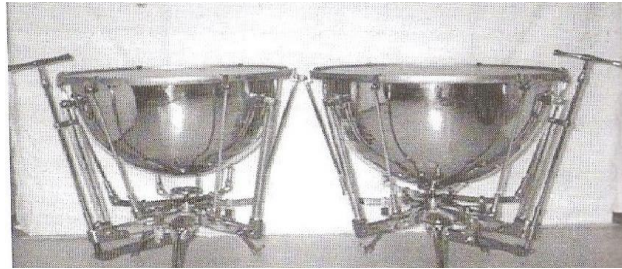
Yapılan müziğin ritmik karakterine göre timpani çalış şekli yan davul olarak Türkçeye çevirebileceğimiz 'side drum' çalış şekli ile aynıdır. Deri yapımının gelişmesiyle birlikte eski zamanlara nazaran çok daha ton kalitesi olan özellikle Beethoven'ın eserlerinin karakteristik özelliklerinin daha fazla ayırt edilebildiği timpaniler önem kazanmaya başlamıştır. Tahta uçlu bagetler bu kalın, pürüzsüz ve

³⁶ Bowles, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997, 10 s.

dayanıklı deriler vasıtasıyla trampet çalma tekniğindeki hemen hemen her hareket ve çiftlemeler bile daha kolay hale gelmiştir. Bununla birlikte 19. Yüzyılın artan müzikal talepleri ile birlikte özellikle hızlı pasajlarda karşımıza çıkan değişik teknikler bu yüzyılın sonuna kadar tam olarak oturmuş sayılmamaktadır³⁷.

1.2.5.1. Kaldıraç Kollu Akort

Kramer'in 1812 yılında Münih'teki icadı ile birlikte bir ana manivela kolu ile ona bağlı diğer mekanizmanın yardımıyla akortlanma sistemi diğer sistemlere nazaran çok daha rahatlık sağlamıştır. (lever timpani) Bütün akort anahtarlarını tek bir kolla gevşetip sıkma yolu ile bir miktar da olsa hız kazanılmıştır. Bu teknik günümüzde de arasıra özellikle bas timpaniyi akortlamak için kullanılmaktadır. Daha seyrek olarak tenor timpanide de yararlanılmaktadır. Diğer bir tanımı da mekanize davuldur³⁸. (Machine Drum)



Fotoğraf 9: 25 ve 28 İnç Çapında Anton Van Der Hoeck Lever Timpani



Fotoğraf 10: Johann Einbigler'den Orjinal 'Machine Drum' 1840

³⁷ Montagu, a.g.e., 99 s.

³⁸ Bowles, a.g.e., 46 s.

1.2.6. Romantik Dönem

19. Yüzyıl müziğinde artan çeşitli müzik taleplerine göre artık vurmali çalgı sanatçısının baget çantasında birbirinden değişik timpani bagetleri mevcuttur. Eski, tahta kaplama bagetler daha sert, parlak ses çıkaran bagetlere dönüşse de kullanımları azalmış, deri kaplanmış başlıklı bagetler çeşitli boy ve uzunluklarda kullanılmaya başlanmıştır. Sandviç gibi iki tarafına bir ya da iki kat bez ya da deri kaplanmış bagetler daha yumuşak bir ton oluşturmaktaydılar. 1825 dolaylarında sünger başlıklı baget çeşitleri buluşlarda yerini almış, özellikle yuvarlanarak çalınan durumlarda daha harman bir ses ortaya çıkarmıştır. Kökeni Fransız olan, Berlioz'un favori timpanisti Paris Operası'ndan Charles Poussard ilk olarak bu maletleri kullanmış, Leipzig'li timpanist Ernst Pfundt tarafından popüler hale gelmiştir³⁹.

Son aşama ise 1830'lu yıllarda piyano keçelerinden sarılmış olarak yapılan bagetlerdir. Kullanılan malzeme isteğe göre sert ya da yumuşak olarak çok çeşitli olabilmekteydi. Frankfurt'tan timpanist Carl Gollmick bu bahsettiğimiz üç çeşit bageti de kullanan ilk sanatçıdır. (tahta, sünger ve keçe) İngiliz orkestraları enstrümanın gelişim teknolojisinde her zaman daha muhafazakâr davranmış, sadece senelerce tahta baget kullanmakla kalmamış, el ile akort edilen timpanileri tercih etmeye devam etmişlerdir⁴⁰.

Pfundt'un belirttiğine göre tahta ve deri kaplı baget kullanmaktan kaçınarak ve daha yumuşak sargılar yapılarak, orkestralardaki timpaninin sesi daha yumuşak bir hale gelmiştir. Artık sert, tok bir ses değildir Amerikalı davulcular daha yüksek bir ses istediklerinden dolayı özellikle sert bagetleri tercih etmektedirler⁴¹.

1850'lere kadar daha ince ve yarı saydam timpani yüzeyleri (derileri) daha arıtılmış kimyasal materyallerle üretilmekteydi. Sonuç bir miktar daha temiz bir ses olarak karşılına çıkmıştır. Bu tip deriler 2. Dünya Savaşı'nın sonunda her yerde bulunabilen plastik materyalli polyethylene-terephthalate maddesinin gelişimine kadar

³⁹ Bowles, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997, 12 s.

⁴⁰ Bowles, **y.a.g.e.**, 13 s.

⁴¹ Bowles, **y.a.g.e.**, 14 s.

kullanılmıştır. Bu modern temsilci hayvan derisinden daha az rezonansa sahip ve elastikiyeti daha fazla olan bir maddedir⁴².

Romantik Dönem'den önce yavaş yavaş kullanımına başlanan üç timpani de artık yerini sağlanlaştırmış, 19. yüzyılın ilk yarısında opera ya da orkestral müzik yazan birkaç besteci eserlerinde üç ya da dört timpani için parti yazmışlardır. Fakat halen sadece vidalı akort yöntemi ile akort edilebilmekteyken hızla değişen ses perdelerine de rastlanmaktaydı. Bu sorunun çözümü ancak daha önceden akortlanmış bir başka enstrümanın da olması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak timpani yapımında ve kullanımında radikal bir değişim yaşanmıştır. Romantik Dönem'de 'Machine Drum' adı verilen hızla akort edilmesi sağlanabilen timpaniler geliştirilmeye başlanmıştır. Sayısız mucit, metal işçileri el ele verip kol veya levye yardımı ile dönen, döndürülmek suretiyle akort edilebilen ve en sonunda ayak pedalına kadar uzanan bir dizi akort edilme şekli ortaya çıkarmışlardır. Bu son değinilen ayak pedalı ile akort etme durumu (patenti Dresde'den Carl Pittrich tarafından 1881'de alınmıştır) besteciler ve çalıcılar için sınırları kaldıran büyük bir adım olmuştur. Bu yöntem ile iki el de serbest olarak çalmakta, eser devam ederken timpaniler istenilen notaya akort edilebilmektedir. Akort edilebilmesi için eseri yarıda kesmek zorunda kalınmadığı için eser daha iyi icra edilmekte, akort ise diğer akortlanma yöntemlerine göre daha doğru olabilmekteydi. Timpaninin yan tarafına konulan ayarlanmış anahtar mekanizması sanatçı için çok büyük kolaylık sağlamaktadır⁴³.

Timpanide en iyi çalınan yer bu dönemde de değişmemiştir. Naturel bir timpani sesi oluşturmak için inek derisinden yapılan deriler yardımı ile merkez ve kenar noktası arasında tahta veya keçe uçlu bagetler ile çalmak o dönemin ayırtedici özelliklerinden biridir.

Dönemin en önemli icatlarından biri gösterici aksamın bulunmasıdır. Bu aksamın gelişmesiyle birlikte timpani günümüz modern timpanisine en yakın şekline ulaşmıştır.

⁴² Bowles, a.g.e., 15 s.

⁴³ Edmund A. Bowles, "Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani," Journal of the American Musical Instrument Society 5-6 (1980), 74-143.

19. Yüzyıl doğaçlama eklemeleri ülkeden ülkeye değişiklik göstermekteydi. Ritmik güzellikleri timpaniye eklemek belki de Fransız İhtilalinden ötürü Fransa’da zayıf kalmıştır. Besteci-Teorist Georges Kastner’e göre Paris Opera Orkestrası’ndan Charles Poussard bu değişiklikleri hiç uygulamayı tavsiye etmemiş, kendi kaynaklarından alınan bilgiye göre bu tür değişiklikler yapan çalıcıların, şefin ağır tepkilerine maruz kaldığını belirtmiştir⁴⁴. İtalya’da ise Schlagmanieren hala kullanılmakta idi. Her ne kadar diğer müzik alanında gelişmiş ülkelerde ab libitum olarak kullanılmaya devam etse de artık yavaş yavaş yazılı parti olarak müzikte yerini almaya başlamıştır.

1900’lü yılların öncülerinde sürekli çalma veya tremolo tekniği için çeşitli teknikler üretilmiştir. Örnek vermek gerekirse, küçük bir ekleme ile ölçsüz sürekli çalmalar ölçülü hale gelmiş ya da çift çalma tekniği ile akortlar arası timpani değiştirerek çalınabilen yeni teknikler oluşturmuşlardır. Teknikler arası gelişmeler 19. yüzyılda da devam etmiş, trampet tekniği ile neredeyse aynı teknik dahil olmak üzere birçok çalma şekli dünyada yerini almıştır. Bu şekiller çalınacak eserin ruhuna göre besteci ya da vurmali çalgı sanatçısı tarafından seçilerek çalınmaktadır.

Kadanslar, özellikle final bölümlerinde timpaniste her zaman şaşıla bir gösteri sunma fırsatı sağlanmıştır. Bu özellikle Barok dönemde, asılı olan davulların kuvvetli bir vuruşla bittiği birçok eserde görüldüğü üzere doğru bir görüştür. Final vuruşu neredeyse her zaman aksanlı ve kuvvetli, eserin karakterine yakışır bir son ile bitirilmektedir.

Timpaninin bir asılı davul olarak 15. Yüzyılda sahneye çıkmasından orkestralarda yazılı partilere kadar uzanan bu sürecinde timpaniler sadece ve sadece çok sert eserlerde kullanılmamış, birçok timpanist yumuşak çalış ile türlü eserlerin içinde yer almışlardır⁴⁵. Enstrümanın karakterine bakıldığında ağır ve bas bir ses perdesi içerisinde yer almasından ötürü, diğer enstrümanlar ana figürü çalar iken bu tür davul çalan müzisyenlere besteciler daha çok ritmik güzellikler katması için, çok fazla notaya

⁴⁴ Bowles, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997, 16 s.

⁴⁵ Bowles, **y.a.g.e.**, 17 s.

boğmadan, temel aralıklar ile partiler yazılmıştır. Ana melodi devam ederken, tonun gerektirdiği ana formu da timpanistler çalmaktadırlar.

1.2.6.1. Döndürme Usulü Akort

Ayak tarafına doğru incelen yapısıyla diğerlerinden ayrılan bu tür 1821 yılında Amsterdam'da Stumpff tarafından icat edilmiştir. altındaki pirinçten ya da bakırdan kazan merkez eksenine yaslanır. Bütün kazan döndürüldüğü zaman, eksene bağlı mekanizmalarda hareket ederek akort edilebilmektedir. inkar edilemez avantajlarına rağmen bu modelde bir problem vardır: Davul kısmının döndürülmesi sürekli olarak darbe noktasının değişmesine sebep olmaktadır⁴⁶. (Rotating/Rotary-tuned Drum)



Fotoğraf: 11 Daniel Funch Yapımı 1882 Rotary-Tuned Drum

1.2.6.2. Germe Yöntemi İle Akort

Eşmerkezli halkaların kablo yardımı ile birbirlerine bağlanıp deriye karşı baskı uygulanarak yapılan bir işlemdir. 1837 yılında Cornelius WARD tarafından uyarlanan bu işlemde kullanışındaki dezavantajlar nedeni ile günümüzde çok kullanılmamaktadır⁴⁷. (turnbuckle tuning mechanism)



Fotoğraf 12: 1800 Yılların Sonlarında Yapılan Timpani (turnbuckle tuning mechanism)

⁴⁶ Bowles, a.g.e., 41 s.

⁴⁷ Bowles, a.g.e., 37 s.

1.2.7. 20. Yüzyıl

Glisando pasajları, aksanlı çalma, adım adım yükselme ve alçalma, davulun ortasına, yanına, çevresine, kenarına vurma, her elde değişik bir baget tutma, trampet bagetleri ile çalma, tel fırçalar ile çalma gibi birçok örnek modern müzikte timpaninin kullanıldığı pozisyonları göstermektedir. Ekleme yapmak gerekirse, karışık ritmik pasajlar çalıcının tekniği ile doğru orantılıdır⁴⁸.

Timpani mekanizmasında Dresden modelinin oluşturulmasıyla birlikte pedal tekniğinin yerleşmesi birçok kolaylığı da beraberinde getirmiştir. Müzisyen bir yandan müzik icra etmeye devam ederken bir yandan da pedallar vasıtası ile ses aralıklarını değiştirebilmektedir. Hali hazırda çalarken anlık değişen ses değişimleri, ayak pedallarını kullanma yeteneği ve iyi eğitilmiş bir kulak ortaya çıkacak müziğin kalitesini de etkilemektedir. Timpaninin yan kısımlarından mekanizmaya bağlanan ayaklıklar ile çalınan timpanilerdeki dezavantaj, ayak kısmının yukarıda kalmasından ötürü, diğer timpanilerin akortlarına geçişte zorluk çıkarmasıdır. Çok hızlı pasajlar bu nedenle hala optimum çalış seviyesine ulaşamamışlardır. Daha sonra ortaya çıkan pedal modelleriyle birlikte pedallar tam ayak seviyesine gelmiş ve bu sorun da ortadan kalmıştır.

Eski zamanlardan kalma büyük kazan şekillerinin yanında neredeyse hiç kaplaması olmayan daha ince tür timpani şekilleri de geliştirilmeye başlanmıştır. Burada amaç arzu edilen sestir. Şüphesiz derinliği olan kazan şeklindeki timpanilerden çıkan ses tınısı kaplama olmayan diğerlerine göre oldukça iyi bir ton kalitesindedir.

Berlioz'un talep ettiği sünger başlıklı timpani bagetleri Akdeniz'in doğal deniz mahsullerinden yapılmaktaydı. Örneğin tahta uçlu bir bagete sünger sarılmak sureti ile yapılan bagetlerdir⁴⁹. Keçe uçlu timpani bageti ise ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde en çok kullanılan timpani bageti tarzı, bu keçe kaplı bagetlerdir. Özel yapım sünger, tahta bagetler de mevcut olmakla birlikte özellikle diğer vurmali çalgılar ile de uyumlu olduğundan ve onların çalınmasına da vesile

⁴⁸ Bowles, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997, 19 s.

⁴⁹ Montagu, **a.g.e.**, 149 s.

olduklarından birçok keçe yapım baget bulunabilmektedir. Burada önemli olan çalınacak esere en uygun bagetin kullanılmasıdır.

Çalma tekniği de Avrupa'da özellikle İngiltere ve Amerika'da değişiklikler göstermiştir. Bu bölgelerde timpani çalma tekniği, bagetlerin birinci eklem yerine ikinci eklemlerde tutulup işaret parmağı ve başparmak arasında çalınması ile gerçekleşmektedir. Alman ve Fransız tekniği de başta olmak üzere tüm bu teknikler ve her tekniğin hangi durumda daha tercih edilebilir olacağı halen tartışılan bir konudur.

Bestelenen eserler ışığında incelemek gerekirse yirminci yüzyıl timpani müziği için altın bir çağ olmuştur. Mekanizma olarak en yüksek seviyeye varan timpani aksamı sayesinde orkestralar dışında da solo bir enstrüman olarak görev almaya başlamış, üniversitelerde uzmanlık alanları açılmış, konservatuvarların ve diğer müzik okullarında vurmali çalgılar bölümünün ana enstrümanlarından biri olmuştur.

Özellikle Amerika'da timpanileri sadece eserlere desteklemek için değil, solo enstrüman rolü üstlenmiş olarak görebilmek de mümkündür. Bugünün timpani notasyonu daha vurgulu, düzenlidir. Bagetler ise kalınından yumuşak bagetine, uzunundan kısasına, plastik başlığından keçesine kadar uzanan geniş bir çerçeve içindedir. Kısacası, dünün partileri dikkat çekmez iken bugünkiler göz kamaştırıcı bir biçimde yazılmaktadır⁵⁰.

1.2.7.1. Zincir Timpani

Zincir timpani denilen modelde bisiklet tekerleğine takılan zincire benzer bir zincir veya çelik bir kablo ile ana zincire bağlanan gergin çubuklar vasıtası ile akortlanma sağlanır. Bu sistemde bütün gerginlik tek bir kol ile gerginleştirilebilmekte veya gevşetilebilmektedir. Pedal timpaniler kadar yoğun olmasa da günümüzde de kullanımı mevcuttur. Profesyonel müzisyenler ayrıcalıklı olarak tiz veya pes notalar sağlamak için bu sistemi kullanabilmektedirler⁵¹.

⁵⁰ Bowles, a.g.e., 20 s.

⁵¹ Bowles, a.g.e., 103 s.



Fotoğraf 13: 23 ve 25 İnç Çaplarında Zincir Timpaniler

1.2.7.2. Pedal Timpani

Günümüzde uzak ara en çok kullanılan bu model timpanilerde daha önce elle akortlama yapılan her türlü sistem artık ayak tarafına monte edilen değişik şekillerdeki pedallar yardımı ile yapılabilmektedir. Bu pedallar örümcek (spider) denen çubuklara bağlı olarak hareket etmektedir. Pedal sistemi bir çok rahatlık ve müzikaliteyi de beraberinde getirmiştir. Müzisyen artık çok kolay ve hızlı bir şekilde timpanileri akortlayabilmekte, (eser çalınırken bile değişim söz konusudur) bunun yanında glissando gibi müzikaliteye katkı sağlayan süslemeleri de yapmaya olanak sağlayabilmektedir.

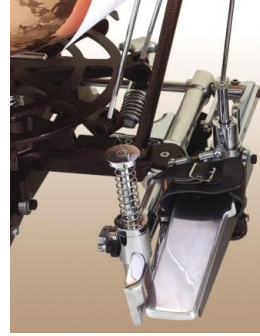
Çeşitli pedal mekanizması kullanılmaktadır:

1. Dişli çark mandal kavrama sistemi ile mekanik dişli çark mandal ve kilit pedala tutturulmaktadır. Timpanist davulu akortlamadan önce mandalları boşa almak durumundadır. Ayağı ile istenilen ses perdesine ulaşıldığı zaman timpanist yeniden pedalı yerine yerleştirir. Çünkü mandallar pozisyonları kurulmuş şekilde bağlanabilmektedirler. Aksi takdirde ses oturmamaktadır.

2. Denge hareketli sistemlerde ise metal bir yay veya hidrolik bir piston yardımı ile timpani başlığının hareket gerginliği sağlanmaktadır. Diğer bir ifade ile süzülen pedal olarak da (floating pedal) isimlendirilmektedir. Çünkü bağlı olduğu herhangi bir dişli çark yoktur.

3. Resistans çarklı mekanizma ile yapılan akortlama sisteminde çark, mil boyunca hareket eder, milin üzerindeki çarkı boşa bırakmak, pedalın hareketini kısıtlamaya sokmaz.

Profesyonel seviyedeki timpaniler çark ve resistans sistemi ile bakır kazanların bileşiminden oluşmaktadır. Bu tür timpanilerde arklı pedallar dışında da çeşit pedallar vardır. Dresden pedal denilen timpaninin alt yanına yerleştirilen timpaniste daha yakın olan pedal, ayak bilekleri tarafından kontrol edilmektedir. Berlin stili pedal ise yine davulun diğer yanında uzun bir kol olarak bulunur. Timpanist ses düzeyini ayarlamak için tüm bacağını kullanmak durumundadır.



Fotoğraf 14: Berlin Stili Pedal



Fotoğraf 15: Ratchet (ark) Stili Pedal



Fotoğraf 16: Dresden Stili Pedal

Son olarak timpanilerdeki pedal mekanizmalarının diğerk bir özelliğini belirtmekte fayda vardır. Bu mekanizma ile sağlanan piston hareketleri timpani başlığının hemen yanındaki sistemde notasyon olarak görülmekte ve akortlama sistemini daha kolay ve çabuk sağlanmasına olanak vermektedir.



Fotoğraf 17: Notaların yerlerini gösteren mekanizma



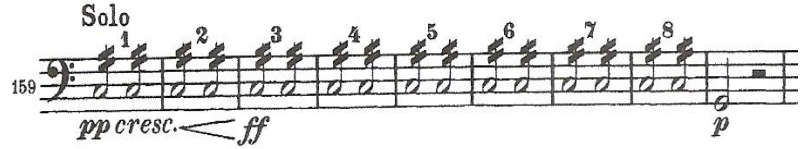
Fotoğraf 18: Pedal Sistemindeki Pedala Bağlı Gergin Piston Ve Gergin Demir Çubuklar

1.3. Önemli Bestecilerin Timpaniye Bakış Açıları

Timpaninin mekanizma olarak gelişmesiyle birlikte dönemin önemli bestecileri senfonik eserlerinde bu enstrümana karşı ilgilerini esirgememişlerdir. O zamana kadar belli bir notasyonu olmayan timpaninin kendi partisi ve hatta soloları bile yazılmaya başlanmıştır.

Joseph Haydn, timpaniye özel ilgi gösteren, eserde kullandığı sesleri timpani partisinin başına harf ile belirten ayrıca timpani için solo partiler yazan hemen hemen ilk bestecilerdendir. 18. Yüzyıl sonlarına kadar timpaniye yazılan müzik basit ritim kalıplarını içermekte ve kadans akorlarını belirtmekte, trompetlerin ve diğer bakır çalgıların dramatik efektlerini kuvvetlendirmek için kullanılmakta iken, bu kalıp Avusturya'lı besteci Haydn ile değişmeye başlamıştır. Daha küçücük bir çocuk iken bu enstrümana merak vermiş ve gençliğinde halk önünde timpani ile birlikte birçok performans sergilemiştir. Kariyeri boyunca timpani her zaman ilgi alanı olmuştur.

Eserlerdeki timpani partisinin akort değişimi Haydn'ın 94. senfonisinde açıkça görülmektedir. 131-134 ölçüleri arası timpani partisinin akortlarını Sol-Re'den La-Re'ye çevirmiştir. Müzisyenin akort değişikliğine olanak sağlamak için timpani partisini ölçü olarak boş bırakmış, timpaniste zaman kazandırmayı amaçlamıştır. Haydn'ın 100. Senfonisi timpanistler açısından dönüm noktalarından biridir. Çünkü bu senfonide timpani partisine solo yazmıştır. Efektini kuvvetlendirmek açısından crescendolarla süslemiş ardından bütün orkestranın katıldığı bir patlamaya dönüşmüştür.



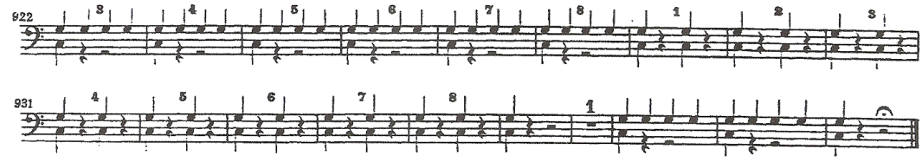
Haydn'ın 100. Senfonisinde Timpani Solosu

Haydn'ın 103. Senfonisinde ise tüm bölümler timpani solosu ile açılmaktadır. O yüzden bu senfoniye 'Drum Roll' de denmektedir.

Ludwig van Beethoven'ın Timpani partilerindeki Beethoven etkisi sonucu belirleyecek önemde yer teşkil etmektedir. Sadece timpani partilerindeki notaların aralıkları değişmemiştir, aynı zamanda yeni teknikler ile – çift vuruş- genişlemiştir. Haydn gibi Beethoven da ünlü keman konçertosunun açılışını timpani ile yapmıştır. Drum Roll Senfonisinin aksine Beethoven'ın solosu gerçek bir açılış temasını oluşturur.

Aynı notalar 365. ölçü özetleme bölümünde görülüp tüm orkestra tarafından çalınmaktadır.

Beethoven'ın müzikalitesinde enstrümanların limitleri kendisi için önemli olmamıştır. Kendi duyduğu hissi dinleyicide uyandırması için limitleri zorlamıştır. Bu durum timpani partilerinde gözlenmektedir. 7. Senfonisinde ilk defa timpaniler arasındaki ses aralığı beşliden büyük aralıklardan oluşmaktaydı. Senfoninin üçüncü bölümünde La ve Re olarak tam dörtlü aralık ayarlanmaktadır. Besteci ses aralığını sekizinci senfonisi, son bölüm Allegro vivace'sinde oktav Fa aralığına kadar çıkarmıştır. Bu durum o zamana kadar yapılan en geniş aralıktır. Aynı şekilde de dokuzuncu senfoni oktav Fa notası ile belirlenirken ek olarak sayısız yüksek noktada timpani soloları yazmıştır. Aynı senfoninin üçüncü bölümünde senfoni eserlerinde bir ilk olarak her iki timpaniye aynı anda vuruş yazılıp (double stop) prestissimo'ya gelindiğinde çift vuruş olarak bitirmiştir.



Yazar Miller'ın deyişiyle, 'Hector Berlioz, orkestrada yetmiş yıldan bu yana iki timpaniden daha fazla timpani olacağını fark eden' belki de ilk bestecidir. Genellikle 'timpaninin babası' olarak tanınmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden bir tanesi yazmış olduğu sekiz çift timpaniden oluşan 'Requiem'idir.

Timpani in D (Ré) F (Fa).	Deux Timbaliers pour une paire. Zwei Schläger für jedes Paar. Two drummers for each pair.
Timpani in G (Sol) Es (Mi♭).	
Timpani in Ges (Sol♭) B (Si♭).	Un Timbalier pour une paire. Ein Schläger für jedes Paar. One drummer for each pair.
Timpani in H (Si) E (Mi).	
Timpani in A (La) Es (Mi♭).	
Timpani in As (La♭) C (Ut).	
Timpani in G (Sol) Des (Ré♭).	
Timpani in F (Fa) B (Si♭).	

Il faut à tout les Timbaliers des baguettes à tête d'éponge.
Alle Spieler der Pauken müssen mit weichen Köpfen spielen.
Use sponge-headed drum sticks with all the drums.

Berlioz, Grande Messe Des Morts, Partitürden Bir Bölüm, Sekiz Çift Timpani

Aynı şekilde Fantastik Senfonisi'nde de dört timpanist için yazılmış timpani partileri mevcuttur. Senfoninin üçüncü bölümünde iki ayrı set timpani partisi yazılmış olup, 49. numaradan sonra dört timpani aynı anda dinlenebilmektedir.

Robert Schumann, o zamana kadar iki timpani olarak yazılmış orkestra timpani partilerini ilk defa üç timpani için yazmıştır. Birinci senfonisini yazdığı zaman iki timpaninin yetersiz kaldığı ve üç timpaninin gerekliliği meydana çıkmıştır. Senfoninin daha ilk bölümünde üç timpaninin armoniye ve müzikaliteye ne kadar katkı yaptığı dikkatlerden kaçmamaktadır.

Üç timpani Schumann'dan sonra hızla standart kullanıma girmiştir. Dresden stili pedal sisteminin bulunmasıyla da, besteciler neredeyse limitsiz kompozisyonel imkanlara sahip olmuşlardır.



Schumann'ın Birinci Senfonisindeki Üç Timpani Partisi

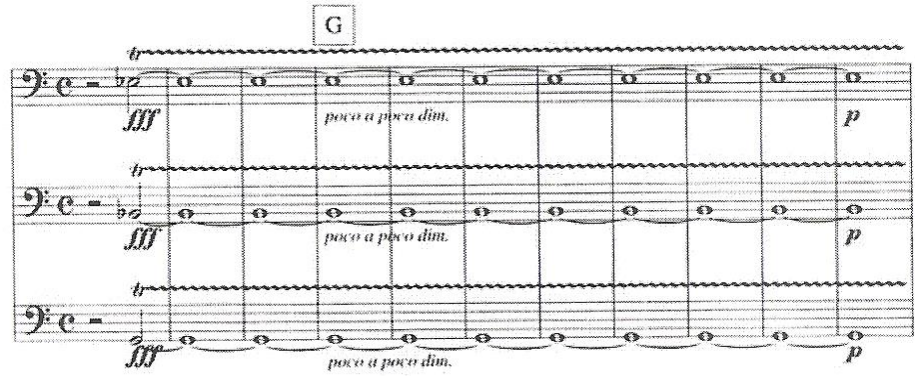
Felix Mendelssohn da çağdaş bestecileri gibi eserlerinde üç timpani kullanmıştır. Örnek olarak kendisinin bestelediği 'Trompetenouvertüre' de de bunu görebilmekteyiz⁵².

⁵² Bowles, a.g.e., 1 s.

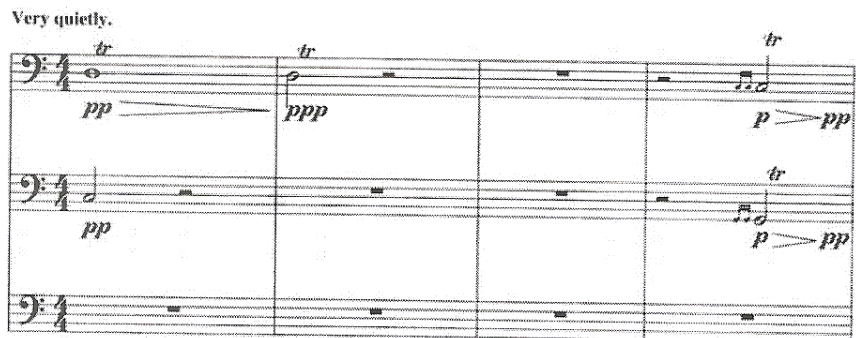


Felix Mendelssohn, Do Majör Üvertür, 1825

Hector Berlioz gibi çağdaşı Camille Saint –Saens da iki veya üç timpanistin de içinde olduğu eserler yazmıştır. 1853 yılı bestesi birinci senfonisinde iki timpanist, phaeton isimli senfonik şiirinde üç timpaniste ihtiyaç duyulmuştur. Ardından Frederick Delius, Gustav Holst gibi besteciler çağdaşları gibi bu standarda yönelmişlerdir. Aşağıda diğer bestecilerden örnekler gösterilmektedir⁵³.



Camille Saint-Saens, Phaeton (1873)



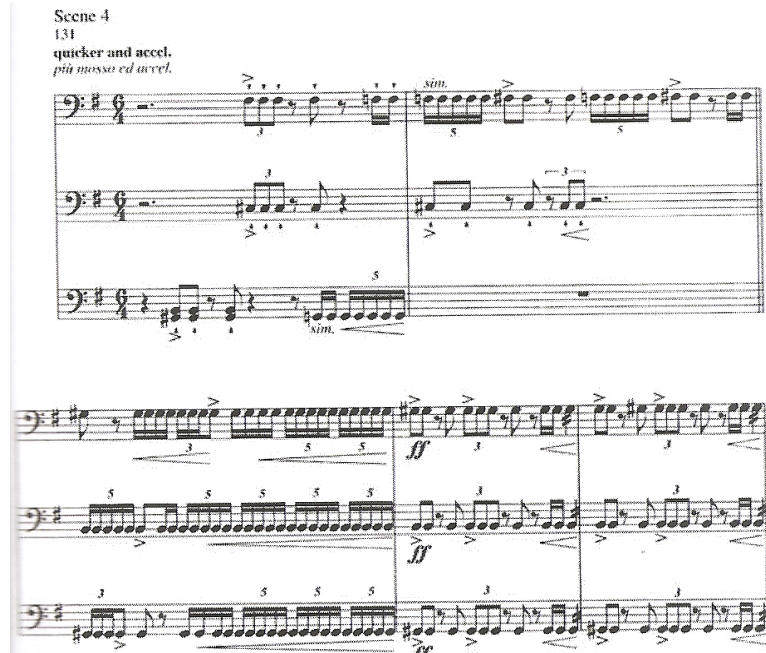
Frederick Delius, Song of High Hills (1911/12)

⁵³ Bowles, a.g.e., 1 s.



Arthur Bliss, Colour Symphonie (1911/12)

Benjamin Britten ise daha maceraperest bir yaklaşım sergilemiş, Billy Budd adlı operasının Funeral March'ında üç timpaniste senkopik süslemelerle bezeli timpani partileri yazmıştır. Opera sonunda üç timpanide pianissimo yaparak bitirirler⁵⁴.



Benjamin Britten, Billy Budd, 1951 4. Sahne 13. Ölçü

Ippolitov-Ivanov'un Caucasian Sketches adlı eserinde piccolo timpani partisi ile göze çarpmaktadır. Meydana gelen ses geleneksel timpani ses aralığından bir oktav daha üstten duyulmaktadır.

⁵⁴ Bowles, a.g.e., 3 s.



Michael Ippolitov-Ivanov Caucasian Sketches 1894, Introduction

Şüphesiz genel kullanım düzeni içinde seksen yıldan uzun süre önce orkestralarda kullanılan en büyük timpani 41 inç (104,1 cm çapında) çapında Anton von Hoeck tarafından Concertgebouw Orchestra'sı için üretilen timpanidir⁵⁵. Bu ebattaki timpaniler birçok eserde kullanılabilir. Pes notaların kuvvetli hissedilmesi gereken yerlerde kullanımı uygundur. Örnek vermek gerektiği takdirde Mahler 7. senfonisinde kalın Re bemole kadar inen ses perdesine uygun, yoğun bir rezonansa sahip timpaniler kullanılmaktadır.



Fotoğraf 19 : 41 İnç Lever Timpani

Solo timpani eserleri içinde en büyük meydan okuma ünlü besteci, eğitimci ve timpanist William Kraft'ın Timpani Konçertosu'nda görülmektedir. Teknik olarak en

⁵⁵ Bowles, a.g.e., 5 s.

üst seviyeye sahip bu konçertoda altı geleneksel pedal timpaninin yanında dokuz tane özel üretim yarım daire şeklinde ilave kat akordu sabitlenmiş davul bulunmaktadır. Çapları 14 – 18 inç arası değişen davullar üst tarafta asılı halde dururken, nota dizilişleri tiz mi'den pes Do'ya kadar değişen geleneksel timpaniler hemen altında durmaktadırlar⁵⁶.



Fotoğraf 20: William Kraft'ın Concerto for Timpani Kurulumu

1.4. Klasik Müzik Dışında Timpaninin Kullanım Alanları

Yirminci yüzyıla gelindiğinde timpani çağlar boyu gelişen serüvenini henüz tamamlamamakla birlikte sadece klasik müzikte değil daha birçok tarz müziğin ana enstrümanlarından biri olmuştur.

Timpaniyi benimseyen topluluklara örnek olarak 1970'lerdeki marching bands drum and bugle corps adı verilen bandolardır. Buralarda kullanılan timpani geleneksel timpaniden farklı olarak, taşınabilecek ağırlıkta ve fiberglas malzemesinden yapılmaktadır. Her müzisyen bir tane taşıyabilmektedir. Akortlamayı da el milleriyle çözmekteydiler. Timpani halen İngiliz ordusunun tümeninde kullanılmaktadır.

Timpani Rock'n Roll müziğinde de gelişen fikirler sayesinde 1959 yılında 'There goes my baby' adlı şarkı ile adını atmıştır. 1960'tan başlayarak the Beatles, Led

⁵⁶ Bowles, a.g.e., 77 s.

Zeppelin, The Beach Boys ve Queen gibi birçok müzik grubu eserlerinde timpaniyi kullanmışlardır. Emerson, Lake & Palmer bazı klasik müzikleri yeniden yorumlayarak timpaniyi de eserlerine katmışlardır.

Caz’ da 1957 yılında ‘Reflection in Blue’ ve ‘El Viktor’ adlı eserlerle Sun Ra timpaniyi repertuvarına katmıştır. Elvin Jones da eserlerinde timpani kullanan sanatıllardandır.

Kendi başına bir solist olan Jonathan Haas, 1980 yılında solo timpani kariyerine başlamış, içinde caz, rock ve klasik olan her türden örnek eserler vermiştir.



Fotoğraf 21: Led Zeppelin – John Bonham

2. BÖLÜM

TİMPANİ ÇALMA TEKNİKLERİ

Timpani çalma teknikleri adı verilen ikinci bölümde günümüz modern timpaninin bölümleri incelenmiş, çalma alanları, notasyon, baget seçimleri konularında bilgi verilmekte ve bugün kullanılan dört ana teknik üzerinde durulmaktadır.

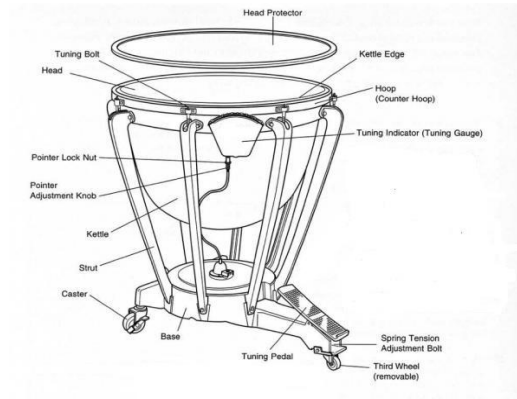
2.1. Genel Bakış

Pürüzsüz ve rahat bir ton elde etmek, yeri geldiğinde hızlı pasajları bile hafif çalabilmek için arzulanan ilk şey duruşun ve özellikle ellerin doğal ve rahat pozisyonudur. Timpani bagetlerini doğru bir biçimde tutmak, bileği ve kolları tam bir esneklik ve uyum içinde olmasını sağlamaktadır. Böylece zorlu bir eserde dahi fazla bir efor sarfetmeden istenilen ton ve müzikalite elde edilebilir.

Timpanist, timpani bagetlerini elin devam eden bir uzantısı olarak düşünmeli aynen bir yumurtayı tutar gibi bir sıkılıkta kavranmalıdır. Temel olarak her iki eldeki baget te aynı şekilde kavranmalı ve aynı şekilde hareket etmelidir.

2.1.1. Günümüzde Modern Timpani Bölümleri

Günümüzde timpani üretim firmaları tarihsel ve modern her türlü timpaniyi yapabilecek teknik materyallere sahiptirler. Aksamaları yüzyıllar geçtikçe artan timpaniler her geçen gün yeni buluşlar olmaktadır. Günümüzün modern timpanisinde ana başlı bölümler şunlardır:



Head Protector: Başlık Koruyucu. Derinin üzerine gelecek şekilde korunma amaçlı takılan bölümdür. Darbelerde, çalarken oluşacak problemleri (yırtılma, çatlama) önlemeye yardımcı olur.

Tuning Bolt: Akort anahtarları. Timpaninin akortlanma aşamasında bu anahtarlar kullanılmaktadır.

Head: Başlık. Timpaninin üzerinin kaplandığı deriye verilen isimdir. Bu deriler hayvan derileri ya da plastik materyallerden oluşan deriler olabilmektedir. Timpanin çalındığı alan bu bölgedir.

Kettle Edge: Kazan Kenarı. Timpani başlığı ile kazan tarafının birleştirildiği noktalardandır.

Hoop: Kasnak. Timpani başlığı kasnağın arasına yerleştirilmek suretiyle sıkıştırılmaktadır.

Tuning Indicator: Akort göstergesi. Timpaninin akortlandığı notaları belirtmeye yarayan aksamdır.

Pointer Lock Nut: İşaret edici kilit vidası. Akort edilen notaları gösteren vidalara verilen isimdir.

Pointer Adjustment Knob: İşaret edici ayarlama tuşu. Akort edilen notaları göstermeye yarayan tuşa verilen isimdir.

Kettle: Kazan. Timpaninin alt tarafında bulunan genellikle bakır veya pirinçten yapılan bölüme verilen isimdir.

Strut: Destek direk. Akort vidalarının desteklendiği, kazanın alt tarafına doğru ilerleyen destek direklerine verilen isimdir.

Caster: Ayak tekerleği. Timpanilerin taşınmasına yardımcı olan tekerleklerdir. Genellikle iki tane bulunmaktadır. Fren mekanizması geliştirilmiş böylece timpaninin çalma esnasında kayması önlenmiştir.

Base: Taban. Timpanin alt tarafında, akort mekanizmasının korunduğu, güçlü materyallerden yapılmış temel bölümdür.

Tuning Pedal: Akort pedalı. Timpanin akortlanmasını sağlayan pedal sistemidir. Ayaklar vasıtasıyla akortlama gerçekleştirilir.

Spring Tension Adjustment Bolt: Yay gerilimini ayarlayan cıvata. Timpanideki akortlama sistemi içinde bulunan yayın ayarlanmasını sağlamaktadır.

Third Wheel: Üçüncü tekerlek. Bu opsiyonlu bir tekerlektir, her timpaninin aksamında olmayabilmektedir⁵⁷.

2.1.2. Timpanide Çalma Alanı

Timpani de en uygun çalma alanı ‘bowl’un (timpaninin kâseye benzeyen rezonans oluşturulması için dizayn edilen, genellikle bakırdan yapılan kısmı) üzerine kaplanmış deri ya da plastik timpani başının kenarlarından yaklaşık olarak 10.2 cm uzaklıktaki bölgesidir. (4 İnç) Örnek vermek gerekirse, timpaninin tam orta kısmında çalmak, neredeyse hiç vibrasyon sağlanmadığı için çok tok ve kaba bir sesin ortaya çıkmasını neden olur, kenarına çok yakın çalmak ise, daha ince ve zayıf bir ton elde etmemizi sağlamaktadır. Genel anlam ve önem bakımından gösteriş ifade eden timpani için en uygun yer kenar ve merkez arasında kalan hatta kenara daha yakın olan kısımdır. Buradaki ton ve vibrasyon istenilen timpani sesine ulaşmamıza kolaylık sağlar⁵⁸.

Bazı zamanlarda yüksek ses elde etmemiz için bu bölge, kenarların bagetlere uzaklığı aynı olmak koşuluyla genişletilebilir. Genel bir kural olarakta iki baget aynı timpanide çalarken, timpani bagetleri bir elin genişliği kadar olan mesafeden daha kısa bir uzunlukta çalınmamalıdır.

⁵⁷ Jones, Richard K., **The Well-Tempered Timpani**, http://wtt.pauken.org/?page_id=2624, Erişim tarihi: 15.06.2014

⁵⁸ Mitchell, Peters, **Fundamental Method for Timpani**, Alfred Music, 1993, 17 s.

2.1.3. Oturmak – Ayakta Durmak

Timpani çalarken oturmak veya ayakta kalmak gibi bir kural yoktur. Bununla birlikte hangi stilde timpani tekniği kullanılıyorsa ya da hangi eser çalınıyorsa göz önünde bulundurulması gereken temel düşünceler vardır⁵⁹:

- Eğer timpanist uzun boyluysa oturmalıdır, kısa boyluysa ayakta olabilir.
- Eğer çalarken sürekli akort değişimi varsa oturmalıdır, sürekli akort değişimi oturmayı gerektirmektedir.
- İki ya da dört timpani gerekiyorsa oturmalıdır, dörtten daha fazla timpaniye ihtiyaç varsa ayakta durmalıdır.
- Eğer bel ile ilgili bir rahatsızlığı varsa müzisyenin oturması tavsiye edilmektedir.

Buradan da anlaşılacağı gibi seçilecek duruş pozisyonu tamamen sanatçının ihtiyaçlarına uygun olarak kendisinin karar verebileceği bir esnekliğe sahiptir.

2.1.4. Notasyon

Timpaninin notasyonu, Fa anahtarı kullanılarak yazılmaktadır. Her bir timpaninin ses aralığı diğerlerinden farklı olsa da hepsi bas sesler olduğu için bütünü Fa Anahtarında gösterilmektedir. Normal şartlarda tonal donanım timpani partilerinde gösterilmez, sadece gerekli olduğunda diyez ve bemoller ya da natürel işareti notanın yanına yazılır.

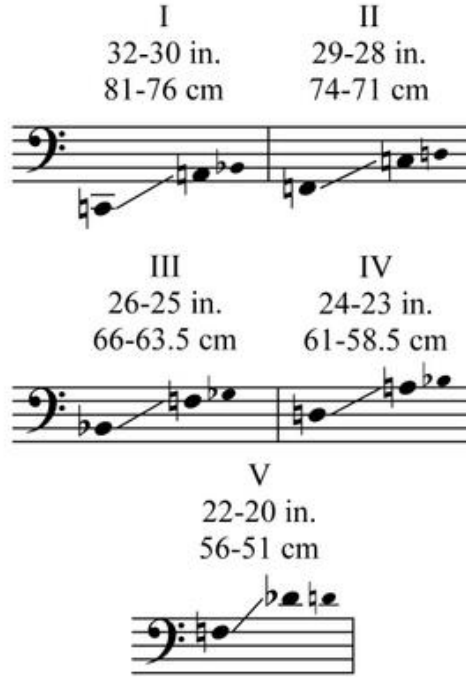
Timpanistler, esere başlamadan önce eserin gerektirdiği notalarla timpaninin akortlarını yapmaktadır. Eserde notalar değiştikçe pedallar vasıtasıyla notaların geçişleri sağlanmaktadır. Eski zamanlarda eserin tonuna bakılmaksızın tüm timpani notasyonu tonik ve dominantı göstermek adına ‘C’ ve ‘G’ olarak gösterilmekteydi. Daha sonra gelişen yapıyla beraber eserin tonuna göre düzenleme yapılmaya başlanmıştır.

⁵⁹ Mitchell, a.g.e. 18 s.

2.1.5. Seslerin Yayılma Alanı ve Ölçüler

Tam olarak standart olan bir timpani dört davuldan oluşmaktadır. Bugün en yaygın olarak kullanılan timpani ölçüleri 32", 29", 26", 23"tir. Bundan otuz yıl önce ise 30", 28", 25" ve 23" kullanılmaktaydı.

Büyük ölçülerdeki timpanilerin bugünlerde daha popüler olmasının nedeni iki farklı ölçüdeki timpanilerde çalınan aynı notalar daha sabit ve tesirli olarak duyulmaktadır. Daha büyük ölçüdeki timpani küçük timpaniye göre daha gerilmiş bir timpani yüzeyine sahiptir. Orta ve Kalın perdelerdeki ses yüksekliklerinde bu sıkılık isabetli entonasyon yaratmaktadır. Fakat tiz perdelerden çıktıkça bu gerilmiş deri kaliteli bir ses vermenin uzağında kalır. Bundan dolayı hala bazı eserlerde timpanistler küçük ölçüdeki timpanileri tercih etmektedirler.



Yaygın olarak kullanılan Timpani Ölçüleri ve Ses Yayılımları

Timpani eğitime başlarken ilk olarak iki timpani ile başlanmaktadır. (29" ve 26" timpaniler) Timpani çalmaya başlamak için gereken esneklik ve sabitlik bu timpanilerde diğerlerine nazaran daha çok mevcuttur. Üçüncü timpaniye geçildiğinde

32” olan devreye girmektedir. Son olarak 23” olan en küçük timpani ile eğitime devam edilmektedir.

Bugün yazılan müzik literatüründe ve çağdaş orkestralarda piccolo timpani oldukça popüler olmuştur. Müzikte gelişim oldukça timpani imalatı yapan firmalarda kişinin istediği ölçüde timpani yapmaya başlamışlardır.

Her bir timpaninin her notayı tam verecek diye bir kaidesi bulunmamaktadır. Bu her timpani ya da çalınan notaya göre değişiklik göstermektedir. Burada temel alınması gereken şey, timpanistin istediği sesin kalitesinin nasıl olması gerektiğidir. Bunu da deneyerek kulağına gelen seslerin hangisinin en iyisi olduğuna karar vermesiyle sağlanır. Bir örnek vermek gerekir ise, Do notası 29”lik timpanide daha güzel ve parlak duyulurken 26”lik timpani de boğuk bir kalitede çıkar Mi notası ise 26”likte daha keskin ve sabit duyulurken 23”te çeşitli arızaları içinde barındırarak oluşur. Mümkün olduğunca her bir timpaninin en kalın notasını kullanmamak gerekmektedir. Eğer çalınacak eser için özellikle belirtilmemişse bu şekilde çalmak, notanın sıkılığını ve entonasyonunu düşürmektedir.

2.1.6. Timpani Bagetleri

Timpanide güzel ve kaliteli bir ton elde etmek için iyi kalitede bagetlerin kullanılması büyük önem taşımaktadır. Çok geniş ton yelpazesine sahip, değişik şekillerde birçok baget çeşidi mevcuttur.

Bagetlerin sapları tahta, bambu, alüminyum, karbondan ve başka materyallerden oluşabilmektedir.

Baş kısmı ise genellikle tahta veya sert keçeden yapılmaktadır. Mantardan da yapılan baş kısımları bulunmaktadır Bu baş kısımları güderi, süet veya iplik ile çevrelenebilmektedir.

Bagetlerin baş kısımları silindir ya da top şekli olmak üzere iki şekildedir. Silindir şeklindeki başlarda keçe ile kaplanmış yatay bir çalma yüzeyi bulunmaktadır. Bu keçe yüzeyler bir dikiş yeri ile tutturulmuştur. Bu dikiş yerinin üzerinde çalmak çok çirkin ve kaba bir ses çıkardığından, dikiş yeri çoğunlukla mürekkep ya da kolay görülebilir bir

şekil ile belirtilmektedir. Böylece timpanistin buna dikkat ederek bagetlerdeki o bölgeyle çalmaması sağlanmaktadır.

Top şeklindeki baget başlarında ise keçe bagetin başına bir çorap misali giydirilip, başın bittiği gövdenin başladığı yere sıkıca dikilmektedir. Bu bagetlerdeki tek avantaj silindirik şeklindeki başlarda olduğu gibi dikiş yeri olmadığından, çalarken dikkat etmeye gerek kalmamaktadır.

Her iki timpani başlığı da kullanışlıdır. Hangi bagetlerle çalacağına karar vermek, timpanistin tecrübesi ve isteğine göre kendine düşmektedir.

Holz-Schlagel denilen tahta başlı timpani bagetleri de mevcuttur. Bu bagetler timpaninin yüzeyine uygun olarak üretilmiş olup, yüzeye zarar vermeyecek şekilde planlanmaktadır. Baş kısımları trampet bagetlerine göre daha büyüktür. Hiçbir zaman trampet bageti, timpani bagetleri yerine kullanılmamalıdır.

Öğrencilere başlangıç olarak orta sertlikte timpani bagetleri tavsiye edilmektedir. Çünkü iyi kalitede orta sertlikteki bir baget, tonu, rezonansı ve akort etmeyi daha iyi kolaylaştırmaktadır. Eğitim ilerledikçe diğer bagetler ile de çalışılmalıdır. Her öğrencinin temel olarak üç çeşit timpani bageti bulunmalıdır. Yumuşak uçlu, orta sertlikte ve çok sert uçlu bagetlerin yanında isteğe göre çeşitli efektler katabileceği bagetleri de bulunabilir. Yumuşak bagetler maksimum ton ve devamlı uzatılan sesler, orta sertliktekiler genel kullanım, çok sert bagetler de tam bir kesinlik istenen ritim ve iyi artikülasyon için gerekmektedir.

Baget Şekli	Tavsiye Edilen Kullanım
Küçük Başlık Baget	Staccato ve kesin ritmik efekt için
Tahta uçlu baget	Özel efektler içeren ritimler için
Çember görünümlü baget	Genel kullanım ve ton için
Hafif küçük başlıklı baget	Yumuşak staccatolar için
Flanel başlıklı baget	Ekstra yumuşak staccato çalışmaları için
Top tarzı başlıklar	Genel kullanım için

2.1.7. Esere Göre Baget Seçimi

Günümüz modern timpani eserlerinde müzikalite sağlamak ve istenen duyguyu daha iyi betimlemek açısından baget seçimleri değişiklik göstermektedir. İlk timpanilerde genelde tahta uçlu baget kullanıldığından elde edilen ses genel olarak tok ve sabit bir sestir. Daha sonra çeşitli malzemelerden yapılan bagetlerin ortaya çıkışıyla müzikal tonlarda çeşitlilik sağlanmıştır.

İyi bir timpanistin değişik malzemelerde yapılmış en az altı çeşit timpani bageti bulunması önerilmektedir. Profesyonel timpanistler baget seçimlerini üflemelilerin standart çalışına göre düzenleyebilmektedir. Herhangi bir tecrübesi olmayan öğrenciler doğru sesi bulmak için deney yapmaları gerekmektedir.

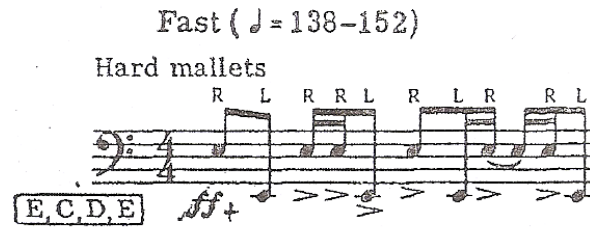
Baget seçimi timpaninin çeşidine, aksamalarına, çalınan yerin akustiğine ve varsa şefin niyetine göre belirleyebilmektedir. Her amaca uygun standart bir baget genel kullanım için uygundur. Güzel bir ses elde edecek kadar yumuşak yeri geldiğinde de atak yapabilecek kadar sertlik genel kullanım için uygun bir bagettir. Bu tür bagetlerin ortak özelliği genelde içi sert ve üzeri bir ya da iki kat yün sarmalı başlıklı, piyano vuruşu sertliğinde bir tona sahiptirler. Staccato Bagetler denilen daha küçük başlıklı ve standart bagete göre daha ağır hissedilen baget ile Mozart ve Haydn senfonileri daha berrak bir ses kalitesine sahip olmaktadır. Ultra staccato denilen baget çeşidinde de ise genel anlamda kayıt esnasında, sesin tam duyulması açısından önem taşıyan bir yüksekliğe sahip bagetler kullanılmaktadır. Özellikle kalın seslerde artikülasyonu sağlamak açısından yararlı olmaktadır. Mendelssohn'un Midsummer Night's Dream ve Rimsky-Korsakov'un Şehrazat Suiti'nin üçüncü bölümünde bu bagetler kullanılabilir. Bu ultra staccato bagetler her vurmalı çalgıyı da çalabilecek özelliklere sahiptir⁶⁰.

Tahta uçlu bagetler özellikli bir efekt vermek açısından hem romantik hem çağdaş dönem eserleri için kullanılabilir. Tahta uçları sayesinde en verimli belirtmeyi ve aksanı vurgulayabilmektedir.

⁶⁰ Papastefan, John J, **The Mallet Make A Difference**, Percussive Art Notes, 1 s.

Genel amaçlı bagetlerden bir miktar daha büyük ve ağır olan geleneksel timpani bagetlerinde Brahms, Wagner, Bruckner, Mahler gibi ağır bir ses rengi isteyen bestecilerin eserleri rahatlıkla çalınabilmektedir⁶¹.

Eserde nasıl bir baget istendiği genellikle notanın başında yazılmaktadır. Daha sonra ilerleyen ölçülerde baget değişim isteği yine notanın üst tarafına yazılmak sureti ile olmaktadır.



John BECK – Timpani Sonatı’nın Başlangıcı

Eserin inceliklerine göre üretici firmalar da baget serilerini önemli bestecilere göre tasarlayabilmektedirler.



Fotoğraf 22: VicFirth Beethoven Hard Mallet

2.1.8. Timpaninin Diğer Dillerdeki Karşılıkları

Her ne kadar dünyada timpani sözcüğü müzikal terimlerde her dile yerleşmiş olsa da ülkelerin kendi dillerinde de bazı anlamlara sahiptirler.

⁶¹ Papastefan, a.g.e., 1 s.

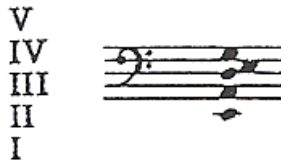
Dil	Karşılık ⁶²
Eski Yunan	Tympanon
Yunanca	Τυμπάνια
Latince	Tympanum
İngilizce	Kettledrum- Timpani
Almanca	Pauken
Fransızca	Timbale
İtalyanca	Timpani
Katalan	Timbales
İspanyolca	Timbal de Concierto
Hollandaca	Pauk
Japonca	ティンパニ
Çince	定音鼓
Rusça	Литавры
Farsça	تیم پانی
İbranice	טימפני

2.1.9. Timpaniye Özgü Belirteçler

Her enstrümanın olduğu gibi timpaninin de kendine özgü çalınma şekillerini belirten belirteçleri vardır. Bu belirteçler şu şekildedir.

- Yukarıda da bahsedildiği gibi esere başlarken notanın hemen başında hangi tür maletle çalınacağı belirtilir. (Bunu timpanist kendi de belirleyebilir)
- Yine ilk başta timpaninin hangi akor sesleriyle çalınacağını belirten işaretlemeler mevcuttur.

TIMPANI:



Bu örnekte beş timpaniden oluşan bir eserin başlarken hangi timpaninin hangi sese akortlanması gerektiği anlatılmaktadır.

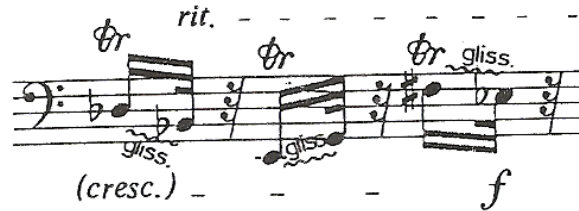
- Eser arasında akort değişiklikleri şu şekilde belirtilmektedir:

⁶² Dillerin karşılıkları çeşitli sözlüklerden incelenerek yazılmıştır.



Bu örnekte ise belli bir zaman sonra üçüncü timpaninin do diyezden re diyeze, ikinci timpaninin ise la notasından si bemole akortlanması gerektiği belirtilmektedir.

- Glissando yapılması istenildiğinde timpani notaları şu şekilde gösterilmektedir:



Timpani Terimleri ⁶³	
At the edge (of the head)	Kenarda çalmak
Change pitch	Akort değişimi
Dampen	Susturma
Felt stick	Keçe baget
Finger	Parmak
(with the) fingers	Parmaklar ile
Hand	El
Hard	Sert
Hit/Strike	Vuruş
Kettledrum	Tek timpani adedi
Kettledrums	Timpani takımı
Leather	Deri

⁶³ Dorr, Mark, **Timpani Fundamentals**, Percussive Art Notes, 6 s.

Let vibrate	Vibrasyona izin ver
Mallet	Tipani bageti
Medium	Orta
Medium – hard	Orta sertlikte
Medium – soft	Orta yumuşaklıkta
Mute	Susturma
On the skin / head	Deriye / üst bölgeye
Percussion	Perküsyon, vurmalı çalgılar
Roll	Yuvarlama
Soft	Yumuşak
Sponge	Sünger
Sponge – headed sticks	Sünger başlıklı bagetler
Stick	Çubuk / baget
Strike (Beat)	Vuruş
Timpani	Timpani
Timpani mallet / stick	Timpani bageti
Unmuffled	Susturucuyu açmak
With	Birlikte
Without	Olmadan
Wood stick	Tahta baget
Wool	Yün

2.1.10. Bakım ve Onarım

Timpani, vurmali algılar ailesinin en mekanik aksamlarına sahip üyelerinden birisidir. Tarih boyunca gitgide gelişen yapısıyla bugünün modern timpanileri bakım ve onarım konusunda da son derece hassas ve profesyonellik gerektiren bir yere sahiptirler. Eski zamanlarda yapılan timpanilerde aksamlar çok komplike olmadığı üzere bakım ve onarım konusunda şimdikine nazaran çok fazla özen gösterilmesine gerek kalmamaktaydı. Fakat günümüzde aksamlarının oluşturduğu mekanizma eskilere oranla daha karmaşık yapıya sahip olduğundan bakım ve onarıma da gereken önemi vermek gerekmektedir.

Timpani, takım olarak maddi anlamda pahalı sayılabilecek bir enstrümandır. Türkiye’de okullarımızda çok fazla timpani takımı bulunmamaktadır. Bu yüzden elde mevcut bulunan timpanilerin bakımı ve gerektiği durumlarda onarımı önem teşkil etmektedir. Zaman zaman temizleme ve parça değişimi enstrümanın ömrünü gözle görülecek şekilde uzatmaktadır.

Timpaninin derisi hangi deri olursa olsun çalmaktan dolayı aşınmaya mahkûmdur. Aşınan deri sesteki kaliteyi düşürdüğünden, belli aralıklarla deriyi değiştirmek kaliteli bir ses yaratmada büyük kolaylık sağlamaktadır. Özellikle hayvan derisi dayanıklılık bakımından daha hassastır. Barok timpanilerin derileri genellikle o çağın gerekliliğine uygun olması açısından hayvan derileri ile kaplandığından bu konuya dikkat edilmektedir.

Timpani bakımında bir diğer önemli konu akort göstergesinin ayarlanması ve korunmasıdır. Akort göstergesi timpani aksamının olmazsa olmaz parçalarından biridir. Doğru sesi bulmaya ve sabitlemeye yardımcı bu aksamda zaman zaman sapmalar olmakta ve bazı zamanlarda da aşınmadan ötürü çalarken gıcırta sesleri oluşmaktadır. Bu sapmaların ortadan kaldırmak için vidalarının zaman zaman gözden geçirilmesi, gevşemiş vidaların sıkılması veya kırılmış vidaların yerine yeni vidaların konulması gerekmektedir. Çalarken rezonanstan ötürü tüm timpaniye yayılan gıcırta sesi ise hafif yağ damlatılarak önlenilmektedir.

Aynı durum timpani pedalları için de geçerlidir. Pedallar zaman geçtikçe süspansiyonlarındaki yağın azalmasından kaynaklanan sesler çıkartmaktadır. Gıcırıtı sesinin olduğu yere hafif yağ damlatılması sorunu büyük oranda azaltmaktadır. Genellikle akort mekanizmaları ve pedal mekanizmaları timpaninin iç kısmında bulunduğundan çok büyük darbelere maruz kalmadıkça sıkıntı oluşturmaz. Taşınırken dikkatli olmak, mümkün ise yan yatırmadan timpaninin kendi duruşunda taşınması gerekmektedir. Büyük bir sorun var ise ve gereken özelliklere sahip kişiler ve gereken araçlar mevcut değil ise, öğretmen veya öğrenci timpaniye müdahale etmemeli, timpani üretim firmalarından konunun uzmanı kişilerin müdahalesi beklenmelidir. Bilinçsizce yapılacak bir hata timpanideki tüm aksamın bozulmasına ve daha büyük bir zararın ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir.

Timpani ile ilgili her çalışmadan sonra derileri yumuşak bir bezle silmek uygundur. Böylece bu hareket hem derinin ömrünü uzatır hem de bir sonraki gün için temiz bırakılmış olur. Çalışma bittikten sonra pedalların tekrar boşa getirilmesi, ilk haline getirilmesi de ömrü uzatan küçük müdahalelerdir. Mümkünse timpanilerin hepsinin üzerine koruyucu kaplarını üzerlerine geçirmek dışarıdan gelecek darbelere karşı da önlem olarak kullanılmaktadır.

2.2. Çalma Teknikleri

Timpani bagetleri her bir elde bagetin bitiminden 10 cm. (4”) kadar yukarıda başparmak ve işaret parmağı yardımıyla tutulmaktadır. Bileğin yanından çok az bir kısmı görünmektedir. Gösterilen tekniklerdeki genel amaç hangi teknikle çalınıyor olursa olsun rahatlık ve fleksibilite ön planda tutulmalıdır.

2.2.1. Alman Tekniği

Alman tekniğini uygularken avuç içleri yere bakacak şekilde durmalıdır. Bagetler iki elde de aynı şekilde ve uzaklıkta bulunmalıdırlar. Aynı silafon ya da trampet çalarken olduğu gibi başparmak ve işaret parmakları ‘fulcrum’ denilen dayanak noktası görevini yapmaktadır. Dayanak noktası, bageti vurduktan sonraki geri dönüşte, o

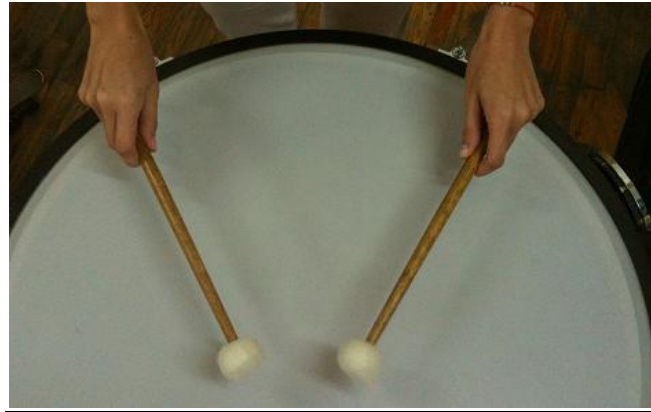
dönüşü sağlayan parmağın olduğu yerdir. Geri kalan parmaklar yardımcı görev üstlenirler. Başparmak timpani bagetinin yanındadır⁶⁴.

Buradaki ana nokta timpani çalarken bileğin yukarı aşağı hareketi ile sağlanmaktadır. Tıpkı bir kapıyı çalarken yapılan harekete benzemektedir.

Timpani çalarken Alman Tekniği kullanmanın avantajları şu şekildedir:

Alman tekniğinde bileğin kullanımı daha efektif bir hale gelmektedir. Ön kol kasları daha aktif çalıştığı için sakatlanmalar ve yorgunluk hissi daha az meydana gelmektedir. Bilek ve parmaklar aynı anda kullanılabilirler için daha az efor sarf ederek daha kolay sonuç alınabilir. Dezavantajları ise; başparmak ve işaret parmağı arasında her zaman olması gereken bir gerilim vardır. Bu gerilim kimi zamanlarda hoşagitmeyebilir. Bu gerginliğin azalması için bol pratik ve egzersiz yapılmalıdır ki o kaslar zamanla elastikiyet kazansın. Aksi halde o bölgede bulunan kaslar görevini yapamaz ve gelişemezler. Alman tekniği tam olarak yerine oturuncaya kadar biraz zaman geçmesi lazım gelmektedir.

Yukarıda bahsedildiği üzere Alman tekniği daha birçok vurmali çalgılar üzerinde kullanılabilir. Bu yüzden sanatçı sadece timpani değil aynı zamanda diğer çalgılar ile de ilgiliyse Alman tekniği enstrüman geçişlerinde enstrümana kolayca uyum sağlayabilir.



⁶⁴ Dorr, Mark, **Timpani Fundamentals**, Percussive Art Notes, 2 s.

2.2.2. Fransız Tekniği

Alman tekniğinde yanda konumlanan başparmak Fransız tekniğinde bagetin üstüne geçer. Avuçların içleri birbirlerine bakacak şekilde paralel doğrultuda durmalıdırlar. Tıpkı bir insanla tokalaşıyormuş gibi bir hareket söz konusudur. Buradaki başparmağın pozisyonu dayanak noktasını oluşturmaktadır. Bütün gerilimin büyük bir kısmı başparmağın çevresinde gelişmektedir. İşaret parmağı destekleyici rolünde, orta ve yüzük parmakları hız gerektiren durumlarda yardımcı görevi üstlenmektedirler. Serçe parmağın çok fazla bir işlevi yoktur⁶⁵.

Fransız tekniğinin en çok kullanıldığı durum çok hızlı basit vuruşların yapıldığı durumlardır. Başparmak tüm kontrolü ele alıp ileri geri hareket ederken parmaklar aynı anda neredeyse hiçbir güç sarf etmeden başparmağa yardım etmektedir. Hızlı ama küçük hareketler sağlayarak devamlılığı sağlamaktadırlar. Dezavantajları ise;

Pozisyon olarak el bileği eklemi yana doğru hareket etmektedir. Bu sebepten bilek doğal olarak zorlanmaktadır. Bu da timpanist çalarken büyük hareketler ile çalmasını engelleyebilmektedir. Ayrıca el bileğinin, eklemlerin bu denli zorlanması ileride tendonlarla alakalı sorunları da beraberinde getirebilmektedir. Hızlı bir şekilde ajiliteye ulaşmak için Fransız tekniği düşünülebilir. Timpaniyi hangi teknikte çalmak ve nasıl bir timpanist olmak istediğini bilen insanlar bu iki teknik üzerinde yoğunlaşıp kendilerine en uygun tekniğin üzerinde karar kılabilirler.



⁶⁵ Dorr, Mark, **Timpani Fundamentals**, Percussive Art Notes, 2 s.

2.2.3. Amsterdam Tekniği

The Royal Concertgebouw Orchestra' timpanistleri dünyada her zaman önemli bir yer teşkil etmişlerdir. Berlin ve Viyana Filarmoni Orkestraları gibi The Royal Concertgebouw sanatçıları da ilk olarak timpani de dana derisini tercih etmektedirler. Bu derilerin Amsterdam tekniği ile birleştirince ortaya m kemmek bir sesin çıktığını  ne sürmektedirler.

Bu  alma stili, net bir timpani sesi ile birleşmiş yumuşak bir ton kalitesi elde etmeye odaklanmaktadır. Sert maletlerin kullanılması ve timpaninin tüm sesinin bir bölümünün kaybedilmesinden el ve parmaklara odaklanarak yumuşak bagetlerle ama sert çalma tekniği sayesinde net bir ses almaya çalışılmaktadır.

Genel olarak timpanistlerin en büyük problemi gösterişli, seçkin bir ses ile doğru zamanlamadır. Orkestralarda arka tarafta yer aldıkları için seslerini kesin ve net duyurmak adına genelde sert baget tercih eden timpanistler ne yazık ki bu bagetlerle çalınan bazı eserlerde olması gereken müzikaliteyi verememektedirler.

Amsterdam tekniğinde her ne kadar görünüş itibariyle Alman tekniği ile tutuş şekilleri benzerlik gösterse de aslında tamamen farklı hareket ve teknik yapıya sahiptir. Bagetler her iki elin işaret parmağının ilk eklem yerinden, başparmak hafif aşağıda kalacak şekilde tutulmalıdır. Alman tekniğinde arası açık olan başparmakla işaret parmağı arasında bu teknikte sadece baget bulunur, arada boşluk bulunmamaktadır. Bu tekniği kullananlar en ideal sekmenin bu şekilde olacağını iddia etmektedirler. Timpani bageti kol ve ele göre 75 derecelik yatay bir a ı ile vuruş yapmaktadır.



2.2.4. Amerikan Tekniği

Timpani de Amerikan tekniği denildiği zaman Alman tekniği ile Fransız tekniğinin bir karışımı akla gelmektedir. İki tekniğin karması özelliğini taşır. Tek bir fark olarak, Alman tekniğinde avuç içleri yere, Fransız da birbirlerine bakarken, Amerikan tekniğinde tam bu iki tekniğin ortasında bir tutuş olmaktadır.

Başparmak hafif yukarıda, diğer parmaklar Alman tekniğinde olduğu gibi gözdeyi sarmış vaziyettedir. Destek noktası başparmak izinin olduğu yer ile işaret parmağının ikinci boğumu arasındadır. Başparmak, bagetin gövdesine 10 veya 15 derece açıda paralel olarak konumlanır.

Amerikan stili timpani çalma tekniğinde en belirgin fark, timpanilerin diziliş biçimleridir. Diğer tekniklerde diziliş bastan tize soldan sağa doğru giderken, Amerikan tekniğinde bu diziliş tizden basa olmaktadır.



3. BÖLÜM

TİMPANİ EĞİTİMİNDE KARŞILAŞILAN SORUNLARA YÖNELİK ÖNERİLER

Vurmalı çalgılar eğitiminde önemli bir yere sahip olan timpaninin eğitimsel açıdan öğrencilere sunulan bilgi ve tekniklerin incelendiği bu bölümde karşılaşılan önemli sorunların çözülmesine yönelik öneriler yer almaktadır.

3.1. Günümüzde Vurmalı Çalgılar Eğitimi

Tüm dünyada ve ülkemizde son yıllarda giderek gelişen vurmalı çalgılar, günümüz eğitim sisteminde konservatuvarların olamazsa olmaz bir departmanı haline gelmiştir. Değişen eğitim sistemi ile beraber öğrenciler artık küçük yaşlardan itibaren bu eğitime profesyonel olarak başlayabilmektedirler. Kesintisiz bir eğitimle kursiyerlikten başlayarak üniversite sona kadar vurmalı çalgıların her sınıfı eğitim ve öğretime açık hale getirilmiştir.

Günümüzde ülkemizde her okulun kendine ait bir müfredat çalışması vardır. Bu müfredat çalışması diğer ülkeler göz önüne alındığında hemen hemen aynı özellikte olduğu görülebilmektedir. Başka bir deyişle Türkiye’de mezun olan bir öğrenci yurtdışında mezun olan bir öğrenciyle aynı seviyede olabilmektedir. İnternetin gelişmesi ile birlikte eksiklikler giderilmekte olup, istenilen her baget, nota, eser, enstrüman kolaylıkla ülkemize getirtilebilmektedir.

Vurmalı çalgılar eğitiminin içinde öncelikli olarak timpani, trampet ve klavyeli vurmalı çalgılar (silafon, marimba, vibrafon) bulunmaktadır. Bunun dışındaki enstrümanlar olarak da çeşitli perküsyonlar ve bateri eğitimi verilmektedir. Oda müziği ve orkestra derslerinde de birçok türden vurmalı çalgı enstrümanı ile tanışmakta ve tekniklerini öğrenmektedir. Bir öğrenci üniversiteden mezun olduğunda klasik batı müziğindeki tüm vurmalı çalgılara vakıf olabilmektedir.

3.1.1.Vurmalı Çalgılara Uygun Öğrenci Seçimi

Vurmalı Çalgılar ailesi hem müzikal hem de fiziksel yönden güç gerektiren enstrümanlardan oluştuğundan bu bölümlere seçilecek öğrencilerde aranan şartlardan biri ritim kulağının çok iyi olması ile beraber fiziksel yeterliliktir. Müzikal yeteneğin yanında ritim duygusunun gelişmiş olması öğrencinin konservatuvarlara kabul edilmesinde önemli yer tutar. Bunu ölçmek adına kulak sınavı ile beraber vurmalı çalgılar öğretim elemanının ritim konusunda da öğrencinin yeterli olup olmadığını anlaması için öğrenciye basit birkaç ritim sorması uygun olmaktadır. Öğrenci adayının bu ritimleri doğru bir biçimde verip verememesi ilk başlarda belirleyici bir yön verebilmektedir. Ritim konusunda sıkıntısı olmaması halinde öğrenci adayına yapılabilecek en güzel seçimlerden bir tanesi, herhangi bir bageti öğrenci adayının elleri arasında test etmektir. Bir çift baget yardımı ile baget tutuşu yapıp öğrenci adayının ellerinin ve bilek hareketlerinin yapısı incelenebilmekte, bu yöntem ileride izlenecek yola ilişkin ipuçlarını barındırabilmektedir. Bunun dışında diğer enstrüman seçimlerindeki öğrenci seçim aşamasında istenen fiziksel şartlar hemen hemen aynıdır. Özellikle bel ve boyun bölgelerinin sağlam bir yapıya sahip olması ileride karşılaşılabilecek sorunları daha baştan önleme açısından önem taşımaktadır. Yaşının çok üzerinde uzun veya çok kısa boy seviyenin ilerlemesi açısından negatif bir şekil oluşturabilir. Ülkemizde giderek değişen eğitim sistemi ile birlikte öğrenci alımları ortaokul seviyesinden başlanmakta, isteyen öğrenciler dışarıdan da çalışılarak herhangi bir sınıfa – gitmek istediği okulun kontenjan açması halinde - nakil geçiş yapabilmektedir.

Vurmalı çalgılar ailesine katılmak isteyen öğrenci adaylarımız için ortaokuldan başlayarak lisans seviyesine kadar öğretime katılma şansları mevcut olmakla birlikte, her ne kadar tüm enstrümanlarda öğrenci ne kadar erken başlarsa o kadar iyi olmaktadır. Yine de vurmalı çalgılar eğitimi alacak olan öğrencinin belirli bir fiziksel olgunluğa erişmesi gerekmektedir. Çok küçük yaşlarda amatör veya basit değerler çerçevesinde belirli bir düzeye gelebilen öğrenci fiziksel ebatları büyük olan timpani, marimba, vibrafon gibi enstrümanları çalma konusunda zaman zaman yetersiz kalabilmektedir. Bu durum yetenekli bir öğrenci de dahi fiziksel yeterlilik tam gelişmediği için bir süre

sonra enstrümandan soğumaya sebep olabilmektedir. Genel olarak bu tür enstrümanlar için en uygun yaş seviyesi normal gelişimini tamamlamış 15-16 yaş arası kız ya da erkek öğrenci adaylarıdır. Bu yaşlardaki adaylar düzenli çalışmalarına devam ettikleri müddetçe daha küçük yaşlarda başlayan öğrencilere yetişebilmekte ve hatta geçebilmektedir. Burada önemli olan öğrencinin yetenek düzeyi ve enstrüman için gerekli fiziksel şartlara sahip olmasıdır. Doğru bir kulağa sahip olan öğrenci 15 -16 yaşlarında da enstrümanlara ilk defa başlasa aynı başarıyı yakalayabilmektedir. Örnek olarak vürmali çalgılar virtüözü ve besteci Ney ROSAURO, vürmali çalgılara 24 yaşında başlamış olmasına rağmen dünyanın sayılı sanatçılarındandır.

Vürmali çalgılar'da, ritim duygusunun gelişimi açısından duyma faktörünün ne kadar önemli olduğu tartışılmaz bir gerçek ise de, kulakları duymayan bir insanın bile öğrenerek başarı sağlayabileceği bir daldır. Örnek vermek gerekirse Evelyn GLENNIE, küçük yaşlarda duyma yeteneğini tamamen kaybetse de, his ve titreşimleri algılayarak bugün dünyanın sayılı besteci ve sanatçıları arasında yerini koruyabilmektedir. Öğrenci seçimi sırasında bu tür özelliklerin daha sonra avantaja da dönüşebileceği göz ardı edilmemelidir.

3.1.2. Eğitime Yönelik Öneriler

Konservatuvara girmeye hak kazanan öğrencilere yönelik öğretim planları öğrenciden öğrenciye farklılık göstermektedir. Müzikal yeteneğin sınırına ve fiziksel kapasitesine göre başlangıç önerilerinde ana hatlardan bir tanesi öğrencinin rahatlama ve esneklik kazanma duygusunu güçlendirmek olmalıdır. Vürmali çalgılar ailesi müzikalitenin yanı sıra kıvraklığa, hıza, kondisyona dayanan öğretim dalı olması sebebi ile ne kadar esneklik kazanılırsa o kadar rahatlama olacağı ve müzikalitenin artacağı düşünülmelidir.

Esneme hareketlerinin en önemli faktörlerinden bir tanesi nefestir. Doğru nefes alıp verme hem vücudun esnekliği bakımından hem de müzikalite bakımından öğrenciye büyük bir avantaj sağlar. Metronom aksaklıkları, çalınan eserde koşma eğilimi olması nefesin doğru kullanımı ile düzene girebilmektedir. Bunun için öğrenciye

önce doğru şekilde nefes alıp vermesinin öğretilmesi gerekmektedir. İç ritmini bu şekilde dengede tutabilmektedir.

Nefes alışverişlerini düzene sokmak üzere ayakta veya oturur durumda yapılacak bir takım egzersizler faydalı olabilmektedir. Tıpkı yoga eğitimindeki gibi yavaş aralıklarla derinden ağız yoluyla alınan ve burun yoluyla da bırakılan nefes, vücudun, kalbin ve beynin öncelikli olarak rahatlamasını sağlamaktadırlar. Bir eser çalarken icracının doğru yerde nefes alması, müziğin bütünlüğünü bölmek ve tam tersi bir bütünlük oluşturmakta, ahenkli bir uyum sağlayabilmektedir.

Bagetler ile yapılan esneme hareketleri de çalışmaya başlarken önemli yer teşkil etmektedir. İster iki bagetle ister tek bagetle bileklere zarar vermeden esnekliği artırma ve ısınma amaçlı germe hareketleri kasların rahatlamasına yardımcı olabilmektedir. Burada amaç bileklere zarar vermeden, özellikle soğuk havalarda iyice kasılan bileklere hareket kazandırmak ve kondisyonu arttırmaktır.

Eğitime hazırlığın ana maddelerinden biri gerekli esnekliği sağladıktan sonra oturuş, duruş ve tutuş maddeleridir. Eğer icracı oturma pozisyonunda çalmayı tercih ediyorsa oturduğu yerin tamamını kaplamayacak fakat rahat bir şekilde oturmalı, omuzların duruşu dik ve karşıya dönük olmalıdır. Tutuş tekniğinin hazırlığı ancak bu sayılanların doğru bir biçimde yapılması ile daha kolay olmaktadır. Gerekli alt yapının kurulması ile çalacağı tekniğe yönelik başlangıçta ısınma hareketleri sonrasında da tekniğe uygun egzersizler eğitim alan herkese yönelik ilk önermeler olabilmektedir.

Eğitimin başlangıcı aşamasında öğrenciye çalışabileceği kadar rahat ortamın oluşturulabilmesi, öğrencinin ilerlemesi için önemli yapıtaşlarından biridir. Her ne kadar vurmalı çalgılar geniş bir yelpazeye sahip iken ve çok geniş alanlara yayılan genişliklerine rağmen, öğrencinin istediği zaman enstrümana ulaşması önemli olduğundan en azından asgari şartlar yerine getirildiği takdirde ilerleme hızlı olabilmektedir. Bunun için öğrencinin sessiz bir alana sahip olması, edinebiliyorsa çaldığı enstrümanlara sahip olması, eğer fiziksel koşullar yeterli değil ise bunların benzeri olan enstrümana başlangıç kitleri ile öğrencinin dikkatinin dağılmayacağı bir ortam oluşturmak en önemli önerilerden bir tanesidir.

Bunun dışında müzik dinlemeye her daim teşvik vazgeçilmez olmalıdır. Vurmalı  algıların ana konusu ritim olduğu üzere dinlediği her eserde ritme dikkat çekmek, mümkün ise o eserle beraber basit Şekilde de olsa tempo tutmak da başlangıç evresi için önem teşkil etmektedir.

3.2. Timpaniye Başlangıç Evresi

Dünya'nın daha birçok kesiminde timpani eğitimi klasik vurmalı  algılar eğitimi içinde yer almaktadır. Bu yüzden belirli bir eğitim seviyesine ulaşıldıktan sonra ve fiziki Şartlar da uygun ise timpani eğitimine başlanabilmektedir. Trampet, silafon, vibrafon, marimba ve bateri gibi çoklu vurmalı  algılar eğitiminin bir dalı olan timpani, yurtiçi veya yurtdışındaki okullarda ileri seviye çalışmalarda, senfoni orkestralarında ve operalarda ayrı bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilebilmektedir.

Vurmalı  algılar geniş bir ses yelpazesine sahip olduğundan kullanılan nota anahtarları da çeşitlilik göstermektedir. Öğrencinin fa anahtarına ilişkin başta bona olarak sonra da  alarak fa anahtarına alışması gerekmektedir. Var ise çaldığı diğer vurmalı  algılar enstrümanlardan geçişlerin kolay olması bakımından sol anahtarı - fa anahtarı karışık hazırlık egzersizleri, ilk başta görsel olarak hangi nota olduğunu daha rahat ve çabuk kavramasını sağlayacaktır.

3.2.1. Bileğin İşlevi ve  nemi

Sadece timpanide değil diğer tüm vurmalı çalgıların çalma esaslarında bilek çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Esnekliği sağlayan ana unsurlardan biri bilek kapasitesinin ve kondisyonunun ileri seviyede olmasıdır. Bilek, kol ve timpani bağeti arasında kelimenin tam manasıyla bir köprü vazifesi görmekte, bilekteki en ufak bir aksaklık o köprünün yıkılmasına ya da en azından zarar görmesine sebep olabilmektedir. Bu açıdan timpani eğitiminde başlangıçtan ısınmaya, solo eserden kon ertolara kadar bileğin var olmadığı bir pasaj düşünülememektedir. Kimi zaman hız kazandırmada, kimi zaman bütün parmaklara yardımcı olan, kolun neredeyse bütün ağırlığını taşıyan bilek için vurmalı  algılar orkestrasının maestrosu demek hiçte abartı kaçmayacaktır. Bilek hareketi olmadan yapılacak her deneme çalgıcının kondisyonuna ve ortopedik sağlığına zarar verecektir.

3.2.2. Günlük Çalışma Planı

İlk derslerden gerekli bilgiyi edindikten sonra alışkanlık haline gelmesi beklenen günlük çalışma planı öğrencinin ilerlemesi, gelişmesi yönünden belirli bir dönemden sonra yenilenmeli ve ilerlenmesi sağlanmalıdır.

- Sabah erken saatlerde çalışmaya başlamak
- Nefes ve germe egzersizlerini tamamlamak
- Timpanide başlangıç ısınma egzersizlerini tamamlamak
- O anki çalıştığı teknik egzersizi metronomla çalışmak
- Egzersizi çalışırken bütün nüanslarda ve bütün hız birimlerinde çalışıyor olmak (piano, mezzoforte, forte, adagio, andante, allegro, presto)

TİMPANI

$\text{♩} = 60$

5 9 13 17 21

3.3. Timpani Eğitiminde Gelişme Evresi

Genel hatları ile ısınma egzersizlerini ve başlangıç evresine ait tüm teknik ve ritimsel kalıpları başarı ile bitiren öğrenciler gelişim evresine uzanmaktadırlar. Gelişim sürecinde öğrenciler teknik zorlukların yavaş yavaş üstesinden gelmeleriyle birlikte müzikal çerçevede de ileriye adımlar atmaktadırlar. Vurmalı çalgılar ailesinde kol ve bilek kuvveti yerinde olması münasebetiyle bu yönde çalışma söz konusudur. Kondisyon kazanılamadığı takdirde öğrenci istenilen performansı yakalayamamaktadır.

3.3.2. Temel Bağlı (Basic - Legato) Çalma

Legato ve staccato çalma şekli, anlam olarak üflemelilerden, yaylılardan ve klavyeli çalgılardan biraz farklıdır. Timpanide legato - bağlı denildiğinde kastedilen tam, zengin bir ses tonu iken, staccato - keskin vuruşlarında açık, kısa vuruşlar kastedilmektedir. Temel vuruş tekniklerinin başında gelen bağlı çalma tekniği timpaninin müzikal anlamda en başta çalışılması gereken çalınma şekillerindendir. Klasik olarak sağ ve sol elin ardı ardına ve ayrı anlarda çalınma tekniği olarak değerlendirilebilmektedir. Bu çalış şeklinde vuruşlar akıcı ve sanki suyun yüzeyine çarpar gibi tasvir edilebilmektedir. Su sürekli akar ve hiç durmaz, bağlı çalmakta bir notadan diğer notaya akması olarak tanımlanabilmektedir⁶⁶. Timpanist herhangi bir susturmaya gerek duymadan kontrollü bir biçimde vurması suretiyle oluşan ses baget çeşitlerinin yardımıyla yumuşak bir ses tonundan sert kadar uzanan ses rengine sahiptir. Bu konuda çeşitli timpanistlerin görüşleri mevcuttur. Saul Goodman'ın görüşüne göre, bu harekette timpaniye vururken bilek ve parmaklardan yararlanılmaktadır. Dirsek ve kol hareketi bu teknik içinde fazla barınmamaktadır⁶⁷.

Mithcell Peters'in de bu konuda belirgin görüşleri mevcuttur. Peters'a göre temel çalma tekniği timpani bagetiyle timpaniye on veya oniki inç kadar bir mesafe yüksekten başlamalıdır. Vurma hareketi ön kolu, bilekleri ve parmakları kapsayan bir yapıya sahiptir⁶⁸. Benedickt Leithner ise daha farklı bir görüşe sahiptir. Leithner'a göre doğal kol hareketini esas aldığı takdirde hareket yukarıdan değil, aşağıdan başlamakta,

⁶⁶ <http://freepercussionlessons.com/legato-vs-staccato-for-timpani/>, Erişim Tarihi 14.06.2014

⁶⁷ Reifel, Edward Martin, **Timpani: New Suggestions for Excerpt Practice Based on A Survey of Literature**, 2011, 57 s.

⁶⁸ Reifel, a.g.e., 58 s.

kolların bageti kaldırması ile oluşmaktadır⁶⁹. Richard Hochreiner üç temel noktada görüşlerini belirtmiştir:

1. Kolu kaldırarak çalmak hızlı çalmaya yardımcı olmak için kullanılabilir.
2. Yeterli gücü sağlayıp hızlandığımızda timpaninin yüzeyi gerekli vibrasyonu ayarlayabilmektedir.
3. Vuruş anındaki rahatlama, tekrar çalmaya engel teşkil etmemektedir⁷⁰.

Baget hareketleri arzu edilen dinamiklere göre çeşitli yollarla başlamaktadır.

Bütün bağlı çalma vuruşlarında timpani bagetlerinin başı timpani derisinde mümkün olan en az zaman süresince kontak kurmalıdır. Her vuruşun başlangıç ve bitişleri yukarda olabilmektedir. Vuruş anında timpanist elverdiğince rahat olmalı, bagetin tüm ağırlığıyla beraber vurmalıdır.

Yumuşak bir dinamik sağlamak için, parmakların arka bölümleriyle bagetin sapı arka taraftan kavranarak doğal bir vuruş sağlanmaya çalışılmalıdır. Mezzoforte bir ton elde etmek için, destek noktasına parmakların yardımıyla daha fazla güç vererek yapılmaktadır. Mezzoforte ton elde etmek için, parmakların arka tarafı ile bileklerin eşit hareket etmesi büyük önem taşımaktadır. Forte bir ses elde etmek içinse bilekler hareketleri daha yuvarlak ve daha güçlü olmalıdır.

Timpani bagetlerinin hareketleri her zaman yukarıdan aşağıya olmalıdır, sağa sola herhangi bir kayma olmamalıdır.

⁶⁹ Reifel, a.g.e., 58 s.

⁷⁰ Reisel, a.g.e., 59 s.

Etüt Örnekleri:



Legato vuruşlar için ısınma egzersiz örnekleri:



7. 8.

R L R R L R L L R L L R L R R L

9. 10.

R R R L R R R L R L L L R L L L

11. 12.

R L R L R L R L R L R L R R L L R L R R L L

13. 14.

R L R L R R L R L R L L R L R R R R L R L L L L

Legato etüt örnekleri:

A - D

4/4

R R



3.3.3. Keskin (Staccato) Çalma

Ritim kalıbını belli etmek, daha belirgin ve berrak bir ton elde etmek için değişik bir vuruş ya da dokunuş gerekmektedir. Keskin çalışlarda her nota açıkça belli olmalı, timpaninin rezonansı içinde kaybolmamalıdır. Ses kalitesindeki başarı için çeşitli yollar bulunmaktadır. Bu yollar timpaninin derisine, ses perdesine ve çalınan notanın hızına bağlı olarak değişebilmektedir. Staccato - keskin ses elde etmek için iki tane önemli metot bulunmaktadır. Bunlar tam vuruş keskin çalma ve parmak kontrollü keskin çalmadır⁷¹.

Tam vuruş staccato'da çalmaya legato - bağlı vuruşlarda kullanılan pozisyon ile başlanmaktadır. Fakat bu durumda timpani bagetlerinin her iki başı birbirlerine daha yakın bir pozisyonda bulunurlar. Timpani bagetini başparmak altta gelecek şekilde diğer parmaklar alttan kavrayacak şekilde tutulup, keskin bir bilek hareketiyle hızlı bir şekilde vuruş yapılır. Bu vuruşun bize vermesi gereken his gümbürtü şeklinde değil, daha noktalı ve belirgin bir tondur. Legato çalmaktan bir farkı da legato vuruşlarda bagetin kendi ağırlığıyla hareket, en temel özellik iken staccato vuruş özelliğinde bir miktar timpani bagetine güç uygulanmaktadır. Staccato vuruşu daha da aydınlatmak için

⁷¹ Peters, Mitchell, **Fundamental Method for Timpani**, Alfred Publishing Co, 1993, 78 s.

timpani bagetlerini biraz daha gevşek tutup sadece bir miktar yavaş hareket edilebilmektedir. Staccato vuruş her esere ve ritme göre değişeceğinden timpanistlerin bu hassaslık ayarını esere, notanın hızına artikülasyonun istediği baskıya göre ayarlamaları gerekmektedir.

Staccato vuruşlar timpani bagetlerinin çeşitlerine göre de farklılık sergileyebilmektedirler. Örneğin orta sertlikteki bir timpani bageti için daha yumuşak bir hareket düzeyi gerekir, bu bagetlerin baş bölümleri genellikle üzeri katmanlı olduğundan ses seviyesinin ayarlanması istenmektedir.

Parmak kontrollü staccato ise timpani bagetini çalarken başparmak ve işaret parmağı ile hafifçe sıkarken üçüncü ve dördüncü parmakların hareketi ile vuruş gerçekleştirilir. Burada önemli olan bu vuruşu yaparken hafif bir kasma hareketi olduğundan çalarken aynı zamanda omuzların ve kolların rahat olmasına dikkat edilmelidir. Başparmak ve işaret parmağı bir yay gibi hareket etmelidir.⁷²

Timpani bagetlerinin baş kısmı daha küçük ve ağır olduğu takdirde staccato vuruşlara daha keskinlik kazandırılabilir.

Staccato Egzersizlere Ön Hazırlık:



⁷² Peters, a.g.e., 78 s.

5.

L L L L L L L L

6.

R L R L R L R L

7.

a. R L R L etc.
b. L R L R etc.

8.

a. R L R L R L etc.
b. L R L R L R etc.

Staccato Isınma Egzersizleri:

(Her nota belirgin ve kesin bir şekilde çalınacaktır.)

1.

R L R L R L R L

2.

L R L R L R L R

3.

R L R L R L R L

4.

L R L R L R L R

5.

R L R L R L R L

6.

L R L R L R L R

7.

L R L R L R L R

8.

R L R L R L R L

9.

L R L R L R L R

10.

R L R L R L R L



Staccato Etüt:



3.3.4. Susturma

Çağlar boyu süregelen, haşmetli çalınışıyla türlü törenlerin ve savaşların vazgeçilmez bir parçası olan timpaninin en istenen özelliklerinden bir tanesi çalınan seslerin yayılması ve rezonansa geçmesi olmuştur. Çalınan esere güç kazandıran bu ses yayılması timpaninin tercih sebeplerindendir. Oluşan sesin tim yüzey boyunca genişleyip dağılması arzulanmaktadır. Timpani için yazılan notalar genellikle ardı ardına çalınırken timpanistin bu sesleri susturması istenmemektedir. Fakat bazı durumlarda timpaniye yazılan notalarda kesiklik istenmekte, bu yüzden seslerin yayılmasını önlemek amacıyla susturma yöntemi kullanılmaktadır.

Susturma yöntemi bütün tekniklerde hemen hemen aynı şekilde kullanılmaktadır. Çalınma esnasında timpani bagetleri başparmak ve işaret parmağı ile sanki normal trampet çalar gibi tutarken diğer orta parmak, yüzük parmağı ve serçe parmak timpaninin derisine bastırılmak suretiyle sesin yayılması önlenmektedir. Burada

şunu da belirtmekte fayda vardır, susturma eylemi notanın değerlerine ve hızına göre de önem teşkil etmektedir. Örneğin çok hızlı bir pasajda, eğer besteci başka bir not eklememişse, ardı ardına gelen sekizlik notaları susturmak çok gerekli olmayabilir. Daha çok nota değerleri fazla olan seslerin susturulması, seslerin birbirleriyle karışmasını önlemekte ve karışıklığı bir şekilde engellemektedir.

Baş ve işaret parmakları dışındaki diğer parmakların hafif baskısıyla timpanide vurulan yere temas oradaki vibrasyonu engeller. Burada dikkat edilmesi gereken şey

Parmakların timpani yüzeyine temasının çabuk olmasıdır. Aksi takdirde yavaş hareket eden bir timpanist susturma yerine o vibrasyona daha fazla gürültü katabilir ve istenmeyen seslerin çıkmasına sebep olabilir. Burada minimize hareketlerde davranmak, daha yumuşak istenen pasajlarda ise sadece tek parmağı kullanmak yardımcı olabilmektedir⁷³. Gerçekte ise en iyi susturma metodu bir el çaldıktan sonra diğer el ile susturulmasıdır. Fakat çalınan eserler her zaman buna izin verememektedirler. Bir diğer handicap ise timpanilerin hepsinin çalınmadığı takdirde bile rezonans yayma özelliğidir. Dört timpani çalan bir timpanistin aynı zamanlarda hem çalıp hem de diğer timpanileri susturması gereken zamanları olabilmektedir. Yine burada çözüm hızlı harekettir. Özellikle eser bitimlerinde keskin bir bitiş isteniyorsa son notadan sonra hemen diğerlerine çabuk ama kesin hareketlerle müdahale edilmelidir.

Timpanide kesin bir bilgilendirme yoksa susturma gerekli değildir. Burada karar vermesi gereken timpanisttir. Eseri çok iyi dinleyip en güzel tınının nasıl olması gerektiğine karar vermesi gerekmektedir.

Başlangıç susturma egzersizlerine örnekler:

R: sağ el (yuvarlak içinde olan harfler susturma için kullanılacak
L: sol el elleri göstermektedir)

⁷³ Peters, Mitchell, **Fundamental Method for Timpani**, Alfred Publishing Co, 1993, 60 s.

1. R R R R R R R R
 (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L)

2. R R R R R R R R
 (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R)

3. L L L L L L L L
 (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R)

4. L L L L L L L L
 (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L)

5. R L R L R L R L
 (R) (L) (R) (L) (R) (L) (R) (L)

6. R L R L R L R L R L R L R L R L
 (R) (L) (R) (L) (R) (L) (R) (L) (R) (L) (R) (L) (R) (L)

7. R R R R R R R R
 (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L) (L)

8. L L L L L L L L
 (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R) (R)

9. R L L R R L R L R L
 (R) (L) (R) (L) (R) (L)



Susturma ile ilgili etüt örnekleri:

A - E

f

p *cresc.*

f

ff *f*

f

ff *f*

Moderato

G - C

mf

p *f* *p* *mf* *f*

R R R R R L R L R R R R R L R

R L R L R L R L R L

f *p*

mp *mf* *f*

3.3.5. Yuvarlama (Roll) Tekniği

Timpani sesinin yayılması yuvarlama tekniğinin başarısına bağlı olmaktadır. En yalın ifade ile, bu yuvarlama tekniği birbirinin ardı ardına gelen basit vuruşlar ile olmaktadır. Bu vuruşlar kesinlikle bağlı vuruşlar olmalıdır. Çünkü burada istenen sesin keskinliğinden çok sesin yayılması ve genişlemesidir. Timpani bagetlerinin ardı ardına timpani derisine vuruşlarıyla ortaya akıcı ve genişleyen bir ses kalitesi çıkmaktadır.

Sürekli bir ses üretimi için ihtiyaç duyulan vuruş hızı, timpaninin ses perdesine ve timpani derisine göre değişebilmektedir. Ses perdesi ne kadar yüksek ve timpani derisi ne kadar sıkıysa yuvarlama o kadar hızlı olmaktadır⁷⁴.

En uygun yuvarlama yumuşak ya da orta sertlikteki timpani bagetleri yardımı ile olabilmektedir. Sert başlıklı ya da tahta uçlu timpani bagetlerinde artikülasyon hissedileceğinden bu tür bagetler genellikle yuvarlama açısından tavsiye edilmemektedirler. Gelişme dönemindeki en önemli çalışmalardan bir tanesi bu tekniktir. İyi bir tremolo çalmak uzun zaman gerektiren bir çalışma süresi istediğinden eğitimin başlangıcından itibaren giderek yükselen dozda takviye çalışma yapılmalıdır.

En yüksek verimi alabilmek için yapılması gerekenlerden bir tanesi de hangi tür tekniği kullanırsak kullanalım, timpani bagetlerini aynı derece yüksekte tutmak, çalınma anında da mümkün olduğunca aynı seviyede tutmak önem teşkil etmektedir.



⁷⁴ Peters, Mitchell, **Fundamental Method for Timpani**, Alfred Publishing Co, 1993, 42 s.

3.

a. R _____ RLRLRLRL R _____ RLRLRLRL
 b. L _____ LRLRLRLR L _____ LRLRLRLRL

4.

a. R _____ RLRLRLRLRLRLRLRL R _____ RLRLRLRLRLRLRL
 b. L _____ LRLRLRLRLRLRLRLR L _____ LRLRLRLRLRLRLRL

5.

RLRLRLRLR LRLRLRLR RLRLRLRLR LRLRLRLRL

Der Wirbel¹ · The roll¹

86

Andante · Moderato · Allegro · Presto (Dynamik: *sf, f, p, pp*)

3.4. Olgunluk Evresi

Timpanistlerin olgunluk devresinde artık dünyada kabul edilmiş tüm teknikler incelenmiş, kendisine en uygun olan teknik benimsenmiştir. Bu teknik doğrultusunda her türlü ritimsel kalıp incelenmiş ve gereken egzersizler ile pekiştirilmiştir. Legato, Staccato çalış şekilleri, susturma ve tremolo çalışması yapılmıştır.

Bu dönemde timpani çalışan öğrencinin kondisyon ile ilgili herhangi bir sıkıntısının kalmaması ilerlemesi açısından önem teşkil etmektedir. Müzisyen artık teknik zorlukların ötesinde çaldığı eserde istenen müzikaliteye ulaşması ve eserdeki duyguyu yansıtmayı arzulanmaktadır.

Olgunluk devresinin en önemli çalışma konularından bir tanesi pedal sistemidir. Çalınan eserler zorlaştıkça timpanist artık dört timpani ile de çalsa esere göre çok fazla nota değişimi yapması gerekebilmektedir. Bu da müzisyenin timpani pedallarına hâkim olmasını ve çalma anında dahi müdahalesini isteyebilmektedir. Sololarda, piyano eşlikli parçalarda veya konçertolarda çaldığı alana göre ses düzeyini ve rengini ayarlamasını bilmesi, baget seçimlerinde doğru tonu yakalaması öngörülmektedir. Pedal tekniği ile beraber bu pedalları kullanarak glissando yapabiliyor olmak da olgunluk döneminin çalışmalarının içindedir.

3.4.1. Pedal Tekniği

Pedal tekniğinin gelişimi kulak eğitimi gelişimini de yanında getirmektedir. Herhangi bir göstergeye bağlı kalmadan çalma anında timpani pedalları ile yapılacak olan akort değişimi entonasyona uygun şekilde yapılması gerekmektedir. Mitchell Peters bu konuda şöyle demektedir: Müzisyen ayakları ile pedallara dokunmadan önce ruhsal olarak duymalıdır⁷⁵.

Burada kinetik duyumsama çok önemlidir. Timpaninin yan taraflarında akortlamayı gösteren mekanizma vardır. Bazı durumlarda özellikle hızlı pasajlarda bu göstergeye bakmaya zaman kalmayabilmekte ayrıca çeşitli sebeplerden ötürü (iklim şartları, çalınan yerin sıcaklığı) derilerde genleşme olabilmektedir. Bu yüzden orada bulunan göstergeler size yaklaşık entonasyonu vermektedir ve bunun sağlamasını

⁷⁵ Reifel, Edward Martin, **Timpani: New Suggestions for Excerpt Practice Based on A Survey of Literature**, 2011, 74 s.

müziyen mutlaka yapmak durumundadır. Müziyen kinetik duyumlarına ve kas hafızasına daha fazla önem vermelidir.

Bu teknik ile ilgili en iyi kaynaklardan bir tanesi Stanley Leonard'dır. Diğer timpanistlerden farklı olarak egzersiz kitaplarında egzersizler dışında diğerlerinden daha çok felsefi fikirlere de yer veren Leonard için üç fikir önemlidir:

1. Pedal timpanilerde başarılı bir performans elde etmek için ayaklar, bacaklar ve gövdeye ek olarak kolların, bileklerin ve parmakların da işine katılması gerekmektedir.
2. İki ya da daha fazla timpaninin oluşturduğu yay bir kumanda panelidir. Bunları birbirlerinden ayrı olarak değil bir enstrüman kumanda paneli olarak düşünmelidir.
3. İki veya daha fazla timpaninin oluşturduğu yay müziyenin fiziksel oranına göre ayarlanmalıdır⁷⁶.

Ab C Eb Andantino (♩ = 72)

28 *p*

f

36 *mp*

p

44 *mf* *p* *mp* *mf* C/D^b

p D^b B

52 *mf* *p* Ab G

mf

⁷⁶ Reifel, a.g.e., 76 s.

3.4.2. Glissando

Ses kaydırması efekti olarak basitçe tarif edebileceğimiz glissando, özellikle tremolo esnasında ses perdesinin aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya hareket ettirilmesi suretiyle oluşmaktadır. Timpanide glissando terimini ilk kullanan besteci dördüncü senfonisi ile iki takım timpaniye aynı anda glissando yaptıran Carl Nielsen'dır.

The image displays a musical score for Timpani, likely from Carl Nielsen's Fourth Symphony. The tempo is marked "Moderato maestoso". The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff has a second ending bracket. The third staff starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff also has a second ending bracket. The fifth staff includes glissando markings (*gliss.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff features glissando markings and a piano (*p*) dynamic. The seventh staff continues with glissando markings and a piano (*p*) dynamic. The eighth staff includes glissando markings and a forte (*f*) dynamic. The ninth staff features glissando markings and a piano (*p*) dynamic. The tenth staff ends with a forte (*f*) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat).

Moderato

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a **Moderato** tempo marking. The first staff starts with a forte (**f**) dynamic and includes a glissando (**gliss.**) and a piano (**p**) dynamic. The second staff continues with **f** and **p** dynamics, featuring a glissando and triplets. The third staff starts with a mezzo-forte (**mf**) dynamic and includes triplets. The fourth staff continues with triplets. The fifth staff features glissandos and a piano (**p**) dynamic. The sixth staff includes glissandos, piano (**p**), and forte (**f**) dynamics. The seventh staff starts with a glissando and mezzo-forte (**mf**) dynamic, followed by triplets. The eighth staff includes glissandos, piano (**p**), and forte (**f**) dynamics. The ninth staff starts with a forte (**f**) dynamic and includes glissandos and triplets. The tenth staff concludes the piece with glissandos, triplets, and dynamics ranging from piano (**p**) to fortissimo (**pp**).

42

3.5. Timpani Çalarlen Karşılaşılan Sağlık Problemleri

Hayatının her döneminde enstrüman çalan insan günlük yaşantısına diğer insanlardan biraz daha fazla dikkat etmelidir. Profesyonel müzisyenlerde kalıcı hasarlar tüm müzik hayatını etkileyebilmektedir. Bir enstrüman çalmak beraberinde çeşitli sağlık problemlerini de beraberinde getirebilir. Bu sağlık problemlerinin ana nedenlerinden bir tanesi enstrüman çalmak için yeterli ön hazırlık yapmamaktır.

Sağlık Problemleri Listesi ⁷⁷
Eller ve Bilekler
Kas spazmı Kas bozukluğu Medyan sinir sıkışması Başparmak tendonit iltihabı Kiriş iltihabı Karpal tünel sendromu Ulnar sinir sıkışması Sinir düğümü kisti Osteoartrit Kanlı ya da kansız kabarcıklar Nasır
Dirsekler
Kas spazmı Kesecik iltihabı Tenisçi dirseği Golfçü dirseği
Omuzlar
Kas spazmı Lif dokusu iltihabı Omuz iltihabı

⁷⁷ Workman, Dr. Darin, **The Percussionists' Guide to Injury Treatment and Prevention**, Routledge, 2006, 7 s.

Tendonit Kapsül iltihabı Osteoartrit
Ayaklar ve Ayak Bilekleri
Kas spazmları Doku zedelenmeleri Aşıl tendonit Tarsal tünel sendromu Koşucu bacağı Morton's nöronu Topuk dibi lif iltihaplanması Topuk ağrısı Kanlı ya da kansız kabarcıklar Kemik kırıkdağında nasırlaşma Taban siğili Büyümeyen ayak tırnağı Sinir çatlaması Kemiklerde gerilme
Dizler
Üst bacakta kas spazmı Diz kapağı problemleri Osgood – Scahlatter Hastalığı Diz sıkışması Tendonit Topallama Baker kisti Osteoartrit
Kalça ve Leğen Kemliği
Priformis kası sendromu Kas yorgunluğu

Dokumacı kalçası Kalça kemiği osteoartrit Siyatik
Bel ve Karın Bölgesi
Kas spazmı Omurga eğriliği (Scoliosis) Siyatik Disk Dejenerasyon Bel fıtığı Bel ve omurga osteoartrit Kuyruk sokumu ağrısı Kasıksal fıtık Hemoroit
Sırt ve Göğüs Bölgesi
Sırt kas spazmları Kamburluk Gastrolojik reflü Koroner kaslarda şiddetli göğüs ağrısı
Boyun
Boyun spazmı Boyun tutulması Boyun kaslarında dejenerasyon ve fıtık Ağrılı boğaz
Baş Bölgesi
Tansiyona bağlı baş ağrısı Kulak çınlaması Duyma kaybı (geçici veya kalıcı) Diş gıcırdatma Şakak kemiği eklem yeri fonksiyon bozukluğu

Diğer
Stres
Larenjit
Ateş basma
Sıcak çarpması

Burada en önemli sağlık problemlerinden birkaçı incelenmektedir.

Bir vurmali çalgıcı için tüm vücut haricinde özellikle eller ve kollar çok önemlidir. Isınma olmadan yapılan ani bir hareket başta bilekleri incitmekte ve tedavi edilmediği takdirde kalıcı hasarlara neden olabilmektedir. Kondisyon sağlanmadan ve özellikle soğuk havalarda bileği ısıtmadan yapılan çalışmalar bilekte ve dirsek bölgesinde kas yırtılmalarına sebep olabilmektedir. Isınma hareketlerini yaptıktan sonra dahi bir eser çalarken mümkün olduğunca dikkatli davranmak gerekmektedir.

Özellikle uzun boylu insanlarda timpani çalmak için boynu aşağı düşürmek aynı bileklerdeki gibi boyunda da sağlık sorunlarına neden olabilmektedir. En verimli çalış şekli, eğer aksi bir şey belirtilmiyorsa, ayakta değil oturarak çalma ve varsa nota sehpasını tam gözün görebileceği mesafeye koymaktır. O ana kadar anlaşılamamış göz problemleri nedeni ile boynu nota sehпасına yakınlaştırmak bir süre sonra doğal olarak çeşitli ağrılara sebep olabilmektedir.

Timpani çalarken en çok rahatsızlık duyulan nokta bel bölgesidir. Ayakta da çalsa, oturarak ta çalsa bir müzisyen ani bir hareketle belini incitebilir. Özellikle en az dört timpani çalınan bir eserde en ince sesin olduğu timpaniden en kalın sesin olduğu timpaniye ani geçişlerde bel fıtığı riski vardır.

Bu riskleri ortadan mümkün olduğunca kaldırmaya çalışmak için öncelikle timpani çalmaya hazırlık yapmak gerekir. Bu hazırlık ileride oluşabilecek sağlık sorunlarını önlemeye yardımcı olmakta büyük ölçüde faydalıdır. Vücudu çalmaya hazır hale getirmek için fiziksel hazırlığın yanında mental hazırlığında müzisyene büyük yardımı olmaktadır. Sağlık sorunlarını önlemeye ilişkin şu tavsiyeler verilmektedir:

- Müzisyenin çalışmaya fiziken ve ruhen tam hazır olması ve vücudun rahat olması,

- Çalışılacak mekânın fiziki koşullarının uygun olması, ne çok sıcak ne çok soğuk ortamlarda çalışmaktan kaçınmak,
- Timpani takımlarını vücuda uygun bir düzenek haline getirerek çalma,
- Timpani çalarken ani hareketlerden kaçınma,
- Çalışmaya başlamadan önce ısınma egzersizlerinin yapılması, özellikle o gün ne üzerine çalışma yapılacaksa o bölgenin çalıştığı kaslar ısınmalı,
- Çalmaya uygun kıyafetler ile çalışma yapmak, (çok dar olmayan hareket serbestisi tanıyan rahat kıyafetler tercih edilmelidir.)
- Ayakkabı seçimlerinde müzisyenlerin rahat ayakkabı tercih etmesi, (bayan müzisyenlerin çok topuklu yerine ayak tabanının rahat olduğu ayakkabılar özellikle pedal sistemi ile çalışırken büyük kolaylık sağlamaktadır.)
- Eğer o anda bilekler ile ilgili bir problem var ise fazla yüklenmeme veya bileklik takarak çalma,
- Esere uygun timpani ve timpani bagetleri ile çalışılması. Çok sert hareketler istenen bir pasajda yumuşak bir bagetle istenen ton elde edilmeyecektir. Bu yüzden müzisyen gereğinden fazla efor sarf ederek, timpani bagetlerine çok fazla baskı uygulayarak hem tekniğini hem de ortopedik sağlığını riske atmamalıdır.
- Eğer timpani oturarak çalınıyorsa timpani sandalyesine tam olarak oturmamak, sandalyenin ucunda, vücut dik bir şekilde oturma pozisyonunda olmak. Ayakta iken de yine aynı şekilde dik ama rahat bir pozisyonunda olmak.

3.6. Öğrencilere Tavsiyeler

Bir enstrüman çalmak ömür boyu bitmeyecek bir disipline kendini adanmak demektir. Bu hem çok keyifli bir yandan da çok meşakkatli bir yoldur. Yolun yarısında bırakan nice yetenekli müzisyen olmuştur. Fiziksel sağlığının yanında ruhsal sağlığın çok önemli bir yeri vardır. Hatta bir müzisyen ruhen sağlıklı olmadığında fiziksel olarak yapabileceklerinin ancak dörtte birini yapabilmektedir.

Öğrenciler çalışmaya başlarken çalışacakları pasaj her ne ise (egzersiz, etüt, konçerto, v.b...) önceden hazırlık yapmak onları daha hızlı sonuca götürür. Örneğin bir konçerto çalışacak olan öğrenci bu konçertonun notalarını önceden temin edip, konçertonun notasyonunu gözden geçirmelidir. Günümüzde ulaşmak istenilen tüm eserler kolaylıkla bulunup elde edilmekte, hem partitürü hem de kaydına ulaşılabilir. Çalışmaya başlayan öğrencilerin takip ettikleri sanatçılardan bu eserlerin kayıtlarını dinlemeleri nasıl bir yol izlemeleri gerektiğine dair öğrencilere ipucu olabilmektedir. Fakat burada şöyle bir handikap oluşabilir. Öğrenci çok etkilendiği bir sanatçının tüm müzikalitesini kopyalayıp kendisi hiçbir şey üzerine koymazsa kötü bir taklitten çok öteye geçemeyebilir. Burada izlenmesi gereken yol eseri dinledikten sonra müzisyenin kendi versiyonunu, müzikalitesini yaratması beklenmelidir. İster başlangıç devresinde bir etüt çalışıyor olsun, isterse çok yoğun bir konçerto, müzisyenin gerçekten ne çaldığını bilmesi çok önemlidir. Özellikle çalışılan bir pasaj varsa bu pasajda müzisyenden istenen nedir ve bu pasajda hangi hareketin yapılması, hangi kasların çalışması başarıya en çabuk götürür incelenmesi gerekir.

Timpani çalmaya yeni başlayan bir öğrencinin yaşı eğer küçük ise ve fiziksel gelişimi tam anlamıyla tamamlanmadıysa timpani boyut olarak onu bir miktar zorlayabilir. Burada yapılması gereken şey yine timpani tekniğini bozmadan o teknik hareketlerin küçültülmüş versiyonları ile çalışmaya ara vermeden devam edilmesi hem öğrencinin çalma isteğine cevap verir hem de enstrümandan kopmamasına yardımcı olmaktadır. Çok küçük yaşlardaki çocukların tam anlamıyla eğer kendi boyutlarına özel bir timpani takımı yoksa –ki klasik timpanilerin çapları bellidir- bu enstrümana başlamadan önce başka bir vurmali çalgı ile ilerlemeleri tavsiye edilmektedir. Türkiye’deki konservatuvarlarda timpani çalışmaları ayrı olarak değil, vurmali çalgılar sanat dalının içinde yer aldığından öğrenci belli bir müzik ve fiziksel seviyeye geldikten sonra timpani eğitimine başlatılmaktadır.

Eğitime başlangıçta ilk tutuş ve duruş devresinde tek timpanide de çalışmak yarar sağlayabilmektedir. Duruş ve tutuş pozisyonu kavranıp ilk egzersizler geçildiği zaman iki timpani ile devam etmekte, ilerleme devam ettikçe timpani sayısı artırılabilir.

Çalışmaya başlamadan önce bütün araç ve gereçlerin tam ve hazır olmasına dikkat edilmelidir. Özellikle oda müziği ya da orkestra ile olan prova ve konserlerde önceden

hazırlıklı olmak odaklanmayı sadece esere yönlendirecek, dikkat dağılmayacaktır. John Beck orkestra ya da oda müziği gibi gruplarla çalışmaya başlamadan önce çalışılacak partinin önceden elde edilmesi, birçok bagetin hazır bulunması ve müzik başladıktan sonra en iyi baget seçimine karar verilmesinin tavsiye etmektedir⁷⁸.

Timpani eğitimine başlayan bir öğrenci çalıştığı egzersizlerde bazı konulara dikkat etmelidir. Örneğin iki veya daha çok timpaniden oluşan bir egzersiz çalışırken timpaniler arası geçişler çok önem taşımaktadır. Bu egzersizleri sadece bir tempoda ve nüansta değil, hızlı, orta hızda ve yavaş olarak, kuvvetli, orta kuvvette ve hafif çalarak egzersizi tamamlamaları önerilmektedir. Aynı durumda eğer egzersiz tek bir timpani sesinden oluşuyorsa da bu egzersizi her nüans ve hızda yapmaya çalışmak ilerleme açısından çok önemlidir.

Ülkemizdeki okullarda timpanilerin yüzeyi genellikle suni deriler ve çeşitli plastik bazlı malzemeler ile kaplanmaktadır. Bu derilerin ömrü daha fazla olmakta ve birçok öğrenciye daha fazla çalışma imkânı sunmaktadır. Eskiye göre bugünkü timpani çeşitleri genelde modern pedal timpanilerdir. Yandan çevirmeli ya da barok tarzı timpaniler özel bir durum yoksa kullanılmamaktadır. Ama eğer imkan var ise örneğin barok bir eser çalışılıyor ise bunun barok timpani ile çalışılması o dönemi yansıtmaları açısından çok yararlıdır.

Doğru bagetler ile çalışmak, eserin istediği bagetlerin kullanılması öğrenciye hem kolaylık sağlamak hem istenilen müzikaliteye ulaşmada yardımcı olmaktadır. Esere uygun olmayan bir baget kullanımı, örneğin yumuşak bir pasajda tahta uçlu baget kullanmak ya da sert bir ton istenen eserde yumuşak keçe uçlu baget kullanmak, hem istenilen amaca hizmet etmemektedir hem de bilek sağlığını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu yüzden esere uygun baget seçmek gerekmektedir. Öğrencilerin eğitim dönemlerinde en az bir tane çok sert, bir tane orta sertlikte ve bir tane de yumuşak uçlu baget edinmelerinde fayda vardır.

Değişik ritim kalıplarıyla çalışmak asıl olan çalışmaya yarar sağlayabilmektedir. Örneğin sadece noktalı sekizlik ve onaltılıklardan oluşan bir pasaj çalışılacaksa bu çalışmaya ek olarak sadece sekizlik veya sadece onaltılık v.b. olarak çalışmak hem kondisyonu sağlayabilecek hem de bir sonraki çalışmaya da katkıda bulunabilecektir.

⁷⁸ **The Drum And Percussion Cookbook**, Meredith Music Publications, U.S.A, 2008, 6 s.

Aktif bir sanatçı olan Andrew Astrand, çalışmaya başlarken öncesinde çalışılacak şey ne kadar kolay ya da zor olsa da ‘değişik ritim fikirleriyle’ çalışmayı beslemeyi tavsiye etmektedir⁷⁹.

Her ne çalışılıyor olursa olsun ilk etapta metronum ile çalışmak öğrenciye büyük rahatlık getirecektir. Vurmalı çalgılarda en önemli etken ritimdir ve bir vurmalı çalgılar öğrencisinin veya sanatçısının öncelikle ritim ile ilgili konuları tamamlamış olması gerekmektedir. Eser çalınma anında koşma veya çekme gibi durumlar yaşandığı takdirde beraberinde çaldığı müzisyenler de zorlanmakta veya dinleyiciye kötü bir performans aksettirilmektedir.

Başlangıçta öncelikli olarak ısınmanın doğru ve tam yapılması gerekmektedir. Tam bir ısınma sağlanmadan özellikle soğuk havalarda yapılan egzersizler ve çalışmalar sağlığı olumsuz yönde etkileyebilir. Bunun için William Moersch’in şu tavsiyesine kulak vermekte yarar vardır:

‘Öncelikli olarak ellerimi, bileklerimi ve dirseklerime kadar olan kol bölgemi dayanabileceğim ısıya kadar ısıtılmış suda bir süre bekletirim, daha sonra yavaş hareketlerle aynı bölgeleri esnetme çalışmaları yaparım⁸⁰.’

Böylece güvenli bir şekilde vücudumuz çalışmaya hazır hale gelebilmektedir.

Bu ısınma süreci için koşullar sağlanamıyorsa en azından elleri bir süre ısıtacak şekilde hareket etmek biraz da yardım edebilmektedir.

Çalınan eserin kaydedilmesi ve sonradan dinlenmesi de öğrencilere karşıdan sesin nasıl yansıdığını anlamaları açısından önemlidir. Hem görüntü hem de ses kaydı var ise bu birçok yönden öğrenciye yarar sağlamaktadır. Öğrenci hem duruş ve tutuş pozisyonunu gözlemlemekte hem de müzikalitesi ile ilgili fikir sahibi olmaktadır. Bu nedenle çalıştıkları eserleri kaydetmeleri onların eğitime büyük katkı sağlayabilmektedir.

Timpaniyi diğer enstrümanlar ile, özellikle diğer vurmalı çalgılar olmadan, çalışmak entonasyon ve nüans bakımından öğrencilere bilgi verebilecektir. Timpani dışındaki vurmalı çalgıların ses perdesi değiştirme gibi bir durumu olmadığından ve

⁷⁹ **The Drum And Percussion Cookbook**, Meredith Music Publications, U.S.A, 2008, 4 s.

⁸⁰ a.g.e., 95 s

diğer vurmalı çalgılarda olan öğrencilerle çalarken bu entonasyona dikkat edilemeyebilir. Timpanist Ivana Bilic, obua ya da flüt çalan müzisyen ile beraber çalışmanın birçok katkı sağladığını söylemektedir. Forte bir pasaj timpaniye göre nasıl bir fortedir, flüte göre nasıl bir fortedir bu duruma bakılmalıdır. Aynı zamanda pianolar için de bu kulak çalışması yapılmalıdır. Başka bir üflemeli çalgı ile bir timpanin arasındaki nüans nasıl olmalıdır bunun araştırılması gerekmektedir⁸¹.

Öğrencilerdeki en büyük problemlerden bir tanesi eserin bir yerinde yapılan hataya odaklanmak yerine tekrar tekrar esere baştan başlamaktır. Tekrarlanan baştan almalar zaman kaybından başka bir şey olmamaktadır. Eğer doğru bir zamanlama istenmekse ise sadece sorun olan pasajlara yönelmek zaman kazanmaya yarayacak ve ilerleme sağlanabilecektir. Öğrencilerin hangi pasajlarda zorlandıklarını anlayabilmeleri için Bill Cahn şu soruları sormayı tavsiye etmiştir:

Eserin bir bölümünü ele aldığımızda,

1. Kaslar rahat mıydı? Vücudun herhangi bir yerinde gerginlik hissedildi mi?
2. Ne duyuldu? Duyulan nota, ritim kalıbı, entonasyon doğru muydu?
3. Her nota için her vuruş yeterli miydi?
4. Duyulan pasajda hoşunuza giden ya da gitmeyen neler vardı?
Tam olarak belirgin bir sorun var mı⁸²?

Bu sorulardan beslenen cevaplar ile sorun olan yeri belirleyip sadece o pasaj üzerine yoğunlaşılabilir.

Her ne seviyede olursa olsun bir öğrencinin çalışma hevesini ve motivasyonunu kırarak bir düşünceye kapılmaması gerekmektedir. Christopher Deane öğrencilerine zor kelimesinin yasaklamıştır.

“Müzik zor değil, tuğladan yapılmış bir duvar zordur, müzik insanın zamanını meşgul edendir⁸³.”

⁸¹ a.g.e. U.S.A, 2008, 11 s.

⁸² **The Drum And Percussion Cookbook**, Meredith Music Publications, U.S.A, 2008, 22 s.

⁸³ a.g.e., 38 s

Burada şunu da belirtmekte fayda vardır. Öğretmen de en az öğrenci kadar yeniliklere açık olmalı, gelişen ve ilerleyen müzik dünyasını takip etmelidir. Gelişen enstrümanlarla birlikte sürekli teknik farklılıklar olabilmekte, öğretmen öğrencilerinin bu sorunlarına geçmiş yıllardan kalma tecrübesi ve yeniliklerden haberdar olduğu yeni açık görüşlerle yardım etmeye çalışmalıdır. Bir müzik enstrümanı birebir öğrenilebilen bir olgudur. Burada toplu halde bir müzik aleti öğrenme söz konusu olmadığından öğrenci öğretmenini bir prototip gibi görerek ilk başta onu örnek alır. Öğretmenin öğrenciye yaklaşımı, derste iken gerçekten ‘ders’ çalışabilmek, ders anında öğretmen ile öğrencinin arasındaki saygı çizgisini korumak öğrenciye ileride kendi müzik performansında ya da eğitimcilik kariyerinde büyük katkı sağlamaktadır.

Öğretmen derse liderlik eden, müfredata hakim, öğrenciye hakim, her öğrencinin farklı karakterlere sahip olabileceğini ve her öğrenci ile çalışma şeklinin farklı olabileceğini bilen, öğrenciyi yönlendiren bir pedagog gibi hareket etmelidir. İki tarafta birbirine müzikal anlamda güven duyduğu takdirde çalışmalar son derece verimli olabilmektedir.

Öğretmenin liderliğiyle öğrenci tüm dünyayı takip etmeli, yeniliklerden haberdar olmalıdır. Günümüzde timpani veya diğer vurmalı çalgı enstrümanları için dünyanın her yerinde sayısız kurs ve ustalık sınıfları açılmaktadır. Öğrencinin hayat ideallerine göre müzikal çizgiyi belirleyip bu yönde hareket etmesi zaman kazanmasını sağlayacaktır. Eğitimini bitirdikten sonra ne yapacağına karar vermek öğrencinin eğitim süresince aklında olmalı karar verdikten sonra bu yönde hareket etmelidir. Performans sanatçısı, solist, orkestra sanatçısı veya akademik kariyer... Ne olmak istediğine karar verdikten sonra doğru plan çizilip ona göre hareket edilmelidir. Öğrenciler bu konuda Lalo’nun dört adımını takip edebilirler:

1. Neden müzikle uğraşıyorsun, hangi müzikle uğraşmaktan keyif alıyorsun ve zamanını nasıl geçiriyorsun? Sorularının yanıtlarını cevaplayabilir.
2. Daha sonra hayatındaki uzun vadedeki planlarını gözden geçirebilir, hayatı ile ilgili ne yapmak istediğine karar verebilir.
3. Bundan onbeş yıl sonra, beş yıl sonra ya da üç ay sonra kendini nerde görüyorsun ya da görmek istiyorsun sorularına cevaplar bulunmalıdır.

4. Bu gayelere ulaşmak için neler yapmak gerekir sorusuna yanıt aranmalı ve bu periyotlar geldiğinde amaçlarının ne kadarına ulaştığına bakılmalıdır⁸⁴.

İyi bir müzisyende aranan en temel özelliklerden bir tanesi de doğaçlamaya olan yatkınlıktır. Bazı zamanlarda özellikle vurmalı çalgılar eğitiminin başlangıcında öğrenci bunu kendi fark edemeyebilir. Eğitimcinin yardımlarıyla, doğaçlama duygusu sonradan geliştirilebilen bir yetenektir. Belli aralıklarda çalıştığı egzersizden, eserden ayrı olarak sadece doğaçlama çalmak, bunun üzerine gitmek öğrencinin kendine olan güveninin artmasına ve müzikal anlamda gelişmesine yardımcı olmaktadır.

Yapılan bir egzersizin, çalışılan bir etüdün ya da konçertonun kayda alınıp sonradan dinlenmesi bir diğer önemli tavsiyelerdendir. Çoğunlukla öğrenciler bir eser çalışırken teknik zorluklar ile uğraşmaktan dolayı ortaya çıkan ses rengine ve müzikaliteye önem vermemektedirler. Önem vermemekten çok dikkat etmemektedirler. Birçok öğrenciye çaldığı şeyler dinletildiğinde gereken müzikaliteyi kendisi de sağlayamadığını anlamaktadır.

‘Kendinizi CD ya da video kaydından dinlemek... Öğrencilerimden birkaçı bu deneyimi acımasız olarak nitelendirdiler, dürüst olmak gerekirse acımasızcaydı... Terry O’Mahoney⁸⁵’

Gerçekten de günümüzde timpani için ayrılan ders zamanı haftada maksimum bir saat olmaktadır. Öğretmen ek olarak ders yapmadığı müddetçe öğrencisini haftadan haftaya dinleyebilmektedir. Fakat geriye kalan tüm hafta boyunca öğrenci kendi başına çalışmaktadır. Kendini farkında olan ya da farkındalık konusunda öğretmeni tarafından iyi eğitilen bir öğrenci kendi hatalarını da kendisi telafi etmeyi başarabilmektedir. Bunu için bol bol çaldığı eserleri kayda alması hem fiziken hem de müzikalite olarak nerede olduğunu kendi kulaklarıyla duyması en iyi çözümlerden biridir. Analitik düşünmeyi ve dinlemeyi öğrenen bir öğrenci hayatı boyunca diğer öğrencilerden bir sınıf üstte yer

⁸⁴ **The Drum And Percussion Cookbook**, Meredith Music Publications, U.S.A, 2008, 90 s.

⁸⁵ **a.g.e.**, 108 s.

almaktadır. Öğrenci kaydını yaptıktan sonra dinleme aşamasında Terry O'Mahoney'in aşağıdaki sorularına yanıt arayabilir:

1. Kayıtle ilgili ilk gözlem, iyi, kötü, yeterli, harika...
2. Denge sağlanabilmiş mi? Bazı sesler diğerlerinden ayrılıyor mu?
3. Üretilen sesin kalitesi ne düzeydedir? Sert, şiddetli, akıcı v.b....⁸⁶

Bazı tip öğrenciler de öğrenme kabiliyetleri yüksek olan, çabuk kavrayan ama çalışmaktan hemen sıkılan ve biran önce ilerlemeye çalışan öğrenci tipleridir. Bu öğrenci tipine en uygun çalışma metodunu Al Payson bizlere vermektedir.

Öğrenmenin dört aşaması:

1. Bilinçsiz yetersizlik
2. Bilinçli yetersizlik
3. Bilinçsiz yeterlilik
4. Bilinçli yeterlilik

Bilinçsiz yetersizlik: Öğretmen öğrenciye bir sonraki ders çalışacağı pasajdan bir şeyler çalar, öğrenci bunu dinler fakat bir fikri yoktur.

Bilinçli Yetersizlik: Öğretmen derste çok yavaş bir biçimde konuyu anlatır, öğrenci de daha yavaş olarak onu tekrar eder. Öğretmenin ne demek istediğini anlar fakat istenilen şekilde çalmak için daha yeterli düzeye ulaşamamıştır.

Bilinçsiz Yeterlilik: Öğrenci çalışmasına devam ederek tam konsantrasyon sağladığında başarıya ulaşabilmektedir. Tam odaklanma sağlanmadığında ise çalıştığı pasajı çalarken bozabilir.

Bilinçli Yeterlilik: Öğrenci artık başka şeylere odaklansa bile çalıştığı pasajı doğru çalar, sanki bir otopilot halinde gibi eksiksiz çalabilir⁸⁷.

Bazen de öğrenciler tam tersi bir biçimde çok yavaş öğrenen, öğrendiklerini hemen unutan sınıftadırlar. Eğer öğrencide yapabilecek yetenek var ise bu yavaş öğrencileri gözden çıkarmamalı, eğitimciler onlara uygun bir çalışma temposu belirlemelilerdir. John Riley'in başarılı olmak için öğrencilere tavsiyesi tüm öğrenciler için geçerlidir.

⁸⁶ a.g.e., 110 s.

⁸⁷ a.g.e., 114 s.

Kesin Başarı: Müzisyenlik

Ana malzemeler: Teknik, yaratıcılık

Yapı Taşları: Ritmik kesinlik, konsantrasyon, iyi bir dinleyicilik, el becerisi, dinamik kontrol, koordinasyon, okuma, form bilgisi ve stil⁸⁸.

Müzikte başarılı olmanın şartlarının en başında eser çalmaktan ziyade müziği dinlemek gelmektedir. Müzik dinlemekte en az müziği çalışmak kadar faydalı bir olgudur. Müziğin ilk çıkış noktasından günümüz çağdaş müziğine kadar öğrencilerin bilgi birikim seviyesi arttıkça müzikal seviyeleri de artış göstermektedir. Kulak eğitimi açısından her türlü müziği doğru bir şekilde dinlemek önem teşkil etmektedir. Eğer uygun şartlar varsa müziği çalmadan önce dinlerken bonasını da yapabilmek, ilerlemek açısından uygun olmaktadır.

Herhangi bir yerde sınava giren öğrenci sınav müfredatında deşifreyi de geçmekle yükümlü olmaktadır. Bilindiği üzere deşifre yapmak hemen olabilecek bir yetenek olmayabilir. Uzun süreler ve hatta yıllar içinde çalışılarak bu olgu kazanılabilir. Bunun için eğitimin daha ilk başlarında egzersizler, etütler ve eserlerin yanında, günün sonunda en az bir – iki sayfa deşifre çözümlemesi yapmak, öğrenciye değerli zamanlar kazandırmaktadır.

Öğrenci timpani çaldığında çaldığı notaları bona olarak okuyabiliyor ve hatta melodisini de söyleyebiliyorsa zaten iş yükünün çoğunu karşılamış demektir.

‘Eğer söyleyebiliyorsan, çalabilirsin... Kristen Shiner McGuire⁸⁹’

Eğitimin başlangıç devresinde dersler haftada bir kez yapılıyor olsa da her ders bunların hepsinin yapılması tavsiye edilmektedir:

- Bilek kontrolü gerektiren egzersizler
- Düetler
- Geçen dersten olan çalışmalar
- Çoklu vurmalı çalgılar çalışması
- Deşifre yapma

⁸⁸ a.g.e., 121 s.

⁸⁹ a.g.e., 138 s.

- Öğrencinin kendi hazırladığı bir etüt veya egzersizin çalışılması

Müzik mekaniksel bir aktivite değildir. O an çalışmıyor bile olsalar öğrencilerin hayatlarının her anında müzik ile ilgili olmaları çok önemlidir. Özetlemek gerektiği takdirde öğrencilerin şu adımları uygulamaları öğrenim hayatları boyunca ve daha ileriki dönemlerde müziğe bakış açılarını yeni ufuklara açabilmektedir:

1. Ruhen ve fiziken hazır olmak
2. Hayatın her anında müziğin içinde olmak
3. Üst düzey bir dinleyici olmak
4. Müzik teorisi, form analizi, armoni ve müzik tarihlerini de bilmek
5. Yaratıcı olmaktan hiç vazgeçmemek
6. Sabırlı olmak
7. Gereken materyallere sahip olmak
8. Çalışmaya mutlaka ısınma ile başlamak
9. Çalışırken metronom kullanmak
10. Eserin kaydını dinlemek ve ilham almak
11. Çaldığı eseri kaydedip, dinlemek
12. Eseri kendi de melodi olarak söyleyebiliyor olmak
13. Egzersizlerde forte – piano olgusunu kavramak
14. Başka enstrümanlar ile birlikte de çalmak
15. Deşifre ve doğaçlamaya önem vermek

SONUÇ

Bugünün timpanileri, eski zamanlara oranla daha kolay temin edilebilen, yapısındaki materyaller sayesinde daha fazla ses aralığına ulaşmış, bagetler yardımı ile birçok efekti içinde barındırabilen, pedal sistemi ile de daha rahat çalınabilen bir enstrüman olarak müzik dünyasının içinde yer almaktadır. Tarihsel gelişim söz konusu olduğunda tüm bu özelliklere çok uzun seneler içinde ulaşabildiğini gözlemlemekteyiz. Akort değişim sürecindeki gelişmeler, yapısal malzemelerin bulunmazlığı gibi nedenlerden ötürü yüzyıllar boyunca çok yavaş bir ilerleme sergilemiş, fakat teknoloji çağı ile yirminci yüzyılda artık neredeyse tüm müzik türlerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Timpaninin hem modern ama bir yandan da geçmiş zamanları hatırlatan ses rengiyle giderek artan bir popüleriteye sahip olacağı düşünülmektedir. Bugün barok bir eser sergilenmek istenildiğinde o yıllara ait timpani çeşitleri ile çalmak o dönemlerin etkisini perçinlerken, bir rock müzik konserinde bugünün müziğine de uyum sağlayabilmektedir.

Timpani eğitimi başlı başına ele alınması gereken bir disiplindir. Teknolojinin sürekli gelişimiyle yeni tür timpanilerin geliştirilmesi, timpani eğitiminin de bu gelişmeye paralel olmaya sevk etmektedir. Vurmalı çalgılar eğitiminin bir parçası olan timpani eğitiminin, ilerleyen sınıflarda ayrı bir uzmanlık alanına dönüşmesi amaçlanmaktadır.

Uzun yıllar boyunca süren timpani eğitiminde, çeşitli çalma teknikleri ile öğrencilerin karşılaştıkları sorunların aşılmasına yönelik yapılan önerilerin her seviyeden birçok müzisyene yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Timpaniyi her düzeyde anlamak adına performans sanatçıları kadar bestecilere de yardımcı olması amaçlanmaktadır.

Ortaçağ'dan günümüze uzanan timpaninin tarihsel serüveninde henüz bir sona ulaşmış olduğunu kabul etmemekle birlikte bugün Türkiye'de timpani konusunda literatür taraması yapıldığı zaman neredeyse hiç kaynak bulunmadığı görülmektedir. Bu çalışmanın bu anlamda literatüre kazandırılan Türkçe bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

EK 1. TİMPANİ MÜZİĞİNE AİT KRONOLOJİK YAPITAŞLARI

1656 Nicolas Hasse *Auffzüge 2 Clarinde und Heerpauken* günümüze kadar gelebilmiş timpani için yazılan ilk parçacık tır.

1660 Jean – Babtiste Lully *Serse* adlı eserinde timpanier ile özel efekler çalınmıştır.

1667 Johann Schmelzer *Aria per il baletto a cavallo* adlı eseri İmparator Leopold I'in evlilik töreninde timpaninin bilinen ilk Do ve Sol aralığının olduğu eserdir.

1673 Jean – Babtiste Lully *Cadmus et Hermione* adlı ikinci operasında tyballes sözcüğünü kullanmıştır.

1675 Jean – Babtiste Lully *Thesee*, timpani partisinin resmi olarak yazıldığı ilk operadır.

1682 Heinrich Biber veya Andres Hofer *Salzburger Festmess*, iki timpanist için azyılmış ilk majör eser.

1685 Andre Philidor *Pieces de trompetes et timballes*, yine iki timpanist için yazılmış kraliyet festivali için basılmış ilk eser.

1692 Henry Purcell *The Faerie Queene*, bilinen ilk timpani solusunun olduğu eser.

1692 Giuseppe Torelli *Sinfonia per oboi, trombe e timpani* büyük bir ihtimalle üç timpani için yazılmış ilk eserdir.

1707 Alessandro Scarlatti *Mitriadate Eupatore*'de timpani için ilk susma işareti kullanılmıştır.

1733 Johann Sebastian Bach *Cantata no:214* adlı eserinde timpani solo ile eser başlamaktadır.

1785 Johann Carl Christian Fischer *Sinfonie mit Acht Obligaten Pauken*, bütün oktavların kullanıldığı bir solist ve sekiz davulun kullanıldığı ilk eserdir.

1785 Antonio Salieri *La Grotta di trofonio*'da 'tacet' bölümünde timpani akortlarının değişmesini isteyen eserdir.

1786 Antonio Sacchini, *Oedipe a Colone* operasında ilk kez dört timpani kullanmıştır.

1787 Johann Reichardt *Cantus lugubri in obitum Friderici Magni*, büyük bir ihtimalle timpanilerin akort değişimlerinin yapıldığı eserdir.

1789 Jean – Baptiste Lemoyne *Nepthe* timpanilerdeki akort vidalarının yerine ancak mandal yapılı timpani akort anahtarlarıyla hızlı bir biçimde akort değişiminin istendiği eserdir.

1791 Franz Josef Haydn *Symphony No:94 in G Majör* akort değişiminin istendiği ilk sefonik eser.

1791 Nicholas – Jean le Froid de Meraux *Jocaste*, en küçük çaplı timpanide re diyezini kullanıldığı ilk eser.

1794 Franz Josef Haydn *Symphony No:100* adlı eseri hızlı sekizliklerin olduğu ilk senfonik timpani solosunu barındıran eserdir.

1795 Franz Josef Haydn *Symphony No:103* 'Drum Roll' lakabıyla birlikte timpani solosuyla açılan eserdir.

1806 Ludwig van Beethoven *Leonore Overture No:3* final kadansını timpanide tramolo yaparak bir ilk imza atmıştır.

1807 Nicholas Dalayrac *Lina, ou Le Mystere* hangi tür bagetler ile çalınması gerektiğini belirten eser. Baguettes Garnies: yumuşak yün kaplı

1830 Hector Berlioz *Symphonie Fantastique* tahta bagetlerin kullanıldığı eserdir.

1831 Giacomo Meyerbeer *Robert le Diable* dört timpani isteyen ilk ‘grand opera’ eseridir.

1839 Hector Berlioz *Requiem Mass, Tuba Mirum* orjinalinde otuziki davul ve yirmi timpanist için yazmıştır. Sonra bu eser onaltı davul ve on timpaniste dönüştürüldü.

1846 Felix Mendelssohn *Elijah* adlı eserinde mahcine drum şeklinde timpani kullanmıştır

1890 Nicholas Rimsky-Korsakov *Mlada*’da piccolo timpano kullanılmıştır.

1895 Richard Strauss *Til Eulenspiegels lustige Streiche*’de dört davulun sürekli akort değişim ihtiyacı pedal timpanilerin gereksinmelerine bir yansıma olmuştur.

1903 Richard Strauss *Vincent d’Ib-ndy Symphony No: 2* pedal timpani için yazılmış ilk eser. Pedal timpani olmadan çalınması imkânsız bir eserdir.

1905 Richard Strauss *Salome* onaltılık notaların ve pedal timpaninin kullanıldığı eserdir.

1910 Charles Stanford *Songs of the Feet* adlı eserde timpaniste parmak ucuyla tramolo yapması gerektiğini ifade etmiştir.

1914 Walford Davies *Coversation for Piano and Orchestra* timpanide glissandonun ilk defa kullanıldığı eserdir.

1923 Gustav Holst *The Perfect Fool* adlı eserinde bir sert ve bir yumşak baget istemiştir.

1933 William Russel *Fugue for Eight Percussion Instruments and Piano*, timpanin derisine fırça bagetlerle ve kenarına triangil bageti ile efekt yapılan bir eserdir.

1954 Werner Tharichen *Concerto for Timpani and Orchestra* gerçek manada yüksek bir teknik kabiliyet isteyen beş pedal timpaniden oluşan bir konçertodur.

1954 Benjamin Frankel *Symphony No:1* timpanistin timpani maletleri değil kendi elleriyle çalması istenen eserdir.

1960 Elliot Carter *Eight Pieces for Four Timpani* birçok armoni kullanılarak rezonansı kontrol eden susturma vuruşlarıyla bugün dünyada en çok çalınan eserlerin başında gelmektedir.

1962 Harold Farbermann *Concerto for Timpani and Orchestra* beş timpani isteyen bir eserdir.

1983 William Craft *Concerto for Timpani and Orchestra*, timpanistin çeşitli bagetlerle, çok fazla pedal kullanarak, senkopların yoğunlukta olduğu eldivenli veya eldivensiz ellerle bile çalınan bir meydan okuma eseridir.

2000 Philip Glass *Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra* iki timpanist için yazılan, büyük bir vurmalı çalgılar bölümünün orkestraya eşlik ettiği, iki türlü kadans bölümü bulunan ritmik figürlerle süslü bir eserdir.

EK. 2 ÖĞRENCİLERE ÖNERİLEN ETÜT VE ESERLER

GRADE 1
duration 1:20

♩ = 108

[G, D] w/General - Medium Felt Mallets

1. Pot Luck

The musical score for '1. Pot Luck' is written for Grade 1 students, with a duration of 1:20. It is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 108. The instrument is specified as [G, D] w/General - Medium Felt Mallets. The score consists of 13 staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The third staff has a piano (p) dynamic. The fourth staff has a piano (p) dynamic. The fifth staff has a piano (p) dynamic. The sixth staff has a piano (p) dynamic. The seventh staff has a piano (p) dynamic. The eighth staff has a piano (p) dynamic. The ninth staff has a piano (p) dynamic. The tenth staff has a piano (p) dynamic. The eleventh staff has a piano (p) dynamic. The twelfth staff has a piano (p) dynamic. The thirteenth staff has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like f, p, mf, and cresc. The score is numbered 13735 at the bottom left and 3 at the bottom center.

13735

cresc.

3

f

GRADE 1
Duration 1:50

2. Ma And Pa Kettle

♩ = 96

[F, C] w/General - Medium Felt Mallets

The musical score is written for two staves in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, cresc., sf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like '(no roll)'. Measure numbers 9, 7, 25, 33, and 37 are indicated in boxes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

f-p

p

(p) *f* *p*

f *p* *f*

p (no roll)

cresc.

f *sf*

f *p* *f* *sf*

4

GRADE 1
duration 2:00

3. Give It A Rest

$\text{♩} = 100$

[Bb, Eb] w/General - Medium Felt Mallets

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as quarter note = 100. The score consists of 41 measures, divided into systems of four staves each. Measure numbers 9, 17, 25, 33, and 41 are indicated in boxes at the start of their respective staves. The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The first system (measures 1-8) starts with a dynamic of *f-p*. The second system (measures 9-16) includes a *cresc.* marking. The third system (measures 17-24) begins with a *f* dynamic. The fourth system (measures 25-32) starts with a *p* dynamic. The fifth system (measures 33-40) begins with a *f* dynamic. The final system (measures 41-41) includes a *p* dynamic, a *f* dynamic, and a *sf* dynamic. The score ends with a double bar line and repeat sign. A rehearsal mark 13735 is located at the bottom left of the page.

GRADE 2
duration 2:10

4. Hop-Scotch

$\text{♩} = 132$

[A, E] w/General - Medium Felt Mallets

The musical score for 'Hop-Scotch' is written for two mallets (A and E) in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 132$. The score consists of 12 staves, each containing four measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as follows: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the first staff, *p* (piano) at the beginning of the third staff, *ff* (fortissimo) at the beginning of the fifth staff, *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the seventh staff, *f* (forte) at the beginning of the ninth staff, *sf* (sforzando) at the beginning of the eleventh staff, and *f* (forte) at the beginning of the twelfth staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are also some specific markings like '(no roll)' above a note in the seventh staff. The score is numbered 13735 in the bottom left corner.

13735

GRADE 2+
duration 2:10

6. Apache

$\text{♩} = 92$

[G, C] w/Staccato - Hard Felt Mallets

The musical score for 'Apache' is written for a single melodic line on a bass staff in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 32 measures, with measure numbers 9, 17, and 25 indicated in boxes. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. Dynamics include *mf-ff*, *f*, *p*, *cresc.*, and *sub. p*. There are also markings for *mf* and *ff*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 16. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 24. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 30. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 32. The score ends with a Coda section consisting of two measures. The first measure of the Coda is marked *sub. p* and the second measure is marked *f*. The score includes a 'D.C. al' marking at the end of measure 30. The score includes a 'Coda' marking at the beginning of measure 31. The score includes a 'sub. p' marking at the beginning of measure 31. The score includes a 'f' marking at the end of measure 32.

mf-ff L R R L L

R R L

9

f R L L L R L L L L L R L L L L

R L etc.

L L R L R L L L L R R L L L

17

25

p *f* *p*

mf *p* *cresc.*

D.C. al

Coda

sub. *p* R L R R L L *f*

13735

GRADE 3
duration 1:30

9. Parabolic Paradiddles

$\text{♩} = 96+$

[Ab, Eb] w/Staccato - Hard Felt Mallets

f R LALL ALALA LALLALAL ALALALALLA

L ALAR LALLALL ALARLA LLRAL

mp ALARLALL ALALAL ALALALALLL ALALAL

R ALALL ALALL R *fp*

f LALLAL ALALALALLAL LALLALAL LALLA

ALALLALL ALALLALL ALALAL

p ALALL RAL RAL LLA LLA

ALALALL LALLALLA ALALALALALLL *cresc.*

ALALALALLL *f fp f fp*

f ALAR L ALAR LALLALAL *fp*

f p LALLLALLL f p LALLLALLL f ALALALLLALAL p LALL

13735 ALALAL LALLALAL ALALALLLALAL *cresc.* *sf*

GRADE 3
duration 2:45

10. The Rolling Tones

Intro Rock 'n Roll ♩ = 100

[G, C, D] w/General - Medium Felt Mallets

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, key of G major (one sharp), and 4/4 time. It consists of 40 measures. The score includes various musical notations such as eighth, quarter, and half notes, rests, and slurs. Dynamic markings include *mf*, *f*, *fp*, *p*, *f*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like '(no roll)' and 'D.S. al Coda'. Measure numbers 5, 17, 29, and 37 are boxed. The piece concludes with a Coda section.

mf

5 %

f-p

fp

f

17 (no roll)

p

f

p

f

fp

f

29

mf

f

mf

37

ff

1. 2.

mf

D.S. al Coda Coda

Kendor Presents

Cross-Over March

by John Beck

GRADE 4
duration 3:00

Solo Timpani
(A,D)

$\text{♩} = 112$

13

21

29

* L.H. *p*

R.H. *f*

*Left hand plays the bowl
of the large timpani

13052

COPYRIGHT © 2001 BY ALMITRA MUSIC CO., INC. (ASCAP) - USED BY PERMISSION
ALL RIGHTS RESERVED - INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED - MADE IN U.S.A.

38 Cadenza
 ♩ = 132 ♩ = 100
f *f* *p* R R L R L R

40 ♩ = 132 ♩ = 100 ♩ = 132 ♩ = 100
f *p* *f* *p* *p* < *f* > *p* *p* < *f* > *p*

41 ♩ = 132 ♩ = 100 43 ♩ = 112
ff *p* *p* *f* R R

51 *ff* R L R R L R R L R

59 *p* R *cresc. poco a poco* R R R

ff R R

Lightly Lift

C - P

$\text{♩} = 80$

mf (lift slightly between each note) Continuous roll throughout

9 *f* *mf*

17 *mf* *fp*

25 *f*

33 *mp*

41 *f* *p* *mf*

11 *f* *fp* *ff*

March Miniature

B - E

x = Rim of right drum with R.H. mallet
| shaft just below mallet head

♩ = 120

The musical score for 'March Miniature' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 120 beats per minute. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction 'on heads'. The fourth staff continues the melody with dynamics of piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). The fifth staff begins with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff includes the instruction 'l.v.' (lento vivace) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff continues the melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff begins with a forte (*f*) dynamic. The ninth staff continues the melody with dynamics of piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*). The tenth staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a double bar line and the instruction 'D.C. al FINE'.

9 on heads

13

17

25

33

41

p

mf

f

mp

mf

f

p

f

p

f

ff

FINE

D.C. al FINE

A^b - D^b

Timp-tation

$\text{♩} = 120$

The musical score for "Timp-tation" is written in bass clef with a 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The key signature is A^b - D^b. The score consists of 11 staves of music. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). The piece includes various articulations such as accents (^) and slurs. The final instruction is "dim. al fine". The page number 20 is printed at the bottom.

Timpani Solo

impaired tuning:
B, C#, D#

♭152

Bass Drum

subito 20

Slightly Faster ♩=168

subito

quasi *f*

ff molto rit.

Copyright © 1974 by MUSIC FOR PERCUSSION, INC., 17 W. 60th St., New York, N.Y.
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

2
Solo for Two Timpani
120-0221-00

MAXIMUS

Jared Spears

Allegro energico (♩ = ca. 132)

♩ = play on bowls (sides of timpani)
♩ = play on center of heads (nodes) of timpani

The musical score is written for two timpani parts on a single staff. It begins with a 4/4 time signature and a tempo of approximately 132 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). Articulation marks like accents (>) and slurs are used throughout. The score features several tempo changes: *Allegro energico* at the beginning, *Adagio espressivo* starting at measure 27, *a tempo* at measure 34, and *Allegro energico* again at measure 38. The score concludes with a *ff* dynamic and a final flourish. Measure numbers 11, 19, 27, 34, and 38 are circled.

©1992 Birch Island Music Press, (ASCAP), P.O. Box 680, Oakbrook, VA 52577
International copyright secured. All rights reserved. Printed in U.S.A.

3980

WARNING: This composition is protected by copyright law. To copy or reproduce it by any method is an infringement of the copyright law.

43 **R.H.*
L.H. f
p (sempre)
 turn mallet over

47 Both hands play on balls of mallets as in beginning
fp
cresc.

51 *f*

p *cresc.*

61 *mf* *p* *f*

p *f* *p* 69 *mf* *f* *fp*

f *fp* *mf*

p *cresc.*

75 *molto rit.* *A A A A* (choke sound)
ff

* *R.H.*: Right hand play on butt end of stick on timpani head within 1 inch of the rim.
 3980

No. II FUNK

TIMPANI SOLO (F, C, Eb, F)

TODD A. UKENA

(♩. 108-120 m.m.)

The musical score is written for a timpani solo in 4/4 time, with a tempo of 108-120 m.m. The key signature has one flat (Bb). The score consists of nine staves of music. The first staff begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. Subsequent staves include various articulations such as accents (^) and slurs, and dynamics like *fp*, *ff* (fortissimo), and *mp* (mezzo-piano). The score also features glissando markings and repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a final *ff* dynamic and a decrescendo marking.

ST - 849

© Copyright 1990 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78209
International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved.

ST - 849

The musical score is written for a bass instrument in 4/4 time. It consists of seven staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Rehearsal marks G, H, and I are placed above specific measures. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp).

Staff 1: Bass line starting with a B-flat note, followed by eighth and sixteenth notes.

Staff 2: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Dynamic markings: 1. *mp*, 2. *mf*. Rehearsal mark G is above the first measure of this staff.

Staff 3: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Dynamic markings: 1. *f*, 2. *ff*. Rehearsal mark H is above the first measure of this staff.

Staff 4: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Rehearsal mark A is above the first measure of this staff.

Staff 5: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Rehearsal mark I is above the first measure of this staff.

Staff 6: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Rehearsal mark V is above the first measure of this staff.

Staff 7: Continuation of the bass line, featuring a triplet of eighth notes. Rehearsal mark V is above the first measure of this staff.

NOTE: This solo may be played as a duet with the drumset solo "Funk No. 2", provided that all repeats are taken in both solos.

Cadenza für 6 Pauken

(1 Spieler)

Peter Sadlo

FREI $\text{♩} = 76$

f *accel.* *ff* *3*

p *accel.* *rit.* *tr* *mf cresc.* *3* *5* *6*

f *3* *6* *tr* *cresc.* *3*

tr *cresc.* *p* *3*

mf cresc. *3* *5* *6* *f* *3*

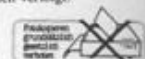
tr *6* *3* *tr* *6*

ff *3* *p* *3*

⑤ E → D# / ③ H → A# / ① E → G#

© 1992 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main / Fotokopieren unserer Ausgaben ist verboten und wird rechtlich verfolgt.

ZM 2939



3

♩ = 82
 Boogie-Woogie

ff

mf

ff *Fine*

2. x rit.

f *Pedal.*

ZM 2939

L.H. *mf*
 R.H. *p*
 Pedal.

③ A# - H
mp
p

③ H - A#
p cresc. - - - - - *mf*
ff
 poco accel - - - - - *ff*

ZM 2939

 Dal Segno (von Boogie-Woogie)
 al Fine

Druck: H. Gruber, Minden

KAYNAKÇA

ALTENBURG, Johann Ernst, **Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst**, Harward U.L.,NY, 1795

BECK, John, **Encyclopedia of Percussion: Edition 2**, 2007

BECK, John, Cross Over March, Almitra Music, U.S.A. 2001

BOWLES, Edmund A, **The Timpani Supplement More Pictures and Documents**, Pendragon Press, 2009

BOWLES, A.Edmund, **The Timpani and Their Performans: an Overview**, Performance Practice Review, 1997

BOWLES, Edmund, A., **the double double double beat of the thundering drum, the timpani in early music**, Percussive Art Notesi 1991

BOWLES, A. Edmund, "Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani," Journal of the American Musical Instrument Society 5-6 (1980)

BROWN, Thomas A., Timp Hits, Kendor Music, NY, 1988

HALLEY, Edmund, **The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke**, J. Johnson; London

HENRY, George Liddell, Robert Scott, **A Greek-English Lexicon**

HOULLIF, Murray, **Contest Solos For The Young Timpanist**, Kondor Music, U.S.A.

KASHANSKI, Richard P., **Etude in Rock**, Music for Percussion, NY

MITCHELL, Peters, **Fundamental Method for Timpani**, Alfred Music, 1993

MONTAGU, Jeremy, **Timpani and Percussion**, Yale University Press, 2002, NY

PAPASTEFAN, John J, **The Mallet Make A Difference**, Percussive Art Notes.

REIFEL, Edward Martin, **Timpani: New Suggestions for Excerpt Practice Based on A Survey of Literature**, 2011

SADLO, Peter, **Cadenza für 6 Pauken**, Musikverlag Zimmerman, Frankfurt, 1992

SCHLOSSER, Julios von, **Die Sammlung alter Musikinstrumente**, Vienna, 1920

SPEARS, Jared, **Maximus**, Birch Music Press, U.S.A,1992

SPEER, Daniel, **Grundrichter Unterricht der musikalische Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt**, Kühnen, 1687

TARR, Edward, **The Trumpet**, Batsford, London, 1988

The Drum And Percussion Cookbook, Meredith Music Publications, U.S.A, 2008, s.

TODD, A, Ukena, No:II Funk, Southern Music Company, Texas, 1990

TRICHET, Pierre, **Traite des Instruments de Musique** (vers.1640)

WORKMAN, Dr. Darin, **The Percussionists' Guide to Injury Treatment and Prevention**, Routledge, 2006

İnternet Kaynakları

JONES, Richard K., **The Well-Tempered Timpani**,
http://wtt.pauken.org/?page_id=2624, Erişim tarihi: 15.06.2014

<http://freepercussionlessons.com/legato-vs-staccato-for-timpani/>, Erişim Tarihi
14.06.2014

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Özge SÖZVAR

Doğum yeri ve yılı: İzmir 1983

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik öğrencisi

Yüksel Lisans: 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana sanat Dalı

Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli Vurmalı Çalgılar Ana sanat Dalı

Lise: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli Vurmalı Çalgılar Ana sanat Dalı

İş Tecrübesi: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi

2007, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Araştırma Görevlisi