

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
ARP SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

ROMANTİK DÖNEMDE ARPIN TEKNİK VE  
MÜZİKAL AÇIDAN GELİŞİMİNE KATKIDA  
BULUNAN ORKESTRA PARTİLERİNİN  
İNCELENMESİ

Merve KOCABEYLER

2502180239

TEZ DANIŞMANI

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

İSTANBUL – 2024

# ÖZ

## ROMANTİK DÖNEMDE ARPIN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN GELİŞİMİNE KATKIDA BULUNAN ORKESTRA PARTİLERİNİN İNCELENMESİ

**MERVE KOCABEYLER**

Tarihin en eski çalgılarından biri olan arpın romantik dönemde teknik ve müzikal açıdan gelişiminin ve bu gelişime katkıda bulunan orkestra partilerinin incelendiği bu çalışmada literatür taraması ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde arpın tarihsel gelişimi ve pedal sisteminin icadıyla birlikte orkestra içinde kazandığı yeni rol ele alınmıştır. İkinci bölümde, arp partilerinde sıklıkla karşılaşılan teknik sorunlar Kromatizm ve Pedal Kombinasyonları, Dört Parmak Kullanımı, Tel Titreşimi Süresi ve Hız Dengesi, Arpejler ve Akorlar, Nota Tekrarları olmak üzere beş başlık altında incelenmiştir. İncelenen sorunların çözümleri ve notasyon önerileri paylaşılmıştır. Son bölümde ise romantik dönemin önemli bestecilerinden Rossini, Berlioz, Donizetti, Wagner, Verdi ve Tchaikovsky'nin orkestra eserlerinden seçilen, günümüzde uluslararası platformda en önemli arp partileri arasında yer alan partiler incelenmiştir. Bu partilerde görülen başarılı yazım teknikleri ile teknik sorunlar değerlendirilmiştir. Arpistlerin teknik açıdan zorlayıcı partileri icra edebilmek için kullandıkları düzenlemeler analiz edilmiştir. Bu bulgular ışığında arpın orkestra içindeki rolünü ve icra imkânlarını genişletmek için bilgiler sunulmuştur. Sonuç olarak bu tez, arpın teknik ve müzikal açıdan gelişimine katkıda bulunan orkestra partilerini analiz ederek, besteciler, orkestra şefleri ve arpistler için rehber niteliğinde bilgiler sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Arp, Romantik Dönem, Arp Partisi, Arp Kadansı, Orkestra

## **ABSTRACT**

### **EXAMINATION OF THE ORCHESTRAL PARTS THAT HAS CONTRIBUTED TO TECHNICAL AND MUSICAL DEVELOPMENT OF THE HARP IN ROMANTIC ERA**

**MERVE KOCABEYLER**

In this study, which examines the technical and musical development of the harp, one of the oldest instruments in history, during the Romantic period and the orchestral parts that contributed to this development, literature review and analysis methods were used. In the first part of the study, the historical development of the harp and its new role within the orchestra with the invention of the pedal system are discussed. In the second part, the technical problems frequently encountered in harp parts are examined under five headings: Chromaticism and Pedal Combinations, Four-Finger Usage, String Vibration Duration and Speed Balance, Arpeggios and Chords, and Repetitions of Notes. Solutions to the examined problems and notation suggestions are shared. In the final part, the orchestral pieces selected from the important composers of the Romantic period, Rossini, Berlioz, Donizetti, Wagner, Verdi and Tchaikovsky, which are considered among the most important harp parts on the international platform today, are examined. The best way of composing harp parts and technical problems observed in these parts are evaluated. The arrangements used by harpists to perform technically challenging parts are analyzed. In the light of these findings, information is provided to expand the role and performance possibilities of the harp within the orchestra. As a result, this thesis provides guidance for composers, conductors, and harpists by analyzing the orchestral parts that contribute to the technical and musical development of the harp.

**Keywords:** Harp, Romantic Period, Harp Part, Harp Cadenza, Orchestra

## ÖNSÖZ

Romantik dönemde teknik ve müzikal açılardan geçirdiği değişimlerle birlikte gelişen ve orkestranın temel çalgılarından biri haline gelen arp, özel tınısı ile bestecilerin çok ilgisini çekse de, bu çalgının teknik olanakları besteciler tarafından yeterince iyi anlaşılammamaktadır. Bestecilerin ve orkestra şeflerinin arp partilerine baktıklarında duymayı hayal ettikleri tını, çoğu zaman icra esnasında ortaya çıkan sonuç ile örtüşmemektedir. Hayal edilen ve icra edilen tını arasındaki bu farkın, arpistlerin teknik veya müzikal açıdan yetersiz olmaları ile bir ilgisinin bulunmadığının, bestecilerin arpanın teknik ve müzikal imkânlarını yeterince iyi bir şekilde anlamadan arp partileri yazmaları ile ilgili olduğunun anlaşılması oldukça önemlidir.

Bu tezde romantik dönemin önemli arp partileri hakkında yapılan incelemeler üzerinden konuya dair olumlu ve olumsuz örnekler ile çözüm önerileri sunulmuştur. Tezin yazım sürecinde beni motive eden en önemli unsur, bu konuda ülkemizde yapılmış bir çalışma olmadığını görmek ve bu alandaki bilgi eksikliğinin giderilmesine katkıda bulunma isteğimidir. Bu çalışmanın gelecekteki araştırmalara ışık tutmasını; bestecilere, orkestra şeflerine ve arpistlere bir referans kaynağı olmasını umuyorum.

Bu süreçte bana bilgisi ve tecrübesiyle yol gösteren değerli tez danışmanım Prof. Begüm Çelebioğlu'na, Salzburg Mozarteum Üniversitesi'ndeki ilk arp dersimden itibaren müziğe bakış açımı derinleştiren ve üzerimde büyük emekleri olan değerli öğretmenim Prof. Helga Storck'a, orkestra arp partilerindeki zorluklar için ortaya koyduğu ve bildiği çözüm önerilerini benimle paylaşan değerli öğretmenim Prof. Stephen Fitzpatrick'e, bu tezin yazım aşamasında devamlı iletişimde kalarak bana destek olan, öğretmenim ve dostum değerli arpist Katharina Teufel'a ve bana sevgisini, desteğini her an hissettiren aileme çok teşekkür ederim.

Bu tezi, bana küçük yaştan itibaren müzik sevgisini aşıl原因an, müziğe adanmış bir hayatı benimsememe vesile olan, sevgi dolu kalbiyle bana güç veren, tez çalışmalarım esnasında vefat eden babam değerli udi bestekâr İsmet Kocabeyler'in aziz anısına adıyorum.

MERVE KOCABEYLER

İSTANBUL, 2024

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### ARPIN ROMANTİK DÖNEM ORKESTRASINA UZANAN GELİŞİM SÜRECİ

1.1. Tarihteki İlk Arp Örnekleri.....	3
1.1.1. İngiliz Adaları ve Avrupa'da Kullanılan Arp Türleri.....	4
1.1.2. Avrupa'daki Arplar.....	7
1.1.3. Çift Sıra Telli Arp.....	8
1.1.4. Üç Sıra Telli Arp.....	13
1.1.5. Kancalı Arp.....	14
1.1.6. Kromatik Arp.....	17
1.2. Arpın Romantik Orkestrada Yer Almasını Sağlayan Pedal Sisteminin İcadı.....	19
1.2.1. Tek Kademeli Pedallı Arp.....	20
1.2.2. Çift Kademeli Pedallı Arp.....	24
1.3. Romantik Dönem Sonuna Kadar Arp Partisi İçeren Orkestra Eserlerinin Kronolojik Listesi.....	27

### İKİNCİ BÖLÜM

#### ORKESTRA ESERLERİNİN ARP PARTİLERİNDEKİ TEKNİK SORUNLARIN İNCELENMESİ

2.1. Kromatizm ve Pedal Kombinasyonları.....	35
2.2. Dört Parmak Kullanımı.....	44
2.3. Tel Titreşimi Süresi ve Hız Dengesi.....	48
2.4. Arpejler ve Akorlar.....	53
2.5. Nota Tekrarları.....	57

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**ARPIN ROMANTİK ORKESTRADAKİ GELİŞİMİNE KATKIDA BULUNAN**  
**ORKESTRA PARTİLERİNİN İNCELENMESİ VE İCRA ÖNERİLERİ**

3.1. Rossini – Otello Operası – Arp Kadansı.....	66
3.2. Berlioz – Fantastik Senfoni – Arp Partisi.....	72
3.3. Donizetti – Lucia di Lammermoor Operası – Arp Kadansı.....	81
3.4. Wagner – Tannhäuser Operası – Arp Partisi.....	88
3.5. Verdi – Kaderin Gücü Operası – Klarnet & Arp Solosu.....	98
3.6. Tchaikovsky – Fındıkkıran Balesi – Arp Kadansı.....	104
<b>SONUÇ.....</b>	<b>117</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>119</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>123</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1 : The Brian Boru Harp.....	5
Şekil 1.2 : The Queen Mary Harp.....	6
Şekil 1.3 : The Lamont Harp.....	6
Şekil 1.4 : Kuzey Avrupa Gotik Arpı.....	7
Şekil 1.5 : Monteverdi – Orfeo Operası, Arp Partisi.....	11
Şekil 1.6 : Arpa Doppia.....	12
Şekil 1.7 : Üç Sıra Telli Arp.....	13
Şekil 1.8 : Händel – Si bemol Majör Arp Konçertosu'nun Ses Aralığı.....	14
Şekil 1.9 : Martin Eggert Yapımı Kancalı Arp.....	16
Şekil 1.10 : Henry Greenway Yapımı Kromatik Arp.....	18
Şekil 1.11 : Pedallı Arpın Bölümleri.....	19
Şekil 1.12 : Kanca Mekanizması.....	20
Şekil 1.13 : Tek Kademeli Pedal Diyagramı (Pedal ve Pedal Çentiği).....	21
Şekil 1.14 : Geç 18. Yüzyıl Cousineau Yapımı Tek Kademeli Pedallı Arp.....	22
Şekil 1.15 : Tek Kademeli Pedallı Arpta Çatallı Disk Mekanizması.....	24
Şekil 1.16 : Çift Kademeli Pedal Diyagramı.....	25
Şekil 1.17 : Çift Kademeli Pedallı Arpta Çatallı Disk Mekanizması.....	26
Şekil 2.1 : Pedalların Sıralaması ve İsimleri.....	36
Şekil 2.2 : Aynı Anda İki Ayakla Değiştirilen Pedal Örneği.....	37
Şekil 2.3 : Art Arda Sağ Ayakla Değiştirilen Pedal Örneği.....	37
Şekil 2.4 : Anarmonik Çözüm Önerisi.....	38
Şekil 2.5 : Fazla Sayıda Pedal Kullanım Örneği.....	39
Şekil 2.6 : Anarmonik Çözüm Önerisi.....	39
Şekil 2.7 : Orta Tempoda Rahatlıkla Çalınabilen Kromatik Değişim Örneği.....	40
Şekil 2.8 : Gerekli Pedalların En Baştan Ayarlanabilmesi Örneği.....	41
Şekil 2.9 : Pedal Diyagramı (Pedal Haritası).....	41
Şekil 2.10 : Farklı Tona Geçişte 7 Pedal Değiştirilmesi Örneği.....	42
Şekil 2.11 : Anarmonik Glissando.....	43
Şekil 2.12 : Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne.....	45
Şekil 2.13 : Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne.....	46
Şekil 2.14 : Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne.....	46

Şekil 2.15 : Hızlı Tempoda Çalınması Mümkün Olmayan 5 Sesli Akorlar.....	47
Şekil 2.16 : Yavaş Tempoda Çalınması Mümkün Olan Kırık Akor.....	47
Şekil 2.17 : Tellerin Tınlamasına Zaman Tanımayan Yazım Şekli.....	50
Şekil 2.18 : Tellerin Tınlamasına Zaman Tanıyan Yazım Şekli.....	50
Şekil 2.19 : 47 Telli Modern Arpın Ses Aralığı.....	51
Şekil 2.20 : Mahler – 2. Senfoni, 1. Bölüm, 1. Arp Partisi.....	52
Şekil 2.21 : Önerilen ve Önerilmeyen Arpej Örnekleri.....	54
Şekil 2.22 : Uygun Parmaklar Arasında Yazılmış Geniş Aralıklar.....	54
Şekil 2.23 : Uygun Olmayan Parmaklar Arasında Yazılmış Geniş Aralıklar.....	55
Şekil 2.24 : İyi Yazılmış Arpej Örneği.....	56
Şekil 2.25 : Mahler – 2. Senfoni, 5. Bölüm, 1. Arp Partisi.....	56
Şekil 2.26 : Mahler – 2. Senfoni, 5. Bölüm, 1. Arp Partisi ve İcra Önerisi.....	57
Şekil 2.27 : Nota Tekrarı Sebebiyle İyi Tınlamayan Arpej.....	58
Şekil 2.28 : Anarmonik Çözüm Önerisi.....	58
Şekil 2.29 : Önerilmeyen Yazım Şekli.....	58
Şekil 2.30 : Çözüm Önerisi.....	59
Şekil 2.31 : İki El Arasında Bölüşürülen Anarmonik Çözüm Önerisi.....	59
Şekil 2.32 : Kalın Oktavlarda Önerilmeyen Yazım Şekli.....	60
Şekil 2.33 : İyi Tınlayan Yazım Şekli.....	60
Şekil 2.34 : Mascagni – Cavalleria Rusticana, Siciliana, Arp Partisi.....	61
Şekil 2.35 : İyi Tınlamayan Hızlı Akor Tekrarları.....	62
Şekil 2.36 : Berlioz'un İki Arp İçin Akor Yazım Önerisi.....	63
Şekil 2.37 : Elde Edilen Akor.....	63
Şekil 2.38 : Rimsky-Korsakov – Mlada, 1. ve 2. Arp Partisi.....	64
Şekil 2.39 : Akıcı Duyulmayan Arpej Örneği.....	65
Şekil 3.1 : Otello, Arp Kadansı, Başlangıç.....	68
Şekil 3.2 : Otello, Arp Kadansı, 135. – 143. Ölçüler.....	70
Şekil 3.3 : Otello, Arp Kadansı, 142. – 143. Ölçüler.....	71
Şekil 3.4 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. – 6. Ölçüler.....	74
Şekil 3.5 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 7. – 14. Ölçüler.....	75
Şekil 3.6 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 15. – 23. Ölçüler.....	75
Şekil 3.7 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 30. – 36. Ölçüler.....	76
Şekil 3.8 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 53. – 60. Ölçüler.....	76

Şekil 3.9 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 54. – 60. Ölçüler.....	77
Şekil 3.10 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Arp Partisi 205. – 206. Ölçüler.....	78
Şekil 3.11 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 205. – 206. Ölçüler.....	78
Şekil 3.12 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Keman Partisi, 46. – 50. Ölçüler.....	79
Şekil 3.13 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Arp Partisi, 240. – 244. Ölçüler.....	79
Şekil 3.14 : Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 292. – 316. Ölçüler.....	80
Şekil 3.15 : Lucia di Lammermoor, 1. Perde 2. Sahne, Arp Kadansı.....	82
Şekil 3.16 : Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 3. – 5. Ölçüler.....	83
Şekil 3.17 : Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 6. – 8. Ölçüler.....	84
Şekil 3.18 : Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 7. – 9. Ölçüler.....	85
Şekil 3.19 : Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 16. – 19. Ölçüler.....	86
Şekil 3.20 : Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 23. Ölçü.....	87
Şekil 3.21 : Tannhäuser, Paris Versiyonu, 1. Perde, 180. – 192. Ölçüler.....	90
Şekil 3.22 : Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 1. Sahne, 213. – 231. Ölçüler.....	91
Şekil 3.23 : Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 103. – 107. Ölçüler.....	92
Şekil 3.24 : Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 108. – 121. Ölçüler.....	93
Şekil 3.25 : Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 122. – 126. Ölçüler.....	94
Şekil 3.26 : Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 425. – 428. Ölçüler.....	94
Şekil 3.27 : Tannhäuser, 2. Perde, Sängerkrieg.....	95
Şekil 3.28 : Tannhäuser, 2. Perde, Sängerkrieg.....	96
Şekil 3.29 : Tannhäuser, 2. Perde, Sängerkrieg.....	97
Şekil 3.30 : Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, F Harfi.....	100
Şekil 3.31 : Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi.....	101
Şekil 3.32 : Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 12. – 13. Ölçüler.....	102
Şekil 3.33 : Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 14. – 15. Ölçüler.....	102
Şekil 3.34 : Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 16. – 17. Ölçüler.....	103
Şekil 3.35 : Çiçeklerin Valsi, 1. – 6. Ölçüler.....	107
Şekil 3.36 : Çiçeklerin Valsi, 7. – 15. Ölçüler.....	108
Şekil 3.37 : Çiçeklerin Valsi, 16. – 20. Ölçüler.....	109

Şekil 3.38 : Çiçeklerin Valsi, 9. – 19. Ölçüler ve İcra Önerisi.....	111
Şekil 3.39 : Çiçeklerin Valsi, 16. – 21. Ölçüler.....	112
Şekil 3.40 : Çiçeklerin Valsi, 21. – 33. Ölçüler.....	113
Şekil 3.41 : Çiçeklerin Valsi, 28. ve 29. Ölçülerde İki Farklı İcra Önerisi.....	114
Şekil 3.42 : Çiçeklerin Valsi, 28. – 29. Ölçüler.....	115
Şekil 3.43 : Çiçeklerin Valsi, 22. – 33. Ölçüler.....	116



## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>A.e.</b>	: Aynı eser
<b>A.g.e.</b>	: Adı geçen eser
<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>ca</b>	: Yaklaşık olarak
<b>d.</b>	: Doğumu
<b>Fr.</b>	: Fransızca
<b>İt.</b>	: İtalyanca
<b>l.h.</b>	: Sol el
<b>M. Ö.</b>	: Milattan önce
<b>Op.</b>	: Opus
<b>ö.</b>	: Ölümü
<b>r.h.</b>	: Sağ el
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>Vers.</b>	: Versiyon

# GİRİŞ

Tarih boyunca farklı kültürlerde ve sanatsal akımlarda yer alan arpanın tarihsel gelişimini ve teknik özelliklerini anlamak, romantik dönemde yazılmış olan orkestra eserlerindeki arpa partilerinin gelişim sürecini anlamlandırabilmek için gerekli olan ilk adımdır.

Bu tezin ilk bölümünde incelenecek olan arpanın tarihsel gelişimi, Mısır ve Mezopotamya gibi eski medeniyetlerde başlayan ve bu medeniyetlerden Avrupa'ya kadar uzanan uzun bir süreci kapsamaktadır. Gelişim süreci boyunca farklı coğrafyalarda ortaya çıkan arpa türleriyle birlikte hem teknik açıdan hem de müzikal ifade açısından önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle arpanın kromatik değişimler yapabilmesini sağlayan pedal sisteminin icadıyla, romantik dönemde arpanın orkestra içindeki rolü ve teknik imkânları önemli ölçüde genişlemiştir. Pedal sisteminin icadıyla birlikte daha çok besteci arpanın benzersiz tınısını ve geniş icra kapasitesini keşfetmiştir. Bu ilginin ardından ortaya çıkan, teknik açıdan icra edilmeleri oldukça zor ve problemlili olan arpa partileri ise, arpistlerin ortak sıkıntısı haline gelmiştir. Alman arpist Albert Zabel bu konuda şunları söylemiştir:

“Besteciler, arpa ile bir orkestra çalgısı olarak o kadar çok ilgilenmişlerdir ki, neredeyse arpanın yer almadığı bir orkestra eseri bulunmamaktadır. Bununla birlikte haklı olarak arpistlerin dileği, bestecilerin arpanın yapısını daha iyi tanımalarıdır.”<sup>1</sup>

Bu tezin ikinci bölümünde arpa partilerinde sıklıkla karşılaşılan teknik sorunlar incelenmiş ve bestecilere arpa partisi içeren eserlerinin icra edildiği esnada duymak istedikleri müzikal sonuçlara ulaşmaları için birtakım çözümler sunmak hedeflenmiştir. Birçok besteci arpa için yazdığı partileri birer piyano partisiymiş gibi değerlendirerek, bu partilerin arpistler tarafından kolaylıkla çalınabileceklerini düşünmüştür. Bu yanlış bakış açısı, besteciler tarafından icra edilmesi neredeyse imkânsız olan arpa partileri

---

<sup>1</sup> Albert Zabel, **Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester**, Zimmerman, Leipzig, 1894, s. 5

yazılmasına sebep olmuştur ve tarih boyunca arpistleri orkestra eserlerindeki arp partileri üzerinde birtakım düzenlemeler yapmaya zorlamıştır. Her arpistin kişisel tercihleri doğrultusunda değişkenlik gösterebilen bu düzenlemeler, icra esnasında çoğunlukla besteciler veya orkestra şefleri tarafından bile fark edilmezler. Ancak icrası imkânsız bir partiyi, rahatlıkla icra edilebilecek duruma dönüştüren bu düzenlemeler, arpistlerin aldığı kritik birtakım kararlar sonucunda ortaya konulmaktadır.

Tezin son bölümünde ise, romantik dönemdeki en önemli orkestra eserlerinden seçilmiş bulunan arp partilerinde görülen teknik sorunlara ve yine aynı partilerde dikkati çeken başarılı yazım tekniklerine değinilmiştir. Bu bölümde, bestecilere ışık tutması açısından, arpistler tarafından rahatça seslendirilebilecek nitelikte arp partisi örneklerinin de belirtilmesine ve bu partilerin kolaylıkla icra edilebilecek olmalarının altında yatan sebeplerin açıklanmasına önem verilmiştir. Arpistlere teknik açıdan sorun yaratan partilerde arpistlerin tercih ettiği düzenlemelere ve farklı çözüm önerilerine de yer verilen bu çalışmanın, arp partisi yazmak isteyen besteciler için, orkestra içerisinde arp partileriyle ilgili çözüm veya yorum önerisi sunmak isteyen orkestra şefleri için ve farklı icra alternatifleri arayan arpistler için bir kılavuz niteliği taşıyacağı düşünülmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARPIN ROMANTİK DÖNEM ORKESTRASINA UZANAN GELİŞİM SÜRECİ

#### 1.1. Tarihteki İlk Arp Örnekleri

İnsanlık tarihinin en eski çalgılarından biri olan arpın kökeni, M. Ö. 4000 yıllarına dayanmaktadır.<sup>2</sup> Arpın atası olan lirin ilk örneklerine Antik Mısır, Antik Yunan ve Mezopotamya'ya ait arkeolojik buluntularda rastlanmıştır.<sup>3</sup> Lirler, ilk zamanlarda kaplumbağa kabuğu ve sığır derisinden, ilerleyen zamanlarda ise tahta bir gövde üzerine gerilmiş tellerle yapılan enstrümanlardı.<sup>4</sup> Lirler, tapınak müziğinde ve törenlerde sıkça kullanılıyordu. Duvar çizimlerinden ve farklı boyutlardaki kalıntılardan, lirlerin ve arpların bu uygarlıklarda çok popüler oldukları, adeta dönemin sembolü haline geldikleri anlaşılmaktadır. Bu sembol, ileriki çağlarda birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısında Verdi'nin<sup>5</sup>, Aida<sup>6</sup> operasındaki tapınak sahnesinde Antik Mısır arpları görülmektedir.<sup>7</sup>

Antik Yunan'da kullanılan çalgıların mitolojik tanrılarla ilişkili olduğu bilinmektedir.<sup>8</sup> Yunan mitolojisinde lir, tanrı Apollon'un çalgısı olarak kabul edilir ve sıklıkla şiirsel ezgiler eşliğinde çalınır.<sup>9</sup> Ayrıca, şair Orpheus'un<sup>10</sup> da bir lir icracısı olduğuna inanılır. Lir ve onun akrabası olarak bilinen kithara<sup>11</sup>'nin ilk örneklerinde 5

---

<sup>2</sup> Roslyn Rensch, **Harp & Harpists**, Revised Edition, Bloomington, Indiana University Press, 2007, s. 3

<sup>3</sup> **A.e.**, s. 4-5

<sup>4</sup> İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003, s. 324

<sup>5</sup> Giuseppe Verdi: d.1813 – ö.1901, İtalyan opera bestecisi.

<sup>6</sup> Aida: Giuseppe Verdi'nin bestelediği dört perdelik opera. İlk seslendirilişi 1871'de Mısır'da yapılmıştır.

<sup>7</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 9

<sup>8</sup> İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında: Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 12

<sup>9</sup> **A.e.**, s. 12-13

<sup>10</sup> Orpheus: Antik Yunan mitolojisinde müzisyen ve şair.

<sup>11</sup> Kithara: Antik Yunan ve Roma kültürlerinde kullanılan telli çalgı.

ya da 8 adet tel olduğu bilinmektedir.<sup>12</sup> M. Ö. 2800 yıllarına ait olduğu düşünülen bir tabletteki lir çiziminde 3 adet tel ve M. Ö. 2600 – 2350 yıllarına ait olduğu düşünülen restore edilmiş bir lir örneğinde 11 adet tel görülmektedir.<sup>13</sup>

İlk Çağ'da insanların ve ruhların enstrümanı olarak nitelendirilen lirler ve arplar, Orta Çağ'da bir şair çalgısı olarak anılmaya başlanmıştır.<sup>14</sup> Yunan uygarlığında Apollon'u temsil eden lir, Avrupa'ya ulaşmasıyla birlikte, gezgin şairlerin vazgeçilmez çalgısı haline gelmiştir.<sup>15</sup>

Arpın deniz yoluyla önce İrlanda'ya, oradan da Avrupa'ya ulaştığı ya da Mezopotamya üzerinden Avrupa'ya yayılmış olduğu düşünülmektedir. Arp, bu sayede Orta Çağ'da Avrupa müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur. 11. ve 13. yüzyıllar arasında, özellikle Fransa'nın güneydoğusunda bulunan Provence bölgesinde aktif olan ve şarkı söyleyen trubadurlar<sup>16</sup> yani gezgin aşıklar, İspanya'nın aşk şiiri akımından etkilenerek şarkılarına arp ile eşlik etmeye başlamışlardır.<sup>17</sup> Trubadurların sıklıkla şövalyelerin ve soyluların saraylarında performans sergilemeleri, prestijli bir enstrüman olarak kabul edilen arpı seçmelerinde rol oynamıştır. Ayrıca, arpın tınısı da trubadurların duygusal ve lirik hikayelerine uyum sağlamıştır. Arp eşliğinde şarkı söyleme geleneği sayesinde arpın tanınırlığı ve farklı coğrafyalara ulaşması da hız kazanmıştır. Bu süreç içerisinde arpın teknik kapasitesi değişime uğramıştır ve oldukça gelişmiştir.

### 1.1.1. İngiliz Adaları ve Avrupa'da Kullanılan Arp Türleri

Kuzey ve Batı Avrupa'ya olan yolculuğu süresince üçgen formunu koruyan arpın, boyutunun değişkenlik gösterdiği ve detaylı sanatsal işlemlerle süslendiği görülmektedir. 13. yüzyıla ait parşömenlerde<sup>18</sup> Kral David, ses tahtası ve 25 teli olan

<sup>12</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 13

<sup>13</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 3-5

<sup>14</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s.102

<sup>15</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 12

<sup>16</sup> Trubadur: *Fr. Troubadour*, 11. ve 13. yüzyıllar arasında Fransa'da ortaya çıkan, gezgin şair müzisyenler.

<sup>17</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 22

<sup>18</sup> Oscott Psalter, London, British Library, MS. Add. 50000, folio 15V

bir arp çalmaktadır.<sup>19</sup> Artık arp, Kelt müziğinde kullanılan çalgılardan biri haline gelmiştir ve geleneksel bir Keltik çalgı olarak görülmeye başlanmıştır. Kelt müziği, 12. yüzyılın sonlarında İrlanda, Britanya, Galler ve İskoçya halkları arasında popülerlik kazanan, genellikle halk şarkıları, hikayeler ve gelenekleri yansıtan müzik türünün bir ifadesi olmuştur.<sup>20</sup> Döneme ait parşömenlerde olduğu kadar, mitolojik yazılardaki referanslar da arpın Keltler için önemli bir rol oynadığını kanıtlamaktadır.<sup>21</sup>

İngiliz adalarında sık rastlanan, 15. yüzyıl ve öncesine ait olduğu düşünülen üç tip arp vardır: Brian Boru Harp, Queen Mary Harp ve Lamont Harp. Bu arpların orijinal tellerinin materyali metaldir. Aşağıda görselleri<sup>22</sup> yer alan Brian Boru ve Queen Mary arplarında 29 veya 30 adet, Lamont arpında ise 32 adet tel görülmektedir.<sup>23</sup>



**Şekil 1.1:** The Brian Boru Harp (Courtesy The Board of Trinity College, Dublin)

---

<sup>19</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 53

<sup>20</sup> Eric Falc'her-Poyroux, **Celtic music (entry in Music around the World A Global Encyclopedia)**, December 2020, (Çevrimiçi) [www.researchgate.net/publication/350055337](http://www.researchgate.net/publication/350055337), s. 1,10 Ocak 2024

<sup>21</sup> **A.e.**, s. 2

<sup>22</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 98

<sup>23</sup> **A.e.**, s. 98



**Şekil 1.2:** The Queen Mary Harp (The Trustees of the National Museums of Scotland)



**Şekil 1.3:** The Lamont Harp (The Trustees of the National Museums of Scotland)

Ses kutusunun genişliğiyle dikkat çeken bu arpları Avrupa'daki arplardan ayıran en önemli yapısal farklılık, ses kutusunun, sağlam bir ahşap parçasından oyulmuş ayrı bir panelden oluşmasıdır.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> A.e., s. 99

### 1.1.2. Avrupa'daki Arplar

Avrupa'daki arplar, İngiliz adalarındaki arplara kıyasla daha kırılğan yapıdadır. Rensch'e göre bu arplar, Gotik ve Rönesans sanatında tasvir edilen melekler veya zarif hanımefendiler ve beyefendiler tarafından tutulan veya çalınan arplara benzemektedirler.<sup>25</sup> Gotik dönem arpları oldukça zarif ve ince bir tasarıma sahiptir. Çoğunlukla ahşap, kemik ya da boynuz gibi malzemelerden yapılmıştır. Telleri ise genellikle hayvan bağırsağından yapılmıştır.

Aşağıdaki görselde<sup>26</sup> yer alan, günümüzde Nürnberg'deki Alman Ulusal Müzesi'nde<sup>27</sup> sergilenmekte olan arp, gotik arpın özelliklerini oldukça net bir şekilde yansıtmaktadır.<sup>28</sup>



**Şekil 1.4:** Kuzey Avrupa Gotik Arpı

---

<sup>25</sup> A.e., s. 101

<sup>26</sup> A.e., s. 102

<sup>27</sup> Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

<sup>28</sup> A.e., s. 101

15. yüzyıl Avrupa'sına ait olan bu enstrüman, düz ve yüksek bir gövdeye sahip olmasıyla dikkat çekmektedir ve İngiliz arplarında bulunan geniş ses tahtası özelliğini taşımamaktadır. Bu arp İngiliz arplarıyla kıyaslandığında öne çıkan bir diğer özellik ise, tellerinin birbirine oldukça yakın konumlandırılmış olduğudur. X-ray ışını ile incelendiğinde, bu arpin ses kutusunun baştan sona eşleşen iki parçadan oluştuğu görülmüştür.<sup>29</sup>

Tellerin birbirine daha yakın konumlandırılmasının ilk örneklerinden olan gotik arpin ardından ortaya çıkan diğer arp çeşitlerinde de, yakın tel mesafesi detayı gözlemlenmektedir.

### 1.1.3. Çift Sıra Telli Arp

Barok döneme gelindiğinde arp, **basso continuo**<sup>30</sup> uygulamasında bas çalgılardan biri olarak kullanılmıştır. Bazen de klavsen, org, lavta, viyolonsel gibi sürekli bas partisi çalan **basso continuo** çalgılara ek olarak, melodileri süsleme çalgısı niteliğinde ve solo çalgı olarak da kullanılmıştır.

Bu dönemin müziğinde İtalyan eğilimlerin etkisiyle, solo ve çalgısal oda müziğine, vokal müzikle eşit derecede önem verilmiştir.<sup>31</sup> Klavsen<sup>32</sup> ve yaylı çalgılardaki gelişimlerle birlikte sonat,<sup>33</sup> süit,<sup>34</sup> senfoni,<sup>35</sup> partita<sup>36</sup> gibi müzik formları ortaya çıkmıştır.<sup>37</sup> Toccata<sup>38</sup> ve prelüd<sup>39</sup> gibi, müzisyenlere solo çalgılar ile doğaçlama yapma imkânı tanıyan türler önem kazanmıştır.<sup>40</sup> Her ne kadar çalgı müziğine verilen

<sup>29</sup> A.e., s. 101

<sup>30</sup> Basso continuo: Sürekli bas. Barok dönemde yaygın olarak kullanılan performans uygulaması. Bir çalgı grubunda bulunan bir ya da iki çalgının sürekli bas partisi çalması geleneği.

<sup>31</sup> Boran, Şenürkmez, a.g.e., s. 81-82

<sup>32</sup> Klavsen: Özellikle barok dönemde kullanılan tuşlu, telli çalgı.

<sup>33</sup> Sonat: Bir veya iki çalgıyla çalınmak için yazılmış olan, üç veya dört bölümden oluşan müzik eseri.

<sup>34</sup> Süit: Belirli bir ton içinde yazılmış olan bir dizi çalgısal parça.

<sup>35</sup> Senfoni: Genel olarak üç veya dört bölümden oluşan orkestra eseri.

<sup>36</sup> Partita: Süitin İtalyanca adı.

<sup>37</sup> A.e., s. 107

<sup>38</sup> Toccata: Tuşlu çalgılar için serbest formda yazılmış olan, teknik açıdan zorlayıcı pasajlar içeren, legato (bağlı) pasajlar içermeyen müzik eseri.

<sup>39</sup> Prelüd: Serbest formda yazılmış olan giriş müziği.

<sup>40</sup> A.e., s. 83

önemle birlikte orkestra müziği gelişse de, arpın orkestradaki önemi aynı hızda artmamıştır. Bunun en önemli sebebi arpın teknik açıdan yeterince gelişmemiş olmasıdır. Yarım ton değişimleri arp için büyük bir sorun teşkil etmiştir. Bu sorunu çözmek için, enstrüman yapımcıları çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır.

İtalya başta olmak üzere, Avrupa genelinde örneklerine rastlanan **arpa doppia**<sup>41</sup> yani çift sıra telli arp, bunlardan biri olmuştur. Tellerin çift sıra olarak dizildiği bu enstrüman, dönemin yenilikçi müziğine daha iyi uyum sağlamıştır. Disonansların yani dersiz sayılan aralıkların özgürce kullanılmaları ile ortaya konulan yenilik, müzikte modülasyonların ve kromatizmin kullanılmalarının yaygınlaşmalarını sağlamıştır.<sup>42</sup> Çift sıra telli arpın ses tahtasına merkezlenen tel sıralarından biri diyatonik notaları, paralelindeki tel sırası ise kromatik notaları içermiştir. Böylece dönem müziğinin artan kromatik değişim ihtiyacı karşılanmıştır.

Günümüzde İtalya'nın Modena şehrindeki Galleria Estense'de<sup>43</sup> sergilenmekte olan "Arpa Estense", çift sıra telli arpın ilk örneklerindedir. Yüzyıllar boyunca hayatta kalan en eski çift sıra telli arp, akçaağaç ile armut ağacından yapılmış yenilikçi bir enstrümandır ve 58 telli çift sırası ile 4 oktavlık diyatonik sese ve 21 adet kromatik sese ulaşmayı mümkün kılmıştır.<sup>44</sup> Bu enstrüman, Alfonso II d'Este<sup>45</sup> tarafından, oda orkestrasının arpisti Laura Peperara<sup>46</sup> için sipariş edilmiştir.<sup>47</sup> Dük Alfonso'nun 1581'de Roma'da yaptırdığı bu arp, "Estes Harp" ya da "L'Arpa di Laura"<sup>48</sup> olarak adlandırılmıştır.

17. yüzyıla geçerken Claudio Monteverdi<sup>49</sup> orkestrasında yer alan tüm çalgıları ayrı ayrı öne çıkaran partiler yazarak orkestra müziğinin önem kazanmasını sağlamıştır.<sup>50</sup>

---

<sup>41</sup> İng.: Double Harp

<sup>42</sup> **A.e.**, s. 83

<sup>43</sup> d'Este ailesinin koleksiyonunu merkez alan sanat galerisi.

<sup>44</sup> Bilgiye aşağıdaki internet sitesinden ulaşılmıştır. Erişim: 23.02.2023

[www.movio.beniculturali.it/ame/amuses\\_archiviomusicalemultimedialeestense/en/179/galleria-a-estense](http://www.movio.beniculturali.it/ame/amuses_archiviomusicalemultimedialeestense/en/179/galleria-a-estense)

<sup>45</sup> Alfonso II d'Este: d.1533 – ö.1597, İtalyan soylu diplomat, Ferrara Dükü.

<sup>46</sup> Laura Peperara: d.1563 – ö.1600, İtalyan arpist, şarkıcı, dansçı.

<sup>47</sup> Rensch, **a.g.e.**, s.108

<sup>48</sup> L'Arpa di Laura: Laura'nın Arpı

<sup>49</sup> Claudio Monteverdi: d.1567 – ö.1643, İtalyan opera bestecisi ve şarkıcı.

<sup>50</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 94-95

Arp orkestrada ilk kez Monteverdi'nin 1607 yılında bestelediği Orfeo<sup>51</sup> adlı operasında kullanılmıştır.<sup>52</sup> İlk defa orkestraya giren arp çeşidi ise, kromatik kapasitesiyle dönemin en gelişmiş enstrümanı olan **arpa doppia** olmuştur. Eserde arp, **basso continuo** çalgılarla bir arada kullanılmıştır.

"ORFEO" Overture

ASSEZ VIF.

1 mf

1

1

LENTEMENT. ASSEZ VIF (1er Mouvt)

8 ff

1

<sup>51</sup> Orfeo: Claudio Monteverdi'nin 1607 yılında bestelediği, bir prolog ve 5 perdeden oluşan lirik operası. Barok dönemde yazılmış en eski operalardan biridir.

<sup>52</sup> Say, a.g.e., s. 103



Şekil 1.5: Monteverdi – Orfeo Operası, Arp Partisi

Barok dönemdeki opera müziklerinde sadece yaylı çalgılar ve **basso continuo** çalgılar sürekli olarak kullanılmaktayken, korno, trompet, davul gibi çalgılar av ve savaş sahnelerini canlandırmak için kullanılmıştır.<sup>53</sup> Monteverdi'nin orkestrasında ise bu çalgılar orkestranın ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir ve yeni bir orkestra oluşumu ortaya koyulmuştur.<sup>54</sup> Armoniye güçlendirmek adına zaman zaman birbirleriyle uyumlu olmayan akorları kasıtlı olarak bir arada kullanan Monteverdi, ilk büyük orkestrayı kuran besteci olarak müzik tarihinde yerini almıştır.<sup>55</sup>

Aşağıdaki görseldeki<sup>56</sup> enstrümanın 17. veya 18. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Bu arp, bir sırada 32 adet teli, diğer sırada ise 29 adet teli bulunan, sıraların birbirine çok yakın olacak bir şekilde dizayn edildiği bir çift sıra telli arp örneğidir.<sup>57</sup> Bu arpin gövdesinde telleri tutmak için köprüler mevcuttur. Arpin telleri, piyanoya benzer bir şekilde, ikili ve üçlü olarak gruplandırılmışlardır.

<sup>53</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 95

<sup>54</sup> **A.e.**, s. 95

<sup>55</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 2. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s. 498

<sup>56</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 109

<sup>57</sup> **A.e.**, s. 108



**Şekil 1.6:** Arpa Doppia (Courtesy Lachmann Collection, University of California Los Angeles)

Händel'in<sup>58</sup> orkestrasyona yaklaşımıyla birlikte çalgıların farklı tınıları net bir şekilde ortaya çıkarılmıştır.<sup>59</sup> Volbach'ın<sup>60</sup> "Händel'in Orkestrasına Genel Bakış"<sup>61</sup> adlı eserinde, arpa; klavsen, org, theorbo<sup>62</sup> ve lavtanın da dahil olduğu "armoni icrasından sorumlu" çalgılar sınıfında konumlandığı görülmektedir.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Georg Friedrich Händel: d.1685 – ö.1759, Alman asıllı besteci, kilise orgcusu.

<sup>59</sup> Fritz Volbach, **Das moderne Orchester in seiner Entwicklung**, Leipzig, Teubner, 1910, s. 22

<sup>60</sup> Fritz Volbach: d.1861 – ö.1940, Alman orkestra şefi, besteci ve müzikolog.

<sup>61</sup> Eserin orijinal adı: Übersicht des Orchesters Händels

<sup>62</sup> Theorbo: Lavta ailesine ait, uzatılmış boyunlu, telli çalgı.

<sup>63</sup> Volbach, **a.g.e.**, s. 32-33

#### 1.1.4. Üç Sıra Telli Arp

**Triple harp**, 17. yüzyılda Galler'de ortaya çıkan, üç tel sırasına sahip olan bir diğer arp çeşididir. Bu arpın iki dış sıra telleri diyatonik olarak akortlanırken, ortadaki sıra kromatik olarak akortlanır. İtalya'da da yaygın olarak kullanıldığı bilinen bu enstrümanlardan günümüze ulaşanların sayısı oldukça azdır. Üç tel sırası ve çok fazla sayıda telin geriliminden oluşan basıncı kaldırabilecek bir enstrümanın yapımında en önemli detayın güç olması ve arpların birçoğunun bu gereksinimi karşılayamaması, enstrümanların ömrünün kısa olmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>64</sup>

Aşağıdaki fotoğrafta<sup>65</sup> bir örneği görülen, David Evans tarafından 1736'da yapılmış olan üç sıra telli arp, geniş ses tahtası ve güçlü rezonans kapasitesi ile dönem enstrümanları arasından sıyrılmıştır. Sağ el tel sırasındaki 34 adet ve sol el tel sırasındaki 25 adet diyatonik akortlu tele ek olarak; orta sırada 29 adet kromatik akortlu teli vardır.<sup>66</sup>



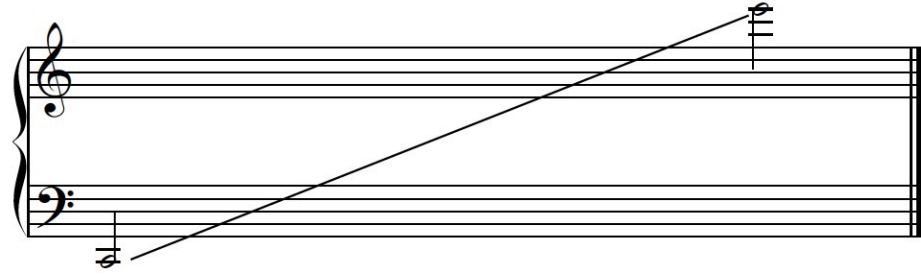
**Şekil 1.7:** Üç Sıra Telli Arp (Victoria and Albert Museum)

<sup>64</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 111

<sup>65</sup> **A.e.**, s. 112

<sup>66</sup> **A.e.**, s. 113

Müzikte kromatiklere daha fazla yer verilmesi, üç sıra telli arpın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Händel, Si bemol Majör tonundaki 6 No.lu Op.4 meşhur Arp Konçertosu'nu 1736 yılında bu arp çeşidi için bestelemiştir. Enstrümanın tel sayısındaki artış, bestecinin eseri daha geniş bir ses aralığı için bestelemesine imkân tanımıştır.



**Şekil 1.8:** Händel – Si bemol Majör Arp Konçertosu'nun Ses Aralığı

Erken klasik döneme gelindiğinde ise, bir orkestra enstrümanı olarak arpa duyulan ilgi azalmıştır ve besteciler klasik dönemin sade ideolojisini benimseyerek Barok dönemde öne çıkan abartılı müzikal yaklaşımlardan uzaklaşmıştır.<sup>67</sup> Oysa ki arpın doğası, Barok dönemin sürekli bas ve süsleme gibi geleneklerine takılı kalmıştır ve Klasik dönem aydınlanması ile uyumlu değildir. Klasik dönemde benimsenen orkestrasyon vurguyu bas partisinden ziyade; temaya kaydırmıştır. Dolayısıyla bu dönemde orkestra içinde temayı en net duyuran enstrümanlara ilgi duyulmuştur.

### 1.1.5. Kancalı Arp

Arpta ton değişimleri yapıldığı esnada yaşanan sorunlar, arpın orkestradaki yerini sağlamlaştırmasının önündeki en büyük engel olmuştur ve bu sorun uzun bir süre boyunca tam olarak çözülememiştir. Çift ve üç sıra telli arpların karmaşık yapısı arpistleri mutlu etmemiştir. Farklı sıralardaki teller çalınırken, arpistler tarafından farklı parmak pozisyonlarına ihtiyaç duyulmuştur ve bunun sonucunda, arpistler çalma

<sup>67</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 131

tekniklerini yeniden tasarlamak zorunda kalmışlardır. Üstelik artan tel sayısı yüzünden tellerin akortlanması daha da zor bir hal almıştır. Enstrüman yapımcıları, arpistlerin yaşadıkları bu sorunu gidermek konusundaki girişimlerine devam etmişlerdir.

Güney Almanya'da, Avusturya'da ve Bohemya'da görülen **hook harp**<sup>68</sup> yani kancalı arp, bu girişimlerden biri olmuştur. Kancalı arp, 17. yüzyılın ikinci yarısında Avusturya'da bulunan Tirol'de geliştirilmiştir.<sup>69</sup> Bu arp çeşidi, diyatonik akortlu tellerin ucuna takılan kancalar vasıtasıyla telin kısaltılması suretiyle sesin yarım ton kadar inceltmesi prensibine dayalı olarak çalışmaktadır. Böylece tarihte ilk defa bir tel üzerinden iki farklı nota elde edilebilmiştir. Metal kancalar, tek sıra telli arpın boynunun sol tarafına yerleştirilmiştir.<sup>70</sup> Bu arp ile bir eseri icra ederken arpistin yarım ton değişimi gereken her seferde kancayı eliyle çevirmesi gerekmiştir.

Aşağıdaki görselde<sup>71</sup> yer alan kancalı arp<sup>72</sup>, Martin Eggert tarafından yapılmış bir erken 18. yüzyıl örneğidir. Orijinalinde 36 teli, büyük ihtimalle 11 kancası olan ve günümüze 9 kancası ulaşan arp; dörtgen eğimli ses kutusu ve 163 cm'lik aşırı yüksekliğiyle dikkat çekmektedir.<sup>73</sup> Döneme ait diğer kancalı arpların yüksekliğinin 130 cm ile 140 cm arasında değiştiği ve 20 civarında kancası bulunduğu bilinmektedir.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> İngilizcedeki diğer ismi: Hooked Harp.

<sup>69</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 113

<sup>70</sup> **A.e.**, s. 113

<sup>71</sup> **A.e.**, s. 113

<sup>72</sup> The Metropolitan Museum of Art, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments

<sup>73</sup> **A.e.**, s. 114

<sup>74</sup> **A.e.**, s. 114



**Şekil 1.9:** Martin Eggert Yapımı Kancalı Arp

Kromatizmin karmaşık hale gelmesiyle birlikte arpistler telleri çalmaktan ziyade, kancaları çevirmekle uğraşır hale gelmişlerdir. Kanca ile meşgul olan arpistin sol eli telleri çekemediği için arp partisi zayıf duyulmuştur. Ancak yine de arp ara sıra orkestra partilerinde kendine yer bulmuştur.

Bundaki en büyük etken, bestecilerin arpı hep özel ve mistik bir sembol olarak görmeleri ve eserlerinde olağanüstü durumları ifade etmek için genelde arp partisi yazmayı tercih etmeleridir. Klasik besteciler, arpı genellikle antik mitolojiyle bağdaştırarak kullanmışlardır. Örneğin; Christoph Willibald Gluck, Ferdinando Gasparo Bertoni, Johann Gottlieb Naumann ve Joseph Haydn gibi besteciler mitolojik

temalı orkestra eserlerinde virtüözite gerektiren, önemli arp partilerine yer vermişlerdir.<sup>75</sup>

### 1.1.6. Kromatik Arp

Kancalı arpların gelişimini, 19. yüzyılda pedallı arpın icadı takip etse de, bazı enstrüman yapımcıları pedalsız arplar üretmeye devam etmişlerdir. Bir sonraki bölümde pedallı arpın icadını incelemeden önce; Fransa'da üretilmiş yeni bir pedalsız arp örneği olan kromatik arptan bahsetmek gerekir.

1840'larda Fransız piyano yapımcısı Jean-Henri Pape'ın yeniden bir çift sıra telli arp tasarlama fikrini içeren rapor, Pleyel & Wolff şirketinin ilgisini çekmiştir ve kromatik arp projesi **The Pleyel Harp** ismiyle ilk defa 1897'de hayat bulmuştur.<sup>76</sup>

İlk bakışta bir X şeklini andıran bu arp, birbirinin içinden çapraz olarak geçen iki tel sırasından oluşmaktadır. Bu arpın beyaz telleri piyanonun beyaz tuşları gibi sıralanmıştır, koyu renkli telleri ise yine piyanonun siyah tuşları gibi pentatonik gam dizisini oluşturmaktadır.<sup>77</sup>

Aşağıdaki fotoğrafta görülen, Henry Greenway tarafından tasarlanan kromatik arp<sup>78</sup>, 19. yüzyılın sonlarında Paris'teki Pleyel & Wolff şirketi tarafından üretilen çapraz telli modelin abartılı bir versiyonudur; sütunlar birbirine oldukça uzak tasarlanmıştır ve üzerindeki işlemelerle birlikte ihtişamlı bir görüntüye ulaşan bu arp, orkestra repertuarında pedal eklemeyen giderek artan kromatik müziği ele almanın bir yolu olarak görülmüştür.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Hans Joachim Zingel, **Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester**, Musikforschung, 1949, s. 195

<sup>76</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 114

<sup>77</sup> **A.e.**, s. 114

<sup>78</sup> The Metropolitan Museum of Art, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments

<sup>79</sup> Bilgiye aşağıdaki internet sitesinden ulaşılmıştır. Erişim: 24.02.2023  
[www.metmuseum.org/art/collection/search/501801](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/501801)



**Şekil 1.10:** Henry Greenway Yapımı Kromatik Arp

Kromatik arp ilk başta orkestra partilerine pedal eklemeyen kromatik müzik çalmayı mümkün kılmış gibi görünse de, bu arpın orkestrada kalıcı olarak bir yer edinmesi neredeyse imkânsız olmuştur. İki ayrı sütun, enstrümanı çalmayı zorlaştırmıştır. Üstelik orkestrada arpın en karakteristik efektlerinden biri olan **glissando**'nun yapılabilmesi, sadece beyaz tellerin akortlu olduğu Do Majör gamında veya koyu tellerin akortlu olduğu pentatonik gamlarda mümkün olmuştur.<sup>80</sup> Bu durum, Romantik dönem bestecilerini pedallı arp kullanmaya teşvik etmiştir.

---

<sup>80</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 115

## 1.2. Arpın Romantik Orkestrada Yer Almasını Sağlayan Pedal Sisteminin İcadı

Pedallı arp köprü burguları, armonik kurve, akort burguları, metal zemin, dönen diskler, kolon, teller, tellerin girdiği delikler, ses panosu, gövde, taban, ayaklar ve pedallar gibi bileşenlerden oluşur. Pedallı arpın çalışma sistemini anlamak için öncelikle arpın yapısını oluşturan bu bileşenlerinin belirtildiği aşağıdaki şekli<sup>81</sup> incelemek faydalı olacaktır.



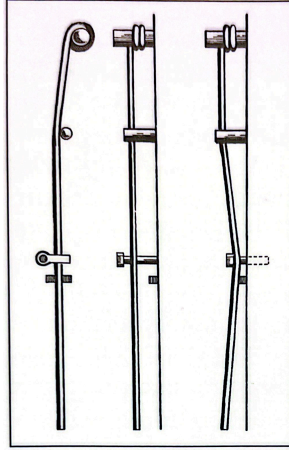
Şekil 1.11: Pedallı Arpın Bölümleri

<sup>81</sup> Say, Müzik Ansiklopedisi, 1. Cilt, s. 102

### 1.2.1. Tek Kademeli Pedallı Arp

Pedal sisteminin icadı, arpın teknik gelişiminde ve bir orkestra enstrümanı haline gelmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bestecilerin ve arpistlerin müzikteki ilerlemeyle birlikte artan teknik ihtiyaçlarını karşılamak için en büyük adımı atan Alman müzik aleti yapımcısı Jakob Hochbrucker<sup>82</sup>, 1720'ler öncesinde tek kademeli pedallı arpı icat ederek, bu enstrümanın geleceğini yeniden şekillendirmiştir. Klasik dönemin arp müziği, tek kademeli pedallı arp için yazılmıştır.<sup>83</sup>

Hochbrucker'in icadı, do, re, fa, sol ve si tellerine bağlı olan kancaları, arpın kolonundan geçen bir çubuk mekanizması aracılığıyla arpın taban kısmında yer alan beş pedala bağlamıştır.<sup>84</sup> Böylece pedal sistemi arpistlerin daha önce bir eliyle değiştirmek zorunda kaldığı kancaların veya karmaşık tel sıralarının (bkz. iki sıra telli arp, üç sıra telli arp, kromatik arp) yerini hızla almış, gerekli ses değişikliklerinin tek bir ayak hareketiyle yapılabilmelerine olanak sağlamıştır. Pedala basıldığında kancaların tel üzerinde oluşturdukları yarım seslik gerilim, aşağıdaki şekilde<sup>85</sup> görülmektedir.



Şekil. 1.12: Kanca Mekanizması

<sup>82</sup> Jakob Hochbrucker: d.1673 – ö.1763

<sup>83</sup> Hans Joachim Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, Çeviren & Editör: Mark Palkovic, Bloomington, Indiana University Press, 1992, s. 3

<sup>84</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 127

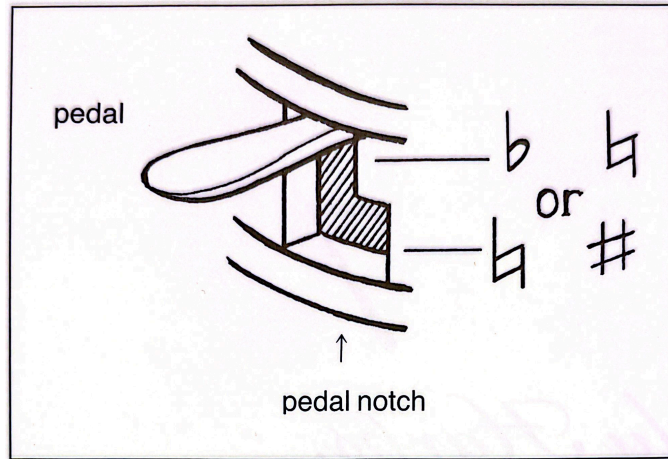
<sup>85</sup> **A.e.**, s. 129

Kanca mekanizmasının sesi tizleştirmek için çevrilen kancanın teli normal konumundan çıkararak farklı bir mesafeye itmesine sebep olması arpistler için bir dezavantaj oluşturmuştur. Tellerin birbirine eşit mesafede bulunmaması, eşit çalma, artikülasyon ve ajilite gibi konularda sorunlara yol açmıştır.

Arpın telleri Fa Majör tonunda akortlandığında, si bemol notasını ve ardından sadece si pedalını indirerek aynı tel üzerinde si notasını elde etmek mümkünken, diğer pedalları indirerek do diyez, re diyez, fa diyez ve sol diyez notalarını da notalara ait aynı teller üzerinde elde etmek mümkün olmuştur.<sup>86</sup>

Rensch'e göre, bu çözüm pek mükemmel olmasa da, en azından arpistleri farklı tonalitelerde eserleri art arda çalarken telleri yeniden akort etmekten ve eser içinde kromatik değişiklikler yaparken tek el ile çalmak zorunda kalmaktan kurtarmıştır.<sup>87</sup>

Tek kademeli pedallı arpta tüm pedallar üst pozisyondayken tellerden çıkabilecek en pes ses, pedallar alt pozisyondayken ise tellerden çıkabilecek en tiz ses elde edilmektedir.<sup>88</sup> Aşağıdaki şekilde<sup>89</sup> görüldüğü gibi, bir pedal hareketiyle elde edilebilecek değişim sadece yarım sestir.



Şekil 1.13: Tek Kademeli Pedal Diyagramı (Pedal ve Pedal Çentiği)

<sup>86</sup> A.e., s. 127

<sup>87</sup> A.e., s. 127

<sup>88</sup> Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, s. 4

<sup>89</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 128

Kısa süre içinde Avrupa'da yaygınlaşan ve teknik olarak gelişmeye devam eden Hochbrucker'in beş pedallı arpi, 1720'lere gelindiğinde diyatonik gamın her notası için bir pedal olacak şekilde, yedi pedallı haline ulaşmıştır.<sup>90</sup> Arpın sol tarafında re, do ve si pedallarına, sağ tarafında ise mi, fa, sol ve la pedallarına yer verilmiştir. Artık her tel üzerinde kromatizm imkânı ve müzikal ifadenin genişlemesini sağlayan Hochbrucker arpi hızlı bir şekilde Paris'e ihraç edilmiştir.<sup>91</sup> Bu arpın Fransız arpistler tarafından oldukça fazla ilgi görmesiyle birlikte, Fransız enstrüman yapımcıları da tek kademeli pedallı arp üretmeye başlamışlardır. Bu isimlerin başında François Joseph Naderman ve Georges Cousineau gelmektedir. Aşağıdaki fotoğrafta<sup>92</sup> görülen Cousineau yapımı tek kademeli pedallı arpin, Fransa kraliçesi ve aynı zamanda tutkulu bir arpist olan Marie Antoinette için yapıldığı düşünülmektedir.<sup>93</sup>



**Şekil 1.14:** Geç 18. Yüzyıl Cousineau Yapımı Tek Kademeli Pedallı Arp

<sup>90</sup> A.e., s. 127

<sup>91</sup> Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, s. 3

<sup>92</sup> V&A Images Victoria and Albert Museum

<sup>93</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 131

Arpın tüm pedalları üst pozisyondayken hiçbir tel gerilmemektedir. Bu doğal pozisyonda Mi bemol Majör tonuna akortlanan tek kademeli pedallı arp, gerekli pedal değişimleri yapıldığında sekiz majör ve beş minör tonda çalmayı mümkün kılmıştır.<sup>94</sup>

Örneğin doğal halinde Mi bemol Majöre akortlu arpın sadece la pedalını indirerek Si bemol Majör tonu, la pedalına ek olarak mi pedalını da indirerek Fa Majör tonu elde edilmektedir. Si, mi ve la pedalları indirilerek Do majör tonu elde edilirken, istenilen her ek diyez için yeni bir pedal indirilir. Diyez elde etmek için indirilebilecek pedallar ise, zaten natürel ses elde etmek için indirilmiş olan si, mi ve la pedalları dışında kalan re, do, fa ve sol pedallarıdır. Dolayısıyla pedalları si, mi ve la diyez içeren tonlara ayarlamak mümkün olmamıştır.

Tek kademeli pedallı arpın günümüzde dönem enstrümanlarıyla barok, klasik ve erken romantik döneme ait müziklerin icra edildiği orkestralarda ve Güney Almanya, Kuzey İtalya, İsviçre ve Avusturya'da halk müziği icra edilen topluluklarda geleneksel bir enstrüman olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kanca mekanizması 1780'lere gelindiğinde Fransız piyano ve arp yapımcısı Sébastien Erard<sup>95</sup> tarafından geliştirilen çatallı disk mekanizmasıyla yer değiştirmiştir. Kancaların yerine iki ucu bulunan çatallı diskleri yerleştirip, bu diskleri de pedal çubuklarına bağlı olan mekanizmaya bağlayan Erard, bir pedala basıldığında diskin dönmesini sağlamıştır.<sup>96</sup> Disklerin ucunda bulunan çatallar düz bir tel yolunun oluşmasına izin vermiştir ve böylece kancaların yarattığı tel mesafesindeki değişim sorunu tamamen ortadan kalkmıştır.

Aşağıdaki görselde<sup>97</sup> yer alan çatallı disk mekanizması, günümüzde kullanılmakta olan çift kademeli pedallı arplarda da bulunan bir mekanizmadır.

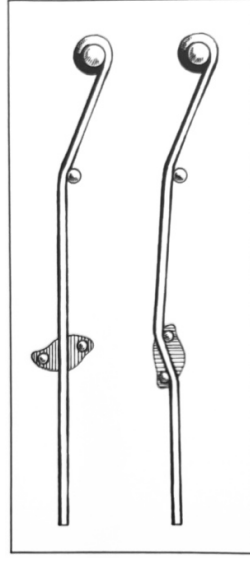
---

<sup>94</sup> A.e., s. 127

<sup>95</sup> d. 1752 – ö. 1831

<sup>96</sup> A.e., 148

<sup>97</sup> A.e., 148



Şekil 1.15: Tek Kademeli Pedallı Arpta Çatalı Disk Mekanizması

### 1.2.2. Çift Kademeli Pedallı Arp

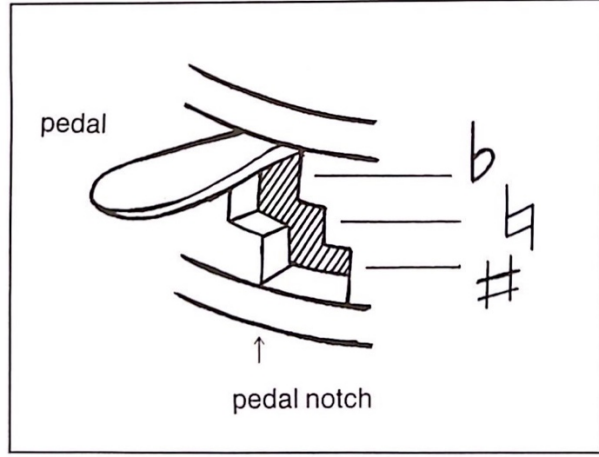
1811 yılında Erard çift kademeli pedal mekanizmasını icat etmiştir ve 7 adet pedalın her birine ikişer kademe hareket etme kapasitesi kazandırarak modern arp yapımının öncüsü olmuştur.<sup>98</sup> Bu gelişme arpın bir orkestra enstrümanı olarak önündeki en büyük engel olan, her kromatik notanın çalınamaması problemini, büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır ve günümüzde kullanılan haline ulaşmasını sağlamıştır. Müziğin ilerlemesindeki en büyük atılımlardan biri olarak görülen Erard arpi, Paris'te büyük övgüler aldığı kadar, pahalı ve temin edilmesinin zor olması sebebiyle eleştirilere maruz kalmıştır.<sup>99</sup> Arpist ve arp yapımcısı Naderman'ın, Erard arpına pek olumlu yaklaşmadığı bilinmektedir.<sup>100</sup> Günümüzde başlangıç seviyesindeki ve orta seviyedeki öğrencilerin gelişimine büyük katkıda bulunan ve eğitimler tarafından sıklıkla tercih edilen François Joseph Naderman'ın etütleri ve sonatları, tek kademeli pedallı arp kullanılarak bestelendiğinden dolayı fazla modülasyon içermemektedir.

<sup>98</sup> Ahmet Say, **Müziğin Kitabı**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2001, s. 192

<sup>99</sup> Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, s. 7

<sup>100</sup> **A.e.**, s. 7

Çift kademeli pedal sisteminde, teller yine tek kademeli pedallı arpta olduğu gibi diyatonik sırayla dizilmişlerdir ve pedalların iki kademede hareket edebilmeleri sonucunda üç farklı pedal pozisyonu oluşturulmak suretiyle her telden üç farklı nota elde edilmiştir.<sup>101</sup>



**Şekil 1.16:** Çift Kademeli Pedal Diyagramı

Yukarıdaki şekilde<sup>102</sup> görüldüğü gibi, tek bir tele bağlı olan pedal üzerinde bemol, natürel ve diyez olmak üzere üç farklı nota elde edilmiştir. Örneğin do teline bağlı bir pedal en üst pozisyondayken bu telde do bemol, pedal orta pozisyondayken aynı telde do natürel ve pedal en alt pozisyondayken yine aynı telde do diyez sesi elde edilmiştir. Tüm pedallar üst pozisyondayken tüm tellerden bemollü notalar elde edilmektedir yani hiçbir pedallı indirilmemiş bir arp Do bemol Majör tonuna akortlanmış olmaktadır.

Pedal kademesindeki artış, tek kademeli pedallı arpta kullanılan çatallı disk mekanizmasında da artış ihtiyacını doğurmuştur. Erard, her tel için üst üste yerleştirilmiş iki adet çatallı disk mekanizması kullanarak her teli iki kez kısaltabilmiş ve kısaltmanın sonucu olarak tizleştirebilmiştir.

<sup>101</sup> Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, s. 5

<sup>102</sup> Rensch, a.g.e., 148

Aşağıdaki şekilde<sup>103</sup> çift kademeli pedallı arpta kullanılan iki adet çatallı disk mekanizması ve sonuç olarak elde edilen üç farklı pozisyon görülmektedir. Bu pozisyonlar sırasıyla bemol, natürel ve diyez sesleri vermektedir.



**Şekil 1.17:** Çift Kademeli Pedallı Arpta Çatallı Disk Mekanizması

Artık arp, piyano gibi tüm majör ve minör tonlarda çalınabilen bir enstrüman haline gelmiştir. Tel sayısında yaşanan artışla birlikte icra edilebilecek repertuar da genişlemiştir. İtalya'da görülebilecek olan Victor Salvi Arp Koleksiyonu'nda bulunan 1806 yılına ait tek kademeli pedallı arp 41 adet tele, 1810 yapımı çift kademeli pedallı arp 43 adet tele sahiptir.<sup>104</sup> Erard'ın 47 adet teli olan arplar ürettiği bilinmekle birlikte, günümüzün önde gelen arp yapım firmaları Lyon & Healy ve Salvi, Erard arpını kırılğan yapısından uzaklaştırarak, daha sağlam ve ses kutusunu aşağıya doğru genişleterek daha yüksek volümlü bir enstrüman haline getirmiştir. Ses kapasitesi artan enstrümanın orkestradaki yeri de önem kazanmıştır.

<sup>103</sup> Rensch, a.g.e., s. 149

<sup>104</sup> Rensch, a.g.e., s. 149

### 1.3. Romantik Dönem Sonuna Kadar Arp Partisi İçeren Orkestra Eserlerinin Kronolojik Listesi

Tarihindeki olağanüstü teknik gelişimlerle birlikte arp, hem aristokratların hem de bestecilerin gözde enstrümanlarından biri haline gelmiştir. Gluck 1762'de bestelediği Orfeo ed Euridice adlı operasında tek kademeli pedallı arpı lir efekti yaratmak için kullanmıştır.<sup>105</sup> Mozart, arp için bestelediği tek eser olan Do Majör tonundaki KV 299 No.lu Flüt & Arp Konçertosu'nu, kompozisyon dersleri aldığı Duc de Guines'in kızının isteği üzerine, 1778 yılında bestelemiştir ve bestecinin bu eseri yazarken tek kademeli pedallı arpta tonaliteler arasında geçişte zorlandığı bilinmektedir.<sup>106</sup> Monteverdi'nin Orfeo operasındaki öncülüğüyle birlikte 17. yüzyılın başlarında İtalya'da opera orkestralarında görülmeye başlayan arp, romantik dönemde giderek orkestranın sabit bir parçası haline gelmiştir. Beethoven'ın orkestradaki tek arp kullanımı 1801'de bestelediği Prometheus'un Yaratıkları adlı bale müziğinde görülmektedir. Enstrümanın teknik gelişiminde olduğu gibi, bu konuda da Fransa öncü bir rol oynamıştır. 1804'te Paris Operası, Lesueur'ün Ossian, ou Les Bardes operası için 12 arp sağlamıştır.<sup>107</sup>

Arpın bir enstrüman olarak gelişim sürecini ve teknik kapasitesinin genişlemesini tarihsel olarak inceledikten sonra, literatürde orkestra eserlerinde gittikçe yaygınlaştığı sonucuna ulaşılmaktadır. 1720'den sonra arpın pedallı versiyonunun orkestralardaki kullanımının yaygınlaşması Beethoven döneminde gerçekleşmiştir.<sup>108</sup>

Bu süreç hakkındaki verileri ortaya koyan kronolojik sıralama aşağıdaki listede<sup>109</sup> yer almaktadır:

1607 Claudio Monteverdi, "Orfeo"

<sup>105</sup> Rensch, a.g.e., s. 173

<sup>106</sup> Zingel, **Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit**, Leipzig, Archiv für Musikforschung, 1937, s. 456

<sup>107</sup> Adam Carse, **The Orchestra from Berlioz to Beethoven**, New York, Broude Brothers, 1949, s. 45

<sup>108</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, s. 102

<sup>109</sup> Zingel, **Neue Harfenlehre**, Volume 3, Leipzig, Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1961, s. 150-151

1683	Johann Schelle, "Kantate"
1685	Johann Philipp Krieger, "Kantate"
ca. 1700	Friedrich Wilhelm Zachow, "Kantate"
1720	George Frideric Händel, "Esther"
1724	George Frideric Händel, "Julius Caesar"
1748	George Frideric Händel, "Alexander Balus"
ca. 1750	Johann Ernst Eberlin, "Der verlorene Sohn"
1762	Christoph Willibald Gluck, "Orfeo ed Euridice"
1770	Christoph Willibald Gluck, "Paride ed Elena"
1780	Friedrich Wilhelm Rust, "Colma"
1783	André Ernest Modeste Grétry, "La Caravane du Caire"
1783	Ferdinando Bertoni, "Orfeo"
1787	Johann Gottlieb Naumann, "Orpheus og Eurydike"
1787	Dmitry Stepanovich Bortniansky, "Le Fils Rival"
1793/94	Joseph Haydn, "L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice"
1797	André Ernest Modeste Grétry, "Anakreon"
1800	Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, "Ossians Harfe"
1801	Ludwig van Beethoven, "Die Geschöpfe des Prometheus"
1801	Johann Simon Mayr, "Ginevra di Scozia"
1804	Jean-François Lesueur, "Ossian, ou les Bardes"
1806	Étienne-Nicolas Méhul, "Uthal"
1807	Étienne-Nicolas Méhul, "Joseph in Ägypten"
1807	Gaspare Spontini, "La Vestale"

1808	Johann Simon Mayr, "I Cherusci"
ca. 1800	Ferdinando Paër, "Achille"
1816	Gioacchino Rossini, "Otello"
1817	Charles-Simon Catel, "Wallace, ou le Ménestrel Écossais"
1819	Gaspere Spontini, "Olimpie"
1820	Franz Schubert, "Die Zauberharfe"
1820	Johann Simon Mayr, "Alfredo il Grande"
1821	Franz Schubert, "Alfonso und Estrella"
1822	Anton Reicha, "Sapho"
1825	François-Adrien Boiëldieu, "La dame blanche"
1826	Gioacchino Rossini, "Le siège de Corinthe"
1828	Louis Spohr, "Pietro von Albano"
1829	Gioacchino Rossini, "Guillaume Tell"
1829	Heinrich Marschner, "Der Templer und die Jüdin"
1830	Louis Spohr, "Der Alchymist"
1830	Bernhard Klein, "David"
1830	Hector Berlioz, "Symphonie Fantastique"
1831	Vincenzo Bellini, "Norma"
1831	Giacomo Meyerbeer, "Robert le diable"
1832	Gaetano Donizetti, "L'elisir d'amore"
1833	Richard Wagner, "Die Feen"
1834	Hector Berlioz, "Harold en Italie"
1835	Jacques Fromental Halévy, "La Juive"

- 1835 Daniel-François-Esprit Auber, "Le cheval de bronze"
- 1835 Louis Spohr, "Des Heilands letzte Stunden"
- 1835 Gaetano Donizetti, "Lucia di Lammermoor"
- 1836 Giacomo Meyerbeer, "Les Huguenots"
- 1837 Daniel-François-Esprit Auber, "Le domino noir"
- 1838 Hector Berlioz, "Benvenuto Cellini"
- 1839 Franz Paul Lachner, "Alidia"
- 1841 Jacques Fromental Halévy'nin "La Juive" eserinin Paris'te 6 arp ile seslendirilişi
- 1841 Franz Paul Lachner, "Catharina Cornaro"
- 1841 Felix Mendelssohn-Bartholdy, "Antigone"
- 1842 Richard Wagner, "Rienzi, der Letzte der Tribunen"
- 1843 Robert Schumann, "Das Paradies und die Peri"
- 1843 Gaetano Donizetti, "Don Pasquale"
- 1845 Richard Wagner, "Tannhäuser"
- 1845 Franz Liszt, "Les Préludes"
- 1846 Hector Berlioz, "La damnation de Faust"
- 1847 Friedrich von Flotow, "Martha"
- 1849 Giacomo Meyerbeer, "Le prophète"
- 1849 Carl Otto Ehrenfried Nicolai, "Die lustigen Weiber von Windsor"
- 1850 Richard Wagner, "Lohengrin"
- 1850 Robert Schumann, "Szenen aus Goethes Faust"
- 1852 Robert Schumann, "Des Sängers Fluch"

- 1852 Adolphe Adam, "Si j'étais roi"
- 1853 Giuseppe Verdi, "Il trovatore"
- 1854 Franz Liszt, "Orpheus"
- 1854 Giacomo Meyerbeer, "L'étoile du nord"
- 1855 Franz Liszt, "Eine Faust-Symphonie"
- 1855 Giuseppe Verdi, "Les vêpres siciliennes"
- 1856 Richard Wagner, "Die Walküre"
- 1858 Giuseppe Verdi, "Un Ballo in Maschera"
- 1859 Richard Wagner, "Tristan und Isolde"
- 1859 Charles-François Gounod, "Margarethe (Faust)"
- 1860 Johannes Brahms, "Vier Gesänge für Frauenchor", op. 17
- 1861 Richard Wagner, "Tannhäuser"
- 1862 Giuseppe Verdi, "La forza del destino"
- 1864 Max Bruch, "Frithjof"
- 1864 Franz Liszt, "Die Legende von der Heiligen Elisabeth"
- 1865 Giacomo Meyerbeer, "L'Africaine"
- 1865 Giuseppe Verdi, "Macbeth"
- 1865 Karl Goldmark, "Sakuntala"
- 1866 Ambroise Thomas, "Mignon"
- 1867 Richard Wagner, "Die Meistersinger von Nürnberg"
- 1867 Giuseppe Verdi, "Don Carlos"
- 1870 Léo Delibes, "Coppélia"
- 1871 Giuseppe Verdi, "Aida"

1872	Georges Bizet, "L'Arlésienne Suite No.1"
1874	Richard Wagner, "Götterdämmerung"
1874	Modest Mussorgsky – "Boris Godunov"
1875	Georges Bizet, "Carmen"
1876	Edvard Grieg, "Peer Gynt Suite"
1876	Pyotr Ilyich Tchaikovsky, "Swan Lake"
1877	Pyotr Ilyich Tchaikovsky, "Eugene Onegin"
1877	Camille Saint-Saëns, "Samson et Dalila"
1881	Jacques Offenbach, "Les contes d'Hoffmann"
1881	Johannes Brahms, "Nänie"
1882	Richard Wagner, "Parsifal"
1883	Emmanuel Chabrier, "España"
1884	Jules Massenet, "Manon"
1887	Giuseppe Verdi, "Othello"
1887	Richard Strauß, "Aus Italien"
1888	César Franck, "Symphony in D minor"
1889	Richard Strauß, "Don Juan"
1889	Aleksandr Borodin, "Prince Igor"
1890	Richard Strauß, "Tod und Verklärung"
1890	Pietro Mascagni, "Cavalleria Rusticana"
1890	Pyotr Ilyich Tchaikovsky, "The Sleeping Beauty"
1892	Pyotr Ilyich Tchaikovsky, "The Nutcracker Suite"
1892	Ruggero Leoncavallo, "Pagliacci"

- 1892 Giuseppe Verdi, "Falstaff"
- 1892 Anton Bruckner, "Symphony No.8"
- 1892 Claude Debussy, "Prélude à l'après-midi d'un faune"
- 1893 Giacomo Puccini, "Manon Lescaut"
- 1894 Nikolai Rimsky-Korsakov, "Christmas Eve"



## İKİNCİ BÖLÜM

### ORKESTRA ESERLERİNİN ARP PARTİLERİNDEKİ TEKNİK SORUNLARIN İNCELENMESİ

Arpın yavaş yavaş her büyük orkestranın standart enstrümantasyonunun bir parçası haline geldiği ve özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren büyük orkestralarda sabit bir yerinin olduğu görülmektedir.<sup>110</sup> Bu olumlu gelişmeyle eş zamanlı olarak, bestecilerin arp partisi yazarken dikkat etmeleri gereken birtakım problemler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bestecilerin arpa tam anlamıyla hakim olmaları mümkün olmamıştır çünkü pedallı arp her yerde kolaylıkla bulunmamaktadır. Arp ile ezgi ve eşlik partisinin çalınabilmesi, sol ve fa anahtarı kullanılması gibi özellikler, bestecileri piyano yazım tekniği ile düşünmeye sevk etmiştir. Yine de arp partisi yazan besteciler bu partileri sıklıkla eseri icra edecek olan arpistle yakın iş birliği içinde yazmışlardır. Albert Zabel, Alphonse Hasselmans, Robert Nicolas Charles Bochsa gibi önde gelen arpistlerin bestecileri arp notasyonu konusunda bilgilendirdikleri bilinmektedir.

Eski arpların armonik imkânsızlıkları sebebiyle, bu arplar ile yalnızca basit ezgiler ile akorların çalınmaları mümkün olmuştur ve besteciler arp için virtüözite gerektiren pasajlar yazmaktan kaçınmışlardır. Tek kademeli pedallı arpın imkân tanıdığı yarım tonluk değişimler, hızlı tempodaki kromatik değişim ihtiyaçlarını karşılayamamıştır. Ancak, çift pedallı arpın icadı ile bu durum tamamen değişmiştir. Bu gelişmiş arp modeli sayesinde, romantik dönem bestecileri eserlerinde arp için fazla sayıda arıza içeren tonalitelere seslendirilmeleri mümkün olan ve orkestraya değişik renkler ile efektler katan **glissando**<sup>111</sup> tekniğini içeren birtakım pasajlar yazabilmişlerdir. Besteciler eserlerinde duymak istedikleri arp efekti hakkında bir fikre sahip olsalar da, arpın teknik kapasitesi ve imkânları konusunda yeterli seviyede bir bilgiye sahip olmamaları nedeniyle arpistleri eserlerini iyi bir şekilde seslendirememekle suçlamışlardır. Örneğin Berlioz anılarında “Arpistlerin genelde arp çalamadığı Almanya...” diye yakınarak, Almanya’da kendisinin müzik açısından

<sup>110</sup> Carse, **a.g.e.**, s. 46

<sup>111</sup> Glissando: Seslerin kaydırılarak hızlıca duyurulması.

beklentilerini karşılayacak nitelikte arp ve arpistleri bulmanın zorluğundan bahsetmiştir.<sup>112</sup>

Çoğu zaman bestecilerin arp partisi yazmış olmaları arpistleri sevdirse de, arp partileri detaylı olarak incelendiklerinde, bu partilerin ya kötü bir şekilde tınladıkları ya da arp ile seslendirilemeyecek nitelikte oldukları görülmüştür. 1894'te arpist Albert Zabel tarafından yazılan "Besteci Beylere Arpın Orkestrada İşlevsel Kullanımıyla İlgili Bir Söz" ve 1898'de arpist Johannes Snoer tarafından yazılan "Orkestra Enstrümanı Olarak Arp: Besteciler İçin İpuçları ve Tavsiyeler" adlı kitaplar hem dönemin arp partilerinde görülen sorunları yansıtmaktadır, hem de arp partisi yazmak isteyen bestecilere yol göstermek amacıyla arpistler tarafından kaleme alınmış olan; günümüzde bile bestecilere ışık tutan eserlerdir.

## 2.1. Kromatizm ve Pedal Kombinasyonları

Romantik dönem müziğinin getirdiği en önemli yenilikler arasında kromatizm kullanımındaki cesaret ve bunun sonucu olarak tonal armoni dışında kalan akorlar yer almaktadır.<sup>113</sup> Bestecilerin, eserlerinde kendi benliklerine ait renklerin yer almasını arzu ettiği Romantizm Çağı'nda, cesaretle kullandıkları kromatizmin kelime kökünün de Yunanca "renkli" anlamındaki Chromatikos kelimesinden gelmesi dikkat çekmektedir.

Teorik olarak bakıldığında, bu cesaretin arp partilerine yansımaları mümkün kılacak enstrüman çift kademeli pedallı arptır. Ancak, bu arp ile uygulama esnasında sorunlar yaşanmaktadır. Gamlarda yer alan 12 yarım ton için piyanoda 12 adet tuş varken, arpta sadece 7 adet tel bulunmaktadır. Her kromatik değişim, arpistin her seferinde tekrar bir pedala basması anlamına gelmektedir.

Orkestra provalarında orkestra şefinin orkestrayı aniden durdurup, eserde gelinen ölçünün birkaç ölçü gerisinden alınarak çalınmasını istediği bir durumda bile, bir arpistin tüm pedalları yeniden konumlandırması gerekmektedir. Arpistler diğer enstrümanistler gibi aniden enstrümanlarını çalmaya başlayamamaktadırlar ve kısa

---

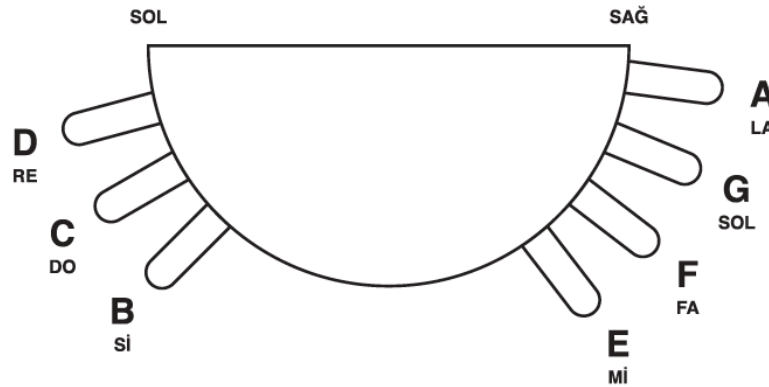
<sup>112</sup> A.e., s. 45

<sup>113</sup> Ahmet Say, **Müziğin Kitabı**, s. 265

bir süre de olsa, pedalların ayarlanması için zamana ihtiyaç duymaktadırlar. Kunitz, enstrümantasyon kitabında “Arpın yedi pedalı var, ancak çalanın sadece iki ayağı var” diyerek bu durumun fiziksel bir gerçekten ibaret olduğunu ifade etmiştir.<sup>114</sup>

Bestecilerin kromatik yazımlarda dikkat etmeleri gereken en önemli husus tempodur. Bir eserin, sadece temposu değiştirilerek, pedal kullanımını açısından uygun olup olmadığı anlaşılabilir. Aynı anda iki pedal değişimi mümkün olmakla birlikte, bestecinin hangi pedalın arpın hangi tarafında yer aldığını bilmesi gerekmektedir. Re, do ve si pedalları arpın sol tarafında, mi, fa, sol ve la pedalları arpın sağ tarafında yer almaktadır.

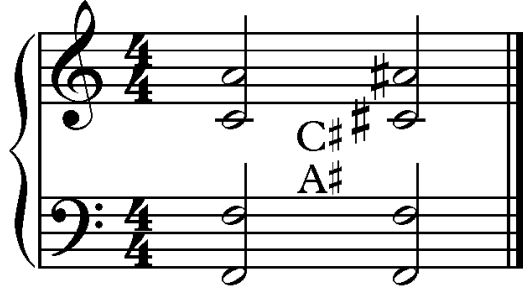
Bu noktada pedallarla ilgili yazım kuralını da hatırlatmakta fayda vardır; aynı anda değiştirilen pedallar üst üste, birbiri ardına değiştirilen pedallar ise sırasıyla yan yana yazılmaktadır. Pedal değişimleri yazılırken daha kısa ve pratik olması sebebiyle, genellikle notaların İngilizce dilindeki karşılığı olan harfler kullanılmaktadır. Do, re, mi, fa, sol, la ve si notalarının eş anlamlıları sırasıyla C, D, E, F, G, A ve B harfleridir.



Şekil 2.1: Pedalların Sıralaması ve İsimleri

Örneğin, do pedalı arpın sol tarafında, la pedalı ise sağ tarafında olduğu için, iki ayağı da kullanarak pedalları aynı anda değiştirmek mümkündür. Aynı anda değişim mümkün olduğu için pedallar nota üzerinde üst üste yazılmıştır.

<sup>114</sup> Hans Kunitz, **Die Instrumentation, Band 11, Harfe**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1960, s. 1181



**Şekil 2.2:** Aynı Anda İki Ayakla Değiştirilen Pedal Örneği

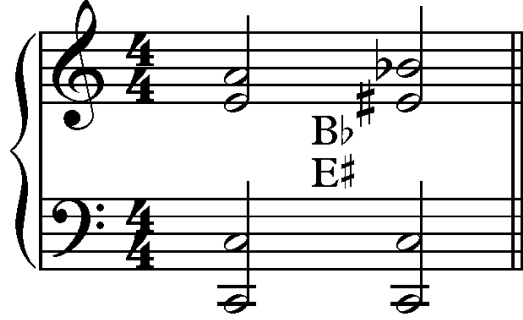
Arpın sağ tarafında yer alan mi ve la pedalları gibi aynı tarafta yer alan pedalları aynı anda değiştirmek ise, genellikle imkânsızdır. Bu durumda pedallar nota üzerinde sırayla yan yana yazılmıştır. Arpın pedallarının arpist tarafından sağlıklı bir şekilde değiştirilebilmesi için, eserin temposunun yavaş olmasına dikkat edilmeli veya eser içinde zaman zaman esler bırakılmalıdır. Tempo yavaş olsa bile, tınlamakta olan telin pedalı değiştirildiğinde istenmeyen sesler çıkacağı için, arpistin öncelikle bu teli susturacağı yani tınıda ufak bir kesiklik olacağı besteci tarafından göz önünde bulundurulmalıdır.



**Şekil 2.3:** Art Arda Sağ Ayakla Değiştirilen Pedal Örneği

Çok sıra dışı durumlarda, pedal değişiminin öncesinde ve sonrasında başka bir ani pedal değişimi bulunmadığında ve eserin temposu buna uygunsa, arpist sınırlarını zorlayarak iki ayağını aynı tarafa alıp pedalları aynı anda değiştirmeyi başarabilir; ancak bu durum genellikle, pedalların sağlıklı bir şekilde

değiştirilebilmeleri için tercih edilmez. Yukarıdaki örnekteki gibi zorluk yaratan bir durumda, şayet notalar da anarmonik değişimle elde edilebilecek notalarsa, aşağıdaki çözüm önerilmektedir:



Şekil 2.4: Anarmonik Çözüm Örneği

Örnekte görüldüğü gibi, la diyez notasını elde etmek için yapılan anarmonik değişim ile si bemol notası çalınmaktadır yani arpın sol tarafında yer alan si pedalı değiştirilmektedir. Böylece aynı anda sağ tarafta yer alan mi pedalı da kolaylıkla kontrol edilebilmektedir.

Anarmonik değişimlerin akıllıca kullanılabilecekleri bir başka nokta ise, ton değişimlerinde değiştirilecek pedal sayısının düşürülmesidir. Albert Zabel'in "Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester" adlı kitabından alınan aşağıdaki örnekte<sup>115</sup>, Re Majör tonundan Re bemol Majör tonuna doğru giden arp partisinde, 4. ölçüye girerken 4 adet pedal değişimi, 5. ölçüye girerken ise, 3 adet pedal değişimi görülmektedir.

<sup>115</sup> Zabel, a.g.e., s. 29-30

Şekil 2.5: Fazla Sayıda Pedal Kullanım Örneği

Pedal değişimleri nedeniyle ortaya çıkan bu karmaşanın anarmonik değişimlerle çözülmesi mümkündür. Re bemol Majör tonu yerine Do diyez Majör tonu hedeflendiğinde yani 5. ölçüdeki bemoller diyeze çevrildiğinde, aşağıda<sup>116</sup> da görüldüğü üzere, değiştirilecek olan pedal sayısı 4. ve 5. ölçülerin girişlerinde 1 adet pedala kadar düşmektedir.

Şekil 2.6: Anarmonik Çözüm Önerisi

<sup>116</sup> A.e., s. 29-30

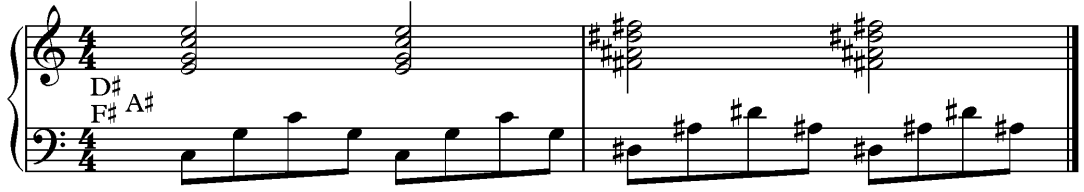
Prensip olarak, bestecilerin yavaş tempoda vuruş başına 1 ya da 2 adet pedal, orta tempoda ise, ölçü başına 1 ya da 2 adet pedal kullanılmasını hedeflemeleri eserin daha rahat bir şekilde yorumlanması açısından çoğunlukla doğru sonuç vermektedir. Elbette daha fazla sayıda pedal kullanılması da mümkündür; ancak, pedal yoğunluğunun aralıksız devam etmesi, icracının müziği hissetmekten uzaklaşmasına ve pedalı doğru bir şekilde değiştirme savaşına sürüklenmesine sebep olmaktadır. Pedal değişiminin mümkün olması, bu değişimin her vuruşta yapılması gerektiği anlamına gelmemelidir ve pedal sayısı konusunda yapılacak olan tercihlerin doğuracağı müzikal sonuçlar, bir arpist ile birlikte değerlendirilmelidir.



Şekil 2.7: Orta Tempoda Rahatlıkla Çalınabilen Kromatik Değişim Örneği

Kromatik değişimler için gereken pedal hareketleri, tam olarak notanın çalındığı anda yapılmamaktadır; zira, notanın çalındığı anda yapılan bir pedal hareketi, pedal ve tel arasında istenmeyen, cızırtı gibi birtakım seslere sebep olmaktadır. Pedalın teli çekmeden çok kısa bir süre önce değiştirilmesi, temiz bir ses elde etmek için şarttır. Pedalların mükemmel bir zamanlama ile kontrol edilmeleri için mutlaka notaya yazılmaları gerekmektedir.

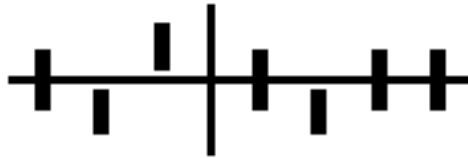
Uzun kromatik pasajlarda ise, pedal kombinasyonunun önceden düşünülerek eserin başına ve uygun ölçülere yayılarak yazılması gerekmektedir. Örneğin, 2. ölçüde fa diyez gerektiren bir eserde, öncesinde fa teli gerekmiyorsa, pedalı esere başlamadan önce fa diyez olarak ayarlamak önerilmektedir. Bu prensip, özellikle karmaşık pasajlarda arpistin zihnindeki pedal yoğunluğunu hafifletmektedir ve aynı anda kromatik değişim gerektiren notaların çalınmalarını mümkün kılmaktadır.



**Şekil 2.8:** Gerekli Pedalların En Baştan Ayarlanabilmesi Örneği

Bu durumu avantaj yönünden ele alırsak; donanımda çok fazla sayıda diyez ya da bemol içeren tondaki bir esere başlamak, diğer birçok enstrümanın aksine arp için kolaydır. Hiçbir ton tellerde farklı bir çalma pozisyonu gerektirmemektedir, sadece en baştan pedalların ayarlanmasıyla çözülebilmektedir. Arpın imkânlarını zorlayan asıl konu, çok sayıda arka arkaya gelen ani ton değişimleridir.

Arpistin çift anahtarlı notayı okumaya ek olarak pedalları da okuması ve böyle bir görev yoğunluğunu sağ el, sol el, sağ ayak ve sol ayak olmak üzere dört yöne bölmesi gerekmektedir. Bu planlı işleyen süreçte kullanılan pedal haritaları veya diğer adıyla pedal diyagramları, yol gösterici niteliği taşımaktadır. Eserlerin başında yer aldığı kadar; pasaj başlarında, şeflerin aniden çalınmasını isteyebileceği ara ölçülerde, farklı tonlardaki glissandoların başlarında ve kritik ton değişimlerinin başlarında pedal haritası yazılması, özellikle orkestra elemanı olan arpistler için çok önemlidir. Solo eserlerde de pasaj başlarına yerleştirilen pedal haritaları modülasyonlarda zihinsel hakimiyet, pedalları ezberlemek ve görsel hafıza açılarından büyük önem taşımaktadır.

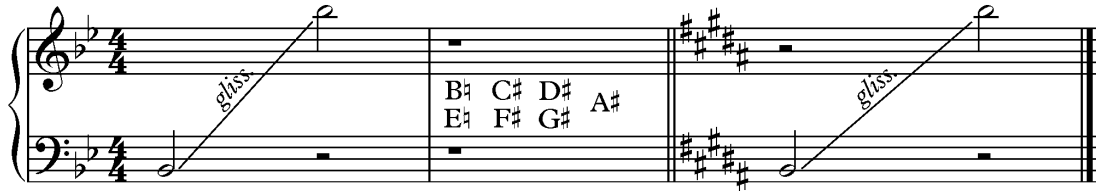


**Şekil 2.9:** Pedal Diyagramı (Pedal Haritası)

Yukarıda görülen pedal haritasında, do ve fa pedallarının bulunduğu yerdeki çizgiler aşağıya doğru çizilerek, sol tarafta yer alan do pedalı ve sağ tarafta yer alan fa pedalının en alt pozisyonda, yani diyez olarak ayarlanması gerektiği anlatılmıştır. Sol tarafta yer alan si pedalının çizgisi yukarı doğru çizilerek, pedalın en üst pozisyona getirilmesi, yani bemol olarak ayarlanması gerektiği anlatılmıştır. Diğer pedalların çizgileri ise ortada çizilerek, pedalların orta pozisyonda tutulması, yani natürel olarak ayarlanması gerektiği anlatılmıştır.

Bahsi geçen pedal haritalarına uygun şekilde pedalların ayarlanması için arpistler zamana ihtiyaç duymaktadırlar. Bu doğal gereksinimin, besteciler tarafından göz önünde bulundurulması ve orkestra şefleri tarafından yavaşlık olarak algılanmaması, profesyonel bir yaklaşım olacaktır.

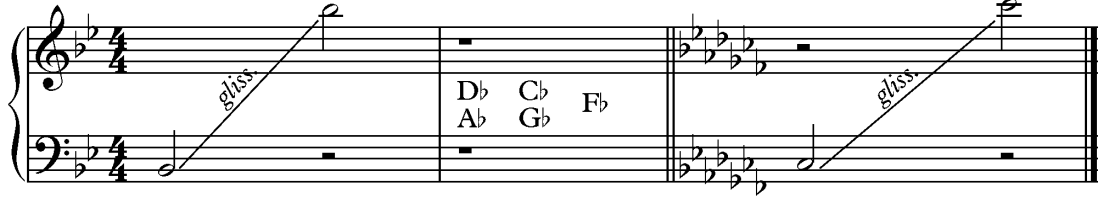
Örneğin aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi, Si bemol Majör tonunda bir glissandonun ardından Si Majör tonunda bir glissando geliyorsa, bu 7 pedalın birden değiştirilmesini gerektirmektedir.



**Şekil 2.10:** Farklı Tona Geçişte 7 Pedal Değiştirilmesi Örneği

Bu tür durumlarda arpistler kendi anarmonik çözümlerini üretmektedirler. Si Majör yerine anarmonik tonu olan Do bemol Majör tonunda bir glissando çalmayı ve böylece diyez içeren notaları elde etmek için 7 pedalı birden aşağı indirmek yerine, bemol içeren notaları elde etmek için 5 pedalı yukarı kaldırarak tamamen (diğer 2 pedal zaten önceki Si bemol Majör tonunda üst pozisyonda olduğu için) bemol pozisyonuna getirmeyi tercih etmektedirler. Öncesinde analiz ve planlama gerektiren bu tür durumlarda, her ne kadar değiştirilecek olan pedal sayısı 7'den 5'e kadar düşürülse de, 1 ya da 2 ölçü kadar es verilmesi gerekmektedir. Pedallar değiştirilirken pedalları tellere bağlayan mekanizmanın çalışması ve telleri germesiyle birlikte oluşan

istenmeyen sesleri durdurmak için mutlaka teller susturulmalıdır. Bu da es verilmesi anlamına gelmektedir.



Şekil 2.11: Anarmonik Glissando

Kromatizm söz konusu olduğunda arpta oluşan bir diğer sorun ise tınlamakta olan telin pedalının değiştirilmesidir. Çünkü bir notaya ait bir pedal değiştirildiğinde, tüm oktavlarda aynı nota değişmektedir. Örneğin, 5. oktavda sol notası çalındıktan hemen sonra 2. oktavda sol bemol notası çalınacaksa, yani pedal değiştirilecekse, mutlaka önceki sesin susturulması gerekmektedir. Aksi takdirde hâlâ titreşmekte olan telin gerginliği değiştirildiğinden, tınlamakta olan 5. oktavdaki sol notası da bemole dönüşmekte ve bu sadece istenmeyen birtakım gürültülere yol açmaktadır. Bu durumda teli kapatarak susturmak veya önceki sesin hala tınlaması isteniyorsa, daha önce bahsedildiği gibi anarmonik değişim yaparak tınlamakta olan tel dışındaki bir telden aynı notayı elde etmek gerekmektedir. Böyle bir durumda, 5. oktavdaki sol notasının ardından, 2. oktavda sol bemol yerine fa diyez çalınmaktadır. Bu şekilde istenmeyen gürültüler engellenmektedir, ancak icra edilen müzik atonal değilse, sol ve fa diyez seslerinin birbirine karışmaması ve temiz bir armoni elde edebilmek için, yine de ilk çalınan notanın susturulması önerilmektedir. Arpta susturma sanatı, başlı başına incelenebilecek, yüksek uzmanlık gerektiren bir konudur. Her ne kadar susturma yerleri ve pedal değişimlerinin besteciler tarafından düşünülerek hesaba katılması gerekse de, pedal ve susturma işaretlerine nota üzerinde yer verilmemesi doğru bulunmaktadır. Pedal ve susturma işareti yazmanın çeşitli yöntemleri vardır ve bunlar her arpistin kendi kişisel tercihleri doğrultusunda şekillenmektedir.

Snoer, "Die Harfe als Orchesterinstrument" adlı kitabında, henüz hiçbir enstrümantasyon teorisinin bestecilere arpın parmak ve pedal tekniği hakkında

gerçekten net bir fikir vermeyi başaramadığını ifade ederek, bestecileri her zaman arpistlerle iş birliği içinde yazmaya yöneltmiştir.<sup>117</sup>

## 2.2. Dört Parmak Kullanımı

Albert Zabel ve Johannes Snoer, bahsi geçen kitaplarının önsözlerinde arp partilerinin arp için uygun bir şekilde yazılmamalarının nedeninin bestecilerin arp partisi yazarken, piyano partisi yazar gibi düşüncelerinden kaynaklandığını belirtmektedir. Arp ve piyano notalar, anahtarlar, perde aralığı gibi yüzeysel yönlerden karşılaştırılabilirler de, başka hiçbir yönden karşılaştırılmamalıdır. Bu iki enstrümanın arasındaki en büyük fark, arp tekniğinde bir elde 4 parmak olmak üzere, toplam 8 parmağın kullanılmasıdır. Serçe parmağın fizyolojik yapısı gereği daha kısa ve güçsüz olması, arp çalma pozisyonunda istenilen tellere ulaşamamaya neden olmaktadır.

Çift kademeli pedallı arpın icadından önceki daha hassas ve küçük enstrümanlarda çalan icracıların, serçe parmağı da kullandığı bilinmektedir. Fransız arp okulunun öncülerinden Madame de Genlis'in<sup>118</sup> arp metodu incelendiğinde, her elde beş parmak kullanımını önerdiği görülmektedir.<sup>119</sup> Enstrümanın pedal kademesi ikiye yükseldiğinde, tel gerilimi de yükselmiştir. Bu gerilim, telleri çekmek için daha fazla güç gerektirmiştir. Bunun arp tekniğine yansımaları olarak, serçe parmak devre dışı bırakılmıştır. Bu durumu yine Fransız arp okulunun önemli arpistlerinden Robert Nicolas Charles Bochsa<sup>120</sup> arp metodunda tanımlamıştır.<sup>121</sup> Bochsa, kullanılmayan serçe parmağın yerine beş notalı gam pasajları için, çıkıcı gamlarda 4. parmağı bir telden diğerine kaydırmayı, inici gamlarda ise 1. parmağı kaydırmayı önermiştir.<sup>122</sup>

Arp tekniğinde genellikle sol el bas aralıktan, sağ el tiz aralıktan sorumludur. Uluslararası yazımlarda sol el partisi "l.h.", sağ el partisi "r.h." olarak ifade edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında arp ve piyanonun iki el arasındaki dağılım

---

<sup>117</sup> Johannes Snoer, **Die Harfe als Orchesterinstrument**, Leipzig, 1898, s. 5-6

<sup>118</sup> Madame de Genlis: d.1746 – ö.1830, Fransız arpist, yazar, eğitimci

<sup>119</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 135

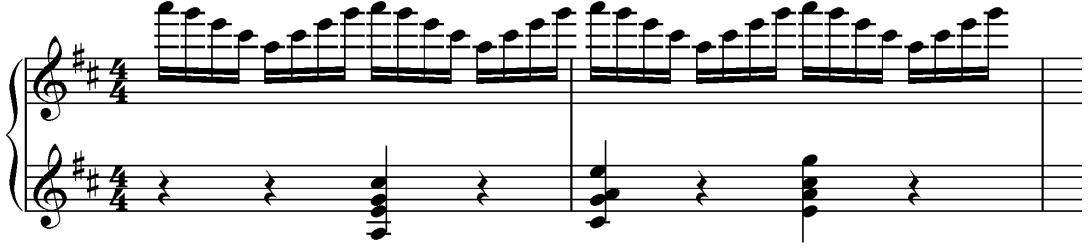
<sup>120</sup> Robert Nicolas Charles Bochsa: d.1789 – ö.1856, Fransız arpist, besteci, eğitimci

<sup>121</sup> **A.e.**, s. 157

<sup>122</sup> **A.e.**, s. 157

prensibi aynıdır. Bu benzerlik, bestecilere bu enstrümanların notasyon şeklinin aynı olduğunu düşündürten ve onları yanılgıya uğratan en önemli sebeptir.

Aşağıdaki literatür örneğinde<sup>123</sup> üst partide görülen beş notalı motifin tempoda sağ el ile çalınması mümkün değildir. Dört parmak kullandıktan sonra mutlaka bileğin çevrilmesi ile birlikte başka bir parmak kullanımı veya daha karmaşık parmak numaraları gerekmektedir. Bu çözümler ise aşağıda görülen eserin hızlı temposunda mümkün değildir.

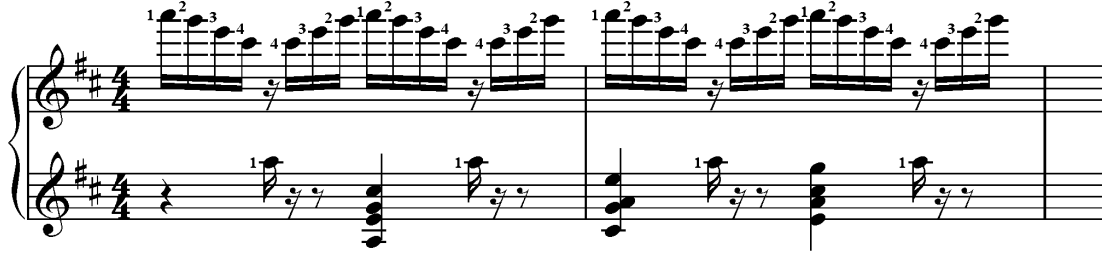


Şekil 2.12: Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne

Bu tür durumlarda her arpist kendi çözümünü üretmektedir. Bazı durumlarda sol el partisi tamamen iptal edilmektedir ve sağ eldeki notalar iki ele bölüştürülmek suretiyle tüm notalar çalınmaktadır. Örneğin orkestrada bu partiyi çalan, aynı notaları duyuran enstrümanlar varsa ve arp partisi pek de duyulmuyorsa, bu seçenek göz önünde bulundurulmaktadır. Fakat yukarıdaki örnekte arp partisi çok net duyulmaktadır ve orkestrada sol eldeki akorların yerine geçebilecek başka bir enstrüman yoktur.

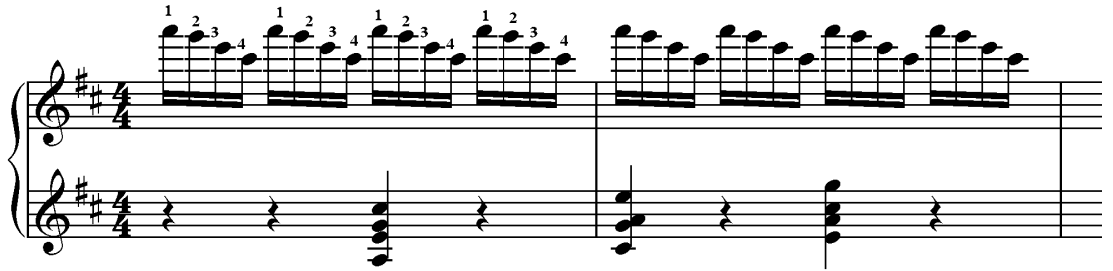
Bir diğer seçenek ise, 2. vuruşun ilk notası olan la notasını sol el 1. parmak ile çalmaktır. Bu durumda, sol el 1. parmak, üst partideki bahsi geçen notayı çalıp, hemen ardından 3. vuruşta alt partideki akoru çalmaktadır. Devamında da sol elin, 1. ve 3. vuruşlarda akor, 2. ve 4. vuruşlarda ise la notası olmak üzere, her vuruşta bir atlama hareketi yapması gerekmektedir. Bu seçenek pek pratik olmamakla birlikte, tüm notalar tempoda çalınmak istendiğinde mümkün olan tek yoldur. Avrupa'daki orkestra sınavlarında genellikle tercih edilen versiyon, bu zorlu versiyondur.

<sup>123</sup> Snoer, a.g.e., s. 12



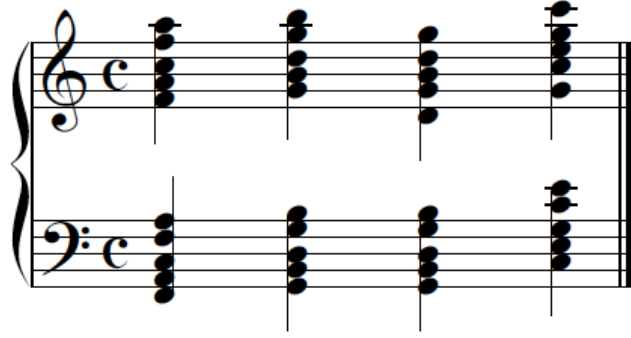
Şekil 2.13: Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne

Bir diğer çözüm ise, sağ eldeki uygun notaların iptal edilmesi ve aynı notaların farklı yönlerde kullanılmasıdır. Her ne kadar orkestra sınavlarında tüm notaların çalındığı versiyon beklense de, eseri icra etmeyi sahne üzerinde deneyimlemiş arpistlerin sıklıkla tercih ettiği versiyon aşağıdaki gibidir. Burada iptal edilen la notası ve her vuruşta tekrarlanan dört notalık dizi sayesinde sadece dört parmak kullanılarak istenilen tempoda çalmak mümkün olmuştur.



Şekil 2.14: Humperdinck – Hänsel und Gretel, 3. Bölüm, 1. Sahne

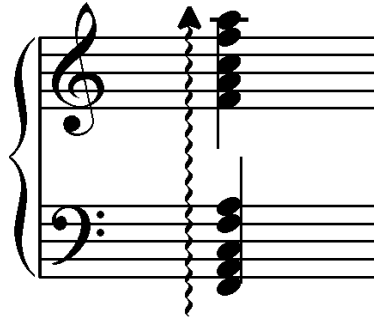
Beş parmak gerektiren akorlarda da benzer sorunlar yaşanmaktadır. Aşağıdaki örnekte, her iki elde de aynı anda beş sesli akorların yazıldığı durum görülmektedir. Bu tür akorlarda arpistler her zaman armonide en az önem taşıyan, eksikliği kolayca fark edilmeyecek notayı iptal ederek, bir vuruşta toplam 8 nota içeren akorlar çalmaktadırlar.



Şekil 2.15: Hızlı Tempoda Çalınması Mümkün Olmayan 5 Sesli Akorlar

Yukarıdaki 5 sesli akor örneği eğer yavaş bir tempoda isteniyorsa, tüm notalar art arda hızlı bir arpej çalınarak ve iki el arasında bölüştürülerek, nota kaybı yaşanmamaktadır. Böyle bir durumda aşağıda görüldüğü gibi mutlaka akorun yanına **arpeggiando** işareti koyulması gerekmektedir.

**Largo**



Şekil 2.16: Yavaş Tempoda Çalınması Mümkün Olan Kırık Akor

### 2.3. Tel Titreşimi Süresi ve Hız Dengesi

19. yüzyılın en büyük orkestrasyon ustalarından Nikolay Rimsky-Korsakov<sup>124</sup>, adeta bir kılavuz niteliği taşıyan baş yapıtı "Principles of Orchestration"<sup>125</sup> adlı kitabının birinci bölümünde orkestra enstrümanlarını aşağıdaki sistemle gruplandırmıştır:

#### A. Yaylı Çalgılar

#### B. Üflemeli Çalgılar

Tahta Üflemeliler

Bakır Üflemeliler

#### C. Kısa Tınlama Süresine Sahip Enstrümanlar

Teli Çekerek Çalınanlar

Pizzicato

Arp

Belirli Bir Perdeye Sahip Vurmalı Çalgılar

Timpani

Piyano – Çelesta

Glockenspiel, Çan, Ksilofon

Perdesi Belirsiz Vurmalı Çalgılar

<sup>124</sup> Nikolay Rimsky-Korsakov: d.1844 – ö.1908, Rus besteci, müzik eğitimcisi.

<sup>125</sup> Nikolay Rimsky-Korsakov, **Principles of Orchestration**, Çeviren: Edward Agate, New York, Dover Publications, 1964

Rimsky-Korsakov bu kitabında arpın orkestra enstrümanları içerisinde gruplandırılmasıyla ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

“Alışlagelmiş orkestral yaylı dörtlüsü (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas) yay kullanmayıp telleri parmakla çektiğinde, aklıma yeni ve kendine özgü bir ses kalitesine sahip bağımsız bir grup getiriyor. Benzer şekilde ses çıkaran arp ile bağlantılı olarak, onları teli çekerek çalınanlar başlığı altında ayrı olarak değerlendiriyorum.”<sup>126</sup>

Arpta ses üretiminin, tele parmaklarla baskı uygulanıp serbest bırakılması ve böylece oluşan titreşimden kaynaklandığını göz önünde bulundurursak, tele ancak titreşmesi için zaman verilirse tınlayabileceği mantığı doğrulanmaktadır. Rimsky-Korsakov’un yukarıda bahsedilen yaklaşımından yola çıkarak, arpın sürekli **pizzicato**<sup>127</sup> çalınan bir enstrüman olduğunu düşünmek oldukça doğru olur.

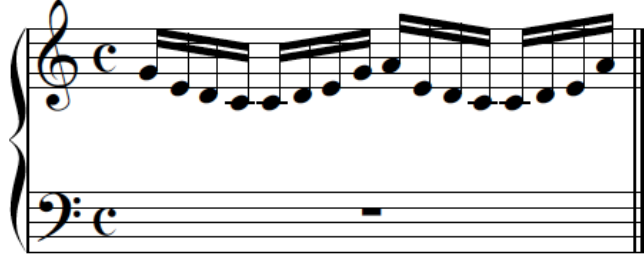
Hızlı bir tempoda, aynı tel üst üste hızlıca çekilirse bu sadece istenmeyen birtakım gürültüler oluşturmaktadır. Aynı tele hızla tekrar dokunulması, telin titreşimini durdurarak, sesin kesilmesine sebep olmaktadır. Pes oktavlardaki teller, daha kalın ve uzun tellerdir. Bu teller titreşirken tiz oktavdaki tellere kıyasla daha uzun bir mesafeye gidip gelmektedirler. Dolayısıyla pes oktavlarda aynı teli tekrar çekmeden önce, daha fazla zamana ihtiyaç duyulmaktadır.

Aşağıdaki örnekte aynı tellerin peş peşe kullanıldıkları görülmektedir. Bu tür durumların çalınacak hız göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerekmektedir.

---

<sup>126</sup> A.e., s. 26-27

<sup>127</sup> Pizzicato: Teli parmakla çekerek ses üretme tekniği.



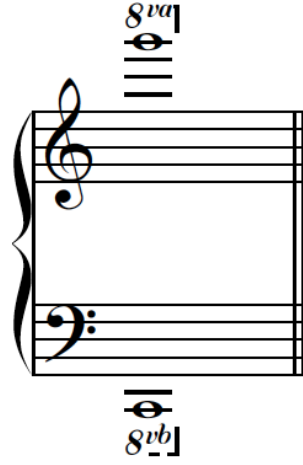
**Şekil 2.17:** Tellerin Tınlamasına Zaman Tanımayan Yazım Şekli

Bu tür ses tekrarlarının yavaş tempoda çalınması sorun olmayacaktır ancak tempo hızlıysa, aşağıdaki çözüm ideal olacaktır. Bu çözümün temel prensibi; bir vuruşluk eslerle tellere tınlayabilecekleri mesafe ve zaman bırakılmış olmasıdır. Aynı motifin iki farklı oktava yayılması sayesinde ritmik doku bozulmamıştır ve daha güçlü bir ses elde edilmiştir.



**Şekil 2.18:** Tellerin Tınlamasına Zaman Tanıyan Yazım Önerisi

Günümüzde orkestralarda kullanılmakta olan 47 adet teli bulunan modern arp, altı buçuk oktavı kapsamaktadır. Ses aralığı aşağıdaki gibidir:



**Şekil 2.19:** 47 Telli Modern Arpın Ses Aralığı

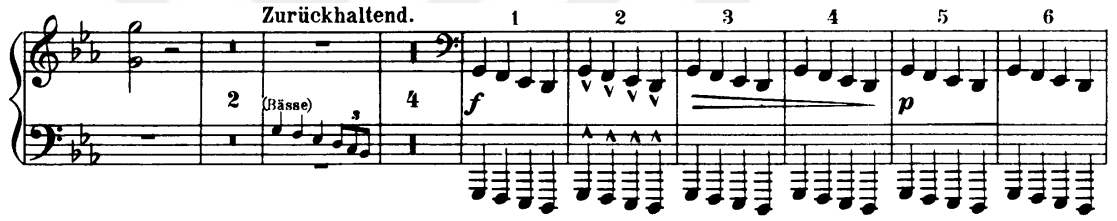
Arpın ince oktavlarındaki tellerin uzunluğu kısadır. Uzunluğu kısa olan tellerin rezonans kapasitesi düşüktür, dolayısıyla ürettikleri ses yüksekliği ve tınlama süresi de düşüktür. İnce oktavlarda rahatlıkla icra edilebilen, virtüözite gerektiren pasajların pes oktavlarda icra edilmeleri mümkün olmamaktadır. Arpın en kalın telleri çelik malzemesinden üretilmektedir ve bu telleri çekmek daha fazla güç gerektirmektedir.

İnce oktavlardaki düşük ses yüksekliğine sahip tellerde titreşim süresi ihtiyacı azalmaktadır. Ancak arpın pes oktavlarında bu durumun tam tersi ile karşılaşılmaktadır. Titreşirken çok uzak mesafeye gidip gelen kalın çelik telleri içeren partiler için önerilen çözüm, bu partilerin yavaşlatılmasıdır. Buradaki yavaşlatma önerisinin her zaman tempo açısından algılanmaması gerekir. Örneğin onaltılık notalardan oluşan, pes oktavlar için yazılmış bir eşlik partisi, aralara esler serpiştirilerek veya sekizlik, dördlük gibi daha uzun süreli notalara çevrilerek yavaşlatılabilmektedir. Böylelikle tellere tınlamaları için gerekli zaman tanınmaktadır.

Uzun süre titreşen orta ve alt oktavlardaki tellerin tınlama süresi de uzadığı için bir sorun daha ortaya çıkmaktadır. Armoni değişimlerinde, bir önceki çalınan armoni hala tınlamakta olduğundan sesler birbirine karışmaktadır. Bunu engellemek için arpistler tellerin titreşimini elleriyle durdurmaktadır. Hızlı ton değişimlerinde bu susturma yöntemi mümkün olmadığından, hızlı figürlerin net ve düzgün bir şekilde

icra edilebilmeleri için, bestecilere bu tarz pasajları tellerin daha kısa olduğu üst oktavlarda yazmaları önerilmektedir.<sup>128</sup>

Aşağıda Mahler'in ikinci senfonisinden alınmış olan örnekte arpın çelik tellerinin birkaç ölçü boyunca art arda kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçülerin icrasında pes teller uzun süre tınladığı için, seslerin birbirine karışması ve armoninin bozulması tehlikesiyle karşılaşılmaktadır. Söz konusu notalar arasında es bulunmadığı ve notalar **staccato**<sup>129</sup> olmadığı için, icracının bir teli çekerken, hemen öncesindeki tele çok hafif ve hızlıca dokunarak teli susturması önerilmektedir. Bunu yaparken en önemli kriterler, **legato**<sup>130</sup> çizgiyi bozmamak ve dörtlük notaların değerini kısaltmamak olmalıdır.



Şekil 2.20: Mahler – 2. Senfoni, 1. Bölüm, 1. Arp Partisi

Rimsky-Korsakov, arp notasyonu için genel bir kural olarak, birinci ve dördüncü oktavlar arasındaki notaların rahatlıkla kullanılmasını, pes ve tiz oktavlardaki aşırı uçlardaki notaların sadece özel durumlarda ve oktav halinde katlanarak kullanılmasını önermiştir.<sup>131</sup> Şekil 2.20'de görülen Gustav Mahler'in 2. senfonisinin 1. bölümünde bulunan arp partisi örneğinde beşinci ve altıncı oktavlardaki sol notalarının oktav halinde katlanmak suretiyle kullanıldıkları görülmektedir. Bu kullanım şekliyle arptan daha net bir tını ve kuvvetli bir ses yüksekliği elde edilmektedir.

<sup>128</sup> A.e., s. 28

<sup>129</sup> Staccato: Kesik, kısa çalmak.

<sup>130</sup> Legato: Bağlı çalmak.

<sup>131</sup> Rimsky-Korsakov, a.e., s. 28

## 2.4. Arpejler ve Akorlar

Dilimize Fransızca'daki **arpège** kelimesinden girmiş olan arpej, (İtalyanca adıyla **arpeggiato** terimi) bir akorda yer alan sesleri hızla, art arda seslendirmek anlamına gelmektedir.<sup>132</sup> Bu çalma stili, arpın doğası ile o kadar bütünleşmiştir ki, diğer enstrümanlarda kullanıldığında da "arp çalar gibi" anlamını taşımaktadır.<sup>133</sup> Arpejler veya kırık akorlar, arp için en popüler yazı biçimidir ve aynı zamanda enstrümanın karakterine en uygun olanıdır.<sup>134</sup>

Rimsky-Korsakov'a göre, arpı özel kılan özellik akorların icrasında yatmaktadır.<sup>135</sup> Bir icra geleneği olarak, arp ile akorlar, eğer aksi belirtilmemişse, çoğu zaman hafifçe kırılarak çalınmaktadır. Akorların kırılma hızı her arpistin estetik anlayışına, eserin temposuna, pasajın zorluğuna göre değişiklik göstermektedir. Bestecilerin bunu göz önünde bulundurarak tam olarak ne istediklerini nota üzerinde belirtmeleri beklenmektedir. Rimsky-Korsakov, orkestrasyon kitabında arp akorlarından bahsederken bunu şöyle belirtmiştir: "Akorlar her zaman kırık (**arpeggiato**) çalınmalıdır; eğer besteci aksini isterse, bunu belirtmelidir (**non arpeggiato**)."<sup>136</sup>

Terimin kullanıldığı bir diğer yazım yöntemi ise, akordaki notaların art arda çalınacak şekilde sıralanmasıdır. Bu yöntemde karşılaşılan bazı sorunlara değinmek gerekmektedir. Berlioz'a göre her elde dört sesli akorlar çalınabilir, ancak aralık bir oktavı geçmemelidir; aksi takdirde elin pozisyonu değiştirilmelidir, bu da önemli zorluklara neden olmaktadır.<sup>137</sup>

Aslında arpejlerde önemli olan Berlioz tarafından belirtildiği gibi bir elin (dört parmağın) bir oktav içinde kalmasından ziyade, akorların eli çevirmeden, tek yönde çalınabilir olmasıdır. Bestecinin "A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration" adlı kitabından alınmış aşağıdaki örneklerin<sup>138</sup> ilki, hızlı ve kolaylıkla

<sup>132</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, s. 103

<sup>133</sup> **A.e.**, s. 103

<sup>134</sup> Snoer, **a.g.e.**, s. 11

<sup>135</sup> Rimsky-Korsakov, **a.g.e.**, s. 28

<sup>136</sup> **A.e.**, s. 28

<sup>137</sup> Hector Berlioz, **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**, Çeviren: M. Clarke, London, Novello, Ever & Co., 1858, s. 63

<sup>138</sup> **A.e.**, s. 63

icra edilmektedir. Hem bir oktav içinde hem de aynı yönde çalınan arpejleri içermektedir. Hemen altındaki örneğin icrası ise hızlı tempoda mümkün değildir.



Şekil 2.21: Önerilen ve Önerilmeyen Arpej Örnekleri

Aşağıdaki örnek ise, bahsedilen oktav sınırının aşılmış olduğu ancak yine de kolaylıkla icra edilmesi mümkün olan bir örnektir. Bunun sebebi notalar arasındaki mesafe incelendiğinde görülmektedir. En geniş aralık olan altılı aralık, ikinci ve birinci parmaklara denk gelmektedir. Fizyolojik olarak, işaret parmağı (ikinci parmak) ve baş parmak (birinci parmak) arasında geniş bir mesafe olduğu için beşli ve altılı aralıkları bu parmaklarla çalmak kolaydır. Ancak, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklar arp çalma pozisyonunda fazla geniş açılmadığı için, hızlı tempolarda bu parmaklar arasında en fazla dörtlü aralıklar tercih edilmesi gerekmektedir.



Şekil 2.22: Uygun Parmaklar Arasında Yazılmış Geniş Aralıklar

Aşağıdaki örnekte ise dördüncü, üçüncü ve ikinci parmaklara denk gelen aralıklar fazla geniş olduğu için hızlı çalınması mümkün değildir.



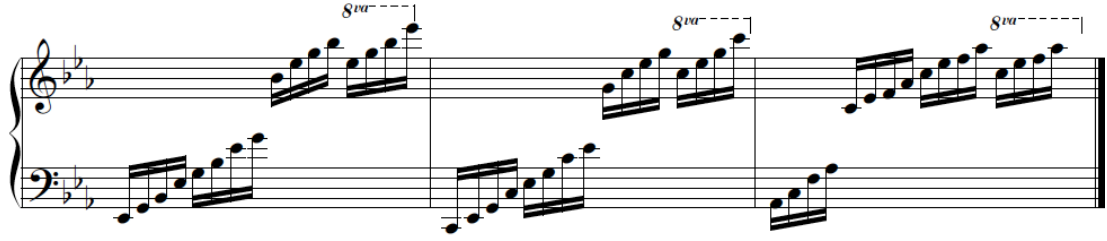
Şekil 2.23: Uygun Olmayan Parmaklar Arasında Yazılmış Geniş Aralıklar

Peş peşe gelen arpejlerin birbirine çok yakın olmaması gerekmektedir. Birbiri içine geçen arpejleri çalmak, bir elle çalınan arpeji diğer elle susturmak gibi bir sonuç doğurmaktadır. Bu durumda istenmeyen gürültüler ve artikülasyon kaybı oluşmaktadır. Bunu en iyi bilen bestecilerden biri olan Berlioz, “A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration” adlı kitabında konuya detaylıca değinerek, bir oktavlık mesafeyi aşan aralıklarda hızlı arpejler yazarken, bunların aynı anda her iki elin partisinde yazılmaması gerektiğini, ellerin dönüşümlü olarak çalabileceği şekilde art arda yazılması gerektiğini belirtmiştir.<sup>139</sup> Dört parmak kullanımını arpejlere de uygulayarak, her yönde dördün katları olacak şekilde; sekiz veya on altı notadan oluşan arpejler hedeflemek, arpistlere temel parmak numaralarını kullanma ve rahat bir el pozisyonu imkânı sağlamaktadır.

Zabel’in kitabından alınmış olan aşağıdaki örnekte<sup>140</sup> bahsi geçen sorunlara dikkat edildiği görülmektedir. İcrası kolay olan, hızlı çalınabilen böyle arpejler, iyi bir artikülasyon ve güzel bir arp tonu elde etmek için çok uygundur.

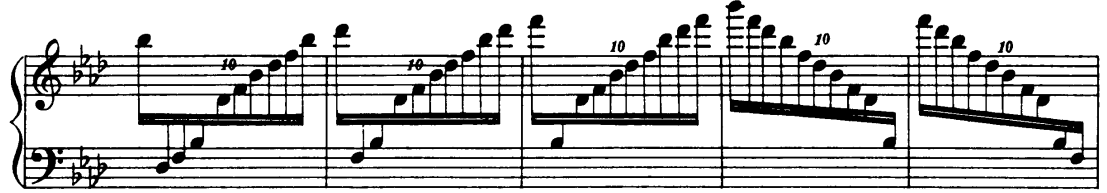
<sup>139</sup> A.e., s. 64

<sup>140</sup> Zabel, a.g.e., s. 19



Şekil 2.24: İyi Yazılmış Arpej Örneği

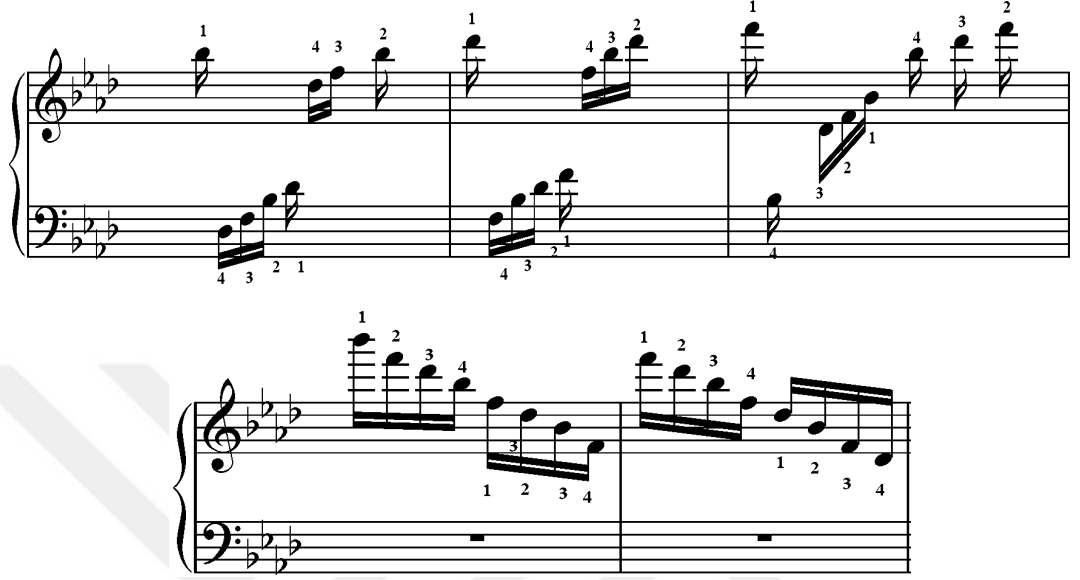
Her yönde on veya on bir nota çalınacak pasajlara parmak numarası yazmak, tek seferde iki, üç ve dört parmak kullanılarak ellerin sürekli birbiri üzerinden atlamasını gerektirmektedir. Bu durum, hızlı tempoda hem icracı için konforlu olmamakta hem de ses yüksekliği ve artikülasyon açılarından dengesizlik oluşturmaktadır. Aşağıda Mahler'in 2. senfonisinden alınmış olan ölçüler, tam olarak bu duruma örnek teşkil etmektedir ve eserin temposunda çalınması mümkün değildir.



Şekil 2.25: Mahler – 2. Senfoni, 5. Bölüm, 1. Arp Partisi

Bu partiyle karşılaşan her arpist kendi çözümüne karar vererek, bazı ara sesleri çalmamaktadır. Bu konuda tez yazarının çözüm önerisi, sol eldeki en pes sesi ve sağ eldeki en tiz sesi hedef olarak değiştirmemek, armoniye uyum sağlamak ve geriye kalan notaları her iki elde de mümkün olan en yüksek sayıda parmağı kullanmak prensibiyle ilerleyerek toplam sekiz notaya düşürülmüş halde çalmaktır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü haliyle hem bestecinin istediğine en yakın notalar çalınmaktadır, hem de bu tempoda mümkün olmayacak el çevirme ve atlama hareketleri elenmektedir. Örnekte yukarıya yazılmış parmak numaraları sağ el ile çalmayı, aşağıya yazılmış parmak numaraları ise sol el ile çalmayı temsil etmektedir.

Her elde dört parmak kullanımı prensibiyle, hızlı tempoda çalınabilecek maksimum nota sayısına ulaşılmıştır.



Şekil 2.26: Mahler – 2. Senfoni, 5. Bölüm, 1. Arp Partisi İcra Önerisi

## 2.5. Nota Tekrarları

Hızlı tempoda aynı notanın tekrarlanması arp ile güzel tını çıkarabilmek için tek bir yol bulunmaktadır: anarmonik karşılıkları kullanarak, iki farklı telden aynı sesi çıkarmak. Örneğin; üst üste do notası çalınmak istendiğinde, önce do, ardından si telinde pedal yardımıyla si diyez çalınarak, iki farklı tel üzerinde aynı nota tekrarlanmaktadır. Böylece her tele tınlaması için zaman tanınmakta ve akıcılık elde edilmektedir. Yalnızca yarım ses değiştirilmek suretiyle anarmonik karşılığı bulunmayan re, sol ve la notaları için pedallar yardımıyla anarmonik değişim yapmak mümkün değildir.

Aşağıdaki örnekte mi bemol notası aynı tel üzerinde tekrar edildiği için ses kesilmekte, iyi tınlamamaktadır.



Şekil 2.27: Nota Tekrarı Sebebiyle İyi Tınlamayan Arpej

Aşağıdaki örnekte ise tekrarlanan ilk mi bemol notası yerine re diyez yazılarak aynı tel üzerinde tekrar yapılmamıştır ve akıcılık bozulmamıştır.



Şekil 2.28: Anarmonik Çözüm Önerisi

Yukarıdaki örnekte tüm arpa kapsayan arpejlerde anarmonik değişime ihtiyaç duyulduğu gibi, aşağıdaki örnekte görülen, peş peşe gelen notalarda da aynı uygulamaya ihtiyaç duyulmaktadır.

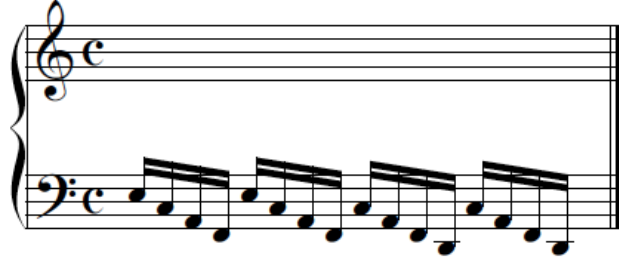


Şekil 2.29: Önerilmeyen Yazım Şekli

Yukarıdaki örnekte sürekli tekrar edilen do notaları yerine si diyez notası tercih edilerek, aynı tel yerine iki farklı tel kullanılmakta ve problem çözülmektedir.

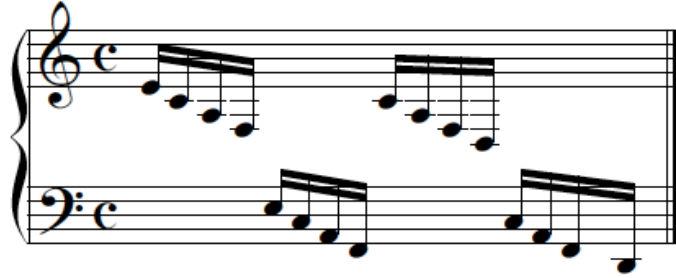


en kalın oktavlarına yetişemez. Aşağıdaki örnek arp ile hiç iyi tınlamayacak bir yazım şeklidir:



**Şekil 2.32:** Kalın Oktavlarda Önerilmeyen Yazım Şekli

Bu akorların iyi tınlamasını sağlayacak yazım şekli aşağıdaki gibi iki ele bölünmüş versiyonudur. Bu versiyonuyla çok hızlı tempolarda bile çok iyi ses kalitesi elde edilebilmektedir.



**Şekil 2.33:** İyi Tınlayan Yazım Şekli

Aşağıda Mascagni'nin "Cavalleria Rusticana" adlı operasından alınmış olan arp partisi örneğinde, çarpışmakta olan notalar görülmektedir. Bas partisindeki oktavların her vuruşta olmaması, partiyi çalınabilir kılmıştır. Bu partiyi hızlı ve net çalabilmek bir hayli uzmanlık gerektirirken, tekrar eden notaları icra ederken arpistin tınaklarının arpın titreşmekte olan tellerine çarpmamaları hedeflenmektedir. Aksi takdirde, notalardan ziyade, istenmeyen çarpışma sesleri duyulacaktır.



Şekil 2.34: Mascagni – Cavalleria Rusticana, Siciliana, Arp Partisi

Pasajın teknik zorluğu veya notalar anarmonik değişime izin vermiyorsa ses tekrarı kötü tınlamaktadır. Titreşen tel sürekli tekrarlanan dokunuşla susacak ve tınlamayacaktır. Snoer'in kitabından alınmış olan aşağıdaki örnekte<sup>142</sup> görülen hızlı akor tekrarları hem icra açısından rahatsız edicidir hem de kötü tınlamaktadır.

<sup>142</sup> Snoer, a.g.e., s. 10

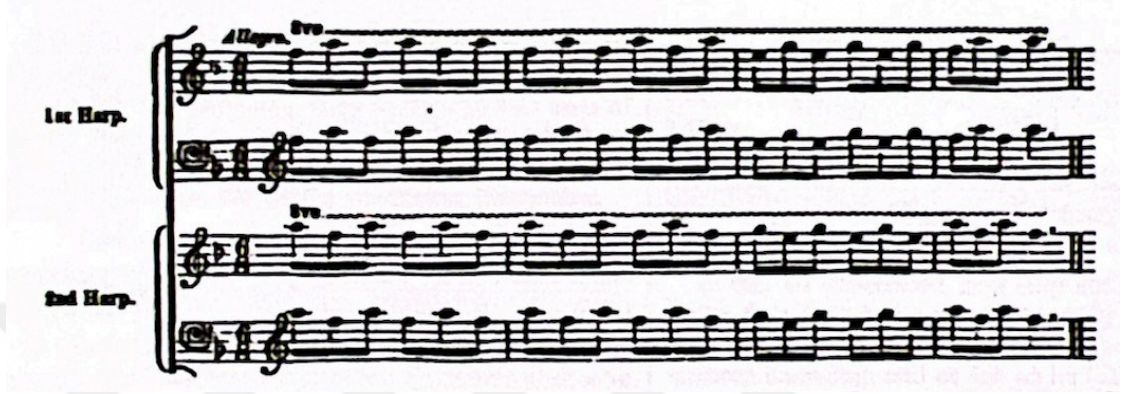


Şekil 2.35: İyi Tınlamayan Hızlı Akor Tekrarları

Bu tür durumlarda orkestradaki arp sayısını artırmak, her zaman çok iyi sonuç verir. Berlioz, "A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration" adlı kitabında çok zekice bir notasyon örneğine yer vermiştir. Aşağıdaki örnekte<sup>143</sup> görüldüğü gibi, iki arp kullanarak ve her arpistin sağ el ve sol el partisinde tekli notalara yer vererek, istenilen akorun en iyi tınlayacak versiyonuna ulaşmıştır. Berlioz, bu

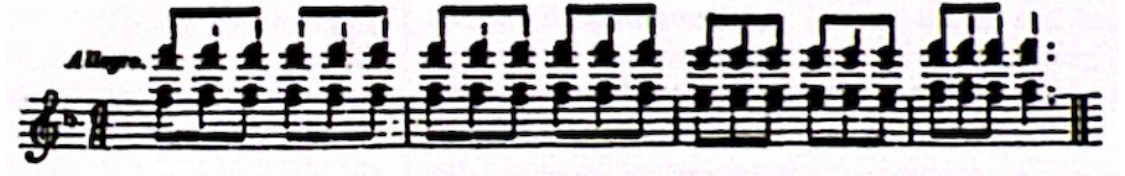
<sup>143</sup> Berlioz, a.g.e., s. 65

çapraz yazım sisteminin icrada hiçbir zorluk çıkarmayan ve tam olarak istenen etkiyi yaratan bir sistem olduğunu ifade etmektedir.<sup>144</sup>



Şekil 2.36: Berlioz'un İki Arp İçin Akor Yazım Önerisi

Birinci arp ve ikinci arp yukarıdaki çapraz yazım şeklinde aynı anda çaldığında duyulan müzik aşağıdaki gibidir:



Şekil 2.37: Elde Edilen Akor

Benzer bir yazım stili de Kunitz'in kitabından alınmış olan aşağıdaki örnekte<sup>145</sup>, Rimsky-Korsakov'un "Mlada" adlı operasının arp partisinde görülmektedir. Rimsky-Korsakov, arpın orkestrada tamamen armoniyi belirten veya eşlik partisini çalan bir enstrüman olduğunu ifade etmektedir.<sup>146</sup> Orkestraların her zaman daha fazla sayıda arp kullanması gerektiğini savunarak bu konuya şöyle değinmiştir: "Büyük orkestralar

<sup>144</sup> A.e., s. 65

<sup>145</sup> Kunitz, a.g.e., s. 1213

<sup>146</sup> Rimsky-Korsakov, a.g.e., s. 27

üç hatta dört arp içermelidir. Operalarım “Sadko”, “The Legend of the Invisible City of Kitesh and the Maiden Fevroniya” ve “The Golden Cockerel” iki arp için, “Mlada” üç arp için tasarlanmıştır.”<sup>147</sup>

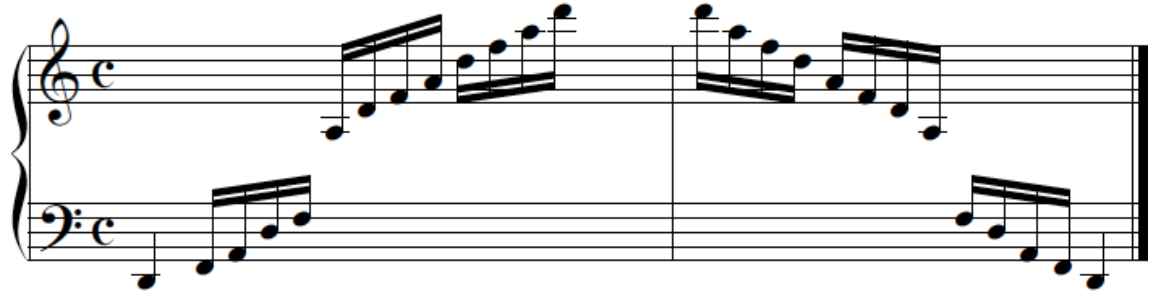


Şekil 2.38: Rimsky-Korsakov – Mlada, 1. ve 2. Arp Partisi

Benzer bir örneğine Snoer'in kitabında da yer verilmiş aşağıdaki örnekte,<sup>148</sup> çıkıcı arpejli ölçünün sonunda yer alan dönüş notası, sonraki ölçüde yer alan inici arpejin ilk notası olarak tekrar edilmektedir. Buradaki tekrar notası anarmonik olarak değiştirilebilseydi, iyi bir ses kalitesi elde edilebilirdi. Ancak söz konusu örnekteki re notasına arp tellerinde anarmonik bir karşılık bulunmadığından, zorunlu olarak aynı tel üzerinde tekrar yapılmaktadır ve bu da pasajın akıcı karakterinin kaybolmasına sebep olmaktadır.

<sup>147</sup> A.e., s. 28

<sup>148</sup> Snoer, a.g.e., s. 18



Şekil 2.39: Akıcı Duyulmayan Arpej Örneği



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ARPIN ROMANTİK ORKESTRADAKİ GELİŞİMİNE KATKIDA BULUNAN ORKESTRA PARTİLERİNİN İNCELENMESİ VE İCRA ÖNERİLERİ

#### 3.1. Rossini – Otello Operası – Arp Kadansı

İtalyan besteci Gioachino Antonio Rossini, 1792 – 1868 yılları arasında yaşamıştır ve 19. yüzyılın en üretken opera bestecilerinden biri olmuştur. Kaygısız'a göre, İtalyan opera geleneğinde Rossini, Donizetti ve Bellini öncesinde büyük bir ilerleme görülmezken, bu bestecilerin **bel canto**<sup>149</sup> sanatındaki ustalığıyla birlikte yeni bir soluk kazanılmıştır.<sup>150</sup> Say'a göre, 17. yüzyıl sonlarında başlayıp, 19. yüzyıl boyunca popülerliğini sürdüren **bel canto** stili, eserlerin içtenliğini dinleyiciye aktarmak için dramatism içeren aksanlara ve güzel bir tını elde etmeye odaklanmıştır.<sup>151</sup>

Beethoven 1801 yılında bestelediği The Creatures of Prometheus adlı bale müziğinde arp eşlikli bir viyolonsel solosuna yer vermiş olsa da, Rossini, Sevil Berberi adlı operasında yer verdiği arp eşliği sayesinde daha sonraları içinde arp partisinin bulunacağı birçok eser için yol gösteren bir besteci olmuştur.<sup>152</sup> Rossini'nin Otello adlı operasında yer verdiği arp kadansı, romantik dönem operalarındaki ilk solo arp kadansı olması açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Rossini'nin Otello operası ilk kez 1816 yılında İtalya'nın Napoli şehrinde sahnelenmiştir.<sup>153</sup> Eser, **bel canto** stilinin bir örneğidir; duygu dolu melodileri ve dramatik sahneleriyle ünlüdür. Arp kadansı, eserin 3. perdesinin 1. sahnesinde yer

---

<sup>149</sup> Bel canto: Güzel şarkı söylemek anlamına gelen bir stil.

<sup>150</sup> Mehmet Kaygısız, **Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1999, s. 235

<sup>151</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, s. 197

<sup>152</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 173

<sup>153</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 197

alan “Assia a piè d’un salice” (bir söğüdün dibine oturmuş) adlı ariasında<sup>154</sup> yer almaktadır. Bu kadans, ariyanın en dikkat çekici özelliği haline gelmiştir. Öyle ki; günümüzde İtalya’daki temsillerde bu ariyaya eşlik eden arpistin orkestra çukurunda değil, sahne üzerinde yer aldığı, zaman zaman hareket eden bir platform üzerinde konumlandırıldığı görülmektedir. Özellikle Milano’daki La Scala Operası’nda sıkça kullanılan bu uygulama, hem arpanın sesinin daha gür duyulmasını sağlamaktadır, hem de solistin arp çalarak şarkı söylediği bir atmosfer canlandırmayı hedeflemektedir. Diğer Avrupa ülkelerindeki orkestralar genelinde bu uygulamanın pek kullanılmadığını, arpistin orkestra çukurunda yer aldığını belirtmek gerekir.

Eserin ana karakterlerinden Desdemona’nın ölümü düşünerek hüzünlü bir şarkı söylediği sahnede, arp ona eşlik etmektedir. 3. perdeye kadar eserde hiç kullanılmayan arp, aniden eserin en çarpıcı ariyalarından birinin öncesinde solo bir partiyle esere dahil edilmiştir. Bu durum, Rossini’nin arpa sürekli eşlik eden bir tutti çalgısı olarak görmediğini, bu enstrümanı dramatik bir anın vurgulanması ve duygusal ifadeler için kullandığını açıkça ortaya koymaktadır. Operalarındaki ünlü ariyaların öncesinde bir arp kadansına yer vermek, Rossini’nin dinleyiciyi özel bir atmosfere hazırlama üslubu olarak görülmektedir. Buna bir diğer örnek ise “Il viaggio a Reims” operasındaki “Arpa gentil, che fida” ariasının öncesindeki arp kadansıdır.

Otello operasının arp kadansının ilk ölçülerinde yer verilen arpejler, çalgının karakterini ilk notadan itibaren doğru bir şekilde yansıtmaktadır ve ustalıkla kullanılmıştır.

Arp kadansının ilk 7 ölçüsünde tüm orkestraya es yazılmıştır ve arp sol minör tonunun I. derecesindeki çıkıcı arpejiyle kadansa giriş yapmaktadır. Bu arpej, 3. ölçüde, tonun IV. derece akoru olan do-mi bemol-sol üzerine kurulmuş bulunan çıkıcı arpejle güçlendirilmiştir. 5. ölçüye gelindiğinde ise, son arpej olan dominant akor üzerine kurulmuş bulunan çıkıcı arpej ile de temanın başladığı pasaja ulaşılmaktadır. Peş peşe gelen bu 3 çıkıcı arpejin armonik olarak dramatizmi her seferinde yükseltmeyi hedeflediği göz önünde bulundurularak, nüans tercihlerinde ilk arpejin **p**, ikinci arpejin **mf**, son arpejin ise **f** başlamasını planlamak önerilmektedir.

---

<sup>154</sup> Arya: Solistik şarkı, melodi.

N<sup>o</sup> 14. Affettuoso. ROMANCE. la romance plaintive d'Isaure. 511

Flûtes .  
Hautbois .  
Clarinettes  
en Si b  
Cors en Sol.  
Bassons .  
Harpe .  
1<sup>rs</sup> Violons .  
2<sup>ds</sup> Violons .  
Violes .  
EDELNONE .  
Basses .

Harpe .  
cres.

Violoncelles .  
p

C. B. 18. P.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the 'Romance' from Otello. The score is for a full orchestra and includes a harp. The instruments listed are Flûtes, Hautbois, Clarinettes en Si b, Cors en Sol, Bassons, Harpe, 1<sup>rs</sup> Violons, 2<sup>ds</sup> Violons, Violes, EDELNONE, and Basses. The tempo is marked 'Affettuoso'. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The harp part is the most prominent, starting with a series of chords and arpeggios. The string parts are mostly silent in the first few measures. The score is numbered 511 and includes the publisher information 'C. B. 18. P.' at the bottom.

Şekil 3.1: Otello, Arp Kadansı, Başlangıç

Arpejler arpta dört parmak kullanılması prensibine uygun yazılmıştır ve rahatlıkla icra edilmektedir. Bu tezin ikinci bölümünde incelenmiş olan problemler, Rossini'nin arpej yazımında görülmemektedir.

Arpejlerin ardından başlayan, devamında Desdemona'nın ariasının teması olduğu anlaşılan hüzünlü melodi çizgisi, arpejlerin gösterişli yapısının aksine, oldukça sade bir arp solosu olarak bestelenmiştir. Sağ eldeki sekizlik notaların sunduğu yalın melodinin sol eldeki onaltılık notalarla desteklendiği görülmektedir. Orkestrada ise sadece yaylı çalgıların çaldığı uzun sesler ile armoni desteklenmiştir.

Kadansın genelinde geniş akorlardan ziyade, arpejler ve tek sesli motif tekrarlarına yer verilmiştir. 140. ve 141. ölçülerde, dört notadan oluşan bir motifin farklı notalar üzerinde on iki kere tekrarlandığı ve bu motife eşlik eden bir parti olmadığı görülmektedir.



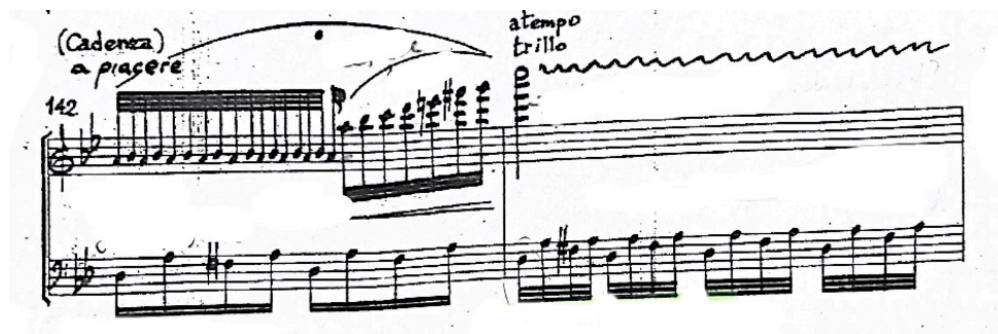
**Şekil 3.2:** Otello, Arp Kadansı, 135. – 143. Ölçüler

Bu yalın kullanımın dönemin salonlarında bir sorun yaratmadığı tahmin edilse de, bu kullanım, günümüzün büyük opera evlerinde ve orkestra çukurlarında çalan arpistleri için ses kuvveti açısından problem yaratmaktadır. Solonun zayıf kalmaması için artikülasyona özen gösterilmesi ve arpın sahnedeki konumunun dikkatle tasarlanması gerekmektedir.

**Bel canto** yazım tekniği soprano ve alto kadın sesiyle rahatlıkla söyleyebilen, son derece net, görkemli ve büyük ses aralığına sahip kastratoların<sup>155</sup> ses özellikleri göz önünde bulundurularak üretilmiştir.<sup>156</sup> İlk örneklerine Antikçağ'da rastlanılan hadımlaştırma uygulaması, 17. ve 18. yüzyıllarda barok müzik ile birlikte daha sık uygulanmıştır ve 19. yüzyılda da etkisini sürdürmüştür.<sup>157</sup> Kastratolar kafa sesinden göğüs sesine geçerek, seslerini ani atlayışlarla tizleştirebilme yeteneklerine sahip olmuşlardır.<sup>158</sup> Bu sıra dışı ses özellikleriyle birlikte besteciler, kastratolara doğaçlama yapma özgürlüğü tanımışlardır.<sup>159</sup>

**Bel canto** vokal müziğinde doğaçlama özgürlüğü varken, **bel canto** çalgı müziğinde durum farklıdır. Arp kadansının sonlandırıldığı trilli ölçünün öncesinde bestecinin “**cadenza a piacere**” olarak belirtmiş olduğu ölçüde stile uygun, fazla karmaşık akorlar içermeyen, dramatizmi dağıtmayan bir yaklaşımla inici ve çıkıcı gamlar ile arpejlerden oluşan bir doğaçlama geleneği arpistler arasında yaygınlaşmıştır. Dönemin doğaçlama kriterleri arasındaki en önemli husus, dikkatin dramadan uzaklaştırılmamasıdır.

Tez yazarının Milano'da La Scala Operası Orkestrası'nda birlikte çalışma fırsatı bulduğu, orkestranın İtalyan arpisti Luisa Prandina, Rossini, Donizetti ve Bellini üçlüsüne ait olan çalgı müziklerinin doğaçlamaya açık olmadıklarını belirtmiştir ve sadece kadansın sonundaki trile çözümlenmelerinin eklenmesini önermiştir.



Şekil 3.3: Otello, Arp Kadansı, 142. – 143. Ölçüler

<sup>155</sup> Kastrato: Hadım edilmiş olan erkek şarkıcı

<sup>156</sup> Kaygısız, a.g.e., s. 236-237

<sup>157</sup> Zeki Tez, **Müzik ve Müzik Aletlerinin Kültürel Tarihi**, Doruk Yayıncılık, 2022, s. 352

<sup>158</sup> A.e., 350

<sup>159</sup> Kaygısız, a.g.e., s. 237

Mimaroğlu'na göre, Rossini, çalgı yazısı konusunda büyük bir ustadır.<sup>160</sup> Arp partisinde çalınması mümkün olmayan ve kötü tınlayan pasajlar bulunmamaktadır.

Eserin tek kademeli pedallı arp için bestelendiği düşünülmektedir ve günümüzdeki dönem enstrümanı performanslarında tek kademeli pedallı arp ile icra edilmektedir. Dönemin kırılğan yapılı enstrümanlarının düşük rezonans kapasitesi, günümüzün arplarındaki gibi yüksek rezonanstan kaynaklanan, istenmeyen tınlara yol açmamaktadır. Dolayısıyla bestecinin böyle yalın bir arp partisile bile istediği parlaklıkta performansı duyabildiği, bu sebeple arp partisini geniş akorlarla zenginleştirmeye gerek duymadığı düşünülmektedir.<sup>161</sup>

Zingel, tek kademeli pedallı arpın tını özelliklerini şöyle ifade etmiştir:

“Bu çalgıların seslendirilmeleri kolaydı ve bu çalgılar henüz modern arplarda sıklıkla bulunan o rahatsız edici rezonansa sahip değillerdi. Bu çalgıların tonları parlak ve netti. Bu çalgılar genellikle piyano için tasarlanmış olan müziği seslendirebiliyorlardı. Figürasyonlar ve triller açısından zengin olmasına rağmen, bu arplarda icra edilen müzik, kromatizmin ölçülü bir şekilde kullanılması ve arpa uyarlanamayan pasajlardan kaçınılması sayesinde bulanık değildi.”<sup>162</sup>

### 3.2. Berlioz – Fantastik Senfoni – Arp Partisi

Fransız besteci Hector Berlioz, 1803 – 1869 yılları arasında yaşamıştır. Say'a göre, Berlioz'un müziğinde barındırdığı uç noktalar ve aşırıya kaçan müzikal yaklaşımlar besteciyi Romantik dönemin en dikkat çekici isimlerinden biri haline getirmiştir.<sup>163</sup> Bu dönemde müziğin kiliselerin ve sarayların kontrolünden çıkarak özgürleşmesiyle birlikte, bireysel düşünceler ve duygular dönem müziğinin en önemli unsurları haline gelmiştir.<sup>164</sup> Bu yenilikçi yaklaşım Berlioz'un müziğinde kendini iyice ortaya koymuştur.

<sup>160</sup> İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, 14. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2022, s. 88

<sup>161</sup> Zingel, **Harp Music in the Nineteenth Century**, s. 3

<sup>162</sup> **A.e.**, s. 3-4

<sup>163</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi 1. Cilt**, s. 208

<sup>164</sup> Tez, **a.g.e.**, s. 339

Berlioz'un, dönemin parlak arp virtüözü Parish-Alvars'ın çalışından çok etkilendiği bilinmektedir.<sup>165</sup> Bestecinin arp yazım tekniğiyle ilgili oldukça donanımlı olduğu, bu tezin ikinci bölümünde bahsi geçen, besteciye ait "A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration" adlı enstrümantasyon kitabından anlaşılmaktadır.

1830 yılında bestelediği ve 1831 yılında revize ettiği Senfoni Fantastik adlı başyapıtıyla birlikte besteci, imgeleme ve çalgılama yönlerinden öncü olarak görülmektedir.<sup>166</sup> Öyle ki, Senfoni Fantastik'i diğer birçok senfoniden farklı kılan özellik, bu eserin aslında dinleyicilerin imgelemesi gereken bir nevi opera niteliği taşımasıdır.<sup>167</sup>

Senfoni Fantastik, arpin kullanıldığı ilk senfoni olması açısından büyük bir önem taşımakta ve arpin gelişimine katkıda bulunan orkestra eserlerinin başında yer almaktadır. Beş bölümden oluşan eserde iki ayrı arp partisi bulunmaktadır ve arp partileri sadece eserin "Bir Balo" adlı ikinci bölümünde yer almaktadır. Partiler teknik açıdan oldukça zorlayıcıdır. Bullen'a göre, arpistler açısından eserde yer alan bir diğer zorluk ise, 15 dakika süren birinci bölüm boyunca arpi hiç çalmadan beklemek ve hemen ardından ikinci bölüme arpta virtüözite gerektiren pasajlar seslendirerek başlamaktır.<sup>168</sup> Berlioz'un döneminde yapılan orkestra provalarında, arp partisinde yer alan zorlayıcı arpejleri ve gamları iyi bir şekilde seslendirebilecek teknik yeterliliğe sahip olan arpistler kolay kolay bulunamadığından, bazen arp partilerinin piyano ile icra edildiği bilinmektedir.<sup>169</sup>

İkinci bölüm, 3/8'lik ölçü biriminde yazılmıştır ve vals stilindedir. Partisyonda arp partilerinin yanında görülmekte olan "au moins" terimi, "en azından" anlamına gelmektedir; Berlioz, "au moins 2" notuyla, bu partilerin her birinin en az iki arp ile icra edilmesini istemiştir. Bestecinin döneminde kullanılan, küçük ses tahtasına sahip olan Erard arplarının ses kapasitelerinin düşük olması ve orkestra içinde yeterince duyulmamaları nedeniyle besteci ses kapasitesi ile ilgili olan bu sorunu daha fazla arp kullanarak çözmüştür. Berlioz, orkestradaki arpların sayısı ne kadar fazla olursa, eserin dinleyici üzerinde yaratacağı etkinin de bir o kadar zengin olacağını belirtmiştir

---

<sup>165</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 158

<sup>166</sup> Kaygısız, **a.g.e.**, s. 233

<sup>167</sup> Mimaroğlu, **a.g.e.**, s. 86

<sup>168</sup> Sarah Bullen, **Principal Harp**, Bloomington, Vanderbilt Music Company, 1995, s. 28

<sup>169</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 159



Şekil 3.5: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 7. – 14. Ölçüler

Berlioz, bu pasajdaki tüm arpejleri tek bir arp için yazmayı düşünebilirdi. Ancak besteci, pedal sistemi konusuna hakimiyeti sayesinde, sık modülasyon içeren arpejler için iki farklı arp partisi kullanarak işlevsel bir tercih yapmıştır. Böylece bir arpist çalarken, diğer arpist sonraki modülasyon için pedalları değiştirecek vakit kazanmıştır.

Şekil 3.6: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 15. – 23. Ölçüler

Aynı zamanda, tizleşen armoniyle birlikte müzikteki gerilimi ve dramatizmi yükselten söz konusu arpejler, ilerleyen ölçülerde duyulacak olan valsiz temasına bir hazırlık niteliğindedir.

**Şekil 3.7:** Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 30. – 36. Ölçüler

Arp partisinin en ilgi çekici pasajlarından biri, her iki arp tarafından aynı anda çalınmak üzere, eserin ana tonu olan La Majör tonunda yazılmış olan ve crescendo ile, yani sesin giderek kuvvetlenmesi suretiyle, arpın ses yüksekliği açısından imkânı doğrultusunda mümkün olan en kuvvetli şekilde seslendirilmeleri gereken gamlardır. Bu pasajda tüm arplar bir arada çalarken, özellikle birinci vuruşların net bir şekilde duyurulmaları büyük bir önem taşımaktadır. Şefler ve arpistler her zaman bu gamların ritmik açıdan doğru, eşit ve net bir şekilde duyulmalarını hedeflemişlerdir. Bu istek, arpistleri artikülasyon hakkında ve hızlı çalabilmek için birtakım çalışmalar yapmaya yönlendirmiştir. Arpistlerin teknik açıdan kendilerini geliştirmeleriyle birlikte, arpın teknik açıdan icra potansiyeli de artmıştır ve bu potansiyelin artışı, daha sonraki dönemlerde arp için eser yazacak olan bestecilere de arp ile ne tür teknik zorluklar içeren pasajların icra edilebileceği konusunda ilham vermiştir.

**Şekil 3.8:** Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 53. – 60. Ölçüler

Bu gamların hemen ardından, kemanlar valsini temasını çalmaya başlamaktadır. Bir sonraki arp solosu, 54. ölçüde, viyolaların ve kontrbasların pizzicato eşliği ile duyulmaktadır.

Bu solo, piyanistler için çalması oldukça kolay bir solo olsa da, arpistler için teknik açıdan oldukça zorlayıcıdır. Artikülasyonda netlik elde etmek, hızlı tempoda tırnakların tellere çarpmasından kaynaklanan istenmeyen gürültüleri temizlemek, onaltılık notaların eşit duyulmasını sağlarken müzikal cümle bağlarını kaybetmemek için uzun bir teknik çalışma süreci gerektiren bir pasajdır. Bu parti, orkestra giriş sınavlarının programlarında daima yer almaktadır.



Şekil 3.9: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 54. – 60. Ölçüler

Bu solonun icrasında oldukça fazla parmak numarası olasılığı bulunmaktadır. Her arpist kendi el yapısına uygun olacak şekilde, birçok farklı parmak numarası alternatifi üretmektedir. Partinin zorluğu, arpistleri çok çalışmaya ve farklı parmak numarası alternatifleri üretmek için düşünmeye yönlendirmek suretiyle onların teknik gelişiminde büyük bir rol oynamıştır.

Tez yazarı, bu zorlayıcı partinin daha rahat bir şekilde seslendirilebilmesi için, sağ elde onaltılık esten sonra gelen la ve do notalarına 2. ve 1. parmağı yerleştirerek çalmaya başlamayı, hemen ardından gelen la notasına 4. parmağın, diğer notalara ise sırasıyla 2. 3. ve 1. parmakların yerleştirilmelerini önermektedir. Böylece aynı anda 4 parmağın da tellere kalıp şeklinde yerleştirilmeleri sonucunda bu partiyi daha güçlü ve hızlı bir biçimde çalmak mümkün olmaktadır.



Şekil 3.10: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Arp Partisi 205. – 206. Ölçüler

1. arp partisinin 205. ölçüsüne bakıldığında, her iki el için yazılmış hızlı arpejler görülmektedir. Bu tempodaki bir arpejin iki el arasında bölüştürülerek çalınması gerektiğinden, partide görüldüğü şekliyle iki ayrı arpejin çalınması mümkün değildir. Örneğin, bir orkestra sınavında sadece 1. arp partisini çalmaktan sorumlu olan bir arpist, bu notadaki alt partiyi iptal ederek, sadece üst partiyi çalmak zorundadır. Bu durumun arpist olmayan jüri üyeleri tarafından eksiklik olarak algılanmaması için jüride bulunan arpistin gerekli uyarıyı yapması gerekmektedir. Berlioz, bu partiyi orkestrasında her zaman hayal ettiği fazla arp sayısını düşünerek, diğer arpın çalması için yazmıştır. Burada partiyonun ilk sayfasında yer alan “au moins 2” notu hatırlanmalıdır. Besteci, aynı partiyi çalan iki arpistten birinin üstteki arpeji, diğerinin ise alttaki arpeji çalmasını istemiştir. Bu ölçüye partisyonda bakıldığında ise, 1. ve 2. arp arasında bölüştürülerek yazıldığı görülmektedir.



Şekil 3.11: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 205. – 206. Ölçüler

Bu bölümün meşhur vals ezgisi, ilk önce 1. keman partisinde duyulmaktadır. Zarif, incelikli ve kromatizm içeren bir ezgidir. Berlioz, bu melodiyi arp partisi için de yazarak, aynı melodinin farklı enstrümanlar için yazılması konusunda ustalığını sergilemiştir. Aşağıda keman partisinde görülen re diyez ve mi diyez kullanılan ölçünün arp ile hızlı tempoda çalınması mümkün değildir.



Şekil 3.12: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Keman Partisi, 46. – 50. Ölçüler

Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere, arp partisinin 240. ölçüsünde aynı ezgi kullanılmıştır. Hızlı tempoda mümkün olmayan kromatik notalar yerine ilk notayı uzatarak ve ardından do notası ekleyerek bu ölçüdeki ezgi çizgisinin genel hattı korunmuş ve çalgının doğasına uygun hale getirilmiştir.

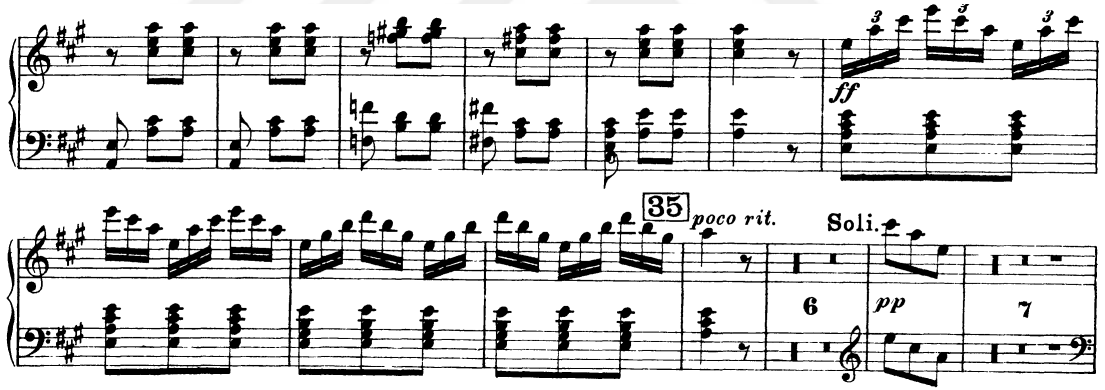


Şekil 3.13: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 1. Arp Partisi, 240. – 244. Ölçüler

Berlioz, "A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration" adlı kitabında yukarıdaki ezgi örneğini göstererek bu konuyu şöyle açıklamıştır: "Halihazırda başka çalgılar tarafından seslendirilen bir tema arpta tekrarlanacaksa ve bu tema, çalınması neredeyse imkânsız ise ya da tehlikeli kromatik pasajlar

içeriyorsa, değiştirilmiş notaların bir ya da daha fazlasının yerine, armoninin içerdği diğer notalar koyularak, ustaca düzenlenmelidir.”<sup>171</sup>

Arp partisinin 298. ölçüsünde başlayan üçlemeler, eserin teknik açıdan en zorlayıcı noktalarından biridir. Aynı parmakların sürekli ileri ve geri yönde, art arda tekrarlanması ve temponun çok hızlı olması, artikülasyon kaybına sebep olmaktadır. Bunun temel sebeplerinden biri, 4. parmağın mi notasına yerleştirilmesi ve 1. parmağın ise bir oktav yukarıdaki mi notasına yerleştirilmesidir. Bir oktav genişliğinde açılmış olan elin hızlı tempoda kontrol kapasitesi azalmaktadır. Çözüm önerisi olarak, 4. parmağı mi teline yerleştirmek yerine, pedal ile fa bemol yapılarak, 4. parmağı fa teline yerleştirme seçeneği değerlendirilmelidir. Böylece eli bir oktavlık mesafeden daha dar bir mesafe olan fa – mi aralığında açmak ve anarmonik değişim yardımıyla aynı notaları elde etmek mümkün olmaktadır.



Şekil 3.14: Senfoni Fantastik, 2. Bölüm, 292. – 316. Ölçüler

Berlioz, arpın sınırlarını zorlayarak bu enstrüman ile nelerin mümkün olabileceğini göstermiştir. Berlioz’un arpın teknik açıdan gelişimini desteklediği, özellikle temalarda kromatizmi ustaca kullanarak kendinden sonraki bestecilere ışık tuttuğu görülmektedir.

<sup>171</sup> Berlioz, a.g.e., s. 62

### 3.3. Donizetti – Lucia di Lammermoor Operası – Arp Kadansı

İtalyan besteci Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797 – 1848 yılları arasında yaşamıştır. Operalarıyla ünlene besteci, **bel canto** stiline en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Donizetti'nin müziği, Rossini ve Verdi arasında bir bağlantı kurarak, yenilikçi ve samimi özellikleriyle Verdi'nin müziğine ilham vermiştir.<sup>172</sup>

Besteciye ün kazandıran operalarının başında 1830 yılında bestelediği Anna Bolena, 1832 yılında bestelediği Aşk İksiri, 1835 yılında bestelediği Lucia di Lammermoor ve 1843 yılında bestelediği Don Pasquale operaları gelmektedir.

Lucia di Lammermoor, üç perdeden oluşan bir **dramma tragico** yani trajik operadır ve İtalyanca librettosu Salvatore Cammarano tarafından, Walter Scott'un Lammermoor Gelini<sup>173</sup> adlı romanından uyarlanarak yazılmıştır.<sup>174</sup> Mimaroglu'na göre, eserin trajik bir konusu olsa da, Donizetti bunu müziğine yansıtmamıştır.<sup>175</sup>

İlk dönem eserlerinde Rossini'den ilham aldığı görülen besteci, Lucia di Lammermoor operasındaki arp kadansında yenilikçi davranmıştır.<sup>176</sup> Kadans, 1. perdenin 2. sahnesinde yer almaktadır. Donizetti, yazı stilinde arpı adeta bir solo çalgı gibi değerlendirerek, bu çalgının uzun bir süre tek başına çalmasına olanak sağlamıştır. Bu imkân arpı, bu operada eşlik eden bir çalgı olma kategorisinden çıkarmıştır. Parktaki gece sahnesinde Lucia'nın aryası öncesinde, temanın etrafında eriyen figürlerle sunulan parlak arp kadansı, virtüöz koloratur soprano'nun girişini hazırlamıştır.<sup>177</sup> Arp artık kendi şarkısını söylemek ve solistik bir çalgıya dönüşmek suretiyle romantik dönem orkestra müziğinde önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır.

Aşağıda görüldüğü gibi, kadansın başlangıcında tutti olarak seslendirilen Re Majör tonundaki I. derece akorunun ardından tüm orkestraya yazılan es ve sadece

<sup>172</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi 1. Cilt**, s. 473

<sup>173</sup> Romanın orijinal ismi: The Bride of Lammermoor

<sup>174</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Lucia\\_di\\_Lammermoor](https://tr.wikipedia.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor) Erişim Tarihi: 24.04.2023

<sup>175</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 89

<sup>176</sup> Say, **a.e.**, s. 473

<sup>177</sup> Zingel, **Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester**, s. 202

arpın solo olarak çaldığı Re Majör tonundaki çıkıcı gam ile, besteci 1. ölçüde tüm dikkatleri arp partisi üzerine toplamayı başarmıştır.

**Maestoso**

The musical score is for the first act of Lucia di Lammermoor, specifically the first scene. It features a harp solo in the first measure, marked *ff* (fortissimo), which then changes to *p* (piano) in the second measure. The tempo is marked *Maestoso*. The score includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), Percussion (Tp.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The harp part is the central focus, showing a solo in the first measure with a dynamic of *ff*, followed by a change to *p* in the second measure. The tempo is marked *Maestoso*.

Şekil 3.15: Lucia di Lammermoor, 1. Perde 2. Sahne, Arp Kadansı

Arptaki gam solosunun hemen ardından flüt, obua, klarnet ve fagottaki kısa sesler ile tonun V. derecesine geçiş hazırlanmış ve orkestraya tekrar es yazılmıştır. 2. ölçüdeki bu sessizlikte besteci yeniden arp partisini ortaya çıkararak, tonun V. derecesindeki inici arpej ile çalgının masalsi karakterini duyurmuştur. Söz konusu gamlar ve arpejler, arp tekniği ve arpta dört parmak kullanımı açısından son derece büyük bir ustalıkla yazılmıştır.

Aşağıdaki şekilde<sup>178</sup> görüldüğü gibi 3. ölçüde gerçekleşen ani modülasyonla birlikte, bu sefer arp solosu La Majör tonunda çıkıcı bir gam ile duyurulmuştur ve yine aynı hızla ana tona dönülerek, 4. ölçüdeki inici motiflerle Re Majör tonuna çözülmüştür.



Şekil 3.16: Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 3. – 5. Ölçüler

Buradaki gam ve inici arpejlerin icrasında mutlaka **poggiare**<sup>179</sup> geleneği göz önünde bulundurulmalıdır. İtalyanca **appoggiatura**<sup>180</sup> kelimesinden gelen **poggiare**, müzikte bir notaya yaslanarak, üzerine dayanarak o notanın öne çıkarılması anlamına gelmektedir.<sup>181</sup> Bu teknikte bahsi geçen ve **bel canto** stiline en önemli geleneklerinden olan notaya yaslanma, motifin temposuyla oynanarak yapılmaktadır. Böylece müzikal ifadeye güç kazandırılmaktadır. Pasaj içindeki bazı notaların ön

<sup>178</sup> Helga Storck, Ruth Konhäuser, **Orchester-Probespiel Harfe**, Mainz, Schott, 1994, s. 18

<sup>179</sup> Poggiare: Yaslanmak, dayanmak.

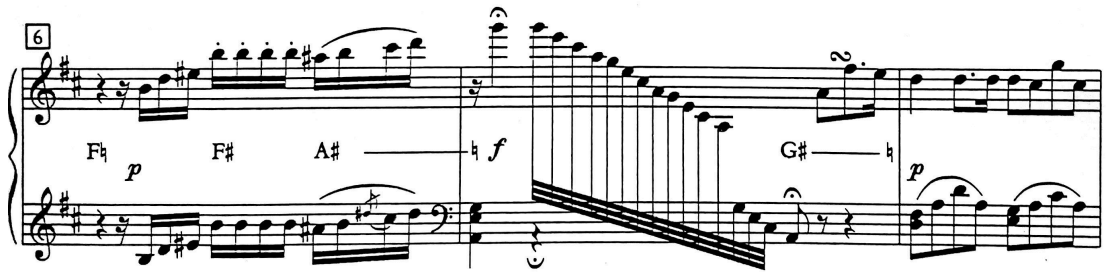
<sup>180</sup> Appoggiatura: Abanti, bir ya da daha fazla sayıda sese dayanarak seslendirmek.

<sup>181</sup> Peter Berne, **Belcanto: Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi**, European Union, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, s. 111

plana çıkmaları için kullanılan **poggiare**, yalnızca vokal müzikte değil, çalgısal müzikte de yaygınlaşmış bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır.<sup>182</sup>

Örneğin yukarıdaki şekilde yer alan gamın ilk üç veya dört notasını biraz yavaş çalarak, bir nevi zamanı yavaşlatarak ve hemen ardından sonraki notaları hızlandırarak bir sonraki vuruşun doğru zamanda yakalanmasıyla müziğin ritmik ve duygusal yoğunluğu artırılmaktadır.

Ardından gelen sağ ve sol el için **unison**<sup>183</sup> olarak yazılmış iki ölçü boyunca **staccato** olarak seslendirilen ve şakacı bir ifadeye sahip olan motiflerle birlikte 7. ölçüye ulaşıldığında, besteci tonun V. derecesinde yer alan la üzerine kurulan dominant 7'li akorunu yazmıştır ve üst partiye **point d'orgue**<sup>184</sup> işareti koyarak, burada tamamen arpistin tercihinin bırakılmış bir kadans, bir doğaçlama imkânı sunmuştur. Bestecinin orijinal edisyonunda kadans bulunmamaktadır.<sup>185</sup> Bu ölçüde sadece aynı akor üzerinde, yani la üzerine kurulan dominant 7'li akor üzerinde yapılan oldukça sade olarak nitelendirilebilecek olan inici bir arpej yazılmıştır.



Şekil 3.17: Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 6. – 8. Ölçüler

Günümüzde 7. ölçüdeki bu doğaçlama için birçok farklı edisyon bulunmaktadır. Ünlü arpistler Salzedo, Zabel ve Posse'ye ait olan kadanslar sıklıkla icra edilmekle beraber, bazı arpistler kendi orijinal kadanslarını çalmakta, bazıları ise hiçbirini çalmadan, sadece notada yazılı olan arpeji çalarak sonraki ölçüye devam

<sup>182</sup> A.e., s. 111

<sup>183</sup> Unison: iki veya daha fazla sesin ya da çalgının aynı anda aynı notayı çalması

<sup>184</sup> Point d'orgue: nota değerinin uzatılması

<sup>185</sup> Sarah Bullen, **Principal Harp Book 2**, Bloomington, Vanderbilt Music Company, 2008, s. 21

etmektedir. Bu tercihler orkestra şeflerinin önerileri doğrultusunda da şekillendirilmektedir.

7. ölçünün son vuruşunda la ve fa diyez notaları arasında gerçekleşen süsleme, tam olarak **bel canto** stiline bir gönderme yapmaktadır ve kadansın temasına girişi hazırlamıştır.

Say'a göre, Donizetti'nin operalarının çok başarılı olmasındaki en büyük etken ezgilerinin sıcaklığı ve şarkıcıların virtüözitelerini öne çıkaran süslemelerle dolu olmasıdır.<sup>186</sup> Arp kadansında 7. ölçüden itibaren arp, adeta bir sopranoya dönüşmüştür ve şarkı söylemektedir. Tıpkı şan partileri gibi, arp partisi de teknik ustalık gerektiren kıvrak süslemelerle doludur. Bu kadans, virtüöz birer icracı olarak arpistlerin, solistik bir çalgı olarak ise arpın öne çıkmasını sağlamıştır.

The image displays a musical score for the Arp Kadansı (Arpeggio Cadence) from Lucia di Lammermoor, measures 7 to 9. The score is written for the Arp (A.) and the string ensemble (Vni, Vle, Vc., Cb.). The Arp part is the central focus, showing a complex melodic line with a large slur and a fermata. The string parts are marked with PIZZ. (pizzicato) and p (piano). A box with the number 23 is placed above the string parts.

Şekil 3.18: Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 7. – 9. Ölçüler

<sup>186</sup> Say, a.e., s. 473

Arpistin sağ eli için yazılmış parti **bel canto** stilinde şarkı söylerken, sol el partisi bu şarkıya **Alberti bas**<sup>187</sup> stilinde eşlik etmektedir. Bu solo parti, orkestradaki yaylı çalgıların **pizzicato** olarak seslendirdikleri notalarla zenginleştirilmiştir.

Kadansa teknik zorluk yönünden bakıldığında, kadansta kullanılan motiflerin yavaş bir hızda çalınmaları gerekse bile virtüözite gerektirdikleri görülmektedir. Teknik çalışmalarla iyi bir artikülasyon seviyesine ulaşıldıktan sonra bu motifler, stile uygun bir serbestlikte icra edilmeli ve **poggiare** yöntemiyle süslenmelidirler.

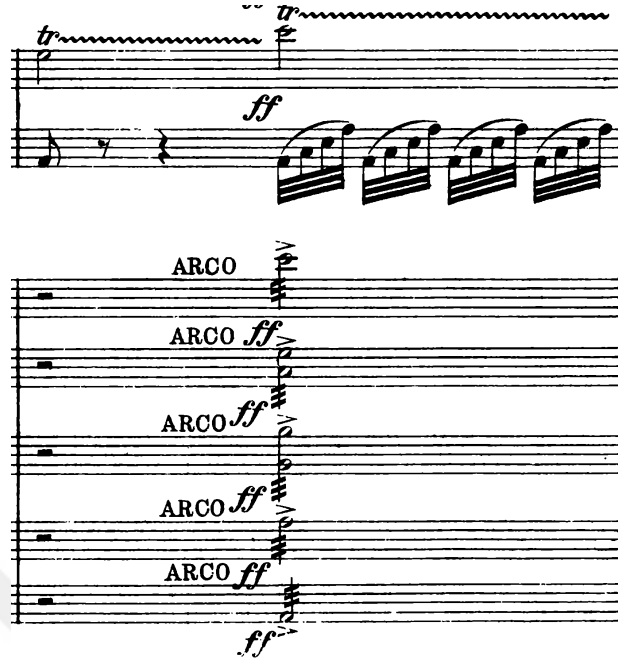


Şekil 3.19: Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 16. – 19. Ölçüler

Yukarıdaki şekilde<sup>188</sup> görüldüğü gibi, kadanşın geneline bakıldığında, bu kadanşın trajik ve sıra dışı olarak nitelendirilebilecek bir armoni üzerine kurulmadığı, fazla sayıda modülasyon içermediği görülmektedir. Ancak bu kadanş ustalıklı ve **bel canto** stiline **poggiare** yöntemiyle icra edildiğinde, oldukça enteresan ve hayranlık uyandırıcı bir hale dönüşmektedir.

<sup>187</sup> Alberti bas: Akor notalarının arpej şeklinde çalındığı, müziğe hareketlilik kazandıran bir akor kırma tekniği. Adını İtalyan besteci Domenico Alberti'den almıştır.

<sup>188</sup> Storck, Konhäuser, a.g.e., s.19



Şekil 3.20: Lucia di Lammermoor, Arp Kadansı, 23. Ölçü

Kadansın bitimine doğru 23. ölçüde yer alan 1. ve 3. vuruşlardaki trilin sağ el ve sol el arasında bölüştürülerek çalınması önerilmektedir. Böylece trilin arpist tarafından daha hızlı ve kontrollü bir şekilde seslendirilmesi sağlanmaktadır. Trilin iki ele bölünmesi 1. vuruşta sol elde hiçbir eşlik partisi bulunmadığından sorun yaratmamaktadır. 3. vuruştaki trile geldiğinde ise, 3. ve 4. vuruşlarda sol elde yer alan eşlik partisinin değiştirilerek, aynı sesleri içeren bir akor halinde çalınması gerekmektedir. Bu noktada orkestradaki yaylı çalgıların çalmaya başlamaları ve armoniyi desteklemeleri sayesinde, arpın bas partisini çalmaması herhangi bir eksikliğe yol açmamaktadır.

### 3.4. Wagner – Tannhäuser Operası – Arp Partisi

Alman besteci ve orkestra şefi Richard Wagner, 1813 – 1883 yılları arasında yaşamıştır. Wagner, Romantik dönem müziğini öyle etkilemiştir ki, 19. yüzyılın ikinci yarısının “Wagner Dönemi” olarak anıldığı görülmektedir.<sup>189</sup> Kendi metinlerini kullanarak bestelediği operalarıyla, bu alanda yeni bir perspektifi ortaya koymuştur.<sup>190</sup> Wagner’in felsefe ve yazarlığa olan merakı, müziğine yansımıştır. Boran ve Şenürkmez’e göre Wagner, müziği yazdığı metinlere yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır.<sup>191</sup>

Wagner’in opera müziğine getirdiği yenilikler arasında **Gesamtkunstwerk** ve **Leitmotiv** kavramları öne çıkmaktadır. Mimaroglu tarafından “karma sanat” olarak tanımlanan **Gesamtkunstwerk** anlayışı edebiyat, tiyatro, resim, müzik gibi sanat dallarının operada bir araya gelmesine dayanmıştır.<sup>192</sup> **Leitmotiv** ise Wagner’in operalarındaki belirli karakterler, duygular ve cisimleri simgelemek üzere orkestranın seslendirdiği, tanıtıcı niteliği taşıyan motif kavramıdır.<sup>193</sup>

19. yüzyılda İtalyan operasında çalgı müziği ve vokal müzikte melodiye odaklanıldığı görülürken, Alman operasında ise yoğun kromatizm kullanımına ve orkestra müziğinde yaratılan dramatizme odaklanıldığı görülmektedir.<sup>194</sup> Wagner, bu farklı yaklaşımı yaratan öncü isim olmuştur. Kromatizmi müzikal ifadede ufak değişimler yaratmanın çok ötesinde, eserin ana tonunun dışına çıkılacak şekilde kullanmıştır. İtalyan bestecilerde görülen güzel arylar besteleme çabası, Wagner’in müziğinde yerini yoğun bir orkestra müziği üzerinde duyulan uzun ezgilere bırakmıştır.<sup>195</sup> Cangal’a göre Wagner’in tarzı, arya formunu özgürleştirmiştir.<sup>196</sup>

Wagner’in orkestrasyonu incelendiğinde kullandığı çalgı sayısının fazlalığı göze çarpmaktadır. Örneğin, Die Walküre ve Götterdämmerung adlı operalarının orkestrasyonlarında 6 adet arp kullanmıştır. İcralarda ise her zaman mümkün

<sup>189</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 99

<sup>190</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 3. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s. 596

<sup>191</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 202

<sup>192</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 100

<sup>193</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 210

<sup>194</sup> **A.e.**, s. 201

<sup>195</sup> André Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çeviren: İlhan Usmanbaş, 2. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007, s. 60

<sup>196</sup> Nurhan Cangal, **Müzik Formları**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2021, s. 65

olduğunca fazla sayıda arp kullanılmıştır. Romantik dönemde ilk defa eserlerinde bu kadar fazla sayıda arp kullanmasıyla öne çıkan bir besteci olarak Wagner, arp tınısına verdiği önemi vurgulamıştır ve arpın bir orkestra çalgısı olarak geldiği pozisyonu güçlendirmiştir.

Wagner 1839 – 1842 yılları arasını Paris'te geçirmiştir. Bu yıllarda Paris Operası'nda iki adet çift kademeli pedallı arp bulunduğu bilinmektedir.<sup>197</sup> Bu imkân arp partileri açısından Wagner'e bir süreliğine rahatlık sağlamıştır. Rensch'e göre, tarih boyunca Wagner'in operalarında fazla sayıda arp kullanmasının ne kadar doğru bir kavram olduğu, orkestra çukurundan yükselen zengin arp seslerinden anlaşılmıştır.<sup>198</sup> Ancak besteci bu imkânı her yerde bulamamıştır. Orkestraların ekonomik yetersizliği sebebiyle arp partileri genellikle bir veya iki arpist tarafından icra edilmeye mahkûm bırakılmıştır.<sup>199</sup>

Günümüzde bile orkestra sınavlarında sorulan partiler arasından Wagner partileri, en zorlayıcı olanlarıdır. Wagner'in en zorlayıcı arp partilerinin yer aldığı operaları arasında, *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Siegfried*, *Die Walküre*, *Götterdämmerung* ve *Tannhäuser* gibi operaları bulunmaktadır. Wagner'in kullandığı uzun ezgiler ve atonal müzik yolunda ilerleyen kromatizm anlayışı, arp partilerini pedal kullanımını açısından oldukça karmaşık hale getirmiştir.

Üç perdelik, romantik bir opera olan *Tannhäuser* operasının iki farklı versiyonu bulunmaktadır. Wagner ilk versiyonu 1845 yılında Dresden Opera Evi için bestelemiştir. İkinci versiyonu ise 1861 yılında Paris Operası için revize etmiştir. Eserin orijinal uzun ismi *Tannhäuser ve Wartburg'daki Şarkıcılar Yarışması*<sup>200</sup> olarak geçmektedir. Dresden versiyonu daha geleneksel bir yapıya sahipken, Paris versiyonu Wagner'in evrilen fikirlerini yansıtarak daha deneysel bir yapıya odaklanmıştır. Günümüzde genellikle hibrit versiyonlar sergilenmektedir.

Arp partisi incelendiğinde, Dresden versiyonunda 1. perdenin 1. sahnesinde sadece birkaç dörtlük notadan oluşan sade ve çok kısa bir arp partisi varken, Paris

---

<sup>197</sup> Carse, **a.g.e.**, s. 56

<sup>198</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 174

<sup>199</sup> **A.e.**, s. 174

<sup>200</sup> Orijinal ismi: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

versiyonunda 1. perdenin 1. sahnesinde kırık akorlarla başlayan ve ardından arpejlerle devam eden uzun bir arp partisine yer verilmiştir.

The image shows a musical score for Violin I and Viola Solo, measures 180-192. The score is in G minor and 3/4 time. It features a Violin I part with trills and a Viola Solo part with arpeggiated chords. Dynamics include p dolce, f, and p. A first ending bracket is shown at the end of the section.

Şekil 3.21: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 180. – 192. Ölçüler

Tannhäuser karakteri bir Minnesänger yani Ortaçağ Alman şarkıcısıdır. Gerçekte varolmuş bir şarkıcıdır ancak ismi bilinmemektedir.<sup>201</sup> Tipik bir Minnesänger özelliği olarak, söylediği şarkılara arp çalarak eşlik etmektedir. Eserde hem orkestra içinde hem de sahne üzerinde arp kullanılmaktadır. Sahne üzerindeki arp, Tannhäuser'in arp çalarak şarkı söylediği sahnelerin canlandırılması içindir.

Aşağıdaki Paris versiyonunun arp partisi incelendiğinde, orkestra içindeki ve sahnedeki arp partilerinin ayrı yazımları görülmektedir.

<sup>201</sup> Tez, a.g.e., s. 345

Şekil 3.22: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 1. Sahne, 213. – 231. Ölçüler

1. perdenin 2. sahnesinde Tannhäuser'in Şarkısı adlı ariyanın hemen öncesinde 106. ölçüde arp partisinde bestecinin partitürde "geniş ve çok güçlü" anlamına gelen **breit und sehr kräftig** terimleriyle ifade ettiği akorlar yer almaktadır. Bu ölçüde aynı zamanda **ad libitum**<sup>202</sup> terimi kullanılmıştır. İlk sözleri olan "Dir töne lob" ismiyle de anılan bu meşhur ariyanın öncesinde Wagner, tüm orkestraya es yazarak sadece arp solosunun duyulmasını istemiştir. Geniş ve serbest bir ifadeyle icra edilen arp akorlarının ardından tüm orkestrada bir ölçü daha sessizlik ile merak uyandırılmış ve sonraki ölçüde Tannhäuser'in arpını çalarak söylediği şarkısı başlamıştır.

<sup>202</sup> Ad libitum: Belirli bir pasajın serbest bir şekilde seslendirilmesi.



Fl. I. II. *pü f*

Hob. *pü f*

Klar. in B. *pü f*

in F. *pü f*

Hr. in Es. *pü f*

Trp. in F. *pü cresc.*

Fag. *pü f*

Hrfe. *W. Breit und sehr kräftig: ad lib.*

Viol. I. *ff*

Viol. II. *ff*

Br. *ff*

Vel. *ff*

K. B. *ff*

Tannhäuser (zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, ergreift seine Harfe und stellt sich feierlich vor Venus hin).

Şekil 3.23: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 103. – 107. Ölçüler

Bu sahnede Tannhäuser'in elinde yapay bir arp bulunmaktadır. Wagner, bu sahnenin gerçekçi olması ve şarkıcının arp çalma hareketlerini doğru zamanlama ile yapabilmesi için arp partisini iyi tanıması gerektiğini partitürde belirterek, arp partisinin önemini vurgulamıştır. Bu partinin orkestra provalarından bağımsız olarak sadece arpist, şef ve tenor arasında çalışılması ve bu çalışma esnasında tenorun el hareketlerinin olabildiğince gerçekçi bir hale getirilmesi gerekmektedir.

108 Tannh.  
Dir lö-ne Lob! die Wunder sein ge-prie-sen, die dei-ne Macht mir Glück-lichem er-  
Allegro (♩ = 69)  
ff p f

115  
schuf! Die Wan-nen süß, die dei-ner Huld ent-spie-ßen, er-heb' mein Lied in

Şekil 3.24: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 108. – 121. Ölçüler

İkilik nota için 69 metronom ile yazılmış olan bu parti, arp partisindeki akorların netliği ve devamında gelen sekizlik notaların artikülasyonu açısından düşünüldüğünde oldukça hızlı bir tempodadır. Özellikle es yazılmış olan vuruşlarda, art arda gelen akorların armonilerinin karışmaması için tellerin mutlaka ritmik olarak susturulması gerekmektedir.

Wagner'in müzikal anlayışında görülen uzun ezgiler, arp partilerine de yansımıştır. Orkestra partilerinde uzun süre ara vermeden solo çalmak dönemin arpistleri için de şaşırtıcı olmuştur. Solonun devamında arp partisi benzer şekilde ilerlese de, bazı akorlar için ufak değişiklikler önerilmektedir. Örneğin aşağıda, 124. ölçüde görülen sağ eldeki aralıklar, bu tempoda çalınırken ezgi çizgisinin akışını bozma tehlikesi yarattıklarından, bu aralıkların sol el ile icra edilmesi önerilmektedir. Bu durumda sol elde yer alan re notası yerine, re-sol aralığı, do notası yerine ise do-mi aralığı çalınmaktadır.

122

lou - tem Ju - bel - ruf! Nach Freu - - - de, ach! nach herr - li - chen Ge -

Şekil 3.25: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 122. – 126. Ölçüler

Aşağıda bulunan şekildeki ölçülerde ise, tellerin çarpışması problemi görülmektedir. İkinci üçlemenin ilk notası çalınırken sol elde çalınan mi bemol notası, ölçünün en başında sağ elde çalınan mi bemol notası ile aynı tel üzerindedir. Dolayısıyla kısa bir süre önce çekilmiş ve titreşmekte olan tele yeniden hızlı bir tempoda dokunmak gerekmektedir. Bu durum istenmeyen gürültülere yol açtığından, özellikle **ff** olarak duyurulması gereken bir pasajda çalınacak nota çokluğundan ziyade, bu pasajda ses kuvvetine önem verilerek pasajı gözden geçirmek ve yeniden düzenlemek gerekmektedir.

Bu pasajda en iyi sonuç veren öneri, sağ eldeki arpejleri olduğu gibi çalarak ritmik yapıyı korumak, sol eldeki arpejleri ise aynı seslerden oluşan bir akora dönüştürerek, sol elde mi bemol-sol-si bemol akorunu çalmaktır. Böylece sağ elin dokunduğu mi teline sol el tekrar dokunmamaktadır.

425 Tannh

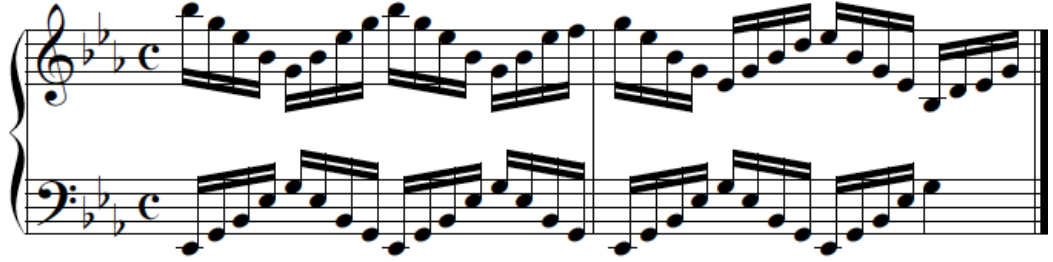
Stets soll - nur - dir, nur - - - dir mein Lied er - fô - - - nen, ge -

Şekil 3.26: Tannhäuser, Paris Vers., 1. Perde, 2. Sahne, 425. – 428. Ölçüler

Bu dönemde orkestralarda bulunan arpların günümüzdeki modern arplar kadar büyük ve basınç kapasiteli çalgılar olmadığı hatırlanmalıdır. Çok daha hafif ve

kırılğan yapıdaki bu algıları yüksek bir kuvvette çalmak, teller üzerinde az baskı olması nedeniyle oldukça kolaydır.

Tannhuser arp partisinin en sık değişime uğramış pasajı aşağıda görülmekte olan ve orkestrasyon kitaplarında<sup>203</sup> rnek olarak verilen pasajdır. Burada görülen beş inici nota ve beş çıkıcı nota ile ilerleyen motiflerin piyanoda icrası pek de zor değildir. Fakat bu pasajın istenilen tempoda arp ile çalınması, arp ile seslendirilirken beşinci parmak kullanılmadığı için mümkün değildir. Kullanılmayan parmağın işlevinin telafi edilebilmesi için, iki el arasında oluşturulacak çok karmaşık parmak numaraları ve ek pedallar ile anarmonik çözümler bulmak gerekmektedir; ancak tüm bu çözüm önerilerine rağmen, bu pasajın hızlı bir tempoda net bir şekilde seslendirilmesi mümkün olamamaktadır.



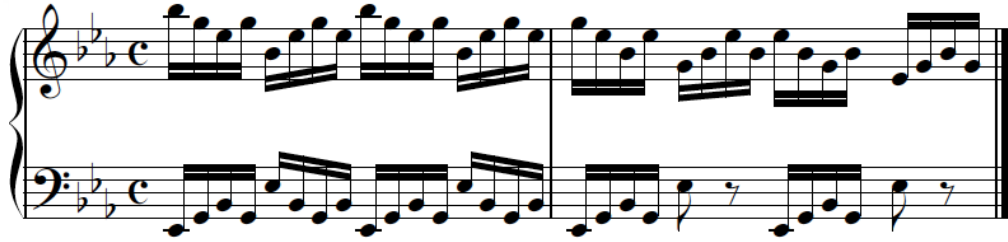
şekil 3.27: Tannhuser, 2. Perde, Sngerkrieg

Wagner, arpist Albert Zabel'e yazdığı mektuplarda arp partisi yazmaktan çok iyi anlamadığını ve bu konuda bir arpistin vereceği önerilere açık olduğunu belirtmiştir.<sup>204</sup> şekil 3.27'de görüldüğü gibi, bestecinin arp partisini yazarken piyano partisi yazıyormuş gibi düşünerek yola çıktığı ve bu nedenle arptaki dört parmak kullanımı kuralını göz ardı ettiği sonucuna varılmaktadır. Benzer problemlerle Wagner'in arp partilerinde sıklıkla karşılaşıldığından, bu partilerin genel olarak her orkestrada kabul gören, resm olarak basılmış olan, rahatça çalınabilen birtakım versiyonları oluşturulmuştur.

<sup>203</sup> Snoer, a.g.e., s. 12

<sup>204</sup> Zabel, **Ein Wort an die Herren Komponisten ber die praktische Verwendung der Harfe im Orchester**, s. 30-31

Aşağıdaki örnek tez yazarının Salzburg Mozarteum Üniversitesi'nde okuduğu yıllarda arp alanındaki çalışmalarını sürdürdüğü öğretmeni Prof. Helga Storck'un, Ruth Konhäuser ile birlikte kaleme aldığı "Orchester-Probespiel Harfe"<sup>205</sup> adlı kitabından alınmıştır. Bu örnekte sağ el partisinde birinci ve üçüncü vuruştaki si notaları, ezgi çizgisi yönünden büyük önem taşımaktadır. Bu notalara dokunmadan, diğer ara notalar sadece dört parmak gerektirecek şekilde düzenlenmiş ve böylece ritmik akıcılık sağlanmıştır. Aynı prensip sol el partisine de uygulanmış, ancak yine de yeteri kadar rahat çalınabilecek bir pasaj olmadığından, ikinci ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşlarına sekizlik esler eklenmiştir.



Şekil 3.28: Tannhäuser, 2. Perde, Sängerkrieg

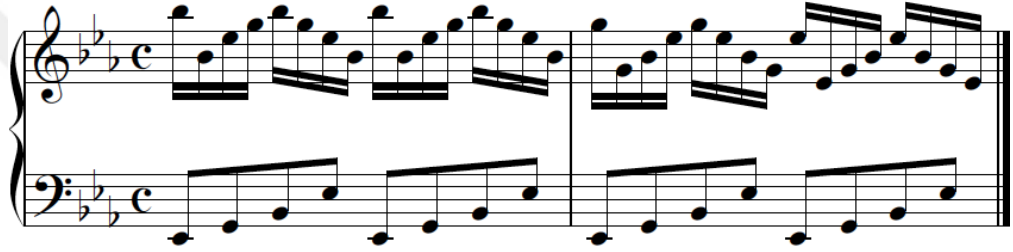
Aşağıdaki şekilde yer alan, Johanna Gerlach'ın "Orchesterstudien für Harfe"<sup>206</sup> adlı kitabında bulunan düzenleme incelendiğinde, önceki örnekte olduğu gibi birinci ve üçüncü vuruştaki notaların sabit tutulup diğer notaların daha farklı bir tercihle, dört parmak kullanılacak şekilde değiştirildikleri görülmektedir. Sol el partisindeki onaltılık notalar sekizlik notalara çevrilerek yine dört notaya, yani dört parmağa düşürülmüştür. Her iki düzeltilmiş versiyon da, orkestrada çalma tecrübesi edinmiş bir arpist olan tez yazarı tarafından seslendirilmiştir ve tez yazarı kişisel tecrübeleri doğrultusunda Johanna Gerlach'ın versiyonunun diğer versiyondan daha iyi tınladığını düşünmektedir. Tez yazarı Gerlach'ın versiyonunda hem ara seslerin parmak numarası açısından daha işlevsel notalardan seçilmesi nedeniyle, hem de bu tezin

<sup>205</sup> Storck, Konhäuser, a.g.e., s. 77

<sup>206</sup> Johanna Gerlach, **Orchesterstudien für Harfe**, Leipzig, Friedrich Hofmeister Musikverlag, s. 24

ikinci bölümünün üçüncü alt başlığında incelenmiş olan tel titreşimi konusundaki uygunluğu açısından iki versiyon arasından bu versiyonu tercih etmiştir.

Sol el partisinde bulunan çok hızlı tempodaki bas partisinin yavaşlatılması oldukça doğru bir yaklaşımdır. Böylece tellere tınlamaları için biraz daha fazla süre tanınmaktadır. Titreşimleri aniden kesilmeyen teller, istenmeyen gürültülere yol açmamakta ve bu işlevsel tercihlerin sonucu olarak, arp partisi daha güçlü tınlamaktadır.



Şekil 3.29: Tannhäuser, 2. Perde, Sängerkrieg

Arpın kısıtlı kromatizm kapasitesi Wagner için bir engel teşkil etmemiştir. Özellikle bestecinin yazmış olduğu bazı arp partileri neredeyse çalınması imkânsız görünmektedir. Bestecinin Dresden’da sanatsal açıdan istediği yeterlilikte bir arpist bulamamış olduğu bilinmektedir.<sup>207</sup> Örneğin, Die Walküre operasının arp partisi günümüzde çeşitli anarmonik alternatifler ve uzun çalışma süreleri sonucunda icra edilebilmektedir. Ancak bu parti, 1863’te St. Petersburg’da seslendirilmek istendiğinde tüm arpistler tarafından reddedilmiştir.<sup>208</sup> Sadece Zabel partiyi çalmayı kabul etmiştir ancak eserde iki arp partisi bulunduğundan, Wagner’in talimatıyla partileri tek arp ile icra edilebilecek şekilde düzenlemiştir.<sup>209</sup>

Alfred Kastner, 1908 yılında Londra Müzik Derneği için yaptığı sunumda, Tannhäuser operasının arp partisini modern opera tarihindeki en zor arp partisi olarak

<sup>207</sup> Zingel, **Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit**, s. 458

<sup>208</sup> Zabel, **a.e.**, s. 4-5

<sup>209</sup> Zabel, **a.e.**, s. 5

tanımlarken, Die Walküre operasının “Fire Music” adlı bölümünün arp partisinin de pedal kullanımı açısından berbat olduğunu dile getirmiştir.<sup>210</sup> Günümüzde eğitimciler, Wagner’in arp partilerini pedal egzersizi olarak kullanmaktadır. Pedalları besteci tarafından istenilen tempoda, temiz ve hızlı bir şekilde değiştirmekte zorlanan öğrenciler için, bu partiler oldukça geliştiricidir. Wagner’in arp partilerinin zorluğu, arpistleri teknik açıdan gelişmeye ve pedal değişimleri konusunda cesaretili davranmaya yönlendirmiştir.

### 3.5. Verdi – Kaderin Gücü Operası – Klarnet & Arp Solosu

1813 – 1901 yılları arasında yaşayan İtalyan besteci Giuseppe Verdi, eserlerinde gerçek olayları anlatmaya yönelerek, gerçekçilik akımını kuran bestecilerden biri olmuştur.<sup>211</sup> Kendisinden önce gelen önemli İtalyan besteciler Rossini, Donizetti ve Bellini ile bağlantıda olduğuna dair bilgi bulunmasa da, bu bestecilerin mirasını devralarak duygusal ve insana özgü nitelikler taşıyan halk şarkılarından ilham almıştır.<sup>212</sup> Döneminde birçok kişi Verdi’yi Wagner ile kıyaslamış, Verdi’nin müziğinin sadece güzel ezgilerden ibaret olması ve yeterince yenilikçi olmaması sebebiyle küçümsemiştir.<sup>213</sup> Ancak Verdi, operalarında yazdığı güzel ezgilerin yanında akıcı vokal müziği, sade bir çalgı müziği ile birleştirmiştir.<sup>214</sup> Bu dengeli birleşim ile Verdi, opera tarihinin en unutulmaz ezgilerini yaratmıştır.

Verdi, diğer İtalyan besteciler gibi solo arp kadansı yazmamıştır. İlk operası Oberto ile büyük başarı yakalayan Verdi’nin bir sonraki ses getiren operası Nabucco olmuştur.<sup>215</sup> Verdi, eserlerinde daha önce arp partilerine yer vermiş olsa da ilk defa Nabucco operasında iki adet arp partisine yer vermiştir ve operalarda iki adet arp kullanılmasını tercih ettiğini belirtmiştir.<sup>216</sup>

---

<sup>210</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 175

<sup>211</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 102

<sup>212</sup> Kaygısız, **a.g.e.**, s. 237

<sup>213</sup> Kaygısız, **a.g.e.**, s. 240

<sup>214</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 102

<sup>215</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 3. Cilt, s. 579

<sup>216</sup> Pierre Waleffe, **Giuseppe Verdi**, Çeviren: Adel Negro, Geneva, Minerva, 1969, s. 95

Daha sonraki operalarında ise sıklıkla arp partisi yazmaya devam etmiştir. Verdi'nin operalarındaki arp partileri, önemli sahnelerinin simgesi haline gelmiştir ve orkestrasyonu zenginleştiren vazgeçilmez öğelerden biri olmuştur. Bestecinin önemli olarak nitelendirilebilecek arp partileri yazdığı diğer operalarının arasında Macbeth, Il Trovatore, La Traviata, Maskeli Balo, Kaderin Gücü, Aida, Otello gibi operaları bulunmaktadır. Verdi, operalarında arpı genellikle ritmik açıdan eşlik eden bir çalgı olarak veya mistik simge olarak kullanmıştır. Örneğin Aida operasında arpın Antik Mısır tarihine göndermede bulunarak, solistik bir arp partisi yazmıştır.<sup>217</sup> Il Trovatore ve La Traviata operalarında görülen, teknik açıdan basit olarak tanımlanan arp eşliklerinin ardından arp yazımında ustalaşan bestecinin, Kaderin Gücü operasında daha cesur arp partilerine yer verdiği görülmektedir.<sup>218</sup>

Verdi, 1861 yılında bestelediği Kaderin Gücü<sup>219</sup> operasının revizyonunu 1869 yılında yapmıştır.<sup>220</sup> Bestecinin üçüncü yaratı dönemi olarak anılan 1855 – 1867 yılları, bestelediği grand operaları<sup>221</sup> ve orkestrasyon konusundaki titizliğiyle anılmaktadır.<sup>222</sup> Kaderin Gücü bu dönemde bestelenmiş, dört perdeden oluşan bir grand operadır. Aşk ve kader temalarını işleyen, oldukça dramatik arylar içeren bir eserdir.

Kaderin Gücü'nde iki adet arp kullanılmıştır. Meşhur olan klarnet ve arp solosu eserin uvertürünün<sup>223</sup> içinde yer almaktadır. Bu uvertür, operadan bağımsız olarak senfonik konserlerde de icra edilmektedir. Uvertür, eserin ana temalarını ve müzikal atmosferini dinleyiciye sunma amacı taşımaktadır.<sup>224</sup> Uvertür içinde iki adet arp partisi kullanan Verdi, eserin ilk dakikalarından itibaren arpı bir orkestra çalgısı olarak öne çıkarmıştır.

Partitürde görüldüğü gibi, klarnet ve arp solosu öncesinde sırasıyla klarinet, obua ve flüt için yazılmış iki ölçü kısalığında ve oldukça dramatik soloların ardından tüm orkestra için **point d'orgue** yazılmıştır. Böylece farklı bir atmosfere geçmeden önce oluşan sessizlik aracılığıyla dinleyicide merak uyandırılmıştır. Ayrıca, arpın diğer

---

<sup>217</sup> Zingel **Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester**, s. 197-198

<sup>218</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 174

<sup>219</sup> Orijinal ismi: La Forza del Destino

<sup>220</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 3. Cilt, s. 581

<sup>221</sup> Grand opera: 19. yüzyıldan itibaren büyük opera evlerinde sahnelenen ciddi opera.

<sup>222</sup> Boran, Şenürkmez, **a.g.e.**, s. 200

<sup>223</sup> Uvertür: Opera, bale gibi sahne yapıtlarından önce çalınan giriş müziği.

<sup>224</sup> Cangal, **a.g.e.**, s. 174-175

çalgılara göre nispeten daha az olan ses yüksekliği için uygun ortamı ve böylece arpa daha iyi bir şekilde duyulmasını hazırlamak hedeflenmiştir.

The image shows a musical score for the first movement of Verdi's 'Kaderin Gücü' Uvertür. The score is in F major, 2/4 time, and is marked 'Andante come prima' and 'poco allarg.'. It features staves for Flute, Oboe, Clarinet in C, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The flute part is marked 'p dolce' and 'poco allarg.'. The woodwinds and strings are marked 'p' and 'PIZZ.' (pizzicato).

Şekil 3.30: Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, F Harfi

Uvertürün G harfinde başlayan ve “**Allegro brillante**” terimiyle ifade edilmiş olan solo, özellikle arp partisi açısından bakıldığında oldukça hızlıdır ve bu solo esnasında arpta tüm notaların doğru bir şekilde icra edilmeleri zordur. Klarinetin neşeli, lirik ve bağlı (legato) cümlelerine eşlik eden arp partisinde görülen üçlemelere ait olan her sekizlik notasının netlikle duyurulması, bu üçlemelerde artikülasyona önem verilmesi ve bunlara ek olarak bağlı (legato) ifadenin korunması gerekmektedir.

İkinci arp partisi incelendiğinde, birinci arp partisinin sol elinde yazan ritmik yapıyı destekleyecek şekilde, bas notalarını güçlendirmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Verdi'nin döneminde kullanıldığı tahmin edilen düşük ses kapasiteli çalgılar göz önünde bulundurulduğunda, bas partisini ikinci bir arp yardımıyla güçlendirmenin son derece doğru bir çözüm olduğunu söylemek mümkündür.

**G Allegro brillante**

Cl. I. *La*

*p espress. cantabile*

A. I.

A. II.

Vc.

**G Allegro brillante**

Şekil 3.31: Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi

Birinci arp partisinde sağ elde görülmekte olan çıkıcı ve inici arpejlerin dört sesli gruplar halinde yazılması, Verdi'nin arpta dört parmak kullanımı prensibi konusunda bilgi sahibi olduğunu göstermektedir.

Solonun ilerleyen kısımlarında arpejler arasındaki atlamalarla ilgili sıkıntılar bulunmaktadır. Bu tezin 2. bölümünün 4. başlığında arpejler ve akorlar konusunda açıklanmış olan problemler, bu literatür örneğinde görülmektedir.

Örneğin aşağıdaki şekilde görülen G harfinin 13. ölçüsündeki arpejlerin icrası, yazım şekli sebebiyle mümkün görünmemektedir. 1. ve 2. vuruşlarda yer alan 6 notanın, böyle hızlı bir tempoda bileği çevirerek veya atlayarak çalınması mümkün değildir. Burada bestecinin yazmış olduğu tüm notaları çalabilmek için, 13. ölçünün 1. vuruşunda sağ elde yer alan si ve mi notaları sol el ile çalınmalıdır. Böylece sağ eli, geriye kalan sol, si, mi ve sol notalarına 4, 3, 2, 1 parmak numaraları ile yerleştirmek mümkündür.



Şekil 3.32: Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 12. – 13. Ölçüler

14. ölçünün 3. vuruşundaki re ve si bemol notaları 4. ve 2. parmaklara denk gelmektedir. Bu parmakları altılı aralık mesafesinde açmak, hızlı bir tempoda zorlayıcıdır ve artikülasyon kaybına sebep olmaktadır. Buradaki si bemol notası yerine anarmonik değişim yapılarak, la diyez çalınması önerilmektedir. Böylece söz konusu olan altılı aralık, re ve la beşli aralığına düşer ve parmakların açılması gereken mesafe yönünden daha konforludur. Bu durumda bas partisinde 4. vuruşta görülen si bemol notası yerine de la diyez çalınarak, sadece la pedalı üzerinde değişim yapılmak suretiyle istenilen notalar elde edilmektedir.



Şekil 3.33: Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 14. – 15. Ölçüler

14. ölçünün son notası olan do ile 15. ölçünün ilk notası olan, bir alt oktavadaki si arasında çok büyük bir atlama mesafesi vardır. Berlioz'un enstrümantasyon kitabında önerdiği, hızlı tempoda bir oktavlık mesafeyi aşmama prensibi burada uygulanmamıştır. Böyle durumlarda arpistin el yapısına göre şekillenecek, kişisel bir düzenleme yapmak gerekmektedir. Eli büyük olan ve atlamalar konusunda risk alabilen arpistler bu aralığı çalmayı tercih ederken, birçok arpist 15. ölçünün başındaki si notasını çalmamaktadır. Si notasını çalmak için hızlı tempoda yapılacak bir atlama

hareketi ritmik aksaklıklara sebebiyet verebilmektedir. Oysa ki sağ elde bu notanın çalınmaması ciddi bir eksiklik yaratmamaktadır çünkü sol elin çaldığı bas partisindeki si notası boşluğu doldurmaktadır. Burada önemli olan müzikteki akıcılığı sağlamaktır ve seslendirilmeyecek olan notanın müzikal cümlelere göre seçilmesidir. Örneğin, söz konusu örnekte si notasından önceki do notasının çalınmaması, solonun tamamında kullanılmış üçleme ritmini bozacağından müziğin akışına uygun değildir.

Aşağıdaki şekilde ise yine bir atlama problemi görülmektedir. 17. ölçünün 3. vuruşunda yer alan si notası ile hemen öncesindeki sol diyez notası arasında altılı aralık bulunmaktadır. Bu aralık parmak numarası yönünden 1. ve 2. parmaklara denk gelseydi tolere edilebilirdi ancak sol diyez notası 3. ve si notası 4. parmağa denk gelmektedir. Hızlı tempoda bu kadar geniş bir aralığın bu parmak numaralarıyla icra edilmesi artikülasyon ve eşitlik kaybına sebep olmaktadır. Sarah Bullen, asıl hedefin vuruş başlarını doğru tempoda yakalamak olduğunu altını çizerek, ihtiyaç halinde sol diyez notasının çalınmamasını önermiştir.<sup>225</sup> Başka bir düzenleme önerisi ise, önceki örnekte olduğu gibi üçleme ritmini bozmamak ve sol diyez notasını çalıp, 3. vuruşun ilk notası olan si notasını çalmamaktır. Bas partisinde 3. vuruşta yer alan oktav re diyez notaları sayesinde, bu tercihte çalınmayan si notasının yerinde büyük bir boşluk duyulmamaktadır.



Şekil 3.34: Kaderin Gücü, Uvertür, Sinfonia, G Harfi, 16. – 17. Ölçüler

Bu parti arpistlerin teknik çalışmaları ve gelişimleri için öncülük etmiş partilerden biridir. Bu parti halen orkestraya giriş sınavlarında mutlaka sorulmaktadır. İyi bir artikülasyona ek olarak, arptan eşit ve dengeli bir ses elde edebilmek için

<sup>225</sup> Bullen, *Principal Harp*, s. 63

arpistleri her zaman daha fazla çalışmaya yönelten bu parti ile Verdi, İtalyan operalarındaki arp partilerini basit akorlardan ve arpejlerden ibaret olmaktan çıkartıp, virtüözite gerektiren bir seviyeye ulaştırmıştır. Hızlı tempoda görülen ritmik motiflerin içerdiği kromatik değişimler ise arpistlerin hızlı pedal değiştirme konusunda gelişimini sağlamıştır.

### 3.6. Tchaikovsky – Fındıkkıran Balesi – Arp Kadansı

Rus besteci Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840 – 1893 yılları arasında yaşamıştır. Geç romantik dönem bestecilerindendir. Eserleriyle yarattığı güçlü etkiyle Rus ekolünün en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.<sup>226</sup> Kaygısız'a göre Tchaikovsky, Rus Beşleri olarak tanınan Balakirev, Musorgski, Borodin, César Cui ve Korsakov'dan oluşan gruba dahil olmayarak müzik yazım tekniği yönünden farklı bir yolda ilerlemiştir.<sup>227</sup> Orkestrasyondaki ustalığı ve duyguları ifade gücündeki başarısıyla tarihin öne çıkan bestecilerinden biri olmuştur.<sup>228</sup> Yoğun duygularını yansıtan eserlerini Avrupa stili müzik teorisiyle işleyerek diğer Rus bestecilerden ayrılmıştır.<sup>229</sup> Eserlerinde görülen duygu yoğunluğu nedeniyle çağdaşları tarafından sıradanlıkla eleştirilmiş olsa da, dönemin önde gelen bestecilerinden Stravinsky, Tchaikovsky'nin dehasını savunmuştur.<sup>230</sup> Stravinsky'ye göre Tchaikovsky, bestecilikte Alman ekolünü izlemiştir ve diğer Rus bestecilerin aksine teknik yönden kendini çok geliştirmiştir.<sup>231</sup>

Senfonik şiiri<sup>232</sup> Manfred dışındaki senfonilerinde arp partisine yer vermeyen besteci, diğer formlardaki orkestra eserlerinde arp partisi yazmıştır.<sup>233</sup> Tchaikovsky, çalgı müziği formları arasında yer alan bale müziğinde ustalaşmıştır.<sup>234</sup>

---

<sup>226</sup> Say, **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, s. 376

<sup>227</sup> Kaygısız, **a.g.e.**, s. 248-250

<sup>228</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 112

<sup>229</sup> Kaygısız, **a.g.e.**, s. 250

<sup>230</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 111-112

<sup>231</sup> Igor Stravinsky, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çeviren: Cem Taylan, 2. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s. 69

<sup>232</sup> Senfonik şiir: 19. yüzyılda ortaya çıkan, görsel veya edebi bir eserden ilham alan orkestra eseri

<sup>233</sup> Bullen, **Principal Harp**, s. 5

<sup>234</sup> Cangal, **a.g.e.**, s. 223

Tchaikovsky'nin Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel ve Fındıkkıran olmak üzere üç adet bale müziği bulunmaktadır ve bunların her biri çok büyük başarı kazanmış eserlerdir. Bu eserlerin hepsinde oldukça yoğun arp partisi bulunmasının yanında, her birinde solo arp kadansı da bulunmaktadır. Tchaikovsky'nin balelerinde arpı sadece eşlik eden veya glissando efekti yaratacak bir çalgı olarak kullanmadığı, aynı zamanda solistik bir çalgı olarak da öne çıkardığı görülmektedir. 1876 yılında bestelediği Kuğu Gölü Balesi'nin arp kadansı arpistlerin bir solist olarak yansıtılmalarında bir dönüm noktası olsa da, besteci Fındıkkıran Balesi'ndeki arp kadansı ile arpistlerin orkestrada solist olarak yer alışlarını zirveye taşımıştır. Öyle ki, bu kadans bilinen en ünlü arp kadansı olarak tarihe geçmiştir.<sup>235</sup>

Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel ve Fındıkkıran balelerinin arp kadansları Tchaikovsky'nin çağdaşı, dönemin ünlü virtüöz arpisti Albert Zabel tarafından düzenlenmiştir.<sup>236</sup> Alman arpist Zabel 1848 yılında Berlin Opera Orkestrası'nda solo arpist olarak göreve başlamış ve 1854 yılında St. Petersburg'a taşınarak Rus İmparatorluk Balesi Orkestrası'na (bugünkü adıyla Mariinski Balesi) katılmıştır.<sup>237</sup> Rusya'yı Alman arp okulu geleneği ile tanıştıran Zabel, St. Petersburg Konservatuvarı'nda arp sınıfı kurarak Rus arpistlerin ve arp partisi yazan bestecilerin gelişimine büyük katkılarda bulunmuştur.<sup>238</sup>

Bir orkestra arpisti olarak çok tecrübeli olması, Zabel'in bu kadansları ustalıkla düzenlemesini sağlamıştır. Tchaikovsky, bu düzenlemeler için Zabel'e çok müteşekkir olduğunu belirtmiştir.<sup>239</sup>

Fındıkkıran Balesi'nin ilk seslendirilişi 1892 yılında yapılmıştır. Eserde iki adet arp partisi bulunmaktadır. Arp kadansı, Çiçeklerin Valsi adlı bölümde yer almaktadır. Bölüm 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır ve vals temposundadır.

Tchaikovsky, bir mektubunda arpın tınısal özelliklerinin harika olduğunu ancak ezgi çalma açısından bağımsız olamayacağını, akorlarla ve arpejlerle armoniyi çok iyi

---

<sup>235</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 175-176

<sup>236</sup> Irina Zingg, "History of the Russian Harp School", 6 Mart 2021, (Çevrimiçi) <http://www.associazioneanarp.it/history-of-the-russian-harp-school-by-irina-zingg/>, 1 Haziran 2024.

<sup>237</sup> Rensch, **a.g.e.**, s. 169

<sup>238</sup> **A.e.**, s. 169

<sup>239</sup> Irina Zingg, "History of the Russian Harp School", 6 Mart 2021, (Çevrimiçi) <http://www.associazioneanarp.it/history-of-the-russian-harp-school-by-irina-zingg/>, 1 Haziran 2024

desteklediğini belirtmiştir.<sup>240</sup> Besteci bu fikrini tüm orkestranın aynı anda çaldığı anlar için ifade etmiş olacak ki, arpın duyulmasını istediği sahnelerde diğer çalgılara hafif eşlikler yazarak veya tamamen es yazarak, arp partisinin orkestra içinde yok olmasına müsaade etmemiştir.

Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi tahta üflemeli çalgılar ve kornolar ile başlayan Çiçeklerin Valsi'nde, iki ölçü boyunca duyulan temanın ardından seslerin uzadığı 3. ölçüde, arpta 6. oktav la teli ile 2. oktav mi teli arasında çıkıcı ve hemen ardından inici bir arpej yazılmıştır. Bir ölçülük kısa bir süre içinde oldukça geniş bir ses alanı kullanılmıştır. Bu arpejler eller arasında hızlı atlamayı gerektirse de, dört parmak kullanımı prensibi açısından uygundur.

---

<sup>240</sup> Irina Zingg, "History of the Russian Harp School", 6 Mart 2021, (Çevrimiçi) <http://www.associazionetalianarpa.it/history-of-the-russian-harp-school-by-irina-zingg/>, 1 Haziran 2024.

### III. Valse des fleurs.

Tempo di Valse.

Flauto I.  
Flauto II.  
Piccolo.  
Oboi I.  
Oboi II.  
Clarinetti I in A.  
Clarinetti II in A.  
Fagotti I.  
Fagotti II.  
Corni in F I.  
Corni in F II.  
Corni in F III.  
Corni in F IV.  
Trombe in A.  
Tromb. Tenori.  
Tr. Basso e Tuba.  
Timpani A, D, E.  
Triangolo.  
Arfa.

Şekil 3.35: Çiçeklerin Valsi, 1. – 6. Ölçüler

Kadansın başlangıcı öncesinde hazırlık niteliği taşıyan arpejler, bölümün ana tonu olan Re Majör'ün V. derecesindeki la-do diyez-mi akoru üzerindedir. Belirtmek gerekir ki, bu arpejler ve ardından gelen kadans bemollü bir tonda yazılmış olsaydı, arpıda çok daha iyi tınılardı. Pedalların diyez pozisyonundayken en alt pozisyonda, yani tellerin en gergin olduğu halde bulunduğu, bu tezin birinci kısmında açıklanmıştır. Bemollü tonlarda tellerin üzerinde daha az direnç bulunduğu için arpıdan daha gür bir

ses ve daha güzel bir ton çıkmaktadır. Snoer, Rus bestecilerin çoğu zaman Do Diyez Majör veya Fa Diyez Majör gibi tonlarda eserler yazmalarından yakınmıştır.<sup>241</sup>

Arpın ilk çıkıcı ve inici arpejlerinin ardından yine iki ölçü boyunca tahta üflemliler ve kornlarda temanın devamı duyulmaktadır. 7. ölçüdeki uzun seslerle birlikte arpın ikinci defa gelen çıkıcı arpeji başlamaktadır. Bu arpej ise aynı tonun V. derecesindeki dominant 7'li akoru üzerine kurulmuştur. 6. oktav la notasından başlayıp, 2. oktav sol notasına uzanan bu çıkıcı arpej ve ardından gelen inici arpejle birlikte orkestra temayı devralmaktadır. Hemen ardından **cadenza ad libitum** terimiyle belirtilmiş olan arp kadansı başlamaktadır.

The image displays a musical score for the 7th to 15th measures of 'Çiçeklerin Valsi'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Ob. I. II., Cl. I. II., Fag. I. II., Corni I. II., Corni III. IV., Timp., and Arfa. The woodwinds and brass parts feature sustained chords and melodic lines, with dynamic markings such as *f*, *mf*, and *dim.* The piano part (Arfa) is characterized by a complex arpeggiated figure with triplets and a wide range of octaves, starting from the 6th octave 'la' and descending to the 2nd octave 'sol'. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

Şekil 3.36: Çiçeklerin Valsi, 7. – 15. Ölçüler

<sup>241</sup> Snoer, a.g.e., s. 48

Aşağıdaki şekilde arp kadansının ilk ölçüleri Tchaikovsky'nin yazmış olduğu orijinal haliyle görülmektedir.

The image shows a musical score for 'Çiçeklerin Valsi' (The Flower Waltz) by Tchaikovsky, measures 16-20. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a cadenza. The instruments shown are Ob. I, II; Cl. I, II; Fag. I, II; Corni I, II; Corni III, IV; Timp.; and Arfa (Piano). The piano part is marked 'ff' and includes a 'cadenza ad libitum' section.

Şekil 3.37: Çiçeklerin Valsi, 16. – 20. Ölçüler

Kadans, tonun V. derecesinde yer alan dominant 7'li akorunun her iki elde onaltılık notalardan oluşan çıkıcı ve inici hareketleriyle başlamaktadır. Ancak kadansın ilk notasından itibaren arp tarafından seslendirilmeye hiç de uygun olmadığı görülmektedir. Sağ elde dört notadan oluşan inici arpej grupları varken aynı anda sol elde çıkıcı arpej grupları yazılması teknik olarak oldukça zorlayıcıdır ve bu zorluğun sonucunda elde edilen tını hiç tatmin edici değildir. Virtüözite gösterilmesi gereken bir arp kadansında sağ el ile çalınan notaların hemen bir sonraki vuruşta sol el ile çalınmaları ve bu durumun defalarca tekrar etmesi tınının tatmin edici olmamasına sebep olmuştur. Bu yazım şekli, bu tezin ikinci bölümünde incelenmiş olan teknik sorunlardan tel titreşimi süresi, hız dengesi ve nota tekrarları başlıklı sorunlara birer örnek niteliğindedir.

Tchaikovsky'nin arp notasyonu konusunda oldukça bilgili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, arp kadansında daha fazla solistik bir tını elde edilmesi için bu yazım şeklinde bazı değişiklikler yapılması gerektiğini bildiği öngörülebilir. Eserin

Mariinsky Tiyatrosu'nda prömiyerinin yapıldığı 1892 yılında orkestranın arpisti Zabel olmuştur. Belki de Tchaikovsky sadece duymak istediği tınıyı notaya dökmüştür ve bu tınının arp ile elde edilecek uygunlukta yazılması konusunda Zabel'e güvenerek, kadansı ona teslim etmiştir.

Zabel bu ölçülerdeki problemi çok basit bir değişim ile çözmeyi başarmıştır. Sağ elde hiçbir değişiklik yapmamıştır, ancak sol eldeki do diyez, mi, sol, la arpejinin yönünü değiştirmiştir ve la, sol, mi, do diyez olarak inici arpej haline getirmiştir. Arpej bu haliyle daha kolay çalınabilir olmuştur ve bu kolaylık arpistlerin özgürce hızlanarak, kadansta üst düzey virtüözite göstermesine olanak sağlamıştır. Günümüzde en başta Mariinski Tiyatrosu'ndaki arpistler olmak üzere, dünyadaki arpistlerin çoğunluğu kadansın bu versiyonunu çalmaktadır.<sup>242</sup> Aşağıdaki şekilde<sup>243</sup> genellikle orkestra sınavlarında sorulan partilerin alındığı "Orchester-Probespiel Harfe" adlı kitapta da görüldüğü üzere, Tchaikovsky'nin orijinal yazısına yer verilmiştir ve arpistlere icra önerisi olarak Zabel'in kadansı sunulmuştur.

---

<sup>242</sup> Irina Zingg, "History of the Russian Harp School", 6 Mart 2021, (Çevrimiçi) <http://www.associazionetalianarpa.it/history-of-the-russian-harp-school-by-irina-zingg/>, 1 Haziran 2024.

<sup>243</sup> Storck, Konhäuser, **a.g.e.**, s. 54

9

Ob. 1

\*) Cadenza ad libitum

ff

17

\*) Ausführung / Performance suggestion:

16

Şekil 3.38: Çiçeklerin Valsi, 9. – 19. Ölçüler ve İcra Önerisi

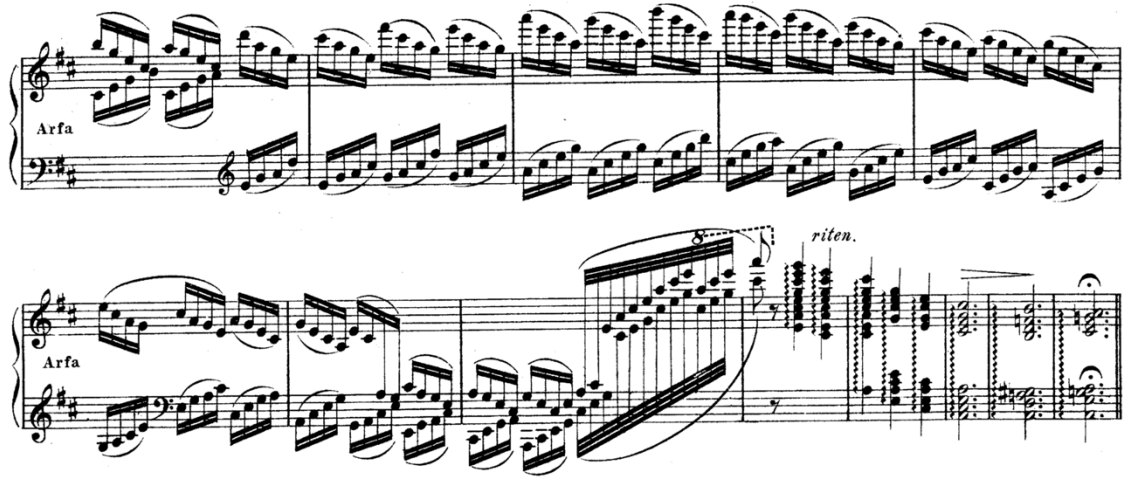
Kadans için farklı bir performans önerisi ise Şikago Senfoni Orkestrası'nın arpisti Sarah Bullen'in kitabında yer almaktadır. Aşağıdaki şekilde<sup>244</sup> görüldüğü gibi Bullen, 16. ölçüde sadece sol eldeki ilk nota olan do diyez yerine la notasını çalarak daha dolgun bir tını elde etmeyi hedeflemekte ve ölçünün devamını Tchaikovsky'nin orijinal yazım şekliyle çalmaktadır. 17. ölçüde ise Zabel'in arpej versiyonunu kullanmaktadır. Bu mantıkla ilerleyerek tekrar 18. ölçüde ilk notası la olmak suretiyle orijinal yazımı çaldıktan sonra, kadansı tamamen Zabel'in versiyonuyla devam ettirmektedir. Bullen'in böyle bir karışım yaratarak bestecinin duymak istediği versiyonun en yakın haline ulaşmak istediği açıkça görülmektedir.

<sup>244</sup> Bullen, **Principal Harp**, s. 6

*cadenza ad libitum* ♩. 88  
*very freely*  
*l.v.*  
*accel.*

Şekil 3.39: Çiçeklerin Valsi, 16. – 21. Ölçüler

Zabel'in arpej versiyonu kadansın 28. ölçüsünün yarısına kadar kolaylıkla sürdürülebilmektedir. Fakat aşağıdaki orijinal yazımda görüldüğü gibi, 28. ölçünün son vuruşunda, geniş bir aralığı kapsayan çıkıcı bir arpej bulunmaktadır. Bu arpejin her iki elde de yazılmış olması, orijinal versiyonun çalınmasını imkânsız hale getirmiştir.



Şekil 3.40: Çiçeklerin Valsi, 21. – 33. Ölçüler

İki elde dört parmak kullanılarak çalınan notaların ardından bilekleri çevirerek yeniden bir dört notalık grubu çalmak için parmakları bu kadar hızlı bir tempoda yerleştirmek mümkün değildir. Üstelik aynı teller üzerinde yapılan nota tekrarları, telleri susturarak tınlamasına engel olmaktadır. Günümüzde bu arpej için her arpistin farklı bir çözüm ürettiği görülmektedir. Bu çözümlerin ortak noktası, arpeji çift sesli olarak değil, tek sesli olarak çalmak üzere iki el arasında bölüştürmektir.

Aşağıdaki şekilde<sup>245</sup> Helga Storck ve Ruth Konhäuser tarafından 28. ölçü için yazılmış olan iki farklı icra önerisi görülmektedir.

<sup>245</sup> Storck, Konhäuser, a.g.e., s. 55

Am Schluß so spielen:  
At the end play:

oder so / or:

**Şekil 3.41:** Çiçeklerin Valsi, 28. ve 29. Ölçülerde İki Farklı İcra Önerisi

İlk öneride, orijinal yazımda bulunan en kalın nota olan 6. oktav la notasına uzanan inici bir arpej ve bu notadan yukarıya doğru giden tek sesli çıkıcı bir arpej yazılmıştır. Hemen ardından aynı çıkıcı arpeji 5. oktavdan başlatarak 1. oktav la notasına ulaşılmıştır. Orijinal yazımın aksine, iki defa çıkıcı arpej kullanılarak pasajın daha gösterişli tınlaması hedeflenmiştir. İkinci çıkıcı arpejin bir üst oktavdan yapılmasının sebebi, ilk oktavda bulunan hızlı notaların kalın sesli çelik tellerde olması ve yeterince net duyulmamasıdır.

İkinci öneride ise orijinal yazımda olduğu gibi tek bir çıkıcı arpej kullanılmıştır ancak bu sefer de inici arpej ile 6. oktava inilmeden, sadece 5. oktavdaki la notasına kadar inilip tekrar çıkıcı bir arpejle 1. oktav la notasına ulaşılmıştır.

Her iki önerideki arpejlerde de la, do diyez, mi ve sol notaları kullanılarak dominant 7'li akoru elde edilmiştir. Tchaikovsky'nin orijinal yazımında görülen arpejlerden birini tamamen iptal etmek konusunda tüm arpistler hemfikir olsalar da, bazı arpistlerin sadece la majör akoru üzerinde bir arpej çaldıkları görülmektedir. Tchaikovsky sağ el için sadece la, do diyez, mi notaları üzerinde arpej yazmıştır ancak sol elde yazdığı arpejlerde la, do diyez, mi notalarına ek olarak sol notası da bulunmaktadır.

Aşağıdaki şekilde<sup>246</sup> görülen örnekte, Sarah Bullen'ın sadece la, do diyez ve mi notalarını kullanarak çıkıcı arpej çalmayı tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca çıkıcı arpejin öncesinde 6. oktav la notasını hızlı bir onaltılık değerde çalmaktansa bu notada beklemeyi tercih ederek, çelik telin tınlayabilmesi için gerekli zamanı vermiştir.



Şekil 3.42: Çiçeklerin Valsi, 28. – 29. Ölçüler

Tez yazarı, Tchaikovsky'nin orijinal yazımında bulunan sol notasının da arpeje eklenmesinin ve böylece bestecinin duymak istediği dominant 7'li akorunun çalınmasının daha doğru olacağını düşünmektedir.

Bu kadansı defalarca seslendirmiş bir arpist olarak tez yazarının en iyi tınladığını düşündüğü versiyon, birlikte çalışma fırsatı bulduğu Concertgebouw Orkestrası'nın arpisti Petra van der Heide'nin düzenlemesidir. Petra van der Heide'nin izniyle tez yazarının bu teze eklemek istediği düzenleme 28. ölçüye kadar tamamen Zabel'in önerdiği şekilde inici arpejlerle ilerlemektedir. Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi 28. ölçüde 6. oktav la notasında bekleyerek çelik telin tınlamasına olanak sağlanmıştır ve hemen ardından yine bir çelik telde gelen do diyez notası iptal edilerek nota tekrarı yapılmamıştır. Böylece zaten tınlamakta olan telin susturulması engellenmiştir. Ardından dominant 7'li akoru ile tek bir çıkıcı arpej yapılarak 1. oktav la notasına ulaşılmıştır.

<sup>246</sup> Bullen, a.g.e., s. 7

(denk in hele maten)

Şekil 3.43: Çiçeklerin Valsi, 22. – 33. Ölçüler

Fındıkıran Balesi'nin arp kadansı dünyanın her yerinde arp eğitimcileri tarafından genç öğrencilere ilk orkestra partisi egzersizi olarak verilmektedir. Burada öğrencileri fiziksel ve zihinsel açıdan şaşırtarak geliştiren detay, toplam sekiz parmak kullanarak çalınan çıkıcı arpejlerin hemen ardından gelen sekiz parmaklı inici arpejlerdir. Arpejlerin yönünün sık sık değişmesi, her yönde eşitlik, netlik, artikülasyon ve ton kalitesi elde etmek için mükemmel bir etüt niteliği taşımaktadır.

## SONUÇ

Romantik dönemde arpın teknik ve müzikal açıdan gelişimine katkıda bulunan orkestra partilerinin incelendiği bu tezin ilk bölümünde yapılan tarihsel araştırmalara dayanılarak, arpın teknik kapasitesinin gelişmesiyle birlikte bestecilerin orkestra eserlerinde daha yoğun arp partileri kullanmaya başladıkları görülmüştür. Arpın romantik döneme uzanan gelişiminin izlerini sürmek, sadece arpın kendisinin değil, aynı zamanda arpın bir orkestra çalgısı haline gelmesinin de daha iyi bir şekilde anlaşılmasına olanak tanımıştır.

Bu anlayışla birlikte tezin ikinci bölümünde orkestra eserlerinin arp partilerinde sıklıkla karşılaşılan teknik sorunlar incelenmiştir. Romantik dönemde bu partilerde kromatizm kullanımının artmasıyla birlikte pedal yazımı konusunda dikkat edilmesi gereken önemli detaylara yer verilmiştir. Bu çalışmada, tınlamakta olan tel üzerinde pedal değişikliği yapıldığında ortaya çıkan, istenmeyen birtakım gürültülere ve bu gürültüleri önlemek adına önerilen çözümlere değinilmiştir. Arp ile piyano yazımının kıyaslanmamasını gerektiren en önemli farklardan biri olan dört parmak kullanımı prensibi açıklanarak icra önerileri sunulmuştur. Bir telin tınlayabilmesi için gerekli titreşim süresinin ve hız dengesinin önemi vurgulanırken, aynı notanın tekrar ettiği durumlarda oluşan sorunlara ve çözüm önerilerine yer verilmiştir.

Elbette ikinci bölümde incelenen sorunları içeren arp partilerinin pozitif etkileri de olmuştur. Şaşırtıcı düzeyde zorlayıcı partiler, arpistleri arp çalış tekniklerini geliştirmek için daha fazla çalışmaya, yaratıcı bazı çözüm önerileri bulmaya ve çalgının sınırlarını zorlamaya yöneltmiştir. Bu durumun arp icra sanatının tarihsel gelişimindeki etkisi göz ardı edilemez. Örneğin arpist Albert Zabel'in Wagner'in çalınması imkânsız görülen partilerini çalmayı kabul etmesi, arpın teknik sınırlarının zorlanması ve genişletilmesi yönünden büyük bir etki yaratmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise, önceki bölümde elde edilen bulgular doğrultusunda arpın orkestra içindeki rolünü güçlendirmiş olan arp partileri incelenmiştir. Ülkemizdeki ve yurt dışındaki orkestralara kadrolu eleman almak için yapılan sınavlarda sıklıkla sorulan Gioacchino Antonio Rossini, Hector Berlioz, Domenico Gaetano Maria Donizetti, Richard Wagner, Giuseppe Verdi ve Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin eserlerinde yer alan arp partileri tarihleri, stilleri, orkestrasyondaki

konumları, arp notasyonu ve kullanılan arp çalış teknikleri yönlerinden incelenmiş ve bu partilerin tezin ikinci bölümünde açıklanan prensiplere uygun olup olmadıkları irdelenmiştir. Teknik açıdan arpistlere sorun yaratan arp partileri için çözüm önerilerine yer verilirken, bu partilerle ilgili farklı çözümler üretmiş olan arpistlerin düzenlemeleri incelenmiştir.

Sonuç olarak, kendilerinden sonraki bestecilere arp ile teknik ve müzikal açıdan nelerin seslendirilmesinin mümkün olabileceğine dair ilham vermiş olan bestecilerin eserleri arasından seçilmiş olan arp partileriyle ilgili bulgular ve öneriler toplanmış, dünyanın en seçkin orkestralarındaki arpistlerin düzenlemeleri incelenmiş ve arp partilerinde birtakım düzenlemeler yapılmasının uluslararası platformda kabul edildiği anlaşılmıştır. Söz konusu değişikliklerin arpist, besteci, şef ve projeye göre şekillenebileceği gerçeği ortaya koyulmuştur.

Bu bağlamda bu tezin, gelecekte bu eserleri ve benzer sorunları içeren farklı eserleri icra eden arpistlere çözümler sunması, arpın orkestra içindeki potansiyelinin daha iyi ortaya çıkarılması için orkestra şeflerine ışık tutması ve yeni eserlerinde nitelikli arp partileri yazmak isteyen bestecilere yol göstermesi hedeflenmiştir.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin: **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003
- Berlioz, Hector: **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**, Çeviren: M. Clarke, London, Novello, Ever & Co., 1858
- Berne, Peter: **Belcanto: Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi**, European Union, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008
- Boran, İlke & Yıldız Şenürkmez, Kıvılcım: **Kültürel Tarih Işığında: Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007
- Bullen, Sarah: **Principal Harp**, Bloomington, Vanderbilt Music Company, Bloomington, 1995
- Bullen, Sarah: **Principal Harp Book 2**, Bloomington, Vanderbilt Music Company, Bloomington, 2008
- Cangal, Nurhan: **Müzik Formları**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2021
- Carse, Adam: **The Orchestra from Berlioz to Beethoven**, New York, Broude Brothers, 1949
- Falc'her-Poyroux, Eric: **"Celtic music (entry in Music around the World A Global Encyclopedia)"**, December 2020, (Çevrimiçi)  
[www.researchgate.net/publication/350055337](http://www.researchgate.net/publication/350055337)  
Erişim Tarihi: 10 Ocak 2024

- Gerlach, Johanna: **Orchesterstudien für Harfe**, Leipzig, Friedrich Hofmeister Musikverlag
- Hodeir, André: **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çeviren: İlhan Usmanbaş, 2. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007
- Kaygısız, Mehmet: **Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1999
- Kunitz, Hans: **Die Instrumentation, Band 11, Harfe**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1960
- Mimaroğlu, İlhan: **Müzik Tarihi**, 14. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2022
- Rensch, Roslyn: **Harps & Harpists**, Revised Edition, Bloomington, Indiana University Press, 2007
- Rimsky-Korsakov, Nikolay: **Principles of Orchestration**, Çeviren: Edward Agate, New York, Dover Publications, 1964
- Say, Ahmet: **Müziğin Kitabı**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2001
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, 1. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, 2. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, 3. Cilt, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005

- Snoer, Johannes: **Die Harfe als Orchesterinstrument**, Leipzig, 1898
- Stravinsky, Igor: **Altı Derste Müziğin Poetikasi**, Çeviren: Cem Taylan, 2. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004
- Storck, Helga & Konhäuser, Ruth: **Orchester-Probespiel Harfe**, Mainz, Schott, 1994
- Tez, Zeki: **Müzik ve Müzik Aletlerinin Kültürel Tarihi**, Doruk Yayıncılık, 2022
- Volbach, Fritz: **Das moderne Orchester in seiner Entwicklung**, Leipzig, Teubner, 1910
- Waleffe, Pierre: **Giuseppe Verdi**, Çeviren: Adel Negro, Geneva, Minerva, 1969
- Zabel, Albert: **Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester**, Zimmerman, Leipzig, 1894
- Zingel, Hans J.: **Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester**, Musikforschung, 1949, s. 192-204
- Zingel, Hans J.: **Harp Music in the Nineteenth Century**, Çeviren & Editör: Mark Palkovic, Bloomington, Indiana University Press, 1992
- Zingel, Hans J.: **Neue Harfenlehre**, Volume 3, Leipzig, Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1961
- Zingel, Hans J.: **Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit**, Leipzig, Archiv für Musikforschung, 1937, s. 455-465

Zingg, Irina:

“History of the Russian Harp School”, 6 Mart 2021, (Çevrimiçi)

<http://www.associazioneitalianarpa.it/history-of-the-russian-harp-school-by-irina-zingg/>

Erişim Tarihi: 1 Haziran 2024



## ÖZGEÇMİŞ

Donizetti Klasik Müzik Ödülleri'nde "Yılın Çıkış Yapan Genç Müzisyeni" seçilen ve birçok uluslararası yarışmada birincilikler kazanan Merve Kocabeyler, arp çalışmalarına 11 yaşında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda başladı. 2009 – 2012 yılları arasında tam burslu olarak kabul edildiği Salzburg Mozarteum Üniversitesi'nde Prof. Helga Storck ve Prof. Stephen Fitzpatrick (Staatskapelle Berlin) ile çalışarak lisans diplomasını aldı. 2012'de yine tam burslu olarak kabul edildiği Amsterdam Konservatuvarı'nda Erika Waardenburg ile çalışarak master diplomasını üstün başarıyla aldı. Master üstü "Postgraduate" çalışmalarını ise Mozarteum Üniversitesi'nde tamamladı. Eğitim hayatı boyunca Yehudi Menuhin Derneği, Eczacıbaşı Vakfı Müzik Bursu ve Çağdaş Eğitim Vakfı'nın Qnb Finansbank ana sponsorluğundaki "Harika Yetenekler Projesi" kapsamında desteklendi.

Sanatçının layık görüldüğü uluslararası ödüller arasında "2010 Szeged Uluslararası Arp Yarışması"nda *birincilik*, Sırbistan'da "2011 Petar Konjovic Uluslararası Arp Yarışması"nda *birincilik*, İtalya'da "2012 Citta di Cagliari Uluslararası Arp Yarışması"nda *birincilik* ve "2015 Monako Dünya Arp Festivali Yarışması"nda *birincilik* ödülleri bulunmaktadır. Viyana'da "Franz Josef Reini Uluslararası Arp Yarışması"nda aldığı ödülün ardından Dünya Arp Kongresi'nin daveti ile Kanada'da Vancouver Senfoni Orkestrası eşliğinde solist olarak sahneye çıkmıştır.

Catherine Michel, Isabelle Moretti, Marisa Robles, Elisabeth Fontan-Binoche, Elinor Bennett, Fabrice Pierre, Susann McDonald, Alice Giles, Isabelle Perrin, Skaila Kanga ve Marie-Pierre Langlamet gibi dünyaca ünlü arpistlerle uluslararası müzik akademilerinde burslu olarak çalışmanın yanı sıra, Salzburg'da değerli lavta sanatçısı Hans Brüderl ile barok repertuar üzerine çalışmalarda bulunmuştur.

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Mersin Akademik Oda Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası, Salzburger Mozart Consort gibi orkestralar eşliğinde solist olarak konserler veren sanatçı, Kanada'da Pasifik Senfoni Orkestrası, Brezilya'da Santa Catarina Müzik Festivali Senfoni Orkestrası, Salzburg Oper im Berg Orkestrası, Lviv Uluslararası Filarmoni Orkestrası, Fazıl Say Festival Orkestrası, Bilkent Senfoni

Orkestrası, Salzburg Filarmoni Orkestrası gibi orkestraların arp grup şefliğini yapmıştır.

Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi Asya, Kuzey ve Latin Amerika'da da konserler vermiştir. 2011'de Vancouver'da düzenlenen Dünya Arp Kongresi'nin "Focus on Youth" adlı konser serisine seçilerek Türkiye'yi temsil etmiştir. Hemen ardından ise genç yıldız başlığı altında Belgrad Uluslararası Arp Festivali'ne davet edilmiştir. Masterclass ve resital verdiği festivaller arasında İstanbul Uluslararası Müzik Festivali, Tsinandali Festivali, Dutch Harp Festival, Glowing Harp Festival ve Grachten Festival gibi önemli festivaller yer almaktadır.

La Scala Operası Akademi Orkestrası'na kabul edilen ilk Türk arpist olarak orkestra ile turnelerde yer alan Merve Kocabeyler'in aynı sahneyi paylaştığı isimler arasında Placido Domingo, Grace Bumbry, Pietro Mianiti, Lucero Tena, Gianandrea Noseda gibi dünyaca ünlü sanatçılar bulunmaktadır.

Yurt içinde düzenlediği "Artistic Rediscovery Program" adlı eğitim programının yanı sıra, yurt dışında da düzenli olarak ustalık sınıfları veren Merve Kocabeyler, Ukrayna'da verdiği ustalık sınıfı sonrasında "Uluslararası Glowing Harp Yarışması"na jüri üyesi olarak davet edilmiştir. Yurt içi ve yurt dışında aktif olarak solo konserlerini sürdüren ve sanatta yeterlik çalışmalarını İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda tamamlayan sanatçı, Aydın Doğan Vakfı, Fazıl Say ve diğer destekçileri tarafından armağan edilen Amerikan yapımı Lyon&Healy Style 23 Bronz arp ile çalmaktadır.