

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KONSERVATUVARLARIN PİYANO SANAT DALLARINDA BELİRLENEN
LİSANS ÖNCESİ ZORUNLU ESERLERİN ÖLÇME VE DEĞERLENDİRİLMESİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hazırlayan
Güneş KEPEKÇİ

Danışman
Doç. Mehmet GİRĞİN

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Konservatuvarların Piyano Sanat Dallarında Belirlenen Lisans Öncesi Zorunlu Eserlerin Ölçme ve Değerlendirilmesi Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../ ... / ...

Güneş KEPEKÇİ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Güneş KEPEKÇİ'nin “Konservatuvarların Piyano Sanat Dallarında Belirlenen Lisans Öncesi Zorunlu Eserlerin Ölçme ve Değerlendirilmesi Üzerine Bir İnceleme” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Ülkemizde ve dünyada karşılaşılabileceğimiz zorunlu eserler (morceaux imposés), konservatuvarlarda veya müzik okullarındaki sınavlarda ya da çalgı yarışmalarında değerlendirme yöntemlerinden birisi olarak kullanılmaktadır. Bu yöntemle adaylardan temel olarak teknik yeterlilik, müzikalite, ezber ve diğer bilgilerini kendilerine verilen kısıtlı bir süre içerisinde çalışarak sunmaları beklenmektedir. Adayların verilen süreyi verimli kullanıp kullanmadığı, planlı ve doğru bir çalışma yöntemi uygulayıp uygulamadığı, verilen kısıtlı süre içerisinde çalışılan eserin hangi seviyede icra edildiği gözlemlenerek adayın deşifre ve teknik yeterlilik seviyesinin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Belirlenen zorunlu eserlerin seviyeleri her okul veya yarışmada farklılık göstermekte ve buna bağlı olarak verilen çalışma süresi de değişebilmektedir. Bu çalışmayla ülkemizde karşımıza çıkabilecek olan bu evrensel değerlendirme yönteminin öğretim elemanları tarafından nelere dikkat edilerek değerlendirildiği ve ne şekilde çalışılarak istenilen sonuca ulaşılacağı yönündeki sorulara cevap aranmıştır. Çalışmanın kapsamı ülkemiz konservatuvarlarındaki piyano anasanat dalı öğrencilerinin üniversite öncesi çalışmaları gereken zorunlu eserler olarak sınırlandırılmıştır. Bu değerlendirme yönteminin uygulandığı üç farklı konservatuvardan üçer öğretim elemanlarının görüşleri alınmış ve incelenmiştir. Öğretim elemanlarından alınan bilgiler doğrultusunda zorunlu eserlerin seçimleri, çalışma süreci ile ölçme ve değerlendirme kriterleri gibi bilgiler elde edilip çalışma içerisinde detaylı bir şekilde sunulmuştur.

Görüşme formlarından elde edilen verilere göre çalışma sürecine yardımcı olacağının belirtilmesi üzerine tezin ilk bölümünde önceki yıllarda sorulmuş zorunlu eserler arasından seçilmiş parçaların bestecileri ve dönemleri hakkında bilgiler yer almaktadır. Eserlerin incelemelerini konu alan ikinci bölümde ise müziği anlamada ve yorumlamada büyük rol oynaması ve özellikle eser incelemesinin ezberlemeye katkısının kuvvetli olması sebebiyle eserlerin türleri hakkında bilgi verilerek genel incelemeleri yapılmıştır. Üçüncü bölümünde öğrenme süreci ve çalışma yöntemleri işlenmiş ve eserlerin çalışılmasında yardımcı olacak alıştırma örnekleri sunulmuştur. Tezin son bölümünde ise

elde edilen bilgiler ve öneriler maddeler halinde sunulmuştur. Ölçme ve değerlendirmeyi etkileyen unsurlar belirlenerek tablolaştırılıp önemine göre sıralanmıştır. Bu çalışma ile tüm dünyada karşılaşılabilecek evrensel bir değerlendirme yöntemi olan zorunlu eser hazırlık sürecinin en kısa sürede ve en etkili biçimde değerlendirilmesi amaçlanmıştır.



ABSTRACT

In conservatories and music schools in our country and worldwide, compulsory pieces (*morceaux imposés*) are used as one of the evaluation methods in exams or instrumental competitions. Through this method, candidates are expected to present their technical proficiency, musicality, memorization, and other knowledge within a limited time frame. The efficient use of the given time, adherence to a planned and effective practice method, and the performance level of the practiced piece within the given time are observed to assess the candidate's decoding and technical proficiency levels.

The levels of the designated compulsory pieces vary in each school or competition, and accordingly, the allocated practice time can also vary. With this study, answers were sought regarding how this universal evaluation method, which may be encountered in our country, is assessed by teaching staff and how to achieve the desired outcome through effective practices. The scope of the study was limited to the compulsory pieces required in the pre-university studies of piano major students in our country's conservatories. Opinions of three teaching staff members from three different conservatories, where this evaluation method is applied, were collected and analyzed. Based on the information obtained from the teaching staff, details regarding the selection of compulsory pieces, the practice process, and the criteria for measurement and evaluation were presented comprehensively within the study.

The first chapter of the thesis includes information about the composers and periods of selected pieces from previous years' compulsory repertoire, based on the indication that it will assist in the study process according to the data obtained from the interview forms. The second chapter, focusing on the analysis of the pieces, provides general analyses by providing information about the types of pieces, considering their significant role in understanding and interpreting music, and especially their strong contribution to memorization through analysis. The third chapter discusses the learning process and study methods, along with the presentation of exercise examples that will aid in practicing the pieces. In the final chapter of the thesis, the gathered information and recommendations are presented in a structured manner. Factors influencing measurement

and evaluation are identified, tabulated, and ranked according to their importance. The aim of this study is to evaluate the preparatory process of compulsory pieces, a universally applicable evaluation method that can be encountered worldwide, in the most efficient and effective manner.



ÖNSÖZ

Zorunlu eserlerin (*morceaux imposés*) nasıl seçildiği, seçilen zorunlu eserleri çalışması gereken piyanistlerden beklentilerin neler olduğu, bu beklentilere göre şekillenen ölçme ve değerlendirme kriterlerinin hangileri olduğu, çalışma süreci içinde kısa sürede en verimli sonucun nasıl elde edilmesi gerektiği konularına yönelmiş olan bu çalışma, evrensel bir değerlendirme şekli olarak kabul edilen zorunlu eser seslendirme yöntemini öğretim elemanlarının görüşleri açısından inceleyerek değerlendirmektedir.

Öğrencilerin yeterlilik düzeylerini belirlemek amacıyla birçok müzik eğitimi veren kurumda ya da çalgı performans yarışmalarında ölçme değerlendirme aracı olarak kullanılan ve birçok müzisyenin karşısına çıkan bu yöntemi jüri üyeleri açısından ele alarak beklentilerinin neler olduğunu araştırmış ve öğrencilerin çalışma sürecinde ne tür bir yol izlemeleri gerektiği yönündeki önerileri inceleyerek bu konuya ışık tutmayı amaçladım.

Zorunlu eserlerin değerlendirme kriteri olarak kullanıldığı konservatuvarlardan öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerde öğrencilere çalışma yöntemleri önerilmiş ve bu çalışma yöntemleriyle birlikte destekleyici etkenlerden bahsedilmiştir. Özellikle kısa sürede zorunlu eserlerin hazırlanması gerektiği göz önünde tutulmuş ve çalışma yöntemleriyle birlikte öğretim elemanlarının önerdiği bazı önemli noktalara da dikkat çekilmiştir.

Seçtiğim bu konuda bana yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Mehmet GİRGİN'e destekleri için çok teşekkür ederim. Çalışmamın görsellerinde yardımcı olan Toykan Efe KAHRAMAN'a ve bu süreçte hep yanımda destek olan annem Kadriye Birsen GÜNSEREN'e ayrıca teşekkür ederim.

Güneş KEPEKÇİ

**KONSERVATUVARLARIN PİYANO SANAT DALLARINDA BELİRLENEN
LİSANS ÖNCESİ ZORUNLU ESERLERİN ÖLÇME VE
DEĞERLENDİRİLMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
TABLOLAR LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

**MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ
ESERLERİN DÖNEMLERİ VE BESTECİLERİ**

1.1. Romantik Dönem	4
1.1.1. Romantik Dönem Piyano Müziği	7
1.1.2. Frédéric François Chopin	8
1.1.3. Franz Liszt	10
1.1.4. Edvard Grieg	15
1.2. Neoklasik Dönem.....	18
1.2.1. Neoklasik Barok Etkisi.....	20
1.2.2. Neoklasik Klasik Etkisi	21
1.2.3. Jean René Désiré Francaix	21

2. BÖLÜM

MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ ESERLERİN İNCELENMESİ

2.1. Etüt.....	25
2.2. Chopin Piyano Etütleri.....	26
2.2.1. Etüt Op. 10 No. 12.....	28
2.3. Liszt Piyano Etütleri	32
2.3.1. Grandes Études de Paganini, S. 141 Etüt No. 4 “La Chasse”	33
2.4. Op. 43 Lyric Pieces Örneğiyle Grieg’in Piyano Müziği.....	37
2.4.1. Op. 43 No. 4 “Voglein” “Little Bird”	39
2.5. Jean Francaix’nin Müziği	42
2.5.1. En cas de Succés.....	43

3. BÖLÜM

ÖĞRENME SÜRECİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

3.1. Öğrenme Süreci	49
3.2. Op. 10 No. 12 Do Minör Etüt Çalışma Yöntemleri	50
3.3. Grandes Études de Paganini S.141 No.5 Çalışma Yöntemleri	56
3.4. Op. 44 No. 3 “Little Bird” Çalışma Yöntemleri	60
3.5. En cas de Succés Çalışma Yöntemleri	66

4. BÖLÜM

MORCEAU IMPOSÉ UYGULAMASI HAKKINDA ÖĞRETİM ELEMANLARININ GÖRÜŞLERİ

4.1. Ölçme ve Değerlendirme Üzerine.....	74
4.2. Araştırma Modeli... ..	75
4.2.1. Araştırmanın Çalışma Grubu... ..	75
4.3. Öğretim Elemanlarının Görüşleri... ..	76

SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA.....	91
EK.....	96
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 20–22.....	28
Şekil 2. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 1.....	29
Şekil 3. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 25–26.....	29
Şekil 4. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 17-18	30
Şekil 5. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçüler 9-11 ve 49-51	31
Şekil 6. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 65-71	31
Şekil 7. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 81-84	32
Şekil 8. N. Paganini, <i>Capriccio Op. 1 No. 9</i> , A Bölmesi başlangıcı.....	34
Şekil 9. N. Paganini, <i>Capriccio Op. 1 No. 9</i> , B Bölme başlangıcı	34
Şekil 10. N. Paganini, <i>Capriccio Op. 1 No. 9</i> , C Bölmesi, Birinci Dönem	35
Şekil 11. N. Paganini, <i>Capriccio Op. 1 No. 9</i> , C Bölmesi, İkinci Dönem	35
Şekil 12. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , A Bölmesi başlangıcı.....	36
Şekil 13. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , A Bölmesinin tekrarı.	36
Şekil 14. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , B Bölmesi	36
Şekil 15. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , C Bölmesi	37
Şekil 16. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i>	38
Şekil 17. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i>	39
Şekil 18. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 6-8.....	39
Şekil 19. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 9-11.....	40
Şekil 20. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 13-15.....	40
Şekil 21. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 21-23.....	41
Şekil 22. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 29-31.....	41
Şekil 23. E. Grieg <i>Op. 43 No. 4 Little Bird</i> , ölçü 33-36.....	42
Şekil 24. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 1-4	43
Şekil 25. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 1-8	44
Şekil 26. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 8-16	44
Şekil 27. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 17-20	44
Şekil 28. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 21-24	45
Şekil 29. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 25-29	45

Şekil 30. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 37-39	45
Şekil 31. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 39-42	46
Şekil 32. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 47-50	46
Şekil 33. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , iki ölçü major 55-56.....	47
Şekil 34. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , iki ölçü minör 57-58	47
Şekil 35. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 63-64	47
Şekil 36. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 9-11	50
Şekil 37. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 81</i> , ölçü 1-3	51
Şekil 38. C. Czerny, <i>The School of Velocity Op. 299 No. 34</i> , ölçü 1-2 ve 27-29	51
Şekil 39. J. Hummel, <i>Etude Op. 125 No. 6</i> , ölçü 18-20.....	51
Şekil 40. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 9</i> , ölçü 1, 13-16	52
Şekil 41. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 28-35	52
Şekil 42. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 44</i> , ölçü 7-10 ve 19-21	53
Şekil 43. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 36-37	53
Şekil 44. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 87</i> , ölçü 1-6 ve 9-10	53
Şekil 45. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 44</i> , ölçü 8-9	53
Şekil 46. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 65-66	54
Şekil 47. M. Clementi, <i>Grados ad Parnassum No. 17</i> , ölçü 4	54
Şekil 48. J. Cramer, 84 Piyano Etüdü 1. Kitap No. 16, ölçü 1-8	54
Şekil 49. F. Chopin, <i>Prelude No. 3</i> , ölçü 1-3.....	54
Şekil 50. J. Cramer, <i>Etude No. 43</i> , ölçü 5-8.....	55
Şekil 51. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 1-4	55
Şekil 52. F. Chopin, <i>Etude Op. 10 No. 12</i> , ölçü 29-30	55
Şekil 53. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i>	56
Şekil 54. Çift nota üçlemeli repetisyon egzersizi.....	56
Şekil 55. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , ölçü 18-22.....	57
Şekil 56. A. Cortot, Çalışma Önerisi	57
Şekil 57. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , ölçü 34-35.....	57
Şekil 58. İç melodi	58
Şekil 59. İç melodi olmadan	58
Şekil 60. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , ölçü 71-73.....	58

Şekil 61. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , 98-101.....	59
Şekil 62. F. Liszt, <i>Grandes études de Paganini S.141 No. 5</i> , ölçü 132.....	59
Şekil 63. Sol El Çalışma Yöntemi	60
Şekil 64. E. Grieg, <i>Little Bird</i>	60
Şekil 65. Tril Çalışması Örneği	61
Şekil 66. E. Grieg <i>Little Bird</i> , Aksanlı Çalışma.....	62
Şekil 67. E. Grieg <i>Little Bird</i> , Aksanlı Çalışma.....	62
Şekil 68. E. Grieg <i>Little Bird</i> , Aksanlı Çalışma.....	63
Şekil 69. E. Grieg, <i>Little Bird</i> , Aksanlı Çalışma.....	63
Şekil 70. C. Czerny <i>Op. 599 No. 65</i>	63
Şekil 71. C. Czerny <i>Op. 599 No. 67</i>	64
Şekil 72. E. Grieg, <i>Little Bird</i>	64
Şekil 73. C. Czerny <i>Op. 599 No. 51</i>	65
Şekil 74. C. Czerny <i>Op. 849 No. 5</i>	65
Şekil 75. E. Grieg, <i>Little Bird</i> , 5'leme	65
Şekil 76. C. Czerny <i>Op. 299 No. 32</i>	66
Şekil 77. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i> , ölçü 1-8	66
Şekil 78. F. Liszt, <i>Technical Studies</i> , 1. Kitap sayfa 30	67
Şekil 79. F. Liszt, <i>Technical Studies</i> , 7. Kitap sayfa 3	67
Şekil 80. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i>	68
Şekil 81. B. Cesi, <i>Technische Studien</i> , S.146, sayfa 72	68
Şekil 82. B. Cesi, <i>Technische Studien</i> , S.146, sayfa 76	69
Şekil 83. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i>	69
Şekil 84. F. Liszt, <i>Technical Studies</i> , 12. Kitap sayfa 3	70
Şekil 85. F. Liszt, <i>Technical Studies</i> , 12. Kitap sayfa 33	70
Şekil 86. B. Cesi, <i>Technische Studien</i> , S.146, sayfa 89	71
Şekil 87. B. Cesi, <i>Technische Studien</i> , S.146, sayfa 89	71
Şekil 88. J. Françaix, <i>En Cas de Succés</i>	71
Şekil 89. B. Cesi, <i>Technische Studien</i> , S.146 sayfa 31	72

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Zorunlu Eser Seçimi.....	77
Tablo 2. Zorunlu Eser Dönem Seçimi	78
Tablo 3. Zorunlu Eser Seçiminde Öğrencilerin Seviyesi	79
Tablo 4. Değerlendirme Kriterleri	81
Tablo 5. Ezberin Ölçme Değerlendirmedeki Etkisi.....	82
Tablo 6. Eserin İcrasına Yönelik Değerlendirmeler	84
Tablo 7. Öğrencilerden Beklentiler	86
Tablo 8. Öğrencilere Öneriler.....	88

KISALTMALAR

T.C. =	Türkiye Cumhuriyeti
Doç. =	Doçent
Op. =	Opus
S. =	Searle
No. =	Numara
<i>ff</i> =	Fortissimo
<i>p</i> =	Piano
<i>f</i> =	Forte
YÖKAK =	Yükseköğretim Kalite Kurulu

GİRİŞ

“*Morceau imposé*” kelimeleri Fransızca kökenlidir. İngilizce’si “*Piece*” olan *Morceau*, Türkçe’de “Parça” anlamına gelmektedir. “*Imposé*” kelimesi ise İngilizce’de “*mandatory*” olup Türkçe’de “zorunlu” anlamındadır (Cambridge Dictionary). Bu kelime bazı okullarda “zorunlu eser” olarak kullanılsa da kimi okullarda Fransızca telaffuzuyla yani “*morso empoze*” olarak kullanılmaktadır. *Morceau Imposé* eserleri genelde sipariş üzerine yazılırdı ve bu eserler yarışma parçası veya yarışma soloları olarak kullanılırdı. Bu yüzden *Morceau Imposé*’nin yanı sıra yarışma parçası için *Morceau de Concours*, yarışma solo eserleri için de *Solo de Concours* tanımları kullanılmaktadır (Alıcı, 2010: 27).

Zorunlu eserler ilk olarak Paris Konservatuvarı’nda kullanılmış olup Fransız flüt ekolüne ait bir gelenek olarak ortaya çıkmıştır. “Aynı zamanda bu gelenek, dünya üzerinde en eski ve diğer ülkelerin örnek aldığı Paris Konservatuvarı ile 19. yüzyılda başlamış olan bir gelenektir” (Alıcı, 2010: 27). Temeli *Ecole Royale de Chant*’a dayanan Paris Konservatuvarı, 1793 yılında Fransız İhtilali sonrası ordunun müzik akademisi olmuştur. Müzik akademisinin kurucusu Bernard Sarette (1765–1858)’in amacı müzikseverlerle birlikte *Garde National*¹ bandosu kurmaktır. 1790 yılında dönemin ünlü flüt ve fagot virtüözü olan François Devienne (1759–1803), cumhuriyet askerlerine eğitim vermek için *Garde National* orkestrasının başına geçmiştir ve 1792’de ise *Garde National* için müzik okulu kurulması çalışmalarına girişen Sarette, müziğin tüm dallarında eğitim verilmesini sağlamıştır. İlerleyen yıllarda bu kurum *Institut National de Musique* adıyla, resmi bir müzik okulu olmuştur (Alıcı, 2010: 25–26).

Sarette ve François-Joseph Gossec (1734–1829), 1794’te bu iki kurumu birleştirmeye karar verirler ve 1796’da *Conservatoire Nationale de Musique et de Declamation* adı altında günümüz Paris Konservatuvarı’nın temeli atılmaya başlanmıştır (Cook’tan aktaran Alıcı, 2010: 26).

¹ Ulusal Muhafızlar

İlk olarak flüt repertuarında temeli atılan ve Paris Konservatuvarı'nda ortaya çıkan *Morceau Imposé*, sadece öğretmenler tarafından yazılıyordu ve bu eserler, virtüözlük gerektiren ve birbirlerine yakın eserlerdi. Ancak zamanla başka besteciler tarafından, eserlerde abartı ve gösteriş olmadan, seslendiricinin kendi yorumunu ifade edebilmenin yanı sıra teknik becerilerini de gösterebilecekleri eserler yazılarak zorunlu parça olarak çalınmaya başlandı (Alıcı, 2010: 27).

Morceau Imposé eserleri hem yarışmalarda hem de kabul ya da mezuniyet sınavlarında kullanılan, seslendirenlerin birçok açıdan değerlendirilmesine yarayan eserler olarak görülmektedir. Bazı okullarda birkaç *Morceau Imposé* eseri belirlenip seslendirecek kişinin seçmesine olanak sağlanırken bazı okullarda ise tek bir eser belirlenir ve seslendirecek kişilerin bu esere belirlenen sürede hazırlanması beklenir (Conservatoire de Limoges, 2019-2020).

“Konservatuvarların Piyano Sanat Dallarında Belirlenen Lisans Öncesi Zorunlu Eserlerin Ölçme ve Değerlendirilmesi Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, ülkemizde bulunan konservatuvarlardan üç tanesi seçilmiş ve bu kurumların piyano sanat dallarında kadrolu olarak görev yapmakta olan üçer öğretim elemanının görüşleri görüşme formu yoluyla alınmıştır. Bu görüşler anonim olup, kişi ve kurum bilgisi saklı tutulmuştur. Görüşme formlarından elde edilen bilgiler doğrultusunda kurumlarda uygulatılan *Morseau Imposé* eserinden dört tane seçilmiş ve bu eserlerin dönemleri, bestecileri hakkında bilgi verilerek eserlerin incelenmesi ve daha sonra çalışma teknikleri paylaşılması amaçlanmıştır.

İncelenecek eserler Frédéric Chopin (1810–1849) Op. 10 No. 12 “İhtilal Etüdü” (*Revolutionary Étude*), Franz Liszt (1811–1886) *Grandes études de Paganini*, S.141 No. 5 *La Chasse*, Edvard Grieg (1843-1907) *Lyric Pieces Op. 43 No. 4 Little Bird*, Jean René Désiré Françaix (1912-1997) *En cas de Succes* olarak belirlenmiştir.

1. BÖLÜM
MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ
ESERLERİN DÖNEMLERİ VE BESTECİLERİ

1. BÖLÜM

MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ ESERLERİN DÖNEMLERİ VE BESTECİLERİ

Görüşme formlarından elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen 4 Morceau Imposé eserinin üç tanesinin romantik bir tanesinin ise neoklasik olması sebebiyle dönemler ve besteciler hakkında bilgi verilmesinin incelenecek olan eserlerin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1. Romantik Dönem

Romantik dönem, resim ve edebiyatta olduğu gibi, müzikte de bireyselliğe, yeniliğe ve duyguya yapılan vurgunun artmasıyla ve göze çarpmaktadır. Romantik müzik, kişinin kendini ifade etmesine ve bireyin kimliğine odaklanır. Klasik dönem müziği daha zarif, ölçülü ve sade olmasına karşın romantik dönem müziği yeniliklere yelken açarak orijinal, ilginç ve etkileyici figürler sergilemeye başlamıştır. Bu zıtlıklar ve dönemler arasındaki geçiş sürecindeki benzerlikler düşünüldüğünde Beethoven'ın gerçekten de iki dönem arasında bir köprü olduğu, bestelerinin her iki dönemin ideallerini yansıttığı görülmektedir (Endris, 2014: 106).

Romantik besteciler, amatör icracılara ve izleyicilere hitap edecek müzikler yazmaya çalışmış ve bunu bestelerini öne çıkaran yeni ve bireysel farklılıklar sunarak başarmışlardır. Akılda kalan yoğun akorlu melodiler, eş benzeri görülmemiş eşlikler, güçlü müzikal ve müzik dışı imgelerle heyecan verici eserler yazmayı amaçlamışlardır. Besteciler eserlerini satmak ve yayımlamak için bir rekabete girmiş ve bu durum tonalitede artan yeniliklere yol açmıştır. Romantik dönem müziğinde kısa parçalardan oluşan yeni formlar ortaya çıkmış ve yenilikçi armoniler büyük yer kaplamıştır. Zamanla bu denenen küçük formların yerini daha büyük ve gösterişli eserler almıştır (Endris, 2014: 106-107).

Romantizm, o zamanın Avrupa kültürüne ve toplumuna doğrudan bir tepki olarak doğmuştur. Sanayi Devrimi, seri üretimi ve tekdüzeliği beraberinde getirmiştir.

Bilim ve teknoloji artık toplumda gitgide daha önemli bir rol oynamış ve insanlar kırsal kesimlerden büyük şehirlere göç etmiştir. Romantizm hareketi de bu dönemde daha çok kırsal yaşamı kucaklamış ve sanatçılar ilhamlarını doğada aramaya başlayarak bireyselliğe, yeniliğe ve sınırsızlığa yoğunlaşmışlardır. Sanat artık sadece geçimi sağlamak için bir araç değil, hayatın gerçeklerinden kaçmanın bir yolu haline gelmiştir (Samson, 1991: 1).

Müzik estetiğindeki bu büyük değişimlerle besteciler, artık daha geniş ve daha yoğun bir duygu yelpazesini özgürce ifade edebilmişlerdir. Dönem bestecileri geleneksel formlara saygılarını korumanın yanı sıra bir yandan da bu form kalıplarını kırıp müzikte yeni fikirler keşfetmeyi de arzulamışlardır. Bazı açılardan çalgısal müzik, kelimelerin ve imgelerin sınırlamalarından ve somutluğundan arınarak daha fazlasını ifade edebildiği için ideal bir Romantik dönem türü haline gelmiştir. Bu tür eserler, herhangi bir kelime veya görüntüden arınarak, salt müzik olarak kabul edilmiştir. Romantik besteciler ayrıca belirli bir anlatıyı veya masalı özel olarak anlatan programlı müzik türlerinde de eserler yazmışlardır (Samson, 1991: 1-2).

Romantik dönemin bilinen özelliklerinden biri de piyano eşlikli şarkılardır. En önemli ve saygın türü “*lied*” olarak bilinen Alman şarkılarıdır. Birçok yönden, şiir, müzik, ifade, müzikal imge ve hatta halk stiline unsurlarını birleştiren ideal bir Romantik dönem müzik türüdür. Şarkıların piyano üzerinden bestelenmesinin bir sebebi de hem tek enstrümanla birçok olanak sunulabilmesi hem de kimi zaman aynı anda enstrüman çalınıp şarkı söyleyebilme olanağı sağlayabilmesiydi (Taylor, 2016: 63).

Lied kadar popüler olan ancak ikinci sırada yer alan, amatör ve halka açık performanslarda eğlence amaçlı ortaya çıkan küçük piyano parçaları yer almıştır. Schubert, bu dönemde piyano düetleri ve büyük müzikal formlardan oluşan piyano sonatları bestelemenin yanı sıra farklı ruh hallerini hissettiren ve birçok kısa lirik parçadan oluşan bir dizi piyano eseri de bestelemiştir. Fakat bazı kaynaklara göre Schubert bir piyano müziği bestecisinden çok vokal müzik bestecisi olarak kabul edilmiştir. Bunun yanı sıra dönem bestecilerinden Schumann, her iki türde de adını duyurmuş bir bestecidir. 1840’a kadar olan tüm yayınları solo piyano içindir ve birçoğu

kısa bestelerden oluşmaktadır. *Papillons* (Kelebekler) ve *Carnaval* (Karnaval) gibi adlara sahip parçalarının isimlerinden de anlaşılacağı gibi, Schumann bestelerinin müzik dışı imgelerle ilişkilendirilmesini istemiştir (Taylor, 2016: 63).

Frederic Chopin ve Franz Liszt Romantik dönemde piyano müziğinin en üretken bestecileri olarak kabul edilebilir. Chopin (1810-1849), Varşova yakınlarında Polonyalı bir anne ve Fransız bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İlk eğitimini Varşova ve Viyana'da almıştır. Daha sonra Paris'te önde gelen müzisyenlerle de tanışmış ve buradaki akımlardan etkilenecek müziğine yansıtmıştır. Hayatı boyunca birçok solo piyano parçasının yanı sıra, orkestra ve piyano için eserler ve oda müziği parçaları da bestelemiştir. En çok bilinen eserleri arasında, müzikal ve teknik zorluğu ile bilinen “konser etütleri” konser salonlarında sıkça seslendirilir (Pauwels, 2021: 21).

Ünlü etütlerine ek olarak Chopin, solo piyano için vals, mazurka ve Polonez türlerinde de eserler yazmıştır. Genellikle öğrencileri için bestelemiş olduğu bu eserlerin çalınması oldukça zordur. Valsleri Viyana balo salonlarını anımsatırken, mazurkaları ve polonezleri de çok belirgin bir şekilde Polonya halk müziğinden karakterler içermektedir. Chopin'in noktürnleri de birçok kişi tarafından sevilen ve kısa olmasına karşın zengin armonilerle bestelenmiş en güzel piyano eserleri arasındadır (Pauwels, 2021: 21).

Chopin bir besteci ve seçkin bir öğretmen olarak tanınırken, Franz Liszt (1811-1886) zamanının en üretken piyano virtüözü olarak ün salmış ve Mozart gibi dahi bir çocuk olarak gösterilmiştir. Performanslarına olan talep, onu hem Batı hem de Doğu Avrupa'da binden fazla solo konser vermeye yöneltmiştir. Bir konser salonunda solo olarak performans sergileyen ilk piyanisttir. Bu sayede bugün resital olarak bildiğimiz kavramın oluşmasına neden olmuştur. Müziği hem Macar hem de Rumen rapsodilerinden esinlenmiş ve besteleri teknik açıdan oldukça zorlayıcı olmuştur (Endris, 2014: 113).

Romantik dönemde, orkestra müziği oldukça popülerleşmiş ve gelişmiştir. 19. yüzyıl boyunca orkestralar sayı ve boyut olarak büyüyerek hem amatör hem de profesyonel müzisyenlerden oluşmuştur. Zamanla orkestrada çalmak bugün olduğu gibi müzisyenler için tam zamanlı bir meslek haline gelmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru da Avrupa ve Amerika'daki çoğu büyük şehir düzenli bir konser sezonu sunarak profesyonel

orkestralara ev sahipliği yapmıştır. Orkestraların büyümesi, bu mesleğin ve sanatın gelişmesine de katkı sağlamıştır (Endris, 2014: 113).

On sekizinci yüzyıl orkestraları esas olarak şehir sakinlerine ve soylu ailelere hitap ederken, 19. yüzyıl orkestrası izleyicileri esas olarak orta sınıftan, yani bestecilerin eserlerini pazarlayabilecekleri kişileri hedeflemişti. Canlı bir orkestra performansını dinlemek hâlâ oldukça nadir bir olay olduğu için birçok senfoni, özellikle Beethoven senfonileri, evde piyanoda çalınabilecek aranjmanlar olarak yayınlanmıştır. Orkestra konserleri bu dönemde oldukça çeşitlidir. Genellikle bir senfoni, bir koro eseri, bir oda müziği eseri veya solo eser ve bir kapanış senfonisinden oluşmuştur. Orkestra konserleri, başta Mozart, Haydn ve Beethoven eserlerini içeren kalıcı bir klasik repertuarın sağlamlaşmasına da katkıda bulunmuştur (Endris, 2014: 119-120).

Schubert, Berlioz ve Mendelssohn gibi besteciler, klasik repertuvara karşı yeni bir Romantik tarza öncülük etmişlerdir. Örneğin Schubert daha çok yüksek duygulara ve farklı armoni deneylerine odaklanırken Berlioz ise programlı müzik türünde senfoni besteleyerek farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Müzik tarihindeki en ilham verici ve popüler eserlerden biri ise genç bir adamın, sevgisini kazanmaya çalıştığı bir kadına duyduğu saplantısını ve tutkusunu anlatan Fantastik Senfoni'dir. Berlioz, eserin her bölümünde çeşitli değişikliklerle tekrar eden ve kahramanın saplantılı aşkını temsil eden bir melodiyi sabit fikir (idée fixe) olarak sunar. Senfoni repertuvarına önemli katkıda bulunan diğer bir kişi ise Mendelssohn'dur. Ancak onun müziği Berlioz veya Schubert'in müziğine göre daha Klasik olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren müzik, orta sınıfın bir faaliyeti, mesleği ve eğlencesi haline gelerek sadece soylular ile zenginlere ait bir sanat olmaktan uzaklaşmıştır (Endris, 2014: 120).

1.1.1. Romantik Dönem Piyoano Müziği

Romantik Dönem, genellikle güçlü enerjik ve tutku dolu bir dönem olarak anılır; bu dönemde müzik daha etkileyici, programlı, görsel sanatlar ve felsefe ile ilişkili hale gelmiştir. Bu dönemde piyanoya olan ilginin oldukça büyük olması sebebiyle piyano müziği dönemin en önemli türlerinden biri haline gelmiştir. Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856), Frédéric Chopin, Johannes Brahms (1833–1897), Franz

Liszt ve Sergey Rahmaninov dönemin önde gelen bestecilerinden bazılarıdır ve bunların hepsi piyano için çok sayıda ve çeşitli eser besteleyip yayınlamıştır. Alman romantik besteci Schumann, o dönemin edebiyatıyla yakından alakalı piyano eserleri üretmiştir. Chopin, Schumann'ın aksine, bu tür eserleri *nocturne*, *scherzo*, *prelüde* olarak adlandırmış ve daha sonra bunları koleksiyonlarda toplamıştır. Macar besteci Liszt, piyano transkripsiyonları da dahil olmak üzere çok sayıda piyano eseri bestelemiştir. Diğer bestecilerin eserlerini kopyalamayı seven tek kişi Liszt değildi. Hem İtalyan besteci Busoni (1866–1924) hem de Rus besteci Rahmaninov, J. S. Bach'ın (1685–1750) BWV 1004 Re minör *Chaconne*'u, Fritz Kreisler'in (1875–1962) *Liebesleid* ve *Liebesfreud*'u gibi birçok transkripsiyon yapmış ve bunları keman eserlerinden kopyalamıştır. Bu eserlerin birçoğu devasa Romantik piyano repertuvarında başyapıt statüsüne hızla ulaşmış ve bu statüyü korumuştur (Wang, 2021: 23).

1.1.2. Frédéric François Chopin

Frédéric François Chopin, 1 Mart 1810 tarihinde Varşova yakınlarındaki Zelazowa Wola'da doğmuştur. Babası Nicolas Chopin Fransız, annesi Justyna Krzyzanowska Polonyalıdır. Chopin, henüz çok küçükken yeteneğini sergilemeye başlamıştır. Altı yaşındayken Frederic, kendisini Alman klasik repertuarına (Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven) yönlendiren Wojciech Zywny'den (1756–1842) dersler almaya başlamıştır. Zywny, ona döneminin popüler çağdaş bestecilerin eserlerini öğrenmesinde rehberlik etmiştir (Pauwels, 2021: 22).

İlk halka açık performansını 1818 yılında henüz sekiz yaşındayken Radziwill Sarayı'nda Growetz'in (1763–1850) piyano konçertosunu seslendirerek gerçekleştirmiştir. Frederic 1821'de, Zywny için bestelediği bir veda Polonezi sayesinde bestecilik yönünü keşfetmiş ve kısa bir süre sonra da Varşova Konservatuvarı'nın müdürü Jozef Elsner'den (1769–1854) bestecilik dersleri almaya başlamıştı (Rezaei 2010: 4-5).

Yaz tatillerinde Szafarnia köyüne gönderilen Chopin, burada yaşam boyu onda etkisi olan geleneksel Polonya halk müziğini duymuş ve ilk mazurkalarından bazılarını bestelemiştir. Lyceum şehrine yerleştikten üç yıl sonra ise konservatuvara kaydolmuştur. Ardından Berlin'e geçmiş ve burada ufkunu genişletme şansı yakalayarak eserlerini

yayımlamaya başlamıştır. 1829'da ilk eserlerinden bazılarının yayımlanmasını denetlemek için Viyana'ya gitmiş ve 11 Ağustos tarihinde Kärntnertheater'de profesyonel çıkışını yapmıştır. Sonraki hafta başka bir konserle başarısını daha da duyurarak Varşova'ya dönen bestecinin bu dönüşü, ülkesinde geçireceği son senesi olmuştur (Niecks, 1902: 18).

11 Kasım 1830'da Chopin Polonya'dan ayrılarak Viyana'ya gitmiş ancak değeri bilinmemiştir. Geçirdiği 8 ay boyunca toplamda 2 konser vermiştir. Viyana'dan ayrılırken Polonya'nın Ruslar tarafından işgal edildiğini ve Varşova'nın Ruslar'ın eline geçtiğini öğrenir. Anavatanı için derin bir keder duyarak bu duygularla İhtilal Etüdü Op. 10 No. 12 eserini bestelemiştir. Eylül 1831'de Paris'te konaklamaya başlar. Bu dönemde Paris, Avrupa'nın hem siyasi sürgünlerinin hem de her tür ve milletten sanatçıların toplandığı bir yer haline gelmiştir. Chopin, burada Liszt, Mendelssohn (1809–1847), ve Hiller (1811–1885) gibi Romantik hareketin önde gelen isimleriyle tanışma fırsatı yakalamıştır (Collier 2020: 18).

Paris, 1830'larda Avrupa'nın kültür merkeziydi. 22 yaşına az bir süre kalan Chopin, 26 Şubat 1832 tarihinde seyirciler arasında Franz Liszt, Felix Mendelssohn ve Luigi Cherubini'nin (1760–1842) de yer aldığı Salle Pleyel'de büyük ilgi çeken bir çıkış yaparak adını duyurmayı başarmıştır. Bununla birlikte öğretmen olarak talepleri artmış ve bu şekilde rahat bir yaşam sürdürebilmiştir. Paris'teki ilk yıllarında Op. 9 ve 15 Noktürnleri (1830–32), Op. 25 12 Etüt (1835–1837), si bemol minör *Scherzo* Op. 31 (1837), si bemol minör Sonat Op. 35 (1837) ve sol minör *Ballade* Op. 23 eserlerini yazmıştır (Rezaei 2010: 6–7).

Ekim 1836'da Chopin, Liszt'in evinde yazar George Sand (1804–1876) ile tanışır (Collier 2020: 21). Polonyalı sanatçı Chopin ve Fransız yazar George Sand 1838 yılında aşk yaşamaya başlarlar. İlk kışlarını Mayorka'da birlikte geçirmeye karar verirler. Akdeniz manzarası, gün boyu süren güneş ışığı ve rahat atmosfer Chopin'e kendini iyi hissettirir. Bu dönemde birkaç yeni beste yazmaya başlar ancak nemli ve rüzgârlı havanın gelmesiyle daha önce ortaya çıkmış olan ve bir süredir herhangi bir belirti göstermeyen tüberküloz semptomları yeniden ortaya çıkar. Aralık ayının

ortalarında, ilk konaklama yerlerinden ayrılarak, Valldemosa'daki ıssız bir manastıra taşınırlar. Sand, burada ev işleriyle uğraşırken, Chopin, Do minör *Scherzo*, Do minör Polonez ve Fa diyez *Impromptu* üzerinde çalışır ve 24 Prelüd'ü tamamlar. Ders vermediği veya beste yapmadığı zamanlarda vaktini George Sand ve onun çocuklarıyla geçirmiştir. Ancak zamanla ilişkilerinde pürüzler ortaya çıkmış ve 10 yıllık ilişkileri son bulmuştur (Rezaei 2010: 7). 1848'de Londra'ya giden Chopin orada çeşitli konserlerde yer aldıktan sonra 5 Ağustos 1848'de Edinburgh'a gitmiştir. Ancak bu Chopin'in sağlığı için hiç de iyi gelmemiştir. 7 aylık bir aradan sonra 24 Kasım'da Paris'e dönmüş ve 17 Ekim 1849 sabahı Paris'te hayatını kaybetmiştir (Rezaei 2010: 8).

Cenaze töreni, Chopin'in istediği gibi 30 Ekim tarihinde Madeleine'de Mozart'ın *Requiem* parçası eşliğinde düzenlenmiştir. Paris'teki Pere Lachaise mezarlığına defnedildiğinde kardeşi Ludwika son arzusuna uygun olarak kalbini Polonya'ya geri götürmüş ve George Sand'den aldığı tüm mektupları özenle paketlemiştir. Chopin'in kalbi bugün bu şehirdeki Kutsal Haç Kilisesi'nde gömülüdür (Rezaei 2010: 8).

1.1.3. Franz Liszt

Besteci, piyanist ve orkestra şefi olan Franz Liszt'in (1811–1886) çok sayıda kayda değer bestesi arasında 12 senfonik şiiri, 2 piyano konçertosu ve çok sayıda piyano parçası bulunmaktadır (Kang, 2018: 1).

Liszt'in babası Ádám Liszt, Prens Nicolas Eszterházy'nin, birçok ünlü müzisyenin uğrak yeri olan Eisenstadt'taki sarayında bir çalışan, çello çalan amatör bir müzisyendi. Liszt henüz beş yaşındayken piyanoya ilgi duymaya başlamış ve kısa süre sonra babasından dersler almaya başlamıştır. Bu sürede hem kilise müziğine hem de Rumen müziğine ilgi duyar. Babasının etkisiyle oldukça dindar bir çocuk olarak büyümüştür (Pauwels, 2021: 25).

Liszt sekiz yaşında beste yapmaya başlamıştır. Henüz dokuz yaşındayken, Sopron ve Pozsony'de (şimdi Bratislava, Slovakya) bir konser piyanisti olarak ilk kez sahneye çıkmıştır. Bazıları Liszt'in yeteneğinden o kadar etkilenmiştir ki, sonraki altı yıl

boyunca onun müzik eğitimi için para toplamışlardır. Babası görevinden izin alarak Liszt'i Viyana'ya götürmüş ve burada Ludwig van Beethoven'ın (1770–1827) öğrencisi olan besteci ve piyanist Carl Czerny'den (1791–1857) piyano dersleri aldırmıştır. Aynı zamanda Antonio Salieri (1750–1825) ile de kompozisyon çalışmıştır (Pauwels, 2021: 25).

1823 yılında ailesiyle birlikte Paris'e taşınan Liszt, yoluna devam ederken Almanya'da da çeşitli konserler vermiştir. Yabancı olduğu için Paris Konservatuvarı'na kabul edilmeyen Liszt, bunun yerine, Joseph Haydn'ın (1750–1825) kardeşi Michael'ın öğrencisi olan teorist Anton Reicha (1770–1836) ve Paris'teki *Théâtre-Italien*'in yönetmeni ve operet bestecisi Ferdinando Paer (1771–1839) ile çalışmıştır. Liszt'in 7 Mart 1824'te Paris'teki ilk çıkışı oldukça ses getirmiştir. Bunu diğer konserler ve haziran ayındaki Londra ziyareti takip eder. Ertesi yıl tekrar İngiltere'ye giden Liszt, Windsor Kalesi'nde George IV için çalmış ve Manchester'ı ziyaret ettiği sırada ise eseri *New Grand Overture*'ün ilk seslendirilişini sağlamıştır. Bu parça, 17 Ekim 1825'te Paris Opéra Garnier'de sahnelenen tek perdelik *Don Sanche* operasında uvertür olarak kullanıldı. 1826'da Fransa ve İsviçre'yi gezmiş ve ertesi yıl tekrar İngiltere'ye dönmüştür. Sınır hastalıklarından muzdarip olan Liszt'in sağlığı için babası onu Boulogne'a kaplıcalara götürür ancak babası Adam orada tifo hastalığından hayatını kaybeder. Bu kaybın ardından Liszt Paris'e dönmüştür (Walz, 1957: 11).

Liszt artık hayatını bir piyano öğretmeni olarak idame ettirmeye başlamıştır. 1828'de öğrencilerinden birine âşık olur. Ancak öğrencisinin babası bu bağın koparılmasında ısrar edince, Liszt yeniden aşırı derecede hastalanır. Ölüme o kadar yakın olduğu düşünülmüştür ki ölüm ilanı bir Paris gazetesinde yayımlanmıştır. Hastalığından sonra uzun bir depresyon dönemi geçirmiş ve kariyeri hakkında şüpheler duymaya başlamıştır. Bir yıldan fazla bir süre piyanoya dokunmamıştır (Walz, 1957: 12).

1830 ve 1832 yılları arasında, sanatsal yaşamı üzerinde büyük etkisi olacak üç adamla karşılaşır. 1830'un sonunda ilk kez Hector Berlioz (1803–1869) ile tanışarak *Symphonie Fantastique*'inin ilk performansını duyar. 1833'te Berlioz'un piyano için *Symphonie Fantastique*'ini transkripsiyonunu yaparak önemli bir başarıya imza atar ve

Berlioz'un diğ er eserlerini yazıya geçirip konserlerde çalarak ona yardım eder. Mart 1831'de Niccol  Paganini'yi (1782–1840) ilk kez dinleme fırsatı bulur (Kang, 2005: 18). Bu fırsatla birlikte Liszt tekrar virtüöz teknikleriyle ilgilenmeye ba lar. Paganini'nin kullandığı keman efektlerinden bazılarını piyanoya aktarmaya karar vererek *La Campanella*  zerine bir *fantasia* yazmıştır. Bu dönemde aynı zamanda şiirsel tarzı Liszt üzerinde derin bir etki bırakan Fr d ric Chopin ile de tanışır (Kang, 2005: 18).

1834'te Liszt, Alphonse de Lamartine'in bir şiir koleksiyonu üzerine piyano için *Harmonies Po tiques et Religieuses* ve *Apparitions* parçalarını yazarak kendini geliştirmiştir. Bu eserlerin kompozisyon tarzı,  ğretmeni Czerny'nin tarzını yansıtan erken dönem besteleriyle belirgin bir tezat oluşturmuştur. Aynı yıl şair ve oyun yazarı Alfred de Musset (1810–1857) aracılığıyla romancı George Sand ve ayrıca ilişkiye ba ladığı Kontes d'Agoult Marie de Flavigny ile tanışır. Kontes d'Agoult Marie de Flavigny 1835'te kocasını ve ailesini terk ederek İ vi re'de yaşayan Liszt'in yanına gider. İlk kızları Blandine, 18 Aralık'ta Cenevre'de doğar. Liszt ve Madame d'Agoult, dört yıl boyunca çoğunlukla İ vi re ve İtalya'da birlikte ya amı lardır. Bu süreçte Liszt ara sıra Paris'i ziyaret etmeye devam etmiş ve yeni kurulan Cenevre Konservatuarı'nda ders vermeye ba lamı tır (Kang, 2005: 18).

Liszt, 1838–1851 yılları arasında *Transcendental  tudes* albümünün ilk versiyonunu yazmıştır. Bunlar onun gençliğinde yazdığı * tude en 48 exercices*'e dayanan solo piyano parçalarıdır ve virtüözite önemli derecede ön plana çıkmıştır (Wang, 2018 :2).

Liszt, Berlioz'un eserlerinin yanı sıra Paganini'nin altı eserinin (be  etüt ve *La Campanella*), Beethoven'ın senfonilerinin, Franz Schubert'in bazı  arkılarının da piyano için transkripsiyonunu yapmıştır (Walz, 1957: 14).

İkinci kızı Cosima 1837'de ve oğlu Daniel, 1839'da doğar ancak o yılın sonuna doğru Madame d'Agoult ile ili ikleri gerginle mi tir. Bu sebeple Madame d'Agoult  ocuklarla birlikte Paris'e döner. Liszt daha sonra, Bonn'da Beethoven Anma Komitesi'ndeki Beethoven anıtının tamamlanması için para toplamak amacıyla virtüöz olarak kariyerine devam etmiştir (Walz, 1957: 14).

Sonraki sekiz yıl boyunca Liszt, tüm Avrupa'yı dolaşarak İrlanda, Portekiz, Türkiye ve Rusya gibi birbirinden uzak ülkelerde konserler vermiştir. Yaz tatillerini 1844 yılına kadar Ren Nehri üzerindeki Nonnenwerth adasında Madame d'Agoult ve çocuklarıyla birlikte geçirmeye devam etmiş ancak daha sonra ilişkilerini sonlandırarak çocuklarıyla birlikte Paris'e gitmiştir. Liszt'in dehası ve başarısı bu yıllarda zirvede olmuştur. Her yerde büyük bir övgüyle karşılanan Liszt hem piyano için besteler yapmış hem de şarkı yazmaya devam etmiştir (Encyclopedia Britannica).

1839–40'ta Macaristan'a yaptığı ziyaret oldukça önemlidir çünkü çocukluğundan beri ilk defa buraya geri dönmüştür. Burada Rumen müziğine olan ilgisi yeniden başlamış ve bu ilgi Macar Rapsodileri'nin ve Macar tarzında bestelenen diğer piyano parçalarının temellerini atmıştır. Ayrıca 1845'teki Beethoven Festivali'ne ilk defa koro ve orkestra için bir kantat ve birkaç küçük koro eseri yazmıştır (Walz, 1957: 23).

Şubat 1847'de Liszt, prenses Carolyne Sayn-Wittgenstein ile Kiev'de tanışmış ve Polonya'daki malikanesinde zaman geçirmiştir. Prens, Liszt'i bir virtüöz olarak kariyerinden vazgeçirmeye çalışmış ve onu besteciliğe odaklanmaya ikna etmiştir. Son konserini o yılın Eylül ayında Yelizavetgrad'da (Kirovograd) vermiştir. 1843'ten beri Almanya'daki Weimar sarayında müzik direktörü olan ve 1844'ten beri orada konserler veren Liszt, 1848'de kalıcı olarak yerleşmeye karar verir. Böylelikle Weimar'da prensesle yaşamaya başlayan Liszt'in artık beste yapmak, operalarda ve konserlerde saray orkestrasını yönetmek için bolca zamanı olmuştur. Bu dönemde 12 senfonik şiir, *A Faust Symphony* (1854; rev. 1857–61), *A Symphony to Dante's Divina Commedia* (1855–56), *Piano Sonata in B Minor* (1852–53), *Piano Concerto No. 1 in E-Flat Major* (1849; rev. 1853 ve 1856), ve *Piano Concerto No. 2 in A Major* (1839; rev. 1849–61) eserlerini bestelemiştir. 1839'da bestelenen Mi bemol üçüncü piyano konçertosu, yaşamı boyunca icra edilmeden bırakılmış ve 1988'e kadar keşfedilmemiştir. Weimar'daki dönemde Liszt, piyano ve orkestra için *Totentanz*'ı, piyano için *Transcendental* etütleri, *Paganini Études*, *Années de pèlerinage*'in ilk iki albümünü, koro eserlerini ve diğer birçok albümünü bestelemiştir (Encyclopedia Britannica).

Dönemin Weimar şehri, modern bestecilerin duyulabildiği bir yer olarak görülmüş ve hatta birçok besteci Liszt ile çalışmak için ya da sadece adını duyurmak için buraya gelmiştir. Bu dönemde şehre gelen bestecilerden biri de Richard Wagner'dir. Ancak Weimar mahkemesinin bazı üyeleri, siyasi aktivizmi nedeniyle Almanya'dan İsviçre'ye kaçmak zorunda kalan besteci Richard Wagner'e (1813–1883) yardım eden Liszt'ten rahatsız olmuştur. Weimar'ın vatandaşları prensesin Liszt ile açıkça ilişki yaşamasından da rahatsızlık duymuşlardır. 1861'e kadar Weimar'da kalmasına rağmen, Liszt'in buradaki konumu artık giderek daha da zorlaşmıştır. Bu esnada oğlu Daniel, 1859'da 20 yaşında ölür. Liszt derin bir üzüntü içinde oğlunun anısına *Les Morts* eserini yazar. Bu olaydan bir yıl sonra prenses, Liszt ile 50. yaş gününde evlenmeyi planlar. Bunun için eşinden boşanması gerekmektedir. Boşanmasının papa tarafından onaylanması umuduyla birlikte Roma'ya giderler ancak papa, prensesin boşanmasına onay vermez. Evlenmeleri mümkün olmayan Liszt ve prenses Roma'da ayrı yerlerde kalmaya devam etmişlerdir (Walz, 1957: 30-31).

Sonraki sekiz yıl boyunca Liszt daha çok Roma'da yaşamış ve dini müzikle daha çok ilgilenmeye başlamıştır. *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (1857–62) ile *Christus* (1855–66) oratoryolarını ve birkaç küçük eseri burada tamamlamıştır. Liszt, Gregoryen şarkılarıyla ilgilenen birkaç 19. yüzyıl müzisyeninden biri olmuştur. Fakat bu eserlerinin çoğu, ölümünden yıllar sonraya kadar yayınlanmamıştır (Walz, 1957: 31).

1869'da Liszt, dük tarafından piyano üzerine ustalık dersleri vermek için Weimar'a davet edildi ve iki yıl sonra aynısını Budapeşte'de de yapması istendi. Hayatının sonuna kadar zamanını Roma, Weimar ve Budapeşte arasında geçirmiştir. 1872'den itibaren Wagner ile tekrar iletişim içerisinde olan Liszt düzenli olarak Bayreuth festivallerine katılmaya başlar. Zaman zaman yardım konserlerinde piyanist olarak yer almış ve beste yapmaya devam etmiştir. İlerleyen yıllarda müzik tarzı daha keskin, içe dönük ve deneysel hale gelmiştir. Sonraki çalışmaları Claude Debussy'nin (1862–1918) armonik tarzını akıllara getirirken, *Bagatelle Without Tonality* adlı son çalışmasıyla ise Béla Bartók'u (1881–1945) ve hatta Arnold Schoenberg'i (1874–1951) anımsatmıştır (Saffle, 2009: 2).

1886'da Liszt son kez Roma'dan ayrılarak Budapeşte, Liège ve Paris'e eserleriyle konser vermeye gitmiştir. Ardından 45 yıl sonra tekrar Londra'ya gitmiş ve burada eserlerinden oluşan birkaç konser vermiştir. Anvers, Paris, Weimar ve son olarak 19 Temmuz'da Lüksemburg'da konserlerde çalmıştır. İki gün sonra festival için Bayreuth'a gelir. Ancak iki Wagner performansına katılmayı başarmasına rağmen, yüksek ateşi sebebiyle istirahate çekilir. Ardından hastalığı zatürreye dönen Liszt 31 Temmuz'da hayata gözlerini kapamıştır (Walz, 1957: 33).

Liszt sadece zamanının en büyük piyano virtüözlerinden olmakla kalmamış, aynı zamanda muazzam bir özgünlüğe sahip bir besteci ve Romantik hareketin baş figürlerinden biri haline gelmiştir. Bir besteci olarak piyano eserleri yazma tekniğini geliştirmiş ve enstrümana sadece parlaklık değil aynı zamanda orkestra tınısı da katmayı başarmıştır (Kang, 2005: 35). Liszt, çalışmalarıyla kromatik armoninin gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu gelişim, ilerleyen zamanlarda tonalitenin bozulmasına ve nihayetinde 20. yüzyılın atonal müziğine temel sağlamıştır. Ayrıca bir piyanist olarak Liszt, solo resitaller veren ilk kişidir (Wang, 2018: 2). Birçok ünlü virtüöz öğrencisi olmuş ve bunların yanında Edvard Grieg (1843–1907), Mily Balakirev (1836–1910), Aleksandr Borodin (1833–1887) ve Claude Debussy gibi genç bestecilere de yardımcı olmuştur (Encyclopedia Britannica).

1.1.4. Edvard Grieg

Norveç'in en büyük bestecilerinden biri olan Edward Grieg (1843–1907), güney Norveç'te bir liman kenti olan Bergen'de doğmuştur. Babası John Grieg, Grieg'in müzik eğitimi masraflarını ekonomik olarak destekleyebilecek başarılı bir tüccardır. Grieg'in annesi Gesine Hagerup, politikacı Edward Hagerup'un kızı olarak Bergen'de varlıklı bir ailede büyümüştür. Müzik yeteneği keşfedilen Gesine Hagerup, Almanya'nın Hamburg kentindeki müzik konservatuvarında profesyonel müzik eğitimi almıştır. Hamburg'daki müzik eğitimini Alman besteci Albert Methfessel'den (1785–1869) alarak piyano ve bestecilik çalışmıştır. Daha sonra eğitimine Londra'da devam eder. Profesyonel eğitim almış bir müzisyen olan Gesine Hagerup, Grieg'in müzik hayatında önemli bir rol oynamıştır. Grieg, müzik derslerine altı yaşında annesiyle başlar. Evde birkaç yıl müzik

eğitimi aldıktan sonra Grieg, bestecilik yeteneğini keşfetmeye başlamış ve ilk parçasını on bir yaşında bestelemiştir (Jarrett, 2003: 15).

1858 yazında ünlü Norveçli kemancı Ole Bull (1810–1880), Grieg'in evini ziyaret eder. Ole Bull'un kısa ziyareti, Grieg'in müzik hayatında oldukça önemli bir olaya vesile olmuştur. Çünkü Ole Bull, Grieg'in ebeveynlerini, oğulları Edvard'ı eğitim alması için Leipzig Konservatuvarı'na göndermeye teşvik etmiştir (Finck, 1905: 45).

Grieg, o dönem Avrupa'nın en iyi ve modern konservatuvarı olarak görülen Leipzig Konservatuvarı'na kaydolmuş ve burada Louis Plaidy (1810–1874) ile piyano çalışmıştır. Ancak Plaidy'nin öğretim tarzından pek hoşlanmamıştır. Plaidy, öğrencilerin çalıştıkları eserlerde karşılaştıkları teknik sorunları çözememiş ve bu da doğrudan öğrencilerinin teknik eksikliğine yol açmıştır. Grieg bu sorunlardan ötürü E. F. Wenzel (1808–1880) ile çalışmalarına devam etmiştir. Robert Schumann'ın yakın bir arkadaşı olan Wenzel, Grieg'in Schumann'ın müziğine olan ilgisini keşfetmesine vesile olur (He, 2021: 14).

Grieg'in son piyano öğretmeni Isaac Ignaz Moscheles olmuştur (1794–1870). Bohemya'da doğan Moscheles, ünlü bir besteci ve piyano virtüözüydü. Leipzig Konservatuvarı 1843'te Mendelssohn tarafından kurulduğunda, Moscheles'e müzik eğitmeni olarak bir pozisyon teklif edilmiştir. Rol modelleri Bach ve Beethoven olan Moscheles, Berlioz ve Wagner gibi çağdaşlarının müziğini kabul etmeyi reddetmiş ve bu durum Grieg'in müziğe bakışını etkilemiştir (He, 2021: 14).

Grieg, Leipzig Konservatuvarı'ndaki eğitimi sırasında kendisini sürekli akranlarıyla kıyaslamıştır. Sınıf arkadaşlarının çoğu son derece yetenekliydi ve bazıları daha öğrenciyken önemli besteler yayınlamış ve diğer ülkelerde ün kazanmıştır. Grieg bu dönemde bazı eksikliklerinin farkına varsa da öğrenciyken Shakespeare'in (1564–1616) *The Tempest* eseri için bestelemiş olduğu müziğiyle ününü arttırmıştır (Jarrett, 2003: 15-16).

Grieg, neredeyse hiç uyumadan, kaybedilen zamanı telafi edermişçesine sürekli çalışır. Ne yazık ki, sağlık durumu 1860 yılına doğru kötüleşmiş ve doktoru ona

iyileşmesi için uzun süre dinlenmesini tavsiye etmiştir. Bir tür tüberküloz olan ciddi bir plörezi vakası teşhisi konmuştur. Bu hastalık sol akciğerinin tamamen çökmesine neden olur. O zamanlar tıbbi teknolojiler yeterli olmadığından doktorlar ameliyat yapamamıştır. Bu sebeple, Grieg hayatının geri kalanında sadece sağ akciğeriyle nefes almak zorunda kalır. Bu hastalık, kariyerinde besteci kimliğiyle ilerlemesine sebep olmuştur. Bir konser piyanisti olarak oldukça yetenekli ve tekniksel anlamda başarılı olmasına rağmen sağlık durumu sebebiyle istediği kadar konser verememiştir (Jarrett, 2003: 16).

1862'de Grieg, Leipzig Konservatuari'ndan mezun olur ve mezuniyetinin ardından memleketi Bergen'e giderek birkaç halk konseri verir. Grieg'in memleketi Bergen'de düzenlediği konserler nispeten başarısız olmuştur. Burada istediği fırsatlarla karşılaşamayan Grieg, arkadaşlarının da önerilerini dinledikten sonra kendi ülkesi dışında daha iyi olanaklara yelken açmak için Kopenhag'a gitmeye karar vermiştir (Kennedy, 2011: 9).

Grieg, Kopenhag'da daha sonra karısı olacak olan kuzeni Nina Hagerup ile bir araya gelir. Nina Hagerup (1845–1935), Norveç'in Haukeland şehrinde doğmuş bir konser piyanisti ve şarkıcıdır. Grieg ve kuzeni çocukluk yıllarından beri birbirlerini tanıyorlardı. Nina'nın bir resitali sırasında tekrar karşılaşmış ve birbirlerine âşık olmuşlardır. Ancak ailelerinin desteği olmadığı için gizlice nişanlanırlar (Kennedy, 2011: 9).

Evlenip başarılı kariyerlere sahip olmalarına rağmen, kişisel yaşamları yine de trajik olmuştur. Evliliklerinden iki yıl sonra ilk çocukları Alexandra dünyaya gelir. Alexandra, kuzen evliliğinin neden olduğu genetik anormalliklerle doğmuştur ve bu nedenle ciddi sağlık sorunları vardır. O dönemki tıp teknolojisi, Grieg'in kızının sağlığına kavuşmasına yardımcı olacak kadar gelişmiş olmadığı için Alexandra bir yaşındayken hayatını kaybetmiştir. Nina bu arada bir düşük yaşamış ve hayatının geri kalanında bir daha çocuk sahibi olamamıştır (Kennedy, 2011: 10).

Çocuk sahibi olamamalarına rağmen, Grieg ailesinin müzik hayatları oldukça hareketli olmuştur. Büyük Avrupa şehirlerini Nina'nın şarkı söylediği ve Grieg'in ona

eşlik ettiği konserler düzenleyerek turlamışlardır. Grieg'in karısına olan sevgisi, ona sayısız şarkı bestelemesi için ilham vermiştir (He, 2021: 21).

1864–1901 tarihleri arasında Grieg, içinde toplam 60 küçük parçanın bulunduğu Op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68 ve 71 numaralı Lirik Parçalarını tamamladı. Bu parçalarda çoğunlukla halk şarkıları ve doğadan ilham alındığı söylenebilir. Örneğin “*Butterfly*” Op. 43 No.1 ve “*Little Bird*” Op. 43 No. 4 parçalarında tril ve tremoloların sık kullanışından küçük kuşların ve kelebeklerin etkisi hissedilebilir. Bu parçalar çok zorlayıcı olmadığı için amatör ve orta seviye piyanistlerin favorileri arasındadır (He, 2021: 22-23).

Grieg, 1872'de İsveç'in Stockholm kentindeki Kraliyet Müzik Topluluğu'nun bir üyesi olarak seçilmiş ve bu sıralarda ünü prestijli bir Norveçli besteci olarak artmıştır. Birkaç yıl sonra 1875 yılında, evliliğinde ciddi sorunlar yaşayan Grieg, ebeveynlerinin ölümüyle birlikte zor bir döneme girer. 1877 yazında Grieg, Lofthus'a yerleşmiş ve orada sekiz yıl yaşamıştır. Sık sık Kuzey Avrupa'da konserler vermiştir. Karısından uzun bir süre ayrı kaldıktan sonra tekrar barışarak bir araya gelmiş ve birlikte Danimarka ve Hollanda'yı gezmişlerdir. Almanya'daki turlardan sonra Grieg'in sağlığı kötüye gitmeye başlar. 1885'te Bergen'e taşınır. Orada “*Troldhaugen*” adında bir ev yaptırmış ve Grieg'in bu eve olan sevgisi 1885'ten hayatının sonuna kadar eserlerine ilham kaynağı olmuştur (He, 2021: 25).

Hayatı boyunca birçok eser yazmış olan Norveçli Romantik Dönem bestecisi Grieg, 4 Eylül 1907 akşamı hayata gözlerini kapamış ve cenazesinin ardından külleri Bergen'deki Troldhaugen'deki evinin yakınındaki dağ mağarasına gömülmüştür (He, 2021: 28).

1.2. Neoklasik Dönem

Neo-klasisizm, atonalite ile geç Romantiklerin kromatizmine ve diğer karakteristik özelliklerine karşı çıkan bir harekettir. Terimin öne sürdüğü gibi, Klasik stili gerçekten canlandırma girişimi olmasa da bestecilerin sadelik ve denge arzusunu

yansıtmaktaydı. Barok ve Klasik dönemlerin müziği Neo-klasik akım için bir başlangıç noktası sağlamıştır. (Kostka, 1990: 165–167).

"Yeni Klasikçiliğin açık sözcüğü 'Bach'a Dönüş' idi. Bunun içindir ki, Romantik dönemde çok kullanılmış olan Sonat biçimi ve Senfoni türü, genellikle savsandı. Bach döneminin ve öncesinin Füg, Kanon, Toccato ve Concerto Grosso gibi tür ve biçimleri, yeniden ele alındı". (Kütahyalı, 1981: 34–35). Daha sonra akım gelişerek, sadece Bach ve öncesini değil, Haydn ve Beethoven klasikçiliğini de içermeye başladı. (Kütahyalı, 1981: 34–35).

"Yeni-klasikçiliğin temel özelliklerini şu biçimde özetlemek mümkündür: 1. Yatay çalışmada ezgisellik yadsınamaz. 2. Ezginin yedenliği ile küğün çift dengelerli (bitonal) bir uyuma yönelmesi dikey çalışma bakımından eskinin çokyüzeyli (polifon) küğünü örnekseyen, ancak daha ileri, çağdaş bir atılımdır. 3. Yatay çalışmada olduğu gibi dikey çalışmada da en yoğun yığınların (daha doğrusu dengelerlik söz konusu olduğu için akorların) kullanılması durumunda bile dengelerlik duygusu yitirilmemelidir. 4. Çokezgili (çokyüzeyli-polifon) bir küğ gibi çok tartımlı bir küğ de yapılabilir" (Say'dan aktaran Kalkan, 2006: 37–38).

Yeni klasikçilik, ilke olarak tonaldır. Eski biçim türleri, özellikle kontrpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra, *bitonality* ve *politonality* gibi teknikler kullanılmıştır (Say, 1997: 485). Net ritimler, kesin kadanslar, daha seyrek doku ve daha az kromatizm, 20. yüzyıldaki melodi, ölçü ve disonans armoniyle birleştirilmiştir (Kostka, 1990: 167).

Neoklasik müzik, tanımlanması zor olabilen karmaşık bir tarzdır. En basit biçimiyle neoklasik müzik, genel olarak 'klasik' stil olarak kabul edilen tarzın karakteristik özelliklerinin ödünç alınması olarak tanımlanabilir. 'Neoklasik' adının kendisi yanıltıcıdır çünkü sadece klasik stildeki bestecilere değil, aynı zamanda barok stilde beste üreten besteciler için de geçerlidir. Neoklasizm döneminin teknik ve müzik yapısı için genelde Mozart (1756–1791), Beethoven ve Haydn (1732–1809) örnekleri verilse de aslında bu dönemde klasik kadar barok etkisi de oldukça fazladır (Corah, 2016: 2).

Klasik ve barok dönem bestecileri 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Besteciler romantizm, empresyonizm, Birinci Dünya Savaşı

sonrası ekspresyonizm, serializm gibi akımları reddetmenin bir yolu olarak barok ve klasik dönemlerin müziğini yeniden hayata döndürmeye karar vermişlerdir. Birçoğu bu dönemlerin abartılı ve aşırı duygusal ifade biçiminden hoşlanmamış ve sonuç olarak neoklasik müzisyenlerin net ve saf olarak tanımladığı seslere yönelmişlerdir. Bu 'saf' kelimesi; dengeli, kontrollü ve daha dikkatli bir uyumsuzluk kullanımı olarak tanımlanabilir (Tobin, 2014: 16).

Barok dönemde kullanılan klavsenin sesi daha keskindir. Romantik dönemde kullanılan piyanodaki pedallar ve sesin sürekliliği, daha sıcak ve duygulu bir ses çıkışı sağlamıştır. Bu sebeple bahsedilen 'saf' sesler, pedalsız ve daha temiz çıkan sesler olarak düşünülebilir. Bu yüzden bestecilerin eserlerini hangi çalgı üzerinde yaptıklarını bilmek, seslendiriciler için pedal kullanımı, tuşe gibi dokunuşları nasıl yapacaklarına karar vermelerinde önemli rol oynar (Tobin, 2014: 16).

Neoklasisizm, bestecilerin geçmişe atıfta bulunurken aynı zamanda yeni ve modern bir şey yapmaları gerektiği için çelişkilidir. Neoklasisizm etkisini geç Romantik dönemde bile görebilmemize rağmen, neoklasik terimi 1920'lere kadar bir müzik türü değildi (Corah, 2016: 4).

Neoklasik besteciler ilk kez barok ve klasik dönemlerde uygulanan besteleme tekniklerini kullanırken, kendi modern yorumlarını da katmışlardır. Neoklasik üslubun amacı, romantik ve modern dönemlerin aşırı dışavurumcu seslerini reddetmektir. Ancak bu, tüm neoklasik eserlerin donuk olduğu veya tüm duygu ve ifadeden yoksun olduğu anlamına gelmez. Besteciler, bunun yerine ifadeyi sadeleştirme ve dışavurumculuğu daha kontrollü bir şekilde sergilemeyi amaçlamışlardır (Corah, 2016: 5).

1.2.1. Neoklasik Barok Etkisi

Barok müzik, dönemin mimarisinin, sanatının ve modasının abartılı ve süslü tasarımını yansıtıyordu. Bu dönemin özellikleri; müzikte birçok çizgiyle hareket eden kontrapuntal yapısı ve müziğe birçok detay katan süslemeler olarak söylenebilir (Schulenberg, 2014: 97).

Klavyede beste yapan neoklasik müzisyenler ise özellikle barok klavye bestecilerinden ve kullandıkları klavye türlerinden ilham almışlardır. Barok dönemin en büyük klavye bestecilerinden bazıları J. S. Bach, Domenico Scarlatti (1685–1757), Georg Friedrich Händel (1685–1759) ve François Couperin (1668–1733) olarak kabul edilebilir. Enstrümanda yenilikler yapıldıkça aynı oranda yapılan müzikte de gelişmeler yaşanmıştır (Schulenberg, 2014: 93).

1.2.2. Neoklasik Klasik Etkisi

Barok dönemle birlikte birçok neoklasik besteci klasik dönemden de ilham almıştır. Bu dönem içerisinde en çok etki yaratmış besteciler için Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven isimleri verilebilir (Rosen, 1997: 70).

Piyanodaki değişim, Klasik dönemde birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. *Crescendo*, *decrescendo* ve *sforzando*’lar eklenerek önemli unsurlar göz önüne çıkartılabilmiş ve istenilen duygular daha rahat verilebilmiştir (Corah, 2016: 15).

Barok dönem karmaşık dokulara sahipken (fügün kontrpuan doğası gibi), Klasik dönem müziği melodinin ana odak haline geldiği daha basit, daha hafif ve daha sade bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde ayrıca fantezi, tema ve varyasyon, *menuet*, *trio* ve *rondo* gibi yeni formlar da geliştirilmiştir. Klasik bestecilerin yanı sıra o dönemde geliştirilen yeni formlar da neoklasik besteciler için ilham kaynağı olmuştur (Corah, 2016: 15).

1.2.3. Jean René Désiré Françaix

Jean René Désiré Françaix, 23 Mayıs 1912’de Fransa’nın Le Mans kentinde doğmuştur. Ölümünden sonra evinde bulunan birçok nota arasından “*Jean 18 Aylık*” başlıklı küçük bir eser çıkması, Françaix’nin beste kariyerinin başladığının kanıtıdır ve alfabeden önce müzik okuduğunu da kanıtlamaktadır (Fraser, 2011: 23).

Françaix’nin anne ve babasının her ikisi de müzikle uğraşıyordu; annesi şarkıcı ve öğretmen, babası ise Le Mans Konservatuarı’nda müzikolog, besteci ve piyanisttir.

Ailesi, onu sürekli olarak konserlere, provalara ve müzikle ilgili sohbetlere götürerek kendisini geliştirmesine teşvik etmiştir (Fraser, 2011: 23).

Françaix'nin bestelemeye olan ilgisi babasının Maurice Ravel'e içinde oğlunun eserlerinin de yer aldığı bir mektup göndermesiyle sonuçlanmıştır. Ravel'in 10 Ocak 1923 tarihinde bu mektuba verdiği cevap “Çocuğun yetenekleri arasında, her şeyden önce, bir sanatçının sahip olabileceği en verimli şeyin, merak olduğunu gözlemliyorum: Bu değerli yeteneği asla harcamamalı ve yok olmasına izin vermemelisiniz” şeklinde olmuştur (Fraser, 2001: 24).

Françaix, virtüöz bir piyanist, şef ve yetenekli bir orkestrasyon ustası olmasına rağmen, her şeyden önce bir besteciydi. Sürekli beste yaptığı ve bir parça biter bitmez diğerine başladığı söylenir. 200'den fazla besteden oluşan üretken repertuarı arasında beş opera, on üç bale, üç senfoni, otuzdan fazla konçerto, on film müziği ve sayısız solo ve oda müziği eserleri bulunmaktadır (Fraser, 2011: 24).

Ancak kariyeri ilerledikçe performans sergileme ihtiyacı da gerekli hale gelmiştir. 1936 tarihli *Concerto pour Piano et Orchestre* gibi bazı eserler, özellikle durgun dönemlerde performans kariyerini devam ettirebilmek için talepleri karşılamak adına yazılmıştır. 1960'larda Françaix, yoğun bir ulusal ve uluslararası konser turu yapmış ve bu da onun bir piyanist ve besteci olarak tanınmasını sağlamıştır. Resital programları, “özel bir sevgi” beslediği Chabrier (1841–1894), Chopin, Mozart ve Schubert'in besteleriyle doluydu ve bu repertuvar geçmiş müziğe olan sevgisinin de göstergesiydi (Fraser, 2011: 26).

Françaix'nin ilk yayını, henüz on yaşındayken kuzeni için yazdığı ve iki yıl sonra 1924'te Sénart tarafından yayımlanan piyano süiti *Pour Jacqueline* idi. O zamandan beri, Françaix'nin müziği Billaudot, Transatlantiques ve Max Eshig dahil olmak üzere çeşitli basımlarla yayımlanmış ancak istediği gibi bir anlaşma yapamamıştır. Bu yüzden Françaix, Fransız yayımcılarla çalışmaya devam etmemiştir. Alman şef Klaus Schöll ile iletişim kurmuş ve o, müziğinin yayımlanmasına yardımcı olmuştur. Aynı zamanda *Mainz Wind Ensemble*'ın lideri Schöll, "Sanatsal çabalarından birinin Mayence'de, Batı

Almanya'nın tamamında ve ötesinde üflemeli eserleri yaymak olduğunu" iddia ederek Françaix'nin üflemeli eserlerinin aktif bir savunucusu olmuştur (Fraser, 2011: 35).

Françaix'nin müziği, Almanya'da kabul görmesine rağmen günün estetik normlarına uymadığı gerekçesiyle Fransa'da pek beğenilmemiştir. 1981'de yaptığı bir açıklamada Françaix, “Müziğim neredeyse on yıldır Fransız orkestraları tarafından çalınmadı... Berlioz ve Debussy'de bunun nedeni müziklerinin anlaşılmasıydı. Benimki çok kolay anlaşılır” demiştir. Gerçekten de 1977'de Georges Pompidou Sanat ve Kültür Merkezi'nin açılmasıyla birlikte Fransız sanat camiasında müzikte yeni bir felsefe egemen olmuştur. Bu merkezin müzik bölümü Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) ünlü modern besteci ve orkestra şefi Pierre Boulez (1925–2016) tarafından yönetilmiştir. Bu enstitü, müzik teknolojisindeki yeni gelişmeleri destekleyerek modern Fransız müziğinin estetiğini değiştirmiştir (Fraser, 2011: 36).

Neoklasik bir besteci olarak Françaix, klasik müziğin geleneksel formlarını, özellikle sonat formunu her zaman kullanmış, oldukça tonal ve Fransız geleneğine bağlı kalmıştır. Bununla birlikte çalışmaları, son derece zorlu teknikleri ve karmaşık ritimleri nedeniyle oldukça zorlayıcıdır (Chen, 2013: 2).

Françaix'in orkestrasyonu renkli ve ışıltılıdır. Mozart, Chopin, Poulenc gibi bestecilerin eserlerinden birçok düzenleme yapmıştır. En iyi bilinen orkestra düzenlemesi, Poulenc (1899–1963) tarafından talep edilen Poulenc'in *l'Histoire de Babar* eseridir (Chen, 2013: 2).

Müzik bestelemesinde asıl amacının “zevk vermek” olduğunu belirten ve hayatı boyunca birçok ödüle layık görülmüş neoklasik besteci Jean Françaix, 25 Eylül 1997 tarihinde Paris'te arkasında birçok eser bırakarak hayata gözlerini kapamıştır (Chen, 2013: 2).

2. BÖLÜM
MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ
ESERLERİN İNCELENMESİ

2. BÖLÜM

MORCEAU IMPOSÉ OLARAK BELİRLENMİŞ ESERLERİN İNCELENMESİ

İncelenecek olan *Morceau Imposé* eserlerinden iki tanesi “etüt” olarak bestelenmiştir. Bu sebeple etüt kavramının açıklanmasının eserlere ışık tutması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

2.1. Etüt

Etüt kelimesi Fransızca kökenli olup “*étude*” şeklinde yazılır ve Türkçeye “etüt” olarak geçmiştir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri). Kelime anlamı Türk Dil Kurumu resmi sayfasında yayınlandığı üzere “belli bir konuyu inceleyen, araştıran eser veya yazı” olan bu kelime genellikle sıkça karşılaşılan önemli zorlukları yenmek ve belirli bir teknik beceriyi mükemmelleştirmek amacıyla pratik yapma materyali sağlamak için tasarlanmış, sözsüz müziksel kompozisyonudur (Yalçınkaya, 2012: 22).

Günümüze kadar birçok besteci ve piyanist etüt bestelemiştir. Bu besteci ve piyanistlere Muzio Clementi (1752–1832) Carl Czerny (1791–1857), Johann Baptist Cramer (1771–1858), Henry Lemonie (1786 –1854), Stephen Heller (1813 –1888), Henri Bertini (1798–1876), Louis Köhler (1820–1886), Claude Debussy (1862–1918), Cornelius Gurlitt (1820–1901), Friedrich Burgmüller (1806–1874), Moritz Moszkowski (1854–1925), Sergei Prokofiev (1891–1953), Sergei Rachmaninoff (1873–1943), Franz Liszt (1811–1886), Frédéric Chopin (1810– 1849), Igor Stravinsky (1882–1971) örneklerini verebiliriz.

Etütler dönemlere göre farklılık gösterebilirler. Kimi etütlerin sadece teknik özellikler dikkate alınarak bestelendiği görülürken kimilerinin ise hem teknik özelliklere hem de dönemine uygun bir kompozisyon estetiğine dikkat edilerek bestelendiği görülmektedir. Etütler, kişinin tekniğini geliştirmesi için yazılan ve genelde sık sık aynı teknik üzerine yoğunlaşan eserler olarak da tanımlanabilir. “Etütler bir ya da birkaç tekniğe yönelik yazılmış küçük çapta eserler olabildiği gibi; geniş, derin bir müzikal ifade

biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır” (Onuk, 2009: 655). Bu eserlerin kişide parmaklarını kuvvetlendirmesinde, çevikliği ve pozisyonları öğrenmesinde, el, bilek ve kol duruşlarını sağlamasında etkisi büyüktür. “Aynı zamanda deşifre çalma becerisini, analiz kabiliyetini, piyano tekniğini ve müzikalitesini geliştirip ilerleteceği için son derece önemlidir” (Yılmaz, 2018: 15).

Etüt özelliği taşıyan eserlerin başlangıcı 15. yüzyılda org öğretiminde kullanılmak üzere yazılan eğitsel parçalara dayanmaktadır. Bu eğitsel parçalar ilk etüt örnekleri arasında kabul edilmektedir. Bu örnekler, zaman içerisinde gelişim göstererek *prelude*, *toccata* ve benzer özgür formları andıran, dolayısıyla “kompozisyon” değeri taşıyan kısa eserlere dönüşmüştür (Say, 2005: 190).

“18. yüzyılın başlarından itibaren genel olarak icracının teknik kapasitesini mükemmel hale getirmek amacıyla yazılan etütler, 19. yüzyılda özellikle piyano üzerinde yaygınlaşmış ve geliştirilmiştir” (Yılmaz, 2018: 13).

“Üstün yetenekli ve alanında uzmanlaşmış sanatçılar için kullanılan virtüöze kavramının ortaya çıkması ile 19. yüzyılda piyanonun konserlerde daha fazla yer edinmesi ile etüt ve virtüöze kavramı birleşerek, salt teknik çalışma statüsünden çıkarılması ve konserlerde de kullanılması amaçlanmıştır. Bunun ardından birçok besteci-piyanist, teknik gelişime yardımcı olmasının yanında, müzikal kazanım ve değerleri de dikkate alarak konserlerde de çalınması hedeflenen “konser etütleri” bestelemiştir. Bu etütlerin ilk örneklerinden olan F. Chopin’in op. 10 ve op. 25 etütleri, konser repertuvarlarında yerini alarak günümüze kadar gelmiştir” (Yılmaz, 2018: 13-14).

2.2. Chopin Piyano Etütleri

Chopin, yirmi yedi piyano etüdü bestelemiştir ve bu etütler: Op. 10 (12 etüt), Op. 25 (12 etüt) ve *Trois Nouvelles Études* (opus numaraları olmadan), sırasıyla 1833, 1837 ve 1840’ta yayımlanmıştır. İlk koleksiyon Franz Liszt’e, ikincisi ise Liszt’in sevgilisi Marie d’Agoult’a ithaf edilmiştir. Op. 10 eserlerini 20 yaşından önce ve op. 25 eserlerini de 20’li yaşlarında yazmıştır. Çağdaşlarının aksine Chopin, etütlerinde daha çok şiirsel ifadelere yer vermiştir (Kim, 2011: 37).

Moscheles'in (1794–1870) “*Grand Characteristics Studies*”in Chopin tarafından öğrencilerinin tekniğini geliştirmede “son dokunuş” olarak kullanıldığı bilindiğinden, Chopin’in etütlerinin müzikal karakter açısından Moscheles’ten etkilenmiş olabileceği sonucuna varılabilir. Yirmi dört etüdün her birinin karakteristik özelliği oldukça belirgindir; bazı etütlerinin adını Chopin kendi koymuş olmasa da etütler karakteristik özellikleri sayesinde isimlerini almıştır: *Tristesse* (op. 10 No. 3), *Revolutionary* (op. 10 No. 12), *Aeolian Arp* (op. 25 No. 1), *Butterfly* (op. 25 No. 9), *Winter Wind* (op. 25 No. 11) ve *Ocean* (op. 25 No. 12). Chopin’in etütlerinde müzikalite ve teknik yeterlilik mükemmel bir biçimde dengelidir ve onun etütlerinin sadece konser için değil, eğitim amaçlı kullanılmasının da etkisi bu dengeden kaynaklanmaktadır (Kim, 2011: 37)

Clementi ve Czerny gibi bazı besteciler hayatları boyunca farklı tarzlarda etütler yazmışlardır ve bu nedenle bir besteci belirli bir kategoriyle sınırlandırılmamalıdır. Her bestecinin kendi tarzı, teknik ve müzikal yaklaşımı vardır. Bu nedenle birçok bestecinin etütlerini tanıyıp çalmak, kişinin müzikal yelpazesini genişletmekle kalmayıp aynı zamanda farklı teknikleri ve müzikleri sergilemesinde de gelişmesine yardımcı olacaktır (Finlow, 1992; 54)

Chopin, öğretme yaklaşımında sadece Bach’tan değil, Clementi’den ve Field’den de etkilenmiştir. Clementi’nin çeşitli teknik yönlerinden faydalanmış ve çalışma teknikleri olarak sadece etütleri kullanmamıştır. Her ne kadar Nocturne’ler çalışma tekniği gibi görülme de onları yumuşak bir ton elde etmek için egzersiz olarak ele almayı amaçlamıştır. Chopin’in müziği, İtalyan operasının etkilerini göstermektedir ve onun öğrencilerine verdiği eserler arasında özellikle Field’in noktürnleri de operatik tarzıdır ve piyanoda cantilena pasajlarla doludur. Bu üç besteci J. S. Bach, M. Clementi ve J. Field’in eserleri, orta seviye bir öğrencinin piyanoda ustalaşmasını geliştirmek için öğrenme repertuarının merkezinde yer almaktadır (Finlow, 1992; 54)

Chopin’in öğretmek için kullandığı parçalar onun zevkini yansıtmaktadır ve bu yüzden Chopin’in ilham aldığı bestecilerden yola çıkılarak etütlerine çalışma teknikleri

önerilebilir. Bu nedenle, çalışma parçaları ile Chopin'in eserlerinin özellikleri arasında bağlantı kurulursa uygulama daha etkili olacaktır (Finlow, 1992; 54).

2.2.1. Etüt Op. 10 No. 12

Chopin'in bu etüdü ilk ne zaman tasarladığını belirlemek imkansızdır. Yine de diğer eserlerinin tarihlerine dayanarak bir fikir elde etmek mümkündür. Etüt *Op 10. No. 12 Revolutionary* muhtemelen 1831'in sonlarında başlamış ve 1832'de, yani Chopin yirmili yaşlarının başındayken bitmiştir. 1829'da Varşova'dan arkadaşı Titus Woyciechowski'ye (1808–1879) “Kendi tarzımda büyük bir çalışma besteledim” diye yazmıştır. Neye atıfta bulunduğu tam olarak bilinmese de muhtemelen birden fazla doku ve motifi içeren çalışmaları olan Op. 10, No. 3, 4, 9 veya 12 *Revolutionary* etütleri düşünülebilir. Etütleri daha sonra 1833'te Probst–Kistner (Leipzig) ve aynı yıl Maurice Schlesinger (Paris) tarafından yayımlanmıştır. Chopin, eserlerinin isimlerini kendi vermemiştir ancak *Revolutionary Etude* (İhtilal, Devrimci) adını alması sadece dönemin siyasal durumundan kaynaklı olmasa bile, coşkulu ve güçlü yazımıyla adına oldukça uygun bir eser olduğu aşikardır. Franz Liszt, etüde *Revolutionary* adını veren ilk kişiydi, Liszt kendisi de 1830'daki İkinci Fransız Devrimi sonrası *Revolutionary Symphony* eserinin ilk bölümünü bestelemiştir (Bird, 2022: 14-15).

Op.10 No.12 Do minör etüdünde, sol elde çeviklik ön plandadır ve sağ elde ezgi, güçlü oktavlarla ifade edilmiştir. Parçadaki *Allegro con fuoco* (canlı ve ateşli), *energico* (enerjik), *appassionato* (tutkulu), *con forza* (güçlü), *stretto* (hızlanarak) gibi terimler, Chopin'in parçada istediği dramatik vurguyu gayet açık bir şekilde ortaya koyar.



Şekil 1. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 20–22

Etütteki en göze çarpan zorluk sol eldeki hareketli 16'lık notalar olsa da sağ eldeki noktalı ritim kalıplarından oluşan oktav akorlar özen gerektirir (Şekil 1). Piyanist için birkaç akor süresince ani bir *crescendo* dalgası yapmak zordur ve bu nedenle, güç kaynağını iyi yönlendiren bir tekniğe ihtiyaç vardır. Bu güç kaynağı, ön kol kaslarından destek alınarak bilekte sıçrama hareketleriyle sağlanmalıdır. Sol el pasajı, çeviklik ve dayanıklılık gerektirse de ele tam oturan hızlı, arpejler piyanistlere uygun bir şekilde yazılmıştır (Şekil 1). Sol elde 16'lık notalardan oluşan do minör tonalitesindeki bu hızlı pasaj ele oldukça rahat bir şekilde oturmaktadır (Bird, 2022:15).



Şekil 2. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 1

Etüt, sağ elde güçlü bir dominant yedili akoruyla başlar (Şekil 2). Chopin, etüt boyunca işleme motifi (*neighbor note motif*) kullanmıştır. Sağ elde, girişte ve A bölümünde 25. ölçüye kadar Sol–La bemol–Sol notaları olarak görünür.



Şekil 3. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 25–26

İşleme motifi sol elde Si bemol-Do bemol-Si bemol şeklinde kullanılarak devam etmiştir (Şekil 3). 25. Ölçüde sol eldeki Do bemolün 26. Ölçüde Do natürelle dönmesiyle yapılan armonik değişikliğin meydana getirdiği gerilim, sol elde, basta yer alan çıkıcı kromatik hareket üzerinde, beşinci parmakla çalınan notalar ile baş parmakla çalınan Si bemol notası arasında bilekteki açının değiştirilmesine vakit sağlar.



Şekil 4. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 17-18

17–18. Ölçülerinde görülen sol eldeki kromatik hareket, armoniyi ileri taşır (Şekil 4). Parmak numaraları sol el için özellikle kritik bir önem taşımaktadır (Bird, 2020: 16).



Şekil 5. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçüler 9-11 ve 49-51

9. ölçüdeki ana tema, 49. ölçüde yinelenmektedir. Ancak bu kez noktalı üçleme ritmine karşı 16'lık notaların yarattığı daha karmaşık ritim kalıplarıyla sergilenir (Şekil 5). Bunun gibi ayrıntılar, bir çatışma ve mücadele duygusu hissettirir (Bird, 2020: 16).



Şekil 6. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 65-71

65. ölçüde Chopin, açılış bölümünden farklı bir yol ayrımına giderek, bir kahramanın zafere ulaştığı hissi veren parlak bir sol bemol majör tonuna yönelir. Bu, Chopin’in ikinci kez majör bir tonaliteye modülasyon yaptığı (birincisi 27–28. ölçüler, Si bemol majör) önemli bir andır. İki ölçü sonrasındaki Fa bemol majörle bu devrimci tema yine görünür. Şekil 6’da ise Mi bemol majöre yapılan yönelmeyle huzur ve sükûnet hissi duyulur (Bird, 2020: 16).



Şekil 7. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 81-84

Son olarak (Şekil 7), parça, başlangıcında olduğu kadar kaotik ve dramatik bir biçimde biter ancak bu sefer Fa minör tonalitesindedir. Chopin’in bitirişte parçanın ana tonalitesi olan Do eksenine dominant fonksiyonu yüklemek istediği için bitirişi Fa minör olarak kurguladığı düşünülebilir.

2.3. Liszt Piyano Etütleri

Paris, 1832’de kolera salgınıyla sarsılırken genç virtüöz Franz Liszt, sanatsal yaşamını ve piyano bestelerinin tarzını sonsuza dek değiştiren bir konsere tanık olmuştur. O yılın Nisan ayında, büyük kemancı Niccolo Paganini, kolera salgını kurbanlarına yardım etmek için Paris Opera Binası’nda bir yardım konseri vermiştir. Liszt, Paganini’nin sergilediği müzikal virtüözlük karşısında şaşkına döner. Bu konser Liszt’in Paganini’yi özgün müzikalitesini mekanik bir enstrümanla birleştirebilen ideal sanatçı olarak görmesini sağlar. Bu aydınlanış, Liszt’in besteleme tarzı ve piyano tekniklerinde yenilikler keşfetmesine vesile olmuştur (Walker, 1983: 173).

Paganini’nin *capriccio*’ları, Pietro Locatelli (1695–1764)’nin keman için yazmış olduğu 24 *capriccio*’sundan evrilerek ortaya çıkmıştır. Locatelli’nin en bilinen eseri “*L’Arte del Violino, 24 capriccios*” ilk kez 1733’te yayımlanmış ve 18. yüzyılda kemanda

ustalaşma egzersizleri olarak önemli bir yere sahip olmuştur. Bu çalışmalar, üstesinden gelinmesi gereken mekanik zorluklar içeren bir dizi parça olarak düşünülmüştür. Paganini, Locatelli'nin fikrini genişleterek seslerin, pozisyonların ve müzikal fikirlerin çalışılmasını zor teknik pasajlar aracılığıyla birleştiren bir dizi *capriccio*'lar yazmıştır. Paganini'nin 24 *capriccio* seti, Carl Czerny'nin piyano egzersizleri geleneğiyle birlikte Liszt'in piyano etütlerinin ileriki dönemlerde gelişimini etkilemiştir. Paganini'nin 24 *capriccio* zamanından itibaren, etütler ve egzersizler sadece mekanik ve fiziksel çabalar olarak değil, teknik ve müzikal içeriğin iyi dengelenmiş bir entegrasyonu olarak da görülmüştür. Artık Pietro Locatelli ve Carl Czerny'nin eski egzersiz ekolü, yerini Paganini, Liszt ve Chopin'in elinde yeni müzikal virtüözite çalışmaları yaklaşımına bırakmıştır (Pulver, 1936: 213-214).

Paganini'nin keman tekniğinde yarattığı bu yeniliğin piyanodaki karşılığı benzer bir biçimde Franz Liszt'le gelişmiştir. 1830'larda Liszt, müzik hayatını ve sanatsal üretimini şekillendiren insanlarla karşılaşır. Özellikle çağdaş müzisyenlerle ve meslektaşlarla tanışmasının Liszt'in gelişen kişiliği üzerinde olumlu bir etkisi olmuştur. Yeni tanıştığı kişiler arasında Hector Berlioz (1803–1869), Frederic Chopin ve Charles Valentin Alkan (1813–1888) vardır ancak Liszt için en etkili tanışma keman virtüözü Nicolo Paganini ile olmuştur. 1832'de Liszt, Paganini'nin Paris'te performans sergilediğini duymuş ve bu deneyim, genç piyanistin sanat kariyerini sonsuza dek değiştirmiştir. Daha sonra Liszt, Paganini'nin kemanda gösterdiği özgün teknikleri piyanoya uyarlayıp birleştirmeye ve geliştirmeye çalışmıştır. Paganini'nin enstrümanında yaptığı *tremolo*, *glissando*, *spiccato* ve çan sesi benzeri doğuşkan efektlerinin ve bu efektleri içeren müzikal pasajları piyanoya uyarlamak için saatlerce pratik yapmıştır. (Pulver, 1936: 213-214).

2.3.1. Grandes Études de Paganini, S.141 Etüt No: 5 “La Chasse”

Beşinci etüt, Paganini'nin *Op. 1 No. 9 Mi Major Capriccio*'suna dayanmaktadır. Etüdün adı, üçlü, beşli ve altılı aralıkların birbirini takip etmesinden dolayı “*La Chasse*” (av) adını almıştır. Bu sık takip edilen aralıklı sesler aynı bir “av çağrısı”nı andırmaktadır. *Capriccio 9*'un biçimsel formu 5'e ayrılır; A bölmesi (1–16. Ölçüler), B bölmesi (17–36.

Ölçüler), A bölmesi (37–52. Ölçüler), C bölmesi (53–94. Ölçüler), A bölmesi (95–111. Ölçüler). A bölümündeki (Şekil 24) çift notalar sanki farklı enstrümanlar tarafından çalınıyormuş ifadesi verir ve Paganini, bu seslerin sanatçı tarafından nasıl ifade edilmesi gerektiği hakkındaki fikrini de oldukça spesifik bir şekilde belirtmiştir. Paganini’nin bu isteği nota üzerinde de “*imitando il Flauto*”, “*imitando il Corno*” ve “*sulla tastiera*” olarak görülebilir (Clavere, 2011: 80).



Şekil 8. N. Paganini, *Capriccio Op. 1 No. 9*, A Bölmesi başlangıcı

İkinci bölme olan B bölümü, Mi minör tonundadır. Her ölçünün başında üç sesli akorlar vardır (Şekil 9).



Şekil 9. N. Paganini, *Capriccio Op. 1 No. 9*, B Bölme başlangıcı

C Bölmesi, tüm bölmelerin en uzunudur (Şekil 10). Bu bölme dört döneme ayrılmıştır. İlk dönem yukarı çıkan gamların takip ettiği oktav arpejler içerir. İkinci dönem başlangıcı, 8’lik notaya varan 32’lik notaların olduğu dört gruptan oluşur (Şekil 11). Daha sonra ilk dönem ilgili majörde yeniden başlar ve devamındaki ikinci dönem de ilgili majörde onu takip eder. İkinci dönem majör olarak geldiğinde daha uzundur.



Şekil 10. N. Paganini, *Capriccio Op. 1 No. 9*, C Bölmesi, Birinci Dönem



Şekil 11. N. Paganini, *Capriccio Op. 1 No. 9*, C Bölmesi, İkinci Dönem

C Bölmesi Napoliten altılı akoruyla bitirildikten sonra tekrar A bölümüne dönülerek *capriccio* tamamlanır. Bu parçada kemancının karşılaştığı üç teknik problem vardır. İlki A bölümündeki çift sesler ve takip edilmesi gereken bir ezgi hattıdır. İkincisi B bölümündeki üçlü akorlarla birlikte devam eden bir melodidir. Üçüncü ve son olarak da 32’lik notaların “*ricochet bowing*” tekniğiyle temiz bir artikülasyonla çıkmasıdır. Kemandaki bu zorluklar piyanoda da orijinal *capriccio*’ya çok yakın bir şekilde görülmektedir. Piyanodaki en belirgin farklılık ise A bölümünün tekrar ediliyor olmasıdır (Clavere, 2011: 82).

Piyano Etüdü Form Yapısı:

- A Bölmesi (ölçüler 1–32)
- B Bölmesi (ölçüler 33–52)
- A Bölmesi (ölçüler 53–68)
- C Bölmesi (ölçüler 69–111)
- A Bölmesi (ölçüler 112–129)

A bölümündeki çift notalar, keman *capriccio*’da olduğu gibi aynı şekilde yazılmıştır (Şekil 12).



Şekil 12. F. Liszt, *Grandes études de Paganini S.141 No. 5, A Bölmesi başlangıcı*

Temanın ikinci gelişinde sol el armonik ve melodik çıkıcı inici beşli aralıkların oluşturduğu bir eşlik biçimi halinde görülür (Şekil 13).



Şekil 13. F. Liszt, *Grandes études de Paganini S.141 No. 5, A Bölmesinin tekrarı*

B bölümünde (Şekil 14) Liszt, Paganini'nin üç sesli akorlarını, oktavlı akor halinde piyanoya uyarlamıştır.



Şekil 14. F. Liszt, *Grandes études de Paganini S.141 No. 5, B Bölmesi*

C Bölmesinde *capriccio*'da olduğu gibi oktavlar katlanmıştır (Şekil 15). Piyanodaki değişikliklerden biri gamların yerine iki elde *glissando* kullanılmasıdır.



Şekil 15. F. Liszt, *Grandes études de Paganini S.141 No. 5*, C Bölmesi

2.4. Op. 43 Lyric Pieces Örneğiyle Grieg'in Piyano Müziği

Grieg, diğer türlerde beste yapmanın yanı sıra kendisini özellikle solo piyano eserleri yazmaya adanmış bir bestecidir. En ünlü eserlerinden biri olan Op.16 Piyano Konçertosu çok fazla seslendirilmiş olsa da solo piyano parçalarının seslendirilmesi pek tercih edilmemiştir. Grieg, on set içerisinde toplam altmış altı parçadan oluşan *Lyric Pieces* içerisindeki en öne çıkan solo piyano eserlerini 1867 ile 1901 yılları arasında yazmıştır (Choi, 1998: 32).

Lyric Pieces, çoğunlukla genç öğrenciler ve amatörler için tasarlanmış eğitim parçaları olarak bilinmektedir. Çoğu kısa ve icra edilmesi çok zor olmayan parçalardır ve konser repertuarı olarak pek tercih edilmezler (Choi, 1998: 32).

Bununla birlikte, dikkatli bir şekilde incelendiğinde, bir bütün olarak Grieg'in sanatını temsil eden birçok karakteristik özelliğin yanı sıra, kolay gibi gözükse notalar arasında zorlayıcı pasajlarla da karşılaşılabilir (Choi, 1998: 33).

Lyric Pieces, Opus numaralarına göre farklı sayıda parçalar içermektedir. Op. 43, 54, 57, 62, 65 ve 68'de altışar parça, Op. 47 ve 71'de yedişer parça ve Op. 12 ve 38'de sekiz parça bulunmaktadır. Her kitap farklı isimlerle yayımlanmıştır. Op. 12 için *Lyriske Smaastykker*, Op. 38 için *Neue lyrische Stucke* ve geri kalan sekiz koleksiyon için de *Lyrische Stucke* adları kullanılmıştır. *Lyric Pieces*, önce kronolojik bir şekilde opus

numaralarıyla, sonrasında stil ve teknik zorluk düzeylerine göre birkaç farklı şekilde sınıflandırılabilir ve gruplandırılabilir (Choi, 1998: 43).

Op. 43'teki altı parça 1886 yılında yazılmıştır. Bu zamanlarda Grieg, Troldhaugen'de güzel bir villa inşa ettirmiş ve orada yaşamaya başlamıştır. Op. 43'teki bu parçalar, Grieg'in romantik stiline en zirvede olduğu zamanda yazılmış olup, piyanistler ve müzisyenler tarafından oldukça beğenilen eserlerdir. Op. 43 içerisindeki parçaların hepsi "bahar" ile ilgilidir. Bu parçalarda ruhani, melankolik ve rüya gibi hislerin yanı sıra genel bir birlik duygusu olduğu ve birbirine güzel bir şekilde bağlandıkları için piyanistlerin genellikle altısını da bir set olarak çaldığı görülür. Grieg, tüm parçalara başlık olarak, doğada gördüğü tek bir şeyi veya kişisel ruh halini yansıtan tanımlayıcı isimler vermiştir. Her zaman samimi ve kişisel olan başlıkları ve müziği aracılığıyla Grieg, yaklaşan izlenimciliğe doğru büyük bir adım atmış gibi görünmektedir. Bu parçalar aynı zamanda Grieg'in parça yazımındaki inceliklerinin de detaylı görülebildiği eserlerdir. Parçaların içerisindeki arpejler, diziler ve hızlı birtakım hareketler, kusursuz bir şekilde çalışılmalıdır. Bu betimlemeler, neşe ve özgürlük duygularını parçaya kazandırmaktadır (Choi, 1998: 43).



Şekil 16. E. Grieg Op. 43 No. 4 Little Bird

Op. 43'teki parçalar hem teknik hem de müzikal açıdan ilgi çekici bir hale gelmiştir. Parçalar birbirini harika bir şekilde tamamlarken aynı zamanda Grieg'in bir parçadan diğerine ruh halini değiştirme yeteneği bu sette öne çıkmaktadır. Pedalın

ayrıntılı kullanımıyla elde edilen müzikal renk, bu setteki parçalarda özel bir yere sahiptir. Çoğu parçada ses gürlüğü genel olarak fısıldar gibi yumuşaktır, gürlük nadiren yüksek olarak karşımıza çıkar. Bu sette *ff* ya çıkış yalnızca son parçada görülür (Choi, 1998: 43).

2.4.1. Op. 43 No. 4 “Vöglein” “Little Bird”



Şekil 17. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*

Küçük kuş anlamına gelen *Little Bird* parçasının ilk motiflerinde kuşun kanat çırpışlarını andıran hızlı ve birbirini takip eden notalar görünmektedir (Şekil 17). Parçanın temposu *allegro* olarak belirtilmiş olup piyanistten *leggiero* çalması istenmiştir. Ahmet Say'ın Müzik Sözlüğü'ne (2002) göre; “hafif ve çabuk” anlamına gelen *Leggiero* (İt.), kuşun hafifliğini ve hareketlerini piyanistin doğru bir biçimde yansıtması için belirtilmiştir.



Şekil 18. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 6-8

Parça re minor tonalitesinde başlar ve ilk cümle 8 ölçü boyunca devam eder. Ancak dominant derecesine doğru modülasyon yapan cümle la minör tonalitesinde sonlanır (Şekil 18). Bu cümle içerisinde her bağ sonu *staccato* bitmiştir ve bu durum parçanın hafifliğiyle birlikte keskinlik hissi de kazandırmıştır.



Şekil 19. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 9-11

8 ölçü sonrasında iki elde birlikte çalınan 32'lik notalar sadece sol elde devam ederken sağ elde ritme uyacak şekilde eşlik halinde akorlar mevcuttur (Şekil 19) (He, 2021: 55).



Şekil 20. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 13-15

13. ölçüye gelindiğinde ise, sağ elde 32'lik notalar varken sol elde onu takip eden 8'lik notalar birlikte hareket ederek kromatik bir şekilde 16. ölçüye kadar bir iniş sergiler (Şekil 20).



Şekil 21. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 21-23

21. ölçü, 1. cümlenin tekrarı olarak başlar ancak burada sol eldeki 8'lik ve 4'lük *staccato* motifler yerine 2 ele dağılan 32'lik notalardan oluşan 5'lemeler vardır (Şekil 21). Bu 5'leme motifi, kuşun yaptığı hızlı bir manevrayı andırmaktadır ve bu motif 26. ölçünün sonuna kadar devam eder. İlk cümleden diğer bir farkı da cümlenin la minöre modülasyon yapmadan ana tonalitede bitirilmesidir.



Şekil 22. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 29-31

29. ölçü, ikinci cümlenin tekrarı olarak başlar ancak bu sefer ton farklıdır (Şekil 22).



Şekil 23. E. Grieg Op. 43 No. 4 *Little Bird*, ölçü 33-36

Parçanın sonunda majör moda geçilir ve özellikle rallentando yapılmadan pianissimo nüansıyla sonlanır (Şekil 23).

2.5. Jean Françaix'nin Müziği

Françaix'nin neoklasik teknikleri, geleneksel formları ve basit melodileri kullanmasının yanı sıra modern armonileri karmaşık ritimler ve çok ayrıntılı partiyonlarla birleştirmesi, bestecinin müziğinin anında tanınabilir olmasını sağlayan özellikleridir. Müziğinde belirgin olarak diyaloglar duyulur. Bazen melankolik olsa da enstrümanlar arasındaki konuşmanın daha çok mizahi yapıda olması, onun özellikle 'esprili' tarzını göstermektedir. Bu ayırt edici özellikler, Françaix'in kompozisyonlarında ve ağırlıklı olarak flüt eserlerinde görülebilir. Ancak besteci, müziğinin herkes tarafından beğenilmeyeceğinin de farkında olmuştur. Eserlerinde beklenmedik bir melodi, farklı armoni, biçimsel tasarımlar, enstrümantasyon ile birlikte keskin işaretler ve terimler kullanan bir besteci idi. Bu durum onun müziğinin tipik bir Fransız stiline olduğunun da kanıtlarından biridir (Fraser, 2011: 43).

Eserlerinde özellikle Barok ve Klasik formlardan alıntılar yaparak süit ve sonat gibi türler kullanmıştır. Bu geleneksel form ve armoni yapılarını kullanması, onun müziğinin neoklasik özellikler taşıdığının kanıtıdır (Fraser, 2011: 43).

Klasik form modellerini kullanmanın yanı sıra, armoni ve melodi bakımından da Klasik bir yaklaşıma sahiptir. Françaix'nin armonik yapısının temeli standart bir şekilde ilerler ancak bu standart ilerleyişe kromatizm yoluyla “yanlış” notalar eklenerek belirgin modern bir dokunuş yapılır. Françaix'nin çalışmalarında geleneksel melodi ve armoni kullanımları oldukça belirgindir ve bu çalışmalarında kromatizm ve “yanlış nota”

armonilerinin kullanımı da bestelerine modern bir hava katmaktadır. Çalışmaları, genellikle tonaliteden uzaklaşmayan, basit melodik ve armonik cümle yapılarından oluşur. Atonalite yerine tonalite konusunda Françaix, Fransız halkına yeni bir müzik dili öğretmeye çalışanların onun müziğinin başarısından rahatsız olduklarına inanıyordu (Fraser, 2011: 43).

Françaix'nin müziğinde yaygın olan bir başka neoklasik teknik ise esere bir bütünlük kazandırmak için önceki bölümlerin alıntılanarak yeniden ortaya çıktığı döngüselliktir. Bu döngüsel fikirler, ağırlıklı olarak Françaix'nin *Musique de Cour*, *Trio pour Flûte, Violoncelle et Piano* ve 1966 tarihli *Pour Flûte et Orchestre* konçertosunda yer alır (Fraser, 2011: 43-44).

2.5.1. *En Cas de Succés*



Şekil 24. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 1-4

Parça 5/8'lik ölçüde yazılmıştır. Genel olarak sağ elde akorlar, sol elde ise oktavlar yer almaktadır. Sağ elde bulunan akorların üst sesleri sapları yukarı çekili şekilde belirtilmiştir. Bu yukarıdaki notalar melodiyi temsil eder ve değerleri alt partilerde sekizlik notalardan oluşan akorlardan farklıdır. Bu sebeple, bu seslerin akorlardan bağımsız bir tema olduğunun farkında olunması ve bu bilinçle seslendirilmesi piyanistlik açısından oldukça önemlidir (Şekil 24).



Şekil 25. J. Francaix, *En Cas de Succés*, ölçü 1-8

Tema 8 ölçü boyunca sunulur. 16 ölçü boyunca iki kez tekrarlanır. Her defasında ilk dört ölçü armoniden bağımsız olarak düşünüldüğünde aynı şekilde yinelenir. Armonide ise farklılıklar vardır. Ayrıca 8 ölçülük temanın son 4 ölçüsü de her tekrarda melodik değişiklikler göstermektedir (Şekil 25-26).



Şekil 26. J. Francaix, *En Cas de Succés*, ölçü 8-16

17. ölçüden itibaren temanın ilk dört ölçüsü üst üste iki defa daha duyulur. Bu 4 ölçülük tekrarlamaların yalnızca son ölçüleri farklıdır. Genel olarak melodinin aynı olan yerlerinde de armonik farklılıklar göze çarpar (Şekil 27-28).



Şekil 27. J. Francaix, *En Cas de Succés*, ölçü 17-20



Şekil 28. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 21-24

25. ölçüden itibaren köprü niteliği taşıyan bir külminasyon duyulur (Şekil 29).



Şekil 29. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 25-29

Külminasyonun zirve noktası 37 ve 38. ölçülerdir. 38. ölçünün sol elinde bulunan son sekizlik oktav 39. ölçüden itibaren başlayan ana temaya auktakt niteliğindedir. Zirveden sonra gelen bu oktavın auktakt olarak tekrar yeni temaya dönüşü simgelemesi bir nevi tempoda genişleme hissiyatını ortaya çıkarabilir (Şekil 30).



Şekil 30. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 37-39

39. ölçüde tekrar gelen ana tema küçük değişikliklerle sunulur (Şekil 31).



Şekil 31. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 39-42

47. ölçüden itibaren gelen ve kromatizm özellikleri gösteren pasajın koda olarak değerlendirilebileceği söylenebilir (Şekil 32).



Şekil 32. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 47-50

8 ölçü sonra son olarak ana temaya bir gönderme daha yapılır. Ancak bu kez melodik olarak düşünüldüğünde yapı iki ölçü majör iki ölçü eolyen özellik gösterir (Şekil 33-34).



Şekil 33. J. Françaix, *En Cas de Succés*, iki ölçü major 55-56



Şekil 34. J. Françaix, *En Cas de Succés*, iki ölçü minör 57-58

Parça genel olarak sol eksenini üzerinde sunulmaktadır. İçerisinde barındırdığı paralelizm ve eklenmiş notalar empresyonist özellikleri kulağa yansıtır. Örneğin son akor sol egemenliğinde majör tınlasa da akora eklenmiş “mi” sesi kesin karar etkisini kırarak empresyonizmin bulanık yapısını yansıtır (Şekil 35).



Şekil 35. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 63-64

3. BÖLÜM
ÖĞRENME SÜRECİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

3. BÖLÜM

ÖĞRENME SÜRECİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

3.1. Öğrenme Süreci

Öğrenme sürecinin planı, belirli tekniklerin sırasını belirler. Bu süreç ne kadar karmaşık olursa olsun, bir piyanist, teknik pasajlara yerleştireceği parmak numaralarını belirleme, partisyonda yer alan müzikal sembolleri ve yönergeleri anlama gibi konularda ön çalışma yapmalı ve eseri bu şekilde çalışmalıdır. Ezber yapmak eserin teknik zorluklarını aşma yolunda kolaylık sağlayan unsurlardan bir tanesidir. Hem eserin ezberini sağlama yolunda yardımcı olan hem de eserde daha ustalaşmaya yarar sağlayan yöntemlerden birisi de parçanın müzikal formunu ve armonik yapısını incelemektir. Bu yöntemler, piyanistin performansına ve yorumuna doğrudan etki etmekle birlikte seslendirme sırasında ipuçları haline gelerek çalıcının hafızasının gelişimine katkıda bulunur. Pek çok gözlemcinin ilgisini çeken soru şudur: Bir piyanist belli bir repertuarı nasıl öğrenir ve ezberler? (Clavere, 2011: 25).

Teknik yeterlilik, estetik güdü ve müzikalite, izleyici ile icracı arasında bir uyum yakalanmasını sağlar. Sonuç olarak buna başarılı bir canlı performans denebilir. Buna karşılık, teknik hatalar, ezber hataları veya yetersiz müzikalite gibi durumlar da icracı ve izleyici arasında uyumsuzluk yaratır. Bu ise başarısız bir performans olarak nitelendirilebilir. Bir performansın başarılı olabilmesi için tüm bu etkenlerin bir araya gelmesi ve birbirleriyle özdeşleşerek güzel bir müzik sunulması gerektiği söylenebilir. İşitsel, görsel ve kas hafızları gibi farklı bellek türleri, başarılı bir öğrenme sürecinin önemli parçalarıdır. İlk bellek tip, büyük ölçüde bilinçsiz halde yapılan kas (motor) hafızasıdır. Bu bellek, teknik pasajların yürütülmesini mümkün kılan fiziksel hareketlerin dahil edilmesiyle ilgilidir. Piyanist, ses gürlüğü bakımından hafif bir ses yaratmak için gereken güç oranı ile yüksek bir ses yaratmak için gereken güç oranının kas hızı açısından farkında olmalıdır. İkinci tür bellek, kulak yoluyla hatırladığı işitsel bellek sürecidir. Piyanist sesleri hatırlar ve ardından işitsel olarak doğru kabul edilen diziyi veya kalıpları yeniden üretir. Son olarak, görsel hafıza, icracıya notayı ve el pozisyonlarını hatırlatmada

yardımcı olur. Piyanist, ellerin klavye üzerinde hareket ettiğini görerek ve notanın görünümünü gözünde canlandırarak uygun notaları ve kalıpları hatırlar. İyi programlanmış bir ezberleme yöntemiyle hedeflenen performans sunabilir. Piyanistler, sadece saatlerce süren teknik çalışmayla kalmayıp bunun yanı sıra düşünce yoluyla yapılan ve kasıtlı uygulama adı verilen bir çalışma yöntemini de kullanırlar. Kasıtlı uygulama kavramı, performansı iyileştirmede etkili olan faaliyetlerin düşünce yoluyla yalnızca akılda tekrar edilmesi olarak tanımlanabilir. Bu tür bir uygulama teknik ve müzikal becerinin gelişimi için saatlerce gereken uzun pratik çalışmalardan farklı olarak yoğun bir odaklanma gerektirir ve bu durum bilginin hafızaya oturması sürecine izin veren mental bir gelişimden ibarettir (Clavere, 2011: 25- 26).

3.2. Op. 10 No. 12 Do Minör Etüt Çalışma Yöntemleri

Bu bölümde, Chopin İhtilal etüdü için örnek çalışmalar önerilmiştir. Bu çalışmalar, konser etütlerinden önce çalışabilecek benzer tekniklere sahip daha kolay etütlerdir. Bu etütleri çalışmaya başlamadan önce bir nevi basamak görevi gördükleri söylenebilir.



Şekil 36. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 9-11

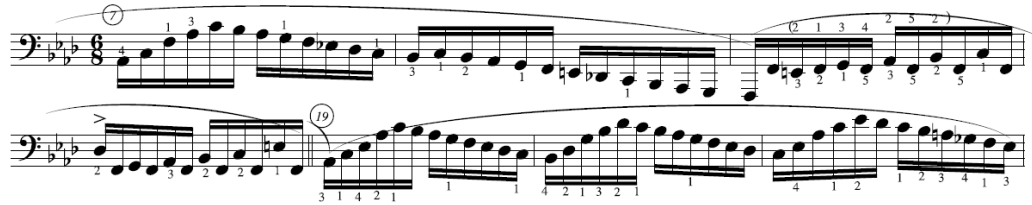
Şekil 36 'da yer alan ölçüler incelendiğinde, notalar içerisinde re sesinin çıkarılması ile arpej özelliği gösteren bir yapının temelinde bulunduğu ve inişli çıkışlı dalgalanmalar halinde sunulduğu görülür. Bu hareketlerin olgunlaşması için Czerny ve Clementi'ye ait aşağıda örnekleri gösterilen (Şekil 37 ve 38) alıştırımların hem beyaz hem de siyah tuşlardaki hakimiyete yardımcı olabileceği düşünülmekte ve çalışılması önerilmektedir.



Şekil 40. M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* No. 9, ölçü 1, 13-16

Şekil 41. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 28-35

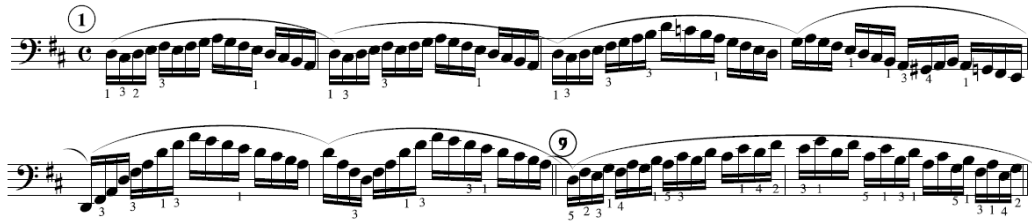
Şekil 42'deki *Gradus ad Parnassum* No. 44 etüdünün 8. ölçüsünde yer alan pasajı, İhtilal Etüdü'nün 36. ölçüsünde yer alan pasajına benzemektedir (Şekil 43). Aynı şekilde *Gradus ad Parnassum* No. 87 etüdünün 5. ölçüsüyle de (Şekil 44) İhtilal Etüdü'nün 37. ölçüsü benzemektedir (Şekil 45) (Kim, 2011: 84).



Şekil 42. M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* No. 44, ölçü 7-10 ve 19-21



Şekil 43. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 36-37



Şekil 44. M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* No. 87, ölçü 1-6 ve 9-10



Şekil 45. M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* No. 44, ölçü 8-9

İhtilal Etüdü'nde birçok kez karşılaşılan ve şekil 46'da bir örneği olan siyah tuş pasajları için ise şekil 47'de gösterilen *Gradus ad Parnassum* No. 17 çalışılabilir.



Şekil 46. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 65-66



Şekil 47. M. Clementi, *Gradus ad Parnassum* No. 17, ölçü 4

Cramer 84 Piyano Etüdü 1. Kitap No. 16 ile Chopin Prelüd No. 3 eserinin sol el çalışmaları için iyi olduğu gözlemlenmekte ve İhtilal Etüdü için önerilebilecek çalışmalar arasında olduğu düşünülmektedir (Şekil 48 ve 49).



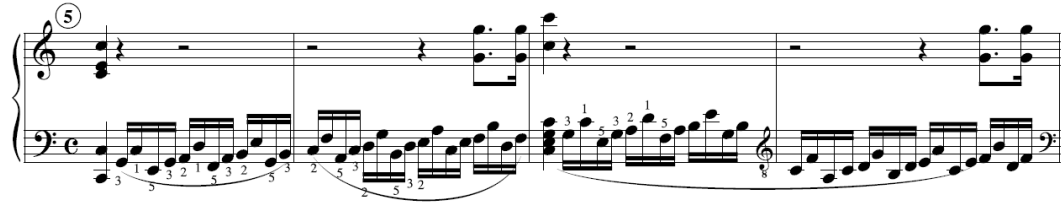
Şekil 48. J. Cramer, 84 Piyano Etüdü 1. Kitap No. 16, ölçü 1-8



Şekil 49. F. Chopin, *Prelude No. 3*, ölçü 1-3

Şekil 50'deki Cramer 84 Piyano Etüdü 1. Kitap No. 43, Chopin etüdün sağ elinde yer alan (Şekil 51-52) oktavların ritmik hareketlerine benzerlik gösterir (Kim, 2011: 85).

Sol eldeki hızlı hareketlerle birlikte bu notaların sağ el bileğinin atılarak çalınmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.



Şekil 50. J. Cramer, *Etude No. 43*, ölçü 5-8



Şekil 51. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 1-4



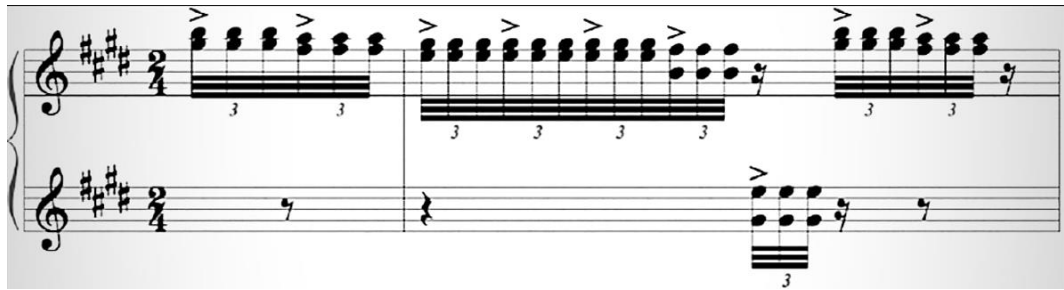
Şekil 52. F. Chopin, *Etude Op. 10 No. 12*, ölçü 29-30

3.3. Grandes Études de Paganini S. 141 No. 5 Çalışma Yöntemleri



Şekil 53. F. Liszt, *Grandes études de Paganini S.141 No. 5*

Şekil 53'teki başlangıç pasajında piyanistten istenen; vuruş başlarını sol elle çalmasıdır. Ancak bazı kısımlarda bu pasajın sadece sağ elle çalınması gerekmektedir. Aşağıda örnek olarak gösterilen repetisyon alıştırması (Şekil 54) tüm benzer pasajlara uygulanarak teknik yeterlilik sağlanabilir. Çift notaların olduğu pasajlardaki notalar, ses ve eşitliği sağlamlaştırmak için üçlemeler halinde tekrar edilerek çalışılabilir (Clavere, 2011: 84).



Şekil 54. Çift nota üçlemeli repetisyon egzersizi

Temanın ikinci gelişinde sol el akorunda arpejler yazılmıştır (Şekil 55). Alfred Cortot (1877–1962), kendi edisyonunda bu pasaj ile ilgili aşağıdaki gösterilen çalışma önerisini sunmuştur (Şekil 56).



Şekil 55. F. Liszt, *Grandes études de Paganini* S.141 No. 5, ölçü 18-22

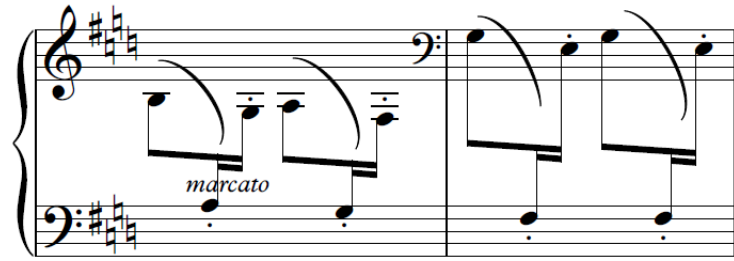


Şekil 56. A. Cortot, Çalışma Önerisi

B bölümünde (Şekil 57) piyanistin içerideki melodiyi akorlardan ayrı bir şekilde tek başına çalarak öğrenmesi tavsiye edilir. Daha sonra piyanist, içerideki melodiler olmadan, geri kalan akorları çalarak çalışmaya devam etmelidir (Şekil 58 ve 59).



Şekil 57. F. Liszt, *Grandes études de Paganini* S.141 No. 5, ölçü 34-35

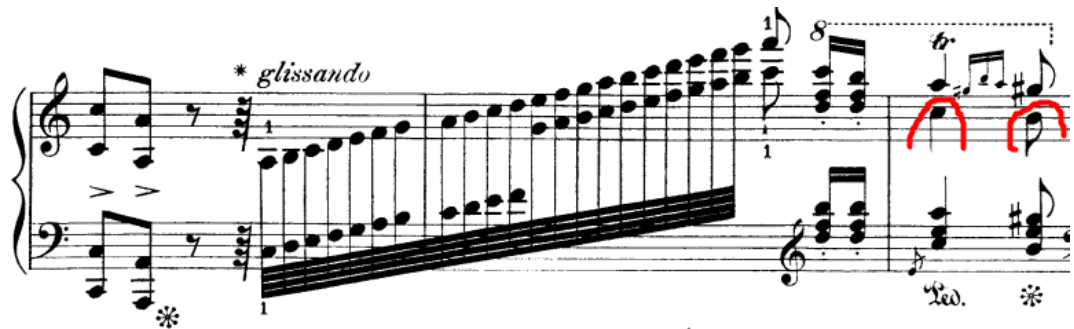


Şekil 58. İç melodi



Şekil 59. İç melodi olmadan

C bölümünde oktav, *glissando* ve ayrıca parmakların hızlı olmasını gerektirecek küçük pasajlar ile üç sesli akorlardan oluşan teknikler kullanılmıştır (şekil 60). Piyanistin yapması gerek ilk adım, *glissando* ve oktavların yinelendiği her kısmı ayrı ayrı ele alarak çalışmak olmalıdır. Ayrı ayrı çalışılan pasajlar sonradan bütün hale getirilmelidir.

Şekil 60. F. Liszt, *Grandes études de Paganini* S.141 No. 5, ölçü 71-73

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi sağ elin en alttaki notasını sol el çalabilir (Şekil 60). Bu sağ eldeki trilin çok daha kolay seslendirilmesine olanak sağlar.

Beş notanın hızlıca sırayla çalındığı ve üçlü arpej motiflerinin olduğu pasajların iyi artiküle edilebilmesi için yavaşça ve parmakla *staccato* yaparak çalışılması önerilir (Şekil 61).



Şekil 61. F. Liszt, *Grandes études de Paganini* S.141 No. 5, 98-101

A bölümünün tekrarlanmasıyla etüt tamamlanır ancak bu sefer farklı olarak sol elde tekrar eden çift notalar vardır (Şekil 62). Bu çift notaları doğru çalabilmek için piyanistin sağ eli devam ettirerek, sol eldeki notaları aşağıda görüldüğü gibi aksanlı ve tekrar eder bir biçimde çalışması yararlı olacaktır (Şekil 63) (Clavere, 2011: 86).



Şekil 62. F. Liszt, *Grandes études de Paganini* S.141 No. 5, ölçü 132



Şekil 63. Sol El Çalışma Yöntemi

3.4. Op. 44 No. 3 “Little Bird” Çalışma Yöntemleri

Parçanın ilk başlangıcından itibaren sonuna kadar görülen ve şekil 64’te bir örneği bulunan motif trile benzemektedir.

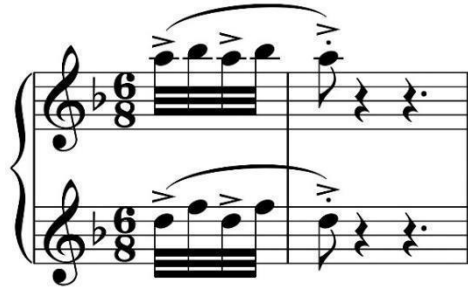


Şekil 64. E. Grieg, *Little Bird*

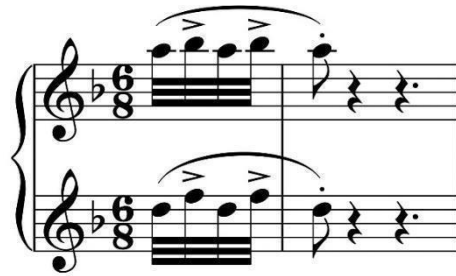
Ayça Kocatürk, Piyano Çalma Teknikleri tezinde trille ilgili şunları yazmıştır:

“Triller piyano edebiyatının her döneminde, ortaya çıkmaya başladığından beri piyano çalma tekniklerinde önemli bir rol oynamış ve oynamaktadır. İyi uygulandığında çok etkili olabilmektedir. Ama teknik açıdan bakıldığında zor gibi görünmektedir. Bu bakımdan, bütün yaylı çalgılardaki önemli bir beceri olarak görülen “vibrato” hareketine benzer. Bu tarz tekniklere bir formül bulmak oldukça zordur. Yalnız, tril ya da vibrato yapabilmek için doğru şartlar oluşturulduğunda; eforsuz ve esnek olarak, bunları uygulamak mümkün olabilir. En iyisi her zamanki gibi yavaş tempoda, parmakları ve önkolu çalıştırarak başlamaktır. Hız gitgide artırılır ama önkol, el ve de parmaklarda en ufak gerilim olmamasına dikkat edilmesi şarttır.” (Kocatürk, 2010: 87)

Kocatürk, tezinde yukarıda görülen Şekil 65'teki çalışma yöntemlerini yazmıştır. *Little Bird* parçasının trile benzeyen motifi benzer aksan yöntemiyle çalışabilir. Birlikte veya ayrı ellerle aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi çalışmalar yapılabilir (Şekil 66 ve 67).



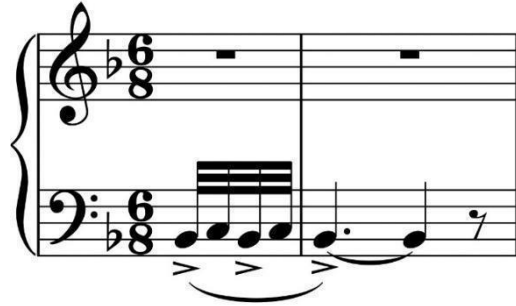
Şekil 66. E. Grieg *Little Bird*, Aksanlı Çalışma



Şekil 67. E. Grieg *Little Bird*, Aksanlı Çalışma

Şekil 66 ve 67' deki zıt aksanlı çalışma önerilerinin artikülasyonu geliştirmek için yararlı olacağını söyleyebiliriz.

Parça içerisinde bu ve benzeri motiflerin yer aldığı pasajlar için aşağıda örnekleri sunulan çalışmalar uygulanabilir (bkz. Şekil 68 ve 69).



Şekil 68. E. Grieg *Little Bird*, Aksanlı Çalışma



Şekil 69. E. Grieg, *Little Bird*, Aksanlı Çalışma

Şekil 70’te görülen Czerny Op. 599 No. 65 etüdü de bu hareketi sağ elde çalışmak için uygundur.



Şekil 70. C. Czerny Op. 599 No. 65

Benzer olarak Czerny Op. 599 No. 67 etüt de bu kez aynı hareketi sol elde çalışmak için öneri olarak verilebilir (Şekil 71).



Şekil 71. C. Czerny Op. 599 No. 67

Czerny Op.849 No. 22, Brahms 51 Exercises WoO 6 No. 17 çalışmaları da aynı şekilde tril motifi için önerilmektedir.

Little Bird parçasının içerisinde sıkça karşılaşılan bir diğer hareket de 16'lık notaların 8'lik *staccato* notalara bağlanmasıdır (Şekil 72).



Şekil 72. E. Grieg, *Little Bird*

Hızlı bir tempoda çalınması gereken bu motifler için şekil 73'te görülen Czerny Op. 599 No. 51 parçası çalışılabilir.



Şekil 73. C. Czerny Op. 599 No. 51

Czerny Op. 849 No. 5 etüdü de bu motif için uygun bir çalışmadır (Şekil 74).



Şekil 74. C. Czerny Op. 849 No. 5

Little Bird parçasında çalışılabilecek başka bir hareket ise şekil 75'te görülen, 2 ele dağıtılan 5'leme notalarıdır.



Şekil 75. E. Grieg, *Little Bird*, 5'leme

Bu sağ elden sol ele olan 5'leme geçiş, Czerny *Op. 299 No 32*, etüdü ile çalışılabilir (Şekil 76).



Şekil 76. C. Czerny *Op. 299 No. 32*

Czerny *Op. 849 No. 10* ve 29, *Op. 740 No. 6* alışmaları da aynı şekilde iki ele dağılan 5'leme hareketleri için önerilmektedir.

3.5. En Cas de Succés alışma Yöntemleri

Parçanın sağ eldeki akorları (şekil 77) en göze çarpan teknik zorluğudur ve çalışmak için birçok egzersiz mevcuttur. Liszt alıştırırmalardan bu tekniğe yönelik bazı egzersizler aşağıda gösterilmiştir (Şekil 78).



Şekil 77. J. Françaix, *En Cas de Succés*, ölçü 1-8



Şekil 78. F. Liszt, *Technical Studies*, 1. Kitap sayfa 30

Bu alıştırma 3'lü akorlar sağ el ve sol elde farklı parmak numaralarıyla iniş çıkış hareketleri yapmaktadır. İçerisinde barındırdığı modülasyonlar “*En Cas de Succés*” parçasının sürekli değişen ton yapısına uygun bir çalışmadır.



Şekil 79. F. Liszt, *Technical Studies*, 7. Kitap sayfa 3

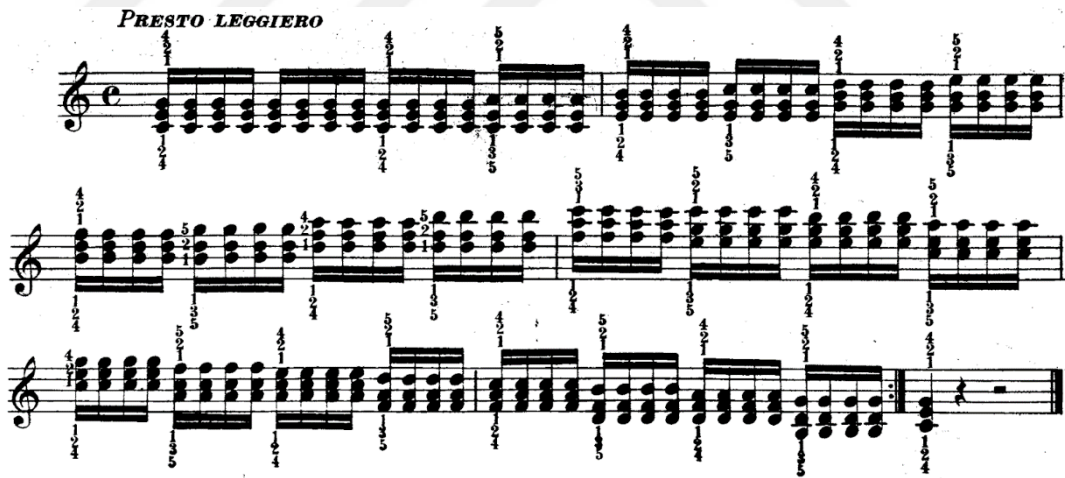
Yukarıdaki alıştırmanın ilk satırında sağ ve sol elde belirli parmak numaraları kullanılır ve sırasıyla akorlar paralel olarak bir çıkış ve iniş gerçekleştirir (Şekil 79). İkinci satırda ise daha karmaşık bir yapı mevcuttur. Bu çalışmada sürekli farklı yerlerde gelen

diyez ve natürel işaretleri, hem parmakların parça içerisinde üst melodiyi tutmasında hem de geçişlerde legato yapabilme becerisinin geliştirilmesinde kullanışlıdır.



Şekil 80. J. Françaix, *En Cas de Succés*

Akorların farklı gelişleri ve melodiyi duyurmanın haricinde, parçayı yeterli hızda rahatlıkla çalabilmek için hızlı nota tekrarlarıyla çalışmalar yapılması önerilmiştir. Aşağıdaki Beniamino Cesi (1845–1907) alıştırmaları, bu teknik için örnek olarak verilmiştir (Şekil 81- 82).



Şekil 81. B. Cesi, *Technische Studien*, S.146, sayfa 72



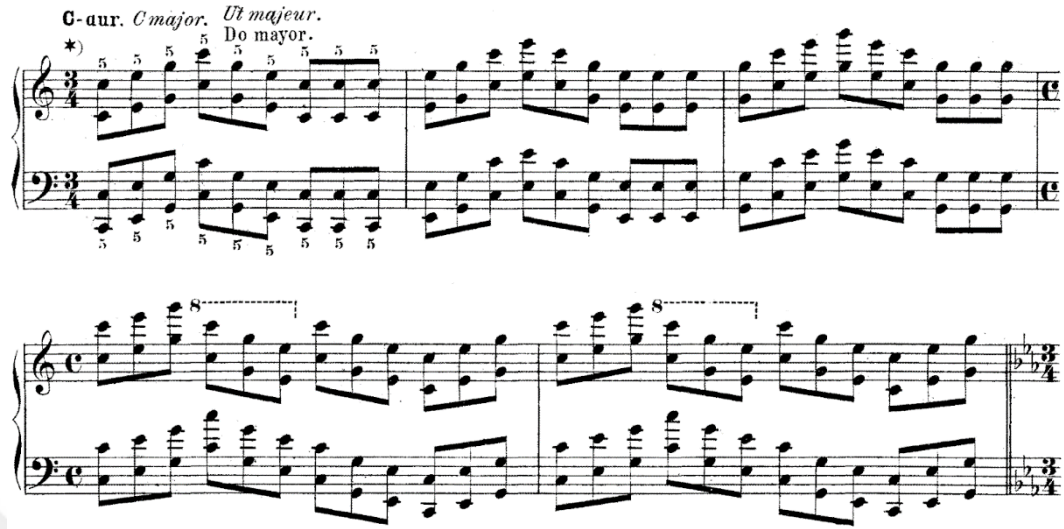
Şekil 82. B. Cesi, *Technische Studien*, S.146, sayfa 76

Yukarıdaki çalışmalara ek olarak akor çalışmalarını pekiştirmek için ikili ve dörtlü akorların da olduğu şu egzersizlerle çalışılabilir: F. Liszt *Technical Studies* 1. Kitap sayfa 17–30, 5. Kitap sayfa 5–30, 6. Kitap sayfa 3–25, 8. Kitap 19–26, 11. Kitap 3–39, 12. Kitap 18–32, B. Cesi *Technische Studien*, S.146 sayfa 39–42, 63, 69–80, 118–121.



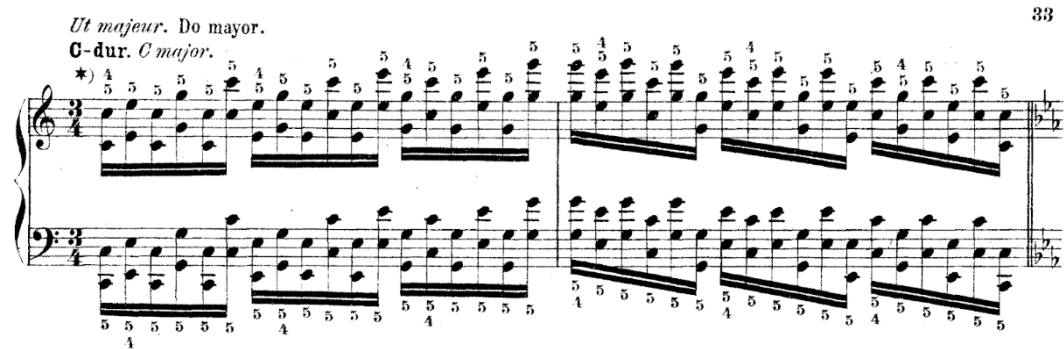
Şekil 83. J. Françaix, *En Cas de Succés*

En Cas de Succés parçasının sol el kısmında atlamalı oktavlar görülmektedir (Şekil 83). Bu oktavlar, çok hareketli olmakla birlikte kimi zaman yüksek aralıklarla kimi zaman az aralıklarla görülmektedir. Parça hızlı ve hiç durmayan bir yapıya sahip olduğu için sol eldeki bu geniş aralıklı oktavlar aşağıdaki çalışmalarla pekiştirme yapılabilir.



Şekil 84. F. Liszt, *Technical Studies*, 12. Kitap sayfa 3

Liszt'in *Technical Studies* egzersiz kitaplarından 12. Kitap sayfa 3 ile 17 arasındaki oktav egzersizleri bu aralıklı oktavlar için iyi bir çalışmadır (Şekil 84). Yukarıda görülen oktav çalışmaları ister sadece sol el ister iki el birlikte uygulanabilir. İlk dizedeki çalışmada oktavlar sadece bir oktav içerisinde arpej şeklinde hareket etmektedir. Burada eller rahatlık ve klavyede hakimiyet sağladıktan sonra ikinci satıra geçilebilir. Burada ise oktavlarla iki sekizli ses aralığı içerisinde hareket yapılması gerekmektedir. Önce yavaş ve hatasız çalışılması sonrasında ise giderek hızlandırarak klavyeye olan hakimiyetin geliştirilmesi önerilir.



Şekil 85. F. Liszt, *Technical Studies*, 12. Kitap sayfa 33

Her ne kadar teknik yeterlilikten bahsedilse de nota ve tuşların göz takibi oldukça önemlidir. Liszt'in yukarıda 16' lıklarla yazdığı ve aynı notaya dönüşle birlikte

atlama aralığının giderek açıldığı oktav çalışması, özellikle göz takibi için ideal bir alıştırma (Şekil 85). Benzer egzersizlere yine F. Liszt, *Technical Studies* 12. kitap, sayfa 33 ile 41 arasından ulaşılabilir.



Şekil 86. B. Cesi, *Technische Studien*, S.146, sayfa 89



Şekil 87. B. Cesi, *Technische Studien*, S.146, sayfa 89

Yukarıdaki şekillerde görülen alıştırma da atlamalı oktavlar için iyi egzersizlerdir (Şekil 86 ve 87). Bu atlamalı oktavlar olan egzersizler Cesi'nin *Technische Studien*, S.146 isimli egzersiz kitabının 88 ve 90. sayfaları arasında yer alır. Ayrıca sayfa 92 ile 98 arasında da atlamalı egzersizler mevcuttur.

Yukarıdaki çalışmalara ek olarak oktav çalışmalarını pekiştirmek için şu egzersizlerle çalışılabilir: F. Liszt, *Technical Studies*, 7. Kitap sayfa 24–30, 12. Kitap sayfa 18–32, B. Cesi, *Technische Studien*, S.146 sayfa 84–87.



Şekil 88. J. Françaix, *En Cas de Succès*

Melodinin üst partide yer alması sebebiyle notaların tutularak çalınması ve daha çok duyurulması gerekmektedir. Ancak zayıf parmaklara (4–5, bazen 3) denk gelen bu notaların oluşturduğu tematik pasaj ile parçanın en zorlayıcı yönlerinden birinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz (Şekil 88). Şu alıştırmalar özellikle bu sağ eldeki teknik yeterliliği sağlamak için önerilmiştir: F. Liszt, *Technical Studies*, 9. Kitap sayfa 3–11, B. Cesi, *Technische Studien*, S.146 sayfa 31–33.



Şekil 89. B. Cesi, *Technische Studien*, S.146

4. BÖLÜM
MORCEAU IMPOSÉ UYGULAMASI HAKKINDA
ÖĞRETİM ELEMANLARININ GÖRÜŞLERİ

4. BÖLÜM

MORCEAU IMPOSÉ UYGULAMASI HAKKINDA ÖĞRETİM ELEMANLARININ GÖRÜŞLERİ

4.1. Ölçme ve Değerlendirme Üzerine

Eğitim programları içerisinde, ölçme ve değerlendirme oldukça önemli bir unsurdur. Ölçme, bir niteliğin gözlenerek sayısal veya sembolik ifade edilmesi şeklinde tanımlanır. Bu süreç, öğrenci seçimi, eğitim ve öğretimin güçlü ve zayıf yönlerinin belirlenmesi, öğretimin değerlendirilmesi, öğrenci motivasyonunun artırılması, başarı düzeyinin yükseltilmesi ve rehberlikle ilgili problemlerin çözümü gibi çeşitli işlevlere sahiptir. Değerlendirme ise bireyin karakteristik özelliklerinin farklı kaynaklar aracılığıyla taranması, bilgi toplanması, yorumlanması ve sentez edilmesi ile gerçekleşir. Bu süreç, eğitim alanında amaçlara ne kadar yaklaşıldığının bir ölçüsünü vererek öğrencinin sahip olduğu başarısı hakkında bilgi sahibi olmayı sağlar. Öğretmenler, ölçme ve değerlendirme sürecini kullanarak bilişsel, psikomotor ve duyuşsal davranışlarındaki öğrenci gelişimini ortaya koyma, başarısız öğrencilerin öğrenme eksikliklerini belirleme, başarılı olanların motivasyonunu artırma ve öz değerlendirme yapma gibi önemli işlevleri yerine getirebilirler. (Alçın, Ö. ve İnanıcı, M. K. 2020, S. 729-730).

Yükseköğretim Kalite Kurulu'nun (YÖKAK) resmî internet sitesinde belirtilenlere göre ise; Türkiye'de ölçme ve değerlendirme sistemi öğrencilerin başarı düzeylerini belirlemek, öğrenci gelişimini takip etmek, öğretmenleri ve okulları değerlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Sınavlar, testler ve diğer ölçme araçları ile öğrencilerin akademik başarıları ölçülmekte ve değerlendirilmektedir.

Müzik, dans, tiyatro ve benzeri sanat dallarında eğitim veren konservatuvarlarda uygulanan ölçme ve değerlendirme sistemi, öğrencilerin sanat dallarındaki yeterliklerini ve gelişimlerini takip etmek için jüri önünde performans sergilemek olarak tasarlanmıştır. Bu sistemin amacı, öğrencilerin performanslarını değerlendirerek onların sanat dallarındaki yeteneklerini ve potansiyellerini ortaya çıkarmaktır (Taş ve Görsev, 2018)

Öğrencilerin konservatuvar programı boyunca öğrendikleri bilgi ve becerilerinin değerlendirilmesi, jüri üyelerinin öğrencilere geri bildirimler vermesiyle birlikte onların güçlü yönlerinin ve zayıf noktalarının belirlenmesini sağlar. Bu değerlendirmeler, öğrencilerin konservatuvar programları boyunca gelişimlerine yardımcı olur (Teztel, 2016:14-15).

4.2. Araştırma Modeli

Veri toplama “Görüşme Formu” aracılığıyla yapılmıştır (ek 1). Bu “Görüşme Formu” 2 uzman görüşü alınarak hazırlanmıştır. Bu form aracılığıyla konservatuvarların piyano sanat dallarında kadrolu olarak görev yapan öğretim elemanlarına sorular yöneltilmiştir. Bu sorular tezin 4. bölümünde paylaşılmış olup eğitmenlerin görüşleri ele alınmıştır.

Görüşme formunda öğretim elemanlarına tez başlığı ve araştırma konusu hakkında bilgiler verilmiş ve görüşlerinin öğrencilere tez aracılığıyla bir rehber olmasının amaçlandığı belirtilmiştir. Öğretim elemanlarının görüşlerinin sadece bilimsel bir çalışmada kullanılacak olup üçüncü kişilerle paylaşılmayacağı da belirtilmiştir.

4.2.1. Araştırmanın Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu Türkiye’deki konservatuvarlardan üçünde görev yapmakta olan piyano öğretim elemanlarından seçilmiştir. Bu öğretim elemanları Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarları piyano anasanat dallarında kadrolu olarak görevlerine devam etmektedir. Her konservatuvardan 3’er kadrolu piyano sanat dalı öğretim elemanlarının görüşü alınmıştır. Veri toplama sürecinde bu kurumlarda görevlerine devam etmekte olan öğretim elemanlarına görüşme formu aracılığıyla yöneltilen sorular, cevaplarıyla birlikte yine bir form halinde tamamlanmıştır. Bu formlardan elde edilen veriler doğrultusunda belirli sonuçlar ortaya çıkmıştır.

4.3. Öğretim Elemanlarının Görüşleri

Konservatuvarlarda öğrencilerin jüri önünde performanslarını sergiledikleri bu sınavlardaki aşamalardan bir tanesi de verilen zorunlu eserlerin değerlendirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında piyano sanat dallarında belirlenen lisans öncesi zorunlu eserlerin ölçme ve değerlendirmesi üzerine yapılan incelemede, ülkemizde bulunan konservatuvarların piyano sanat dallarında kadrolu olarak görev yapmakta olan üçer öğretim elemanlarının görüşleri görüşme formu yoluyla alınmış ve aşağıdaki veriler elde edilmiştir.

- Kurumunuzda zorunlu eserler nelere dikkat edilerek seçilmektedir?

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Öğrencinin seçilen eseri daha önce çalmamış olmasına, belirlenen süre içinde kendi başına deşifresini yapıp geliştirebileceği, teknik ve müzikal becerilerini gösterebileceği bir eser olmasına dikkat edilir.” **Katılımcı 2:** “Eser çok uzun seçilmez.” **Katılımcı 3:** “Eserin , sınıfının düzeyinde , çalabileceği zorlukta olması gerekir.” **Katılımcı 4:** “Eserlerin daha önce çalışılmamış olması için çok fazla bilinmeyen parçalar seçilir.” **Katılımcı 5:** “Eserin çalışılıp ezberleneceği süre göz önünde bulundurulmaktadır.” **Katılımcı 6:** “Eser seçiminde sınıf müfredat düzeyi ve verilen iki haftalık öğrenme süresi göz önüne alınarak bir eser seçiliyor. İki haftada ezber öğrenebilecek uzunlukta ve güçlükte bir eser seçiliyor.” **Katılımcı 7:** “Müzikalite ve teknik açıdan bulunulan konuma uygun ve daha önce çalınmamış bir eseri belirlenen sürede gerçekleştirebilme becerisini ön plana çıkarabilecek eserlerin seçimine dikkat edilir.” **Katılımcı 8:** “Öğrencilerin yeterliliklerini aşmayacak ancak biraz da zorlayacak şekilde eserler belirlenir.” **Katılımcı 9:** “Teknik beceri, müzikal gelişimine bakılır. Lise ve lisansa geçerkenki dönem sonu çalınan eserlerin seviyesi ya da bir derece üst seviyesinde seçilir. Çok uzun seçilmez.”

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 1 Zorunlu Eser Seçimi

TEMA	KODLAR	f
Zorunlu Eser Seçimi	Eserin daha önce çalınmamış olması	3
	Belirlenen süre içerisinde çalınabilmesi	4
	Teknik ve müzikal becerilerin gösterilmesi	3
	Eser uzunluğu	2
	Sınıf müfredatına uygunluk	2
	Eser zorluğu	2

Öğretmenlerin “Kurumunuzda zorunlu eserler nelere dikkat edilerek seçilmektedir?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Konservatuvarlarda verilen zorunlu eserler seçilirken öğretim elemanlarının özellikle dikkat ettikleri belirli unsurlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu unsurların öğrenciler arasında bir haksızlık yaşanmasını önlediği ve seviyenin belli bir yükseklikte durmasını sağladığı belirtilmiştir. Zorunlu eserler, kurumda bulunan öğrencilerin daha önce bu eseri çalmamış olmasına (f=3) dikkat edilerek ve kurumun seviyesi göz önünde bulundurularak (f=2) lise bitiriş seviyesinin çok üstünde olmayacak şekilde seçilmektedir. Bu eserlerin öğrencilere verilen çalışma süresi kurumlar arasında değişiklik göstermektedir ve öğrencilerin belirlenen süre içerisinde bu eserleri çalabilmesi gerekmektedir (f=4). Bu durum zorunlu eserlerin ölçü sayısı olarak uzunluğunun seçilmesinde etkili olmaktadır. Ölçü sayısı olarak eser uzunluğu (f=2) farklı da olsa parça seçimleri müfredata (f=2) göre değişiklik gösterebilmektedir. Öğrencilerin belirlenen eserleri, öğretim elemanının yardımı olmadan kendi bilgileriyle çalışması ve sunması gerekmektedir. Bazı durumlarda öğretim elemanları pek tanınmayan ya da herkesin aşına olmadığı bestecilerden eserler seçebilirler. Bunun sebebi, eserin daha önce diğer öğrenciler tarafından çalışılmamış olmasını hedeflemektir (f=3).

- Seçilen zorunlu eserler özellikle belirli bir döneme mi ait olmaktadır?

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1,2,3,4,5: “Hayır.” **Katılımcı 6:** “Zorunlu eser her döneme ait olabilir. Bir sınırlama yok.” **Katılımcı 7:** “Böyle bir kural yok ama genellikle küçük Romantik Dönem eserlerinden seçilir.” **Katılımcı 8:** “Belirli bir dönem kısıtlılığı yok.” **Katılımcı 9:** “Böyle bir kural bulunmamaktadır.”

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 2 Zorunlu Eser Dönem Seçimi

TEMA	KODLAR	f
Zorunlu Eser Dönem Seçimi	Bir kısıtlama bulunmamaktadır	3

Öğretmenlerin “Seçilen zorunlu eserler özellikle belirli bir döneme mi ait olmaktadır?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Zorunlu eserlerde dönem kısıtlılığı bulunmamaktadır (f=3). Bu sebeple öğrencilerin tüm dönemlerin stilleri üzerinde bilgi ve beceri sahibi olması gerekmektedir.

- Zorunlu eserler seçilirken o dönem belirlenen eseri çalacak öğrencilerin seviyesi göz önünde bulundurulmakta mıdır?

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Belirli bir müfredat var zaten konservatuvarlarda o müfredatın içinden hocalar öğrencilerine eser vermekte. Genelde seviye ortalama bir düzeyde oluyor. Ne çok aşağıda bir seviyede ne de çok yukarıda bir seviyede öğrenci oluyor. Yukarıda olursa tabi o tek tük oluyor. Ortalama bir seviye olduğu için sıkıntı olmuyor.”

Katılımcı 2: “Genellikle o sınıfın ortalama (averaj) öğrencisinin yapabileceği bir zorluk seviyesindedir.” **Katılımcı 3:** “Evet.” **Katılımcı 4:** “Öğrencilerin seviyesi göz önünde bulundurulur, tek başlarına, hocalarıyla çalışmadan çalabilecekleri düzeyde bir eser seçilir.” **Katılımcı 5:** “Evet.” **Katılımcı 6:** “Öğrencilerin seviyeleri dikkate alınır. belirlenen süre içerisinde rahatça deşifre ve ezber yapabilecekleri bir parça seçilmektedir.” **Katılımcı 7:** “Öğrencilerin teknik yeterliliği değil sınıfın müfredat seviyesi göz önünde bulunduruluyor. Aksi takdirde kişilere göre, yani zorlukları olan bir öğrenciye göre veya tam tersi çok ileri düzey çalan bir öğrenciye göre eser seçimi yapmak yanlış bir tutum olur”. **Katılımcı 8:** “Öğrencilerin seviyesi zaten belirli bir düzeye erişmiş olması beklenir bu yüzden o dönem öğrencileri için özellikle bir seviye belirlenip eser seçimi yapılmaz.” Katılımcılardan 2’si Evet cevabını vermişlerdir. Katılımcılardan biri cevap kısmını boş bırakmıştır.

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 3 Zorunlu Eser Seçiminde Öğrencilerin Seviyesi

TEMA	KODLAR	f
Zorunlu Eser Seçiminde Öğrencilerin Seviyesi	Ortalama bir eser	2
	Sınıfın müfredatı ve seviyesine bakılır	2
	Öğrencilerin seviyelerine bakılır	4

Öğretmenlerin “Zorunlu eserlerin seçilirken o dönem belirlenen eseri çalacak öğrencilerin seviyesi göz önünde bulundurulmakta mıdır?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Konservatuvarlarda öğrenciler belirli bir müfredatı takip etmektedirler. Bu müfredatın genel olarak kurumun düzeyini de belirlediği söylenebilir. Bu durumda öğretmenler müfredattan (f=2) da referans alarak uygun seviye parça seçimi yapmaktadırlar. Bazı öğrenciler sınıf seviyesinin üstünde olabilmektedir ancak bu gibi

istisna durumlar zorunlu eser seçiminde büyük bir rol oynamaz. Zorunlu eser, sınıfın ortalama öğrencisi ($f=4$) göz önünde tutularak belirlenir. Belirlenen bu eserin aynı zamanda kısıtlı zaman içerisinde öğrencilerin deşifre edip ezberleyebilecek seviyede olması da oldukça önemlidir. Eser seçimi öğrenciler için oldukça kritiktir. Bu sebeple öğretim elemanları her açıdan uygun olabilecek bir zorunlu eseri dikkatlice seçmektedir. Öğrenci yeterliklerini aşmayacak ancak aynı zamanda zorlayacak şekilde müzikalite ve teknik açıdan da sınıf müfredatı düzeyine uygun olacak şekilde ortalama ($f=2$) bir eser belirlenir.

- **Kısa sürede öğrencilerin zorunlu eserleri seslendirmeleri gerektiği göz önünde bulundurulursa; değerlendirmeler hangi kriterler doğrultusunda yapılmaktadır?**

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Bir tempo önemli, eserin teknik zorluklarını başarabilmek önemli, aslında kısa bir eser olduğu için verilen eserde her şeyi istiyoruz.” **Katılımcı 2:** “Sınavda zorunlu parçaya sıra geldiğinde eserin notası jüri üyelerine dağıtılır ve oradan takip edilir. Bestecinin yazdığı “HER ŞEY”in, öğrenci tarafından ne kadar dikkate alındığı üzerinden değerlendirilir.” **Katılımcı 3:** “Öğrencinin eser üzerindeki hakimiyetine, tekniğin yanısıra nüansların da özenlice yapılmasına bakılır.” **Katılımcı 4:** “Baştan sona parçanın bütünlüğüne, ezberine, tempoların yeterliliğine bakılır.” **Katılımcı 5:** “Öğrencinin eserin tüm gerekliliklerini yerine getirmesi beklenir. Teknik olarak öğrenilmiş ama kuru bir icra ya da tam tersi puanlamayı etkiler. Zira çalınamayan bir parçada iyi bir yorumdan söz edilemez.” **Katılımcı 6:** “Tekniği ve müzikalitesi.” **Katılımcı 7:** “Eserin seslendirilişinin genel yapısına dikkat edilir. Ezber çok önemli bir kriter. Bunun yanında müzikalite ve teknik de tabii ki önemlidir.”

Yöneltelen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 4 Değerlendirme Kriterleri

TEMA	KODLAR	f
Değerlendirme Kriterleri	Tempo	2
	Teknik yeterlilik	5
	Eser üzerinde yazan terimler	3
	Ezber	2

Öğretmenlerin “Kısa sürede öğrencilerin zorunlu eserleri seslendirmeleri gerektiği göz önünde bulundurulursa; değerlendirmeler hangi kriterler doğrultusunda yapılmaktadır?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Sınav zamanı zorunlu parça çalınmadan önce nota jüri üyelerine dağıtılır. Parça üzerinde yazan nüanslar ve tempolar (f=2) gibi dikkat edilmesi gereken noktalar mevcuttur. Ölçme değerlendirme yapılırken öğrencinin eser üzerindeki hâkimiyeti, teknik yeterliliği (f=5), müzikalitesi, ezberi gibi kriterler mevcuttur. Öğrencinin baştan sona kesintisiz bir şekilde eseri ezber (f=2) olarak çalması en önemli değerlendirme kriterlerindendir. Öğrenci parçayı hatasız ezber ve teknik olarak mükemmel bir şekilde icra edebilir ancak bu da yeterli değildir. Zorunlu eserlerde öğrencinin bilgilerini göstermesi beklenir ve bu bilgiler sadece mekanik (teknik) olmamalıdır. Öğrencinin aynı zamanda eser üzerinde yazan terimlere dikkat etmesi (f=3) ve müzikalite anlamında öğrendiği bilgileri de dışı vurması beklenmektedir.

- **Ezberleme zorluğu ölçme ve değerlendirmeyi etkileyen bir kriter olarak göz önünde bulunduruluyor mu?**

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Olabilir. Ezber zorluğu olan bir eser çalıyorsa elbette o da bir kritere girebilir.” **Katılımcı 2:** “Tabii ki, notunu etkiler.” **Katılımcı 3:** “Öğrencilerin ezber çalması zorunludur.” **Katılımcı 4:** “Ezbere çalınmalıdır, ezberdeki eksiklik notunu etkilemektedir.” **Katılımcı 5:** “Eserin ezber olarak icra edilmesi gerekiyor.” **Katılımcı 6:** “Seçilen bazı eserler ezber açısından zor olabilir , belirlenen eserlere göre değerlendirme kriterleri de biraz değişebilir.” Diğer katılımcılar “Evet” olarak cevaplamışlardır.

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 5 Ezberin Ölçme Değerlendirmedeki Etkisi

TEMA	KODLAR	f
Ezberin Ölçme Değerlendirmedeki Etkisi	Esere göre kriter olabilmektedir	2
	Notu etkiler	2

Öğretmenlerin “Ezberleme zorluğu ölçme ve değerlendirmeyi etkileyen bir kriter olarak göz önünde bulunduruluyor mu?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Her eserin kendine özgü belirli zorlukları bulunmaktadır. Ölçme değerlendirme yapılırken parçanın zorlukları da hesaba katılır. Bazı eserler teknik, ezber ya da müzikalite açısından daha zorlayıcı olabilir. Notlandırma yapılırken eserin belirli zorlukları ve öğrencinin bu zorlukları ne ölçüde yapabildiği de göz önünde bulundurulur.

Ezber, notlandırmayı (f=2) etkileyen en büyük faktörlerden biri olmakla birlikte belirlenen eserlere göre değerlendirme kriterleri de değişiklik gösterebilmektedir (f=2).

- **Eserlere özgün bir yorum katmak (bilinen/alışılmıştan farklı bir çalış sergilemek) değerlendirmeyi ne şekilde etkiler? (J. S. Bach eserlerinin çok/sık pedalla çalınması. Dönemin/bestecinin stilinin farklı yansıtılması gibi)**

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Eserin stile uygun icra edilmesi beklenir.” **Katılımcı 2:** “Şimdi şöyle bir Bach prelüd füg çalıyorsa bir öğrenci, pedali uygun yerlerde yapıyor ve yakıştırıyorsa o zaman ve stilini de tam bozmuyorsa uygun gördüğüm güzel bir notu veririm. Fakat stil dışı hareketler yapıyorsa o zaman ölçme ve değerlendirmem başka şekilde olur. Negatif anlamda. Çok katı kuralları olan bir akademisyen değilim.” **Katılımcı 3:** “Yakıştırmak önemli, onun bach olduğunu bize inandırabilmeli. “STİL DIŞI HAREKETLER YAPMADAN”. Bach’ı Chopin gibi çalmamalı.” **Katılımcı 4:** “Eğer doğru yorumlanıyorsa olumlu katkısı olur. Eğer yanlış yorumlanıyorsa olumsuz katkısı olur, Çünkü bu, öğrencinin o zamana kadarki bilgi, kültür, müzisyenlik vb.seviyesini gösterir. Zorunlu parçaların en kritik noktası öğretmensiz çalışılmış olmasıdır. Öğrencinin kendisini direkt ortaya döktüğü bir durumdur.” **Katılımcı 5:** “dönemin stilini yansıtması beklenir. bu bir sınavdır, kendi resitalinde istediği gibi icra edebilir ancak sınavda aykırı duyulan bir stil olursa hoş karşılanmaz.” **Katılımcı 6:** “notada yazılan, bestecinin istediği şekilde çalınmalıdır. bestecinin forte istediği yerde piano çalmak ya da tempolarda farkedilir değişiklikler yapmak not kırar.” **Katılımcı 7:** “Eserin dönemine uygun bir çerçeve ve kültür ile uygun biçimde ve bestecinin yorumla ilgili y azdığı detayları göz ardı etmeden kendi yorumunu katması beklenir.” **Katılımcı 8:** “Sınav esnasında beklenen performans eserin uygun stilde gerçekleştirilmesidir.” **Katılımcı 9:** “Döneme uygun bir seslendirilme beklenir.”

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 6 Eserin İcrasına Yönelik Değerlendirmeler

TEMA	ALT TEMALAR	KODLAR	f
Eserin İcrasına Yönelik Değerlendirmeler	Olumlu Etkileri	Dönemin stiline uygun icra	4
	Olumsuz Etkileri	Esere özgün/stil dışı yorum katmak	3

Öğretmenlerin “Eserlere özgün bir yorum katmak (bilinen/alışılmışıtan farklı bir çalış sergilemek) değerlendirmeyi ne şekilde etkiler? (J. S. Bach eserlerinin çok/sık pedalla çalınması. Dönemin/bestecinin stiline farklı yansıtılması gibi)” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Zorunlu eser hangi döneme ait olursa olsun öğrenciden döneme uygun bir stille icra etmesi (f=4) beklenir. Dönemlere göre nüanslar, bağlar ve pedallar farklılık gösterebilmektedir. Bu durum göz önünde bulundurularak esere yakışacak miktarda bu öğelerin kullanımına dikkat edilmelidir. Eser bir sınavda icra edileceği için ölçme değerlendirme kriterleri de yukarıda belirtildiği gibi belirli bir çerçevede olmak durumundadır. Dönemin/ bestecinin stiline uymayarak eserin icra edilmesi (f=3) değerlendirme sırasında notun düşmesine sebep olabilir. Çünkü bu sınav, öğrencinin sadece teknik yeterliğinin değil, eser ve dönem hakkında bilgilerinin de değerlendirildiği bir sınavdır. Öğrencinin, dönemin gerekliliklerinin dışına çıkmadan ve bestecinin belirttiği ayrıntılara sadık kalarak kendi yorumunu katması beklenir.

- **Son yıllarda kurumunuzda istenmiş zorunlu eserlerden birkaç örnek söyleyebilir misiniz?**

Son yıllarda kurumlarda istenen eserler olarak, Weber Perpetium Mobile, Moskovski, Czerny, Liszt etütler ve Fauré, Grieg, Scriabin ve Jean René Désiré Françaix'nin kısa parçaları, Prokofiev Vision Fugitive'den birkaç bölüm, Nino Rota Prelud'ler örnek verilmiştir.

- **Verdiğiniz örnekler üzerinden gidersek öğrencilerden bu eserlerdeki beklentileriniz nelerdir?**

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Eserin doğru bir solfej ile çözümlenmiş olması (doğru nota ve ritm) gereken hızda, bestecinin nota üzerinde belirttiği nüanslara özen gösterilerek, akıcı bir şekilde, sağlam bir ezberle, teknik ve müzikal yeterliliğini gösterecek şekilde yorumlayabilmesi.” **Katılımcı 2:** “Temposunda teknik zorluklarını hallederek ve müzikal bir şekilde çalınmasını beklerim.” **Katılımcı 3:** “Bestecinin yazdığı HER ŞEY: doğru nota, doğru ritim, doğru tempo, doğru nüans ve öğrencinin eserden ne anladığı, nasıl yorumladığı.” **Katılımcı 4:** “ezberinin ve tekniğinin tam olmasına, yorumunun gereken nüansları kapsaması..” **Katılımcı 5:** “tam bir ezber tabii ki de beklenir. bu seçilen eserlerin tekniklerinin genelde zorlayıcı olmadığından dolayı nüansın, tempoların doğruluğuna bakılır.” **Katılımcı 6:** “Eserin doğru ve nüanslara uygun olarak ezbere icrası beklenmektedir. Genel olarak öğrencinin çalışma tekniğinin düşünce ve duygularıyla birleşerek ortaya iyi bir kompozisyon çıkarması hedeflenir.” **Katılımcı 7:** “Mümkün olduğu kadar hatasız, tekniksel açıdan yeterli ve müzikalitesi iyi seslendirmeler beklenir.” 2 Katılımcı bu kısmı boş bırakmıştır.

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 7 Öğrencilerden Beklentiler

TEMA	KODLAR	f
Öğrencilerden Beklentiler	Doğru nota	2
	Doğru ritim	2
	Nüans	5
	Ezber	4
	Teknik	5
	Müzikalite	3
	Yorum	3
	Tempo	3

Öğretmenlerin “Verdiğiniz örnekler üzerinden gidersek öğrencilerden bu eserlerdeki beklentileriniz nelerdir?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Öğretmenlerin öğrencilerden beklentileri öncelikli olarak doğru nota (f=2) ve doğru tempo (f=3) olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte bazı kısa ve teknik (f=5) açıdan zorlayıcı olmayan parçalarda yorum (f=3) ve nüans (f=5), ölçme değerlendirme açısından ön plana çıkabilmektedir. Nota üzerinde yazan terimlere de özellikle dikkat edilmesi ve bestenin istendiği şekilde icra edilmesi beklenmektedir.

- **Bu eserlere çalışan öğrencilere önerileriniz neler olabilir?**

Yöneltilen bu soruya katılımcıların vermiş oldukları cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1: “Eserin özenle ve zaman kaybetmeden deşifre edilmesi , bestecinin yazdığı herşeye sadık kalınması, istenen hızın üzerine çıkılmaması.” **Katılımcı 2:** “Teknik zorluk olarak gördüğü pasajları ayrıca çalışması, hangi teknik zorluğu yapamıyorsa onlar üzerine egzersizleri de ayrıca çalışması, yani eser üzerinde değil mesela oktavlar üzerinde mi zorlanıyor onlarla ilgili egzersiz kitaplarından alıştırma yapmalı gerekir. Yada tierce zorlanıyorsa tierce gamları çalışabilir. Her birine örnek tabiki de vermem şuan ama teknik olarak önce zorluğu halledip sonra müzikal olarak çalışmalı ve metronomla yavaş yavaş tempoyu yükseltmeli.” **Katılımcı 3:** “15 gün sınırı olduğundan eseri hemen öğrenmek gerekir. Programlı bir çalışma ile ilk hafta özellikle parçayı ilk çalışma olarak, günde birçok kez yeniden çalışmak (eskitmek) gerekir, bu ezber noktasına yaklaştırır.” **Katılımcı 4:** “eserin deşifresine anında başlanmalıdır. Deşifreyle birlikte Liszt egzersizlerden uygun olanları seçerek çalışmalara başlanmalıdır. ezberi de ne kadar erken yapılırsa o kadar iyidir, sınavda kendini esere daha hakim hissedebilir, kendine daha çok güvenebilir.” **Katılımcı 5:** “eserin çalışılmaya bir an önce başlanması en iyisidir. her gün çalışılmalıdır. Farklı yorumlar dinlenerek kıyaslanabilir ve eserin akılda daha çok kalması da sağlanabilir. notada yazan herşeye dikkat edilmelidir. Ayrıca Czerny ve Cramer etütler çalışma için faydalı olacaktır.” **Katılımcı 6:** “Verilen eserin bestecisi, dönemi hakkında fikir edinmeleri, eserin okumasını yaptıktan sonra güvenilir birkaç icracıdan dinlemeleri ve kıyaslamaları onlara kolaylık sağlayacaktır. Eserin form olarak analiz etmeleri ezberlerine yardımcı olacaktır.” **Katılımcı 7:** “Eserin rahat bir şekilde icra edilebilmesi için sık tekrarlar alınması ve notada yazanlara dikkat edip, eser seslendirilmelerinin dinlenmesi.” **Katılımcı 8:** “Farklı isimlerin eseri seslendirişlerini dinleyip fikir edinebilirler. Önerim, hızlı bir şekilde eserleri çıkarıp çalışmaları.” **Katılımcı 9:** Eseri hızlı bir şekilde deşifre edip en zorlanacağı pasajları bulmasını öneririm. Bu pasajlara özellikle dikkat ederek çalışması öğrencinin yararına olacaktır. Bu zorlu teknik kısımlara hazırlanmak alıştırma var. Bu alıştırma çalışması öğrencinin yararına olacaktır.”

Yöneltilen soruya verilen cevaplar ışığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 8 Öğrencilere Öneriler

TEMA	KODLAR	f
Öğrencilere Öneriler	Hızlı deşifre	5
	Notada yazılanlara dikkat edilmesi	3
	Teknik zorluğu olan kısımlar için alıştırma	2
	Ezber	3
	Eserin seslendirilişinin dinlenilmesi	4

Öğretmenlerin “Bu eserlere çalışan öğrencilere önerileriniz neler olabilir?” sorusuna verdikleri yanıtlar sonucunda şunlar söylenebilmektedir:

Eserin belirlenir belirlenmez öncelikle deşifreye (f=5) başlanması ve bu deşifre yapılırken bestecinin belirttiği terimlere sadık kalınması önerilmektedir. Parça üzerinde belirtilen tempoya uyulması, zor pasajların ilk olarak çalışılmaya başlanması da en üstünde durulan noktalardan olmuştur. Öğretim elemanlarının önerilerinde, parçanın genel deşifresi yapıldıktan sonra öğrenciyi teknik olarak zorlayacak pasajların belirlenmesi ve bu belirlenen pasajlar için belirli alıştırmalar yapılması önerilmiştir (f=2). Bu alıştırmalar arasında gamlar ve çok zor olmayacak alıştırma ve etüt kitapları yer almaktadır. Teknik zorluğun üstesinden gelmek için gerekli çalışmalar yapıldıktan sonra müzikaliteye önem vermeleri önerilmiştir.

Eserlerin programlı bir şekilde çalışılması gerekmektedir. Zorunlu eser için öğrencilere kısa süre çalışma hakkı verilen kurumlarda eserin belirlendiği ilk hafta kritiktir. Ezberin ölçme değerlendirmede en önemli kriterlerden olmasının sebeplerinden biri de esere ezberle (f=3) birlikte hâkimiyet gelmesidir. Esere hâkimiyet olmadan iyi bir performans beklenemez.

Zorunlu eser belirlendikten sonra eser hakkında araştırma yapılması da önerilmektedir. Ayrıca eserin farklı icralarının dinlenilmesi (f=4), bestecisi, dönemi ve bestecinin diğer eserleri hakkında da araştırma yapılması önerilmektedir. Ön araştırmayla birlikte eserin genel incelemesi yapıldığı takdirde ezberin daha rahat tamamlanacağı söylenmektedir.



SONUÇ

Bu tez çalışması, konservatuvarların piyano sanat dalında zorunlu eserlerin ölçme ve değerlendirilmesi üzerine önemli bir inceleme sunmaktadır. Araştırmanın sonuçları, öğrencilere yönelik olarak değerlendirme kriterlerine odaklanmıştır. Öğretim elemanlarının görüşleri incelenmiş ve elde edilen verilerle aşağıda sunulmuş birtakım sonuçlara varılmıştır.

Yapılan incelemeler doğrultusunda, konservatuvarlarda belirlenen zorunlu eserlerindönemi ve bestecileri hakkında bilgi sahibi olmanın öneminin altı çizilmiştir. Bu bilgiler, öğrencilerin müzikal anlayışlarını geliştirmelerine, eserlerin içeriğini ve duygusal mesajlarını daha iyi anlamalarına ve ifade becerilerini artırmalarına yardımcı olmaktadır. Ayrıca, akademik ve kültürel birikimi zenginleştirerek öğrencilerin müziği daha geniş bir bağlamda anlamalarını sağlamaktadır.

Öğretmenlerin görüşleri ve önerileri, öğrencilerin zorunlu eserleri daha iyi anlamalarını ve performanslarını geliştirmelerini desteklemektedir. Bu görüş ve önerilere göre eser incelemesinin önemi vurgulanmakta, nüans/müzikalite ve ezber gibi kriterlere önem verilmektedir. Çalışma yöntemleri doğrultusunda önerilen tavsiyelere ve planlara uyulmasının verimli bir öğrenme süreci yaratacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda öğrencilere yardımcı olacak alıştırma örnekleri tez içinde sunulmuş ve bu örneklerin farklı bir zorunlu eser ile karşılaşan adayın, eserin dokusundan yola çıkarak daha basit egzersiz metotlarından benzer alıştırmaları kendisine seçebilmesi konusunda rehber olacağı düşünülmektedir.

İlk üç bölümünde ele alınan konularla öğrencinin bir çalışma planı oluşturmasının ve yapılacak çalışmanın sonucunda hangi kriterler üzerinden daha çok değerlendirileceğinin bilinciyle yolunda ilerlemesinin, hedefe ulaşmada en etkili yol olduğu sonucuna varılmaktadır.

Bu çalışmanın zorunlu eserlerin (morceaux imposés) çalışma sürecine katkı sağlayan önemli bir kaynak niteliği taşıdığı ve ileride yapılacak benzer araştırmalara da temel oluşturabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

The Harvard Dictionary, (2003). President and Fellows of Harvard College

Kitaplar

ENDRIS, R. Ryan (2014). The History of Classical Music for Begginers, Danbury

FINCK, T. Henry (1905). Edvard Grieg, London

FINLOW, S. (1992). The Twenty-seven Etudes and Their Antecedents, Cambridge University

JARRETT, Sandra (2019). Edvard Grieg and His Songs, London

KOSTKA, Stefan (1990). Materials and Techniques of Twentieth-Century Music, New Jersey: Prentice Hall, Inc.

KÜTAHYALI, Önder (1981). Çağdaş Müzik Tarihi, Yay. haz.: Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara, y.y.

NIECKS, Frederick (1902). Frederick Chopin as a Man and Musician Volumes 1-2, United Kingdom

PULVER, Jeffrey (1936). Paganini: The Romantic Virtuoso, London

ROSEN, Charles (1997). The Classical Style, United States of America

SAFFLE, Michael (2009). Franz Liszt a Research and Information Guide, New York

SAMSON, Jim (1991). The Late Romantic Era Volume 7: From the Mid-19th Century to World War I, United Kingdom

SAY, Ahmet (2005). Müzik Sözlüğü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

TAYLOR, Benedict (2016). The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era, New York

TOBIN, R. James (2014). Neoclassical Music in America: Voices of Clarity and Restraint, England

WALKER, Alan (1988). Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847, Cornell University Presss

Kitap İçi Bölüm

BELIER, M. (2001) “Françaix Jean René Désiré”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (Ed. S. Sadie & J. Tyrrell), London: Macmillan, Vol. 9, ss. 138.

Makaleler

ALIN, Ö. & İNANICI, M. K. (2020). Müzik Öğretmenlerinin Ölçme ve Değerlendirme Sürecine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi . Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi , 40 (2) , 727-757

ONUK, Özlem (2009). Köhler’in Op:33 Vol:2 4 Numaralı Flüt Etüdünün Analizi, Gazi Üniversitesi Türk Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt: 7, Sayı: 3, ss. 655-666.

PAUWELS, E. K. J. (2021). Ten Famous Composers of the Romantic Era and Their Causes of Death, Leiden University Medical Center and Leiden University, Leiden, The Netherlands. Med Princ Oract 2022;31:20-28

SEVGİ, T. A. Ş., & GÖRSEV, G. (2018). Konservatuvar öğrencilerinin mesleki eğitim yaşantısı ve gelecekteki istihdamlarına yönelik tutumları. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (28), 237-261.

TEZTEL, G. (2016). Psikolojide Akış Kuramı ve Müzik İcrası Bağlamında Değerlendirilmesi. Konservatoryum, 3(2), 1-17.

YALÇINKAYA, Begüm (2012). Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli, e-Journal of New World Sciences Academy, 2012 Ocak, Volume: 7, Number: 1, ss. 21-34

Tezler

ALICI, Sezin (2010). Paul Taffanel ve Morceaux Impose Geleneği, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi

BIRD, G. P. Justin (2020). The Rise of Nineteenth Century Concert Etudes; a Comparative Analysis of Three Etudes, Indiana University

COLLIER, K. (2020). Chopin's Musical Elements, Liberty University

CHOI, Y. Jee (1998). Edvard Grieg's Lyric Pieces: An Analysis of His Musical Style, Boston University School for the Arts

CLAVERE, Javier (2011). A Study Guide to Franz Liszt's Grandes etudes de Paganini S.141, University of Cincinnati

CORAH, Breanna (2016). Neoclassical Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky, University of Denver

FRASER, A. B. Grace (2011). Interpreting the Flute Works of Jean Françaix (1912-1997), University of Tasmania

HE, Zhiyuan (2021). A Stylistic Analysis of Edvard Grieg's Slåtter, Norwegian Peasant Dances, Op. 72, University of South Carolina

KALKAN, Şahan (2006). Dizisel Müziğe Giden Yol, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi

KANG, S. Jeon (2005). Virtuosity in Piano Works of Franz Liszt in the Weimar Period: The Final Versions of Transcendental and Paganini Studies, University of Tasmania

KENNEDY, E. Leah (2011). The Life and Works of Edvard Grieg, Utah State University

KIM, J. Min (2011). The Chopin Etudes: A Study Guide for Teaching and Learning Opus 10 and Opus 25, University of North Texas

KOCATÜRK, Ayça (2010). Piyano Çalma Teknikleri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi

REZAEI, Ramin (2010). Frederic Chopin's Chamber Music and Polish Songs, Lahti University of Applied Sciences

SCHULENBERG, David (2014). Music of Baroque, Oxford University

YILMAZ, B. Ömer (2018). F. Chopin Op.10, 13 No'lu "İhtilal" Etüdünün Piyano Tekniği Yönünden İncelenmesi ve Piyano Eğitiminde İleri Düzey Piyanistlik Becerilerine Olan Katkıları, Bursa: Uludağ Üniversitesi

YU-CHIEN Chen (2013). An Analytic Interpretation of the Clarinet Concerto by Jean Françaix, California State University, Northridge

WALZ, Larry (1957). Franz Liszt: A Study of His Life and Piano Music, North Texas State College

WANG, Han (2018). A Performance Guide to Liszt's 12 Transcendental Etudes, S. 139, University of Kansas

WANG, Shuai (2021). A Survey of Iconic Piano Compositions by Important Composers of the Romantic Era, University of Maryland

İnternet Kaynakları

Cambridge Dictionary. 03.03.2022 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/impose?q=impos%C3%A9> 'den erişim

Conservatoire de Limoges, Année Scolaire 2019-2020, Liste Des Imposes Pour Les Concours D'entree Instrumentaux. 2023.02.07 tarihinde https://www.limoges.fr/sites/default/files/pdf_preview/concoursmoceauximposes.pdf 'den erişim

Encyclopedia Britannica. 03.03.2022 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt#ref4225> 'den erişim

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 03.03.2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> 'den erişim

5. EKLER

Ek 1. Görüşme Formu

GÖRÜŞME FORMU***“KONSERVATUVARLARIN PİYANO SANAT DALLARINDA BELİRLENEN
LİSANS ÖNCESİ ZORUNLU ESERLERİN ÖLÇME VE DEĞERLENDİRİLMESİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME”***

Sayın Hocam,

Konservatuvarların piyano sanat dallarında belirlenen lisans öncesi zorunlu eserler (morceaux imposés) üzerine yüksek lisans tezini için bir araştırma yapmaktayım. Bu çalışmayla, sizlerin değerli görüşlerinizi, değerlendirmelerinizi ve zorunlu eserleri çalışacak öğrencilere rehber olması açısından önerilerinizi anlamaya çalışmaktayım. Görüşlerinizin sadece bilimsel bir çalışmada kullanılacak olduğunu ve üçüncü kişilerle asla paylaşılmayacağını beyan ederim. Katkılarınızdan dolayı teşekkür ederim.

G**** K*****

g*****@gmail.com

+90 5*****

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müzik Anasanat/Piyano Sanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrencisi

- 1) Kurumunuzda zorunlu eserler nelere dikkat edilerek seçilmektedir?
- 2) Seçilen zorunlu eserler özellikle belirli bir döneme mi ait olmaktadır?
- 3) Zorunlu eserlerin seçilirken o dönem belirlenen eseri çalacak öğrencilerin seviyesi göz önünde bulundurulmakta mıdır?

Ek 1'in devamı

- 4) Kısa sürede öğrencilerin zorunlu eserleri seslendirmeleri gerektiği göz önünde bulundurulursa; değerlendirmeler hangi kriterler doğrultusunda yapılmaktadır?
- 5) Ezberleme zorluğu ölçme ve değerlendirmeyi etkileyen bir kriter olarak göz önünde bulunduruluyor mu?
- 6) Eserlere özgün bir yorum katmak (bilinen/alışılmıştan farklı bir çalış sergilemek) değerlendirmeyi ne şekilde etkiler? (J. S. Bach eserlerinin çok/sık pedalla çalınması. Dönemin/bestecinin stilinin farklı yansıtılması gibi)
- 7) Son yıllarda kurumunuzda istenmiş zorunlu eserlerden birkaç örnek söyleyebilir misiniz?
- 8) Verdiğiniz örnekler üzerinden gidersek öğrencilerden bu eserlerdeki beklentileriniz nelerdir?
- 9) Bu eserlere çalışan öğrencilere önerileriniz neler olabilir?

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Güneş KEPEKÇİ

Yabancı Dil: İngilizce

Lisans Eğitimi: 2014-2018 Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
Müzik Bölümü, Piyoano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi: 2022-2023 Yaşar Üniversitesi Konservatuvarı, Öğretim
Görevlisi