

CARL CZERNY OP. 299

PİYANO ETÜTLERİNİN ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Filiz AHMETOĞLU

ESKİŞEHİR, 2020

CARL CZERNY OP. 299 PİYANO ETÜTLERİNİN ANALİZİ

Filiz AHMETOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Oytun EREN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Filiz AHMETOĞLU'nun "Carl Czerny Op.299 Piyano Etütlerinin Analizi" başlıklı tezi 21 Ocak 2020 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Oytun EREN

Üye : Doç. A. Burak BASMACIOĞLU

Üye : Doç. Kandemir BASMACIOĞLU

**Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü**

ÖZET

CARL CZERNY OP. 299 PİYANO ETÜTLERİNİN ANALİZİ

Filiz AHMETOĞLU

Müzik Anasanat Dalı

Piyano Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2020

Danışman: Prof. Oytun EREN

Bu çalışmada, 19. yüzyılın önemli besteci ve piyano pedagoglarından biri olan Carl Czerny'nin hayatına kısaca değinildikten sonra, 40 çalışmadan oluşan Op. 299 “Die Schule der Geläufigkeit” (Hız Ekolü) piyano etütleri yapısal olarak incelenmiş ve içerdiği teknik zorluklar için çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Üç ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde; Carl Czerny'nin hayatına yer verilmiş, ikinci bölümde etütler analiz edilerek teknik özellikleri ve teknik gelişim açısından yaptığı katkılar üzerinde durulmuş, üçüncü bölümde ise etütlerin daha iyi çalınabilmesi için çalışma önerilerinde bulunulmuştur.

Bu çalışmanın temel amacı, Czerny Op. 299 etütlerin teknik açıdan piyano edebiyatındaki yerini vurgulamaktır. Clementi'nin klasik çalış ekolünden Chopin'in romantik tekniğine geçişte önemli bir rol oynayan Op. 299 etütlerin teknik anlamda piyanistlere olan katkısının yanı sıra pedagojik yaklaşım açısından da eğitimcilere bir rehber olması araştırmanın diğer bir yönünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Carl Czerny, Piyano, Teknik, Eğitim, Etüt

ABSTRACT

CARL CZERNY ANALYSIS OF OP. 299 PIANO ETUDES

Filiz AHMETOĞLU

Department of Music

Programme in Piano

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, January 2020

Supervisor: Prof. Oytun EREN

In this study, after briefly mentioning the life of Carl Czerny, one of the important composers and piano pedagogues of the 19th century, Op. 299 “Die Schule der Geläufigkeit” piano etudes, comprising of 40 studies, are analyzed structurally and suggestions are made for the technical difficulties involved. In the first part of the study, which consists of three main sections, the life of Carl Czerny was included, in the second part, the etudes were analyzed and his contributions in terms of technical characteristics and technical development were emphasized, and in the third section, the study suggestions were made to play the etudes better.

The main purpose of this study is to emphasize Czerny’s place in piano literature in terms of technical point. The fact that Op. 299 etudes, which play a significant role in transition from Clementi’s classical school of technique to Chopin’s romantic technique, contribute technically to pianists as well as being a guide to educators in terms of pedagogical approach, reveals the other importance of the research.

Keywords: Carl Czerny, Piano, Technic, Education, Etude

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Carl CZERNY'nin Op. 299 piyano etütlerinin teknik özelliklerini incelemekle beraber, içerdği teknik yapılara çalışma önerilerinde bulunmayı hedefledim. Piyanistlere, Czerny etütlerinin çalışılmasının yararlarını vurgulamak ve çalışırken üzerinde durulması gereken teknik zorluklara dikkat çekerek, teknik gelişimlerinde katkıda bulunmayı amaçladım.

Öncelikle piyano eğitimimin ve tez yazımı süresince desteğini benden esirgemeyen değerli hocam Prof. Oytun EREN'e, araştırmam süresince danıştığım Doç. Ahmet Burak BASMACIOĞLU'na, Gizem TANATAR'a, Betül GÜMÜŞ'e, her konuda bana destek olan Gülşah ERGÜN'e ve eşim Aytun AHMETOĞLU'na yardımları nedeniyle teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Filiz AHMETOĞLU

21/01/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

(İmza)

Filiz Ahmetoğlu

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CARL CZERNY KİMDİR?	3
1.1. Carl Czerny'nin Hayatı	3

İKİNCİ BÖLÜM

2. CARL CZERNY “OP.299 HIZ EKOLÜ” ETÜTLERİNİN ANALİZİ.....	6
2.1. Etüt No. 1	6
2.2. Etüt No. 2	6
2.3. Etüt No. 3	7
2.4. Etüt No. 4	7
2.5. Etüt No. 5	8
2.6. Etüt No. 6	9
2.7. Etüt No. 7	9
2.8. Etüt No. 8	10
2.9. Etüt No. 9	11
2.10. Etüt No. 10	11
2.11. Etüt No. 11	12
2.12. Etüt No. 12	12
2.13. Etüt No. 13	13
2.14. Etüt No. 14	14
2.15. Etüt No. 15	14

2.16. Etüt No. 16	15
2.17. Etüt No. 17	15
2.18. Etüt No. 18	16
2.19. Etüt No. 19	16
2.20. Etüt No. 20	17
2.21. Etüt No. 21	18
2.22. Etüt No. 22	18
2.23. Etüt No. 23	19
2.24. Etüt No. 24	20
2.25. Etüt No. 25	20
2.26. Etüt No. 26	21
2.27. Etüt No. 27	22
2.28. Etüt No. 28	22
2.29. Etüt No. 29	23
2.30. Etüt No. 30	24
2.31. Etüt No. 31	24
2.32. Etüt No. 32	25
2.33. Etüt No. 33	26
2.34. Etüt No. 34	27
2.35. Etüt No. 35	28
2.36. Etüt No. 36	28
2.37. Etüt No. 37	30
2.38. Etüt No. 38	31
2.39. Etüt No. 39	32
2.40. Etüt No. 40	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CZERNY OP. 299 “HIZ EKOLÜ” ETÜTLERİ İÇİN ÇALIŞMA ÖNERİLERİ	36
3.1. Gamlar	37
3.2. Arpejler	38
3.3. Rotasyon Tekniği.....	39
3.4. Tril Tekniği.....	39
3.5. Deplasman Tekniği.....	40
SONUÇ	42

KAYNAKÇA.....	43
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Carl Czerny Op.299 No.1, 1-6. Ölçüler	6
Şekil 2.2. Carl Czerny Op.299 No.2, 1-5. Ölçüler.....	7
Şekil 2.3. Carl Czerny Op.299 No.3, 1-5. Ölçüler.....	7
Şekil 2.4. Carl Czerny Op.299 No.4, 1-7. Ölçüler.....	8
Şekil 2.5. Carl Czerny Op.299 No.5, 1-6. Ölçüler.....	8
Şekil 2.6. Carl Czerny Op.299 No.6, 1-5. Ölçüler.....	9
Şekil 2.7. Carl Czerny Op.299 No.7, 1-6. Ölçüler	9
Şekil 2.8. Carl Czerny Op.299 No.8, 1-6. Ölçüler.....	10
Şekil 2.9. Carl Czerny Op.299 No.8, 37-38. Ölçüler	10
Şekil 2.10. Carl Czerny Op.299 No.9, 1-3. Ölçüler	11
Şekil 2.11. Carl Czerny Op.299 No.9, 10-12. Ölçüler	11
Şekil 2.12. Carl Czerny Op.299 No.10, 1-4. Ölçüler.....	11
Şekil 2.13. Carl Czerny Op.299 No.11, 1-2. Ölçüler	12
Şekil 2.14. Carl Czerny Op.299 No.11, 5-6. Ölçüler.....	12
Şekil 2.15. Carl Czerny Op.299 No.12, 1-4. Ölçüler	13
Şekil 2.16. Carl Czerny Op.299 No.13, 1-7. Ölçüler.....	13
Şekil 2.17. Carl Czerny Op.299 No.14, 1-5. Ölçüler.....	14
Şekil 2.18. Carl Czerny Op.299 No.15, 1-5. Ölçüler.....	14
Şekil 2.19. Carl Czerny Op.299 No.16, 1-6. Ölçüler.....	15
Şekil 2.20. Carl Czerny Op.299 No.17, 1-4. Ölçüler.....	15
Şekil 2.21. Carl Czerny Op.299 No.18, 1-6. Ölçüler.....	16
Şekil 2.22. Carl Czerny Op.299 No.19, 1-5. Ölçüler	17

Şekil 2.23. Carl Czerny Op.299 No.20, 1-6. Ölçüler.....	17
Şekil 2.24. Carl Czerny Op.299 No.21, 1-5. Ölçüler.....	18
Şekil 2.25. Carl Czerny Op.299 No.22, 1-5. Ölçüler.....	19
Şekil 2.26. Carl Czerny Op.299 No.23, 1-6. Ölçüler.....	19
Şekil 2.27. Carl Czerny Op.299 No.24, 1-5. Ölçü.....	20
Şekil 2.28. Carl Czerny Op.299 No.25, 1-6. Ölçüler.....	20
Şekil 2.29. Carl Czerny Op.299 No.26, 1-4. Ölçüler.....	21
Şekil 2.30. Carl Czerny Op.299 No.27, 1-6. Ölçüler.....	22
Şekil 2.31. Carl Czerny Op.299 No.28, 1-3. Ölçüler.....	23
Şekil 2.32. Carl Czerny Op.299 No.28, 17-19. Ölçüler.....	23
Şekil 2.33. Carl Czerny Op.299 No.29, 1-6. Ölçüler.....	23
Şekil 2.34. Carl Czerny Op.299 No.30, 1-6. Ölçüler.....	24
Şekil 2.35. Carl Czerny Op.299 No.31, 1-3. Ölçüler	25
Şekil 2.36. Carl Czerny Op.299 No.31, 13-15. Ölçüler.....	25
Şekil 2.37. Carl Czerny Op.299 No.31, 23-25. Ölçüler.....	25
Şekil 2.38. Carl Czerny Op.299 No.32, 1-2. Ölçüler.....	26
Şekil 2.39. Carl Czerny Op.299 No.32, 9-11.Ölçüler.....	26
Şekil 2.40. Carl Czerny Op.299 No.33, 1-2.Ölçüler.....	26
Şekil 2.41. Carl Czerny Op.299 No.33, 17-18. Ölçü.....	27
Şekil 2.42. Carl Czerny Op.299 No.34, 1-5. Ölçüler.....	27
Şekil 2.43. Carl Czerny Op.299 No.35, 1-7. Ölçüler.....	28
Şekil 2.44. Carl Czerny Op.299 No.36, 1-6. Ölçüler.....	29
Şekil 2.45. Carl Czerny Op.299 No.36, 10-16. Ölçüler.....	29
Şekil 2.46. Carl Czerny Op.299 No.36, 25-30. Ölçüler.....	29

Şekil 2.47. Carl Czerny Op.299 No.36, 34-39. Ölçüler.....	30
Şekil 2.48. Carl Czerny Op.299 No.37, 1-6. Ölçüler.....	31
Şekil 2.49. Carl Czerny Op.299 No.38, 1-4. Ölçüler	32
Şekil 2.50. Carl Czerny Op.299 No.39, 1-12. Ölçüler.....	33
Şekil 2.51. Carl Czerny Op.299 No.40, 1-6. Ölçüler.....	34
Şekil 2.52. Carl Czerny Op.299 No.40, 14-20. Ölçüler.....	34
Şekil 2.53. Carl Czerny Op.299 No.40, 41-47.Ölçüler.....	34

GİRİŞ

Carl Czerny, 19. yüzyıl piyano edebiyatının önemli bestecilerinden biridir. Piyano tekniği açısından Klasik ve Romantik ekol arasında önemli bir köprü görevi gören Çek asıllı Avusturyalı besteci, müzik tarihinde besteci yönü kadar eğitmen yönü ile de bilinmektedir. Czerny, çeşitli performans stilleriyle ilgilenmiş, piyano tekniğinin gelişimi açısından teknik ve müzikal yaklaşımlarını pedagojik olarak sunmuş ve modern piyano tekniğinin temellerini oluşturmuştur.

Büyük piyanist ve bestecilerden Franz Liszt, Theodor Dohler, Theodor Kullak, Sigismund Thalberg, Stephen Heller ve Theodor Leschetizky’i yetiştirdiği düşünüldüğünde, Czerny’nin, 19. yüzyıl piyano tekniğinin gelişmesinde ve yeni kuşakların yetişmesinde önemli katkıları olduğu görülebilir. Yaşam boyu bini aşkın eser besteleyen Czerny, özellikle bugün piyanistler tarafından çalınan etütleri ve egzersizleri ile hala piyano repertuvarında yerini korumaktadır.

Czerny, eserlerinde farklı teknik becerilerini sunduğu bir yazı stili geliştirmesinin yanı sıra, sadece bir tek teknik beceriye odaklanan çalışmalar da ortaya koymuştur. Piyanistlerin her düzeyde karşılaştıkları önemli teknik sorunları kapsayan etütlerini, pedagojik bir yaklaşım ile sistemli bir şekilde sınıflandırmış ve adlandırmıştır. Örneğin: İlk Piyano Öğretmeni Op. 599, Hız Ekolüne Hazırlık Op. 849, Hız Ekolü Op.299, Sol El İçin 24 Çalışma Op. 718, Süsleme Ekolü Op. 355, Legato ve Staccato Ekolü Op. 335, 40 Günlük Çalışma Op. 337, Virtüöz Ekolü Op. 365, Sol El Ekolü Op. 399, Füg Çalma Ekolü Op. 400, Parmak Ustalığı için Hazırlık Ekolü Op. 636, Parmak Ustalığı Ekolü Op. 740.

Piyano edebiyatında önemli bir yere sahip olan Op. 299, günümüzde piyanistlerin sıkça çalışmalarında başvurduğu etüt kitaplarından biridir. Bu etütler, içerdiği her türlü teknik çeşitlilik nedeniyle zaman içinde piyanistlerin vazgeçilmez kaynaklarından biri haline gelmiştir. Üzerinden iki yüzyıl geçmesine rağmen dünyadaki tüm konservatuvarlarda bu etütlerin hala repertuvarda olmasının ana nedeni, etütlerin hem teknik hem de müzikal anlamda piyanistlere ciddi bir formasyon kazandırmasıdır.

Bu tez, piyanistlerin teknik gelişim sürecinde gam, arpej, tril, deplasman ve rotasyon ile kromatik dizilerde hızlı ve çevik bir çalış tekniğinin nasıl geliştirileceğini ve bunların müzikal bir ifade içinde nasıl uygulanacağını açıklamak amacı ile yazılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CARL CZERNY KİMDİR?

1.1. Carl Czerny'nin Hayatı

Carl Czerny, 21 Şubat 1791 yılında Viyana'da doğmuştur. Bohemyalı bir ailenin tek çocuğu olan Czerny, üç yaşında piyano çalmaya, kemancı, şarkıcı ve organist olan babası Wenzel Czerny ile başlamıştır. Babası, Friedrich Wilhelm Marpurg ve Daniel Gottlob Türk'ün öğretilerini takip ederek, Czerny'nin eğitimine büyük katkılar sağlamış, virtüözlüğünden çok yeni eserleri sürekli çalıştırarak görme okuma yeteneğini geliştirmek ve böylece müzisyenliğinin daha üst bir noktaya ulaşabilmesi için çabalamıştır. Czerny daha on yaşındayken Mozart ve Clementi gibi bestecilerin eserlerini kolaylıkla çalabilmiş ve mükemmel müzik hafızası sayesinde repertuvarın en zor eserlerini notasız çalmayı başarmıştır.

İlk yıllarda, Czerny ayrıca Muzio Clementi, Antonio Salieri ve Johann Nepomuk Hummel gibi ünlü bestecilerden de piyano dersleri almıştır. Czerny, Hummel'dan etkilenmiş olsa da, kendine yol gösterici olarak Clementi'yi örnek almıştır. Öğrenim süreci içinde büyük bir gelişim sergilemiş ve dokuz yaşında Viyana'da verdiği ilk halka açık konserinde Mozart'ın do minör piyano konçertosunu (KV. 491) seslendirmiştir.

Aile dostları olan Viyana Saray Operasının başkemancısı Wenzel Krumpholz, Carl Czerny'nin eğitimine katkıda bulunmuş ve yeteneğine her zaman büyük bir değer vermiştir. Krumpholz, piyano tekniği hakkında çok az bilgisi olmasına rağmen tempo, artikülasyon, dinamikler ve yorumlama hakkında kendisine tavsiyelerde bulunmuş ama en önemlisi yakın arkadaşı ve hayranı olduğu Beethoven'la Czerny'nin tanışmasını sağlamıştır.

1801 yılında, Krumpholz, Czerny'i Beethoven ile tanıştırdığında, Czerny henüz 10 yaşındaydı. Piyanonun başına geçen Czerny, Beethoven'ın eserlerinden biriyle başlamaya cesaret edememiş, onun yerine Mozart'ın görkemli Do majör Konçertosu'nu (No. 25 KV. 503) çalmış, Beethoven de sol eliyle orkestra melodisini çalarak ona eşlik etmiştir. Çalışıyla bestecinin dikkatini çektiğini fark eden Czerny, o tarihte henüz yeni basılmış olan "Pathetique" sonatı ile devam etmiş, son olarak da babasının sesiyle eşlik ettiği "Adelaide"ı çalmıştır. Beethoven, Czerny'den etkilenmiş, babasına çocuğunun

yetenekli olduğunu ve kendisine ders verebileceğini söylemiştir. Böylelikle Czerny'nin hayatındaki en önemli eğitim süreci başlamıştır (Büke, A. 2014, s. 130).

Beethoven, ilk derslerde Czerny'i sadece gam üzerinde çalıştırmış, tüm anahtarları, özellikle ellerin ve parmakların uygun pozisyonu ve başparmağın kullanılması gibi bir çok teknik temel göstermiş, "*legato*" çalma sanatının incelikleri üzerinde durmuştur. Beethoven'ın yeterince zaman ayıramamasından ve baba Wenzel Czerny'den kaynaklı sorunlardan dolayı dersler ancak üç yıl sürmüştür. Bu süre zarfında Carl Czerny, Beethoven'ın tüm eserlerini istisnasız ezberlemiş ve hafızasından çalmıştır. Beethoven'ın büyük patronu Prens Lichnowsky, genç öğrenciden hemen hemen her gün sarayında Beethoven'ın bestelerini çalmasını istemiştir.

Dersler her ne kadar kesilmiş olsa da, Czerny ve Beethoven'ın ilişkileri daima sürmüştür. Beethoven, özellikle yeni yayımlatacağı eserlerin kontrol ve düzeltmeleri konusunda Czerny'den yardım almıştır. Tek operası olan Fidelio'nun piyano uyarlamasını 1805'te Czerny'e yaptırmış ve do majör piyano konçertosu (Op. 15 No. 1) ve 1812'de Mi bemol majör Piyano Konçertosu'nun (Op. 73 No. 5) ilk seslendirilişini yine ona yaptırmıştır. Czerny, orkestrasyonu, Beethoven'ın 1. ve 2. Senfonilerini kopyalarken öğrenmiştir. Beethoven, Czerny'e o kadar güvenmiştir ki çok düşkün olduğu yeğeni Karl van Beethoven'ın eğitimini bile ona bırakmıştır.

On beş yaşında piyano eğitmeni olarak parlak bir üne ulaşmış olan Czerny, metodunu Muzio Clementi ve Beethoven'nin öğretilerine dayandırmıştır. Viyana asillerinin evlerinde tüm gün ders vermiş, akşamları da beste yapmak için zaman harcamıştır ve binden fazla eserle birçok müzik bestelemeyi başarmıştır.

1810 yılında Viyana'ya gelen dönemin en ünlü piyano öğretmenlerinden Clementi ile çok zaman geçirmiş ve onun öğretim yöntemlerini yakından tanımaya çalışmıştır. Özellikle Clementi'nin "*Gradus ad Parnassum*" (Op. 822) adlı eserinin, Czerny'nin piyanistik düşünceleri üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur (Poyrazoğlu, E. 2007, s. 7).

1819 yılında, Czerny, Liszt ile tanışmış ve Liszt'in hayatı boyunca tek öğretmeni olmuştur. Onu öğrenci olarak kabul ettikten sonra, ilk yıl dağınık olan tekniğini düzeltmeyi amaçlamış; sonraki yılda ise Beethoven, Clementi, Ignaz Moscheles ve Johann Sebastian Bach'ın eserleri ile eğitimine devam etmiştir.

Liszt, Paris resitallerinin çoğunda Czerny'nin müziğini tanıtarak öğretmeninin ona olan güveninin karşılığını vermeye çalışmıştır. Czerny'le yakınlığını sürdürmüş ve 1852'de ikinci defa düzenlemiş olduğu “Études d'exécution transcendante” ı, Czerny'e ithaf ederek yayımlatmıştır (Gerig, R. R. 2007, s. 105-106).

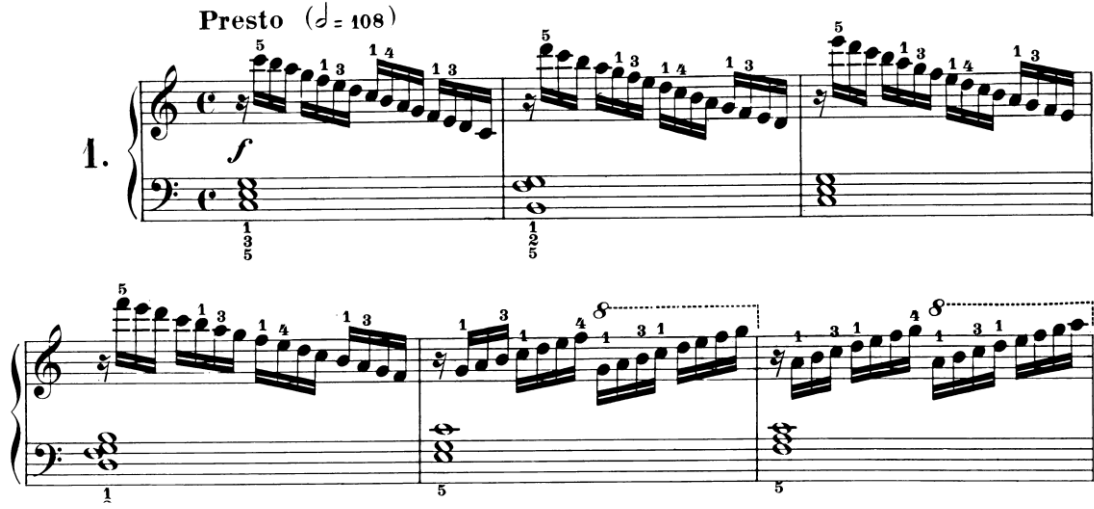
Czerny, gençliğinde birçok konser vermiş ancak seyahatlerin zorluğundan ve konserlerin yarattığı gerginlikten dolayı, genç yaşta halkın önünde sanatını icra etmekten vazgeçmiştir. Bu yüzden 1840 yılından sonra Viyana'da kalarak, kendini ders vermeye ve beste yapmaya adanmıştır. Hiç evlenmemiş ve yakın akrabası da olmamıştır. Çok fazla çalışması nedeniyle sağlığı bozulmuş ve arkadaşı Dr. Leopold von Sonnleithner'in yardımıyla, mal varlığını Viyana Konservatuarı'na bağışlamıştır. Kısa bir süre sonra, 15 Temmuz 1857 tarihinde 66 yaşındayken Viyana'da yaşama veda etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. CARL CZERNY “OP. 299 HIZ EKOLÜ” ETÜTLERİNİN ANALİZİ

2.1. Etüt No. 1

Etüt, sağ el için bir çalışma olup, inici ve çıkıcı kümeler halinde ilerleyen gam ve gam benzeri dizilerden oluşmuştur.



Şekil 2.1. Carl Czerny Op. 299 No. 1, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 2)

Başparmak geçişlerinin hızlı ve pürüzsüz bir şekilde çalınarak do majör gamının öğretilmesi, etüdün en önemli amacıdır.

2.2. Etüt No. 2

Etüt, 1. etüde benzer şekilde bu kez sol el için çalışma olup, inici ve çıkıcı kümeler halinde ilerleyen gam ve gam benzeri dizilerden oluşmuştur.

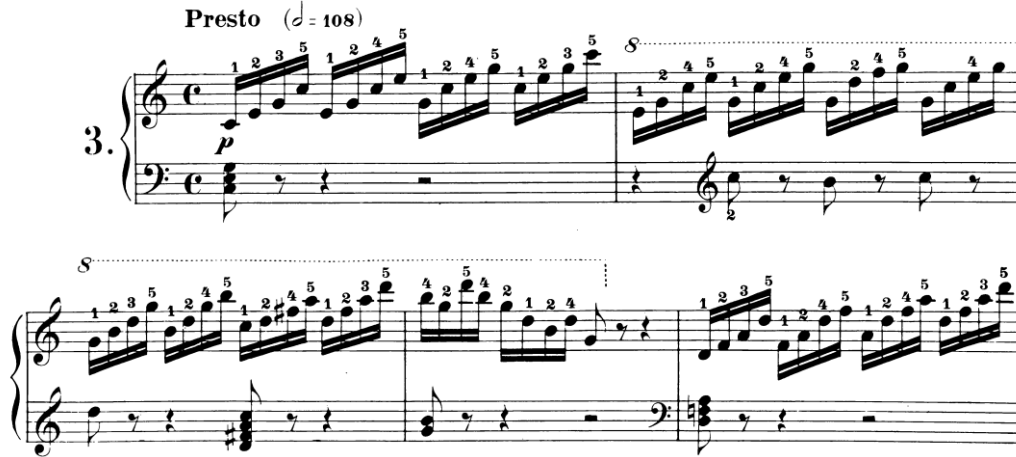


Şekil 2.2. Carl Czerny Op. 299 No. 1, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 3)

1. etütte olduğu üzere başparmak geçişlerinin hızlı ve pürüzsüz bir şekilde çalınarak do majör gamının öğretilmesi, etüdün en önemli amacıdır.

2.3. Etüt No. 3

Etüt, sağ el ve sol el için çalışma olup arpejlerden oluşmaktadır.



Şekil 2.3. Carl Czerny Op. 299 No. 3, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 4)

Kök, 1. çevrim ve 2. çevrim pozisyonlarından oluşan arpejlerin uygulanması ve bu pozisyonların her iki ele de adapte edilmesi etüdün başlıca amacıdır.

2.4. Etüt No. 4

Etüt, sağ elde başparmağı esas alan parmak geçişlerinden oluşur.

2.6. Etüt No. 6

Etüt, sağ el için bir çalışmadır. Bilinçli bir şekilde 5-4-3, 4-3-2 ve 5-3-2 gruplamaları üzerinde durulmuş ve bu gruplamalarda yer alan parmakların hem inici hem de çıkıcı bir şekilde tekrar edilerek güçlenmesi hedeflenmiştir.



Şekil 2.6. Carl Czerny Op. 299 No. 6, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 10)

Bunun yanı sıra her vuruşta aynı ses üzerinde tekrar edilen başparmağın, gruplamalarla beraber düzgün bir şekilde çalması da etüdün diğer amaçları arasındadır.

2.7. Etüt No. 7

Etüt sol el için çalışma olup, 6. etütteki teknik unsurlarla benzerlik gösteren bir yapıdan oluşmuştur.

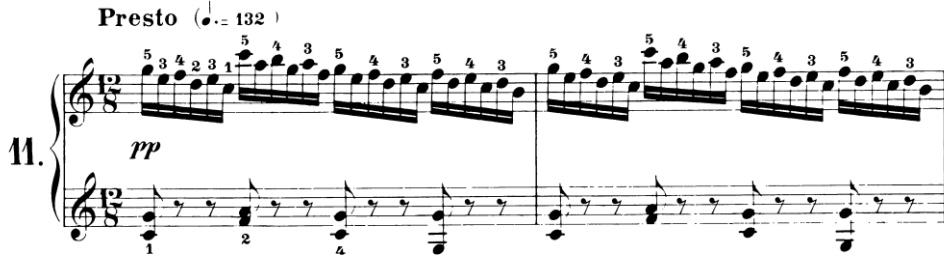


Şekil 2.7. Carl Czerny Op. 299 No. 7, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 12)

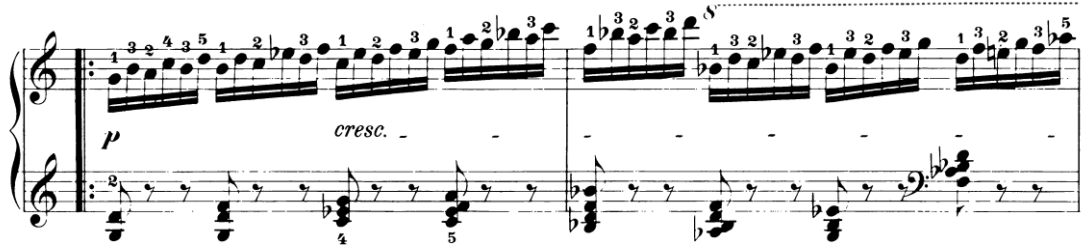
Parmakların çevikliğinin dışında Czerny, ilk defa olmak üzere bu etütte rotasyon tekniği üzerinde durmuş ve bu tekniğin doğru bir şekilde uygulanmasını amaçlamıştır.

2.11. Etüt No. 11

Etüt sağ el için çalışma olup, “beşparmak tekniği” üzerine kurulmuştur.



Şekil 2.13. Carl Czerny Op. 299 No. 1-2. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 24)



Şekil 2.14. Carl Czerny Op. 299 No. 11, 5-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 24)

İnici (5-3-4-2-3-1) ve çıkıcı olarak (1-3-2-4-3-5) parmak numaralarının esas alındığı etütte, onuncu etütte olduğu üzere yine rotasyon tekniği üzerinde durulmuş ve bu tekniğin doğru bir şekilde uygulanması amaçlanmıştır.

2.12. Etüt No. 12

Etüt, sağ ve sol elin ünison bir şekilde ilerlediği çıkıcı ve inici arpejlerden oluşmuştur.

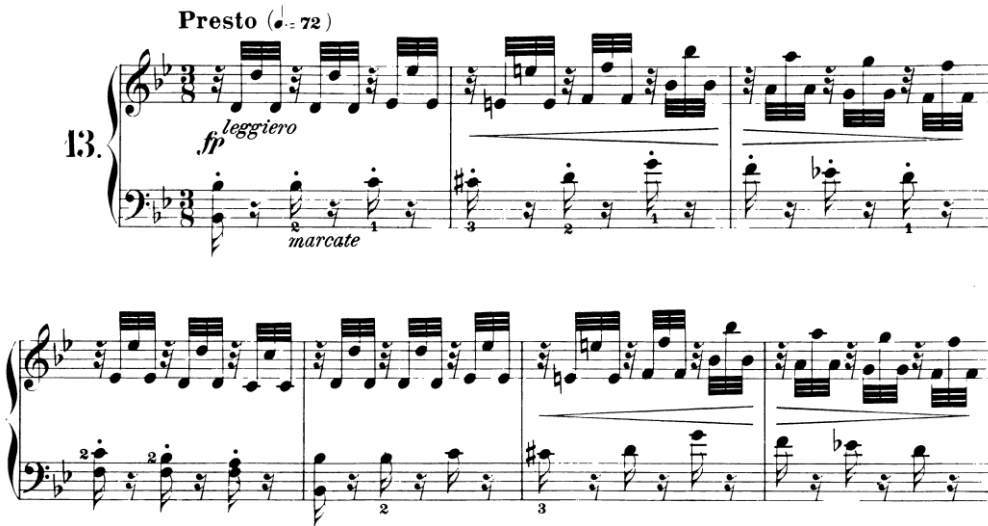


Şekil 2.15. Carl Czerny Op. 299 No. 12, 1-4. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 26)

Her iki elin arpejleri eş zamanlı bir şekilde çalarak koordine olması, etüdün başlıca amacıdır.

2.13. Etüt No. 13

Etüt, sağ el için bir çalışma olup, düzenli bir şekilde ilk notaların sol elle başlayıp diğer üç notanın sağ elle tamamlandığı bir yapıdan oluşmuştur.



Şekil 2.16. Carl Czerny Op. 299 No. 13, 1-7. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 28)

Czerny, bu etütte de yine esnek bir bilek kullanımıyla daha önceden 10. ve 11. etütte işlemiş olduğu rotasyon tekniğinin doğru bir şekilde uygulanmasını amaçlamıştır.

2.14. Etüt No. 14

Etüt, sağ el için bir çalışma olup, başparmak geçişlerini esas alır.

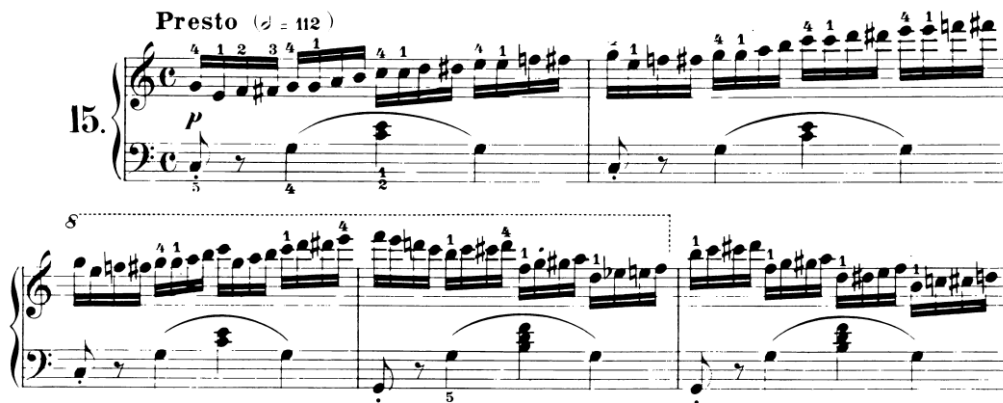


Şekil 2.17. Carl Czerny Op. 299 No. 14, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 32)

Czerny, bu etüdü gamlara bir ön çalışma olarak düşünmüş; özellikle (5-1-2-3-4-3-2-1) kalıbı üzerinde durarak başparmak geçişlerini hızlandırmak ve böylelikle gamların akıcı bir şekilde çalınabilmesini hedeflemiştir.

2.15. Etüt No. 15

Kromatizmi esas alan etüt, sağ el için yazılmış bir çalışmadır.



Şekil 2.18. Carl Czerny Op. 299 No. 15, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 34)

Kromatik dizilerin (1-2-3-4) kalıbı içinde çalınması, bunun yanı sıra tekrar eden nota üzerinde dördüncü parmağtan birinci parmağa hızlı bir şekilde geçişin sağlanması, etüdün amaçları arasında yer alır.

2.16. Etüt No. 16

Sağ el için bir çalışma olan etüt, bir ve ikinci parmağın sürekli kullanıldığı üçlü ve altılı aralıklar üzerine kurulmuştur.

16. Presto (♩ = 92)

The image shows a musical score for exercise 16, marked 'Presto (♩ = 92)'. The score is in G major and 12/8 time. It consists of two systems. The first system shows a treble staff with a complex melodic line featuring many triplets and a bass staff with a simple accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff.

Şekil 2.19. Carl Czerny Op. 299 No. 14, 1-3. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 36)

Üçlü ve altılıların doğru bir başparmak kullanımı ile rotasyon tekniği içinde çalınması, etüdün başlıca amaçları arasında yer alır.

2.17. Etüt No. 17

İlk defa sağ elin iki kısma ayrılarak bölündüğü etüt, çift seslerden oluşan bir teknik yapı içinde oluşturulmuştur.

Molto allegro (♩ = 96)

17. *sf*

The musical score for the 17th measure of the first system is shown. It is in 2/4 time and marked 'Molto allegro' with a tempo of 96 beats per minute. The measure is marked with a forte dynamic (*sf*). The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand has a simpler accompaniment with eighth notes and rests.

Şekil 2.20. Carl Czerny Op. 299 No. 17, 1-4. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 40)

Sağ elde tutulan seslere karşı sürekli devinen bir partinin yer aldığı etütte, elin iki bölgeye ayrılarak parmakların bağımsızlığı ve bu bağımsızlık içindeki kontrolü hedeflenmiştir.

2.18. Etüt No. 18

16. etüdün teknik yapısı ile benzerlik gösteren etüt, sol el için bir çalışmadır.



Şekil 2.21. Carl Czerny Op. 299 No. 18, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 42)

Önceki etütlerde olduğu üzere yine belli bir teknik yapıyı işleyen etüt, inici (3-1-2) ve çıkıcı (3-1-4) kalıplarını esas alarak, başparmağın çalıştırılması ve rotasyon tekniğinin geliştirilmesini hedeflemiştir.

2.19. Etüt No. 19

Etüt, sağ el için yazılmış bir arpej çalışmasıdır. Etüdü önceki arpej etütlerinden ayıran en büyük özellik, arpejlerin birinci parmak yerine ikinci parmakla başlamış olması ve buradan birinci ve dördüncü parmağa geçiş yapmasıdır.



Şekil 2.22. Carl Czerny Op. 299 No. 19, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 44)

Etütte açık bir şekilde başparmak geçişleri esas alınmış ve bu geçişlerin doğru bir şekilde uygulanarak arpejlerin hızlılığı ve akıcılığı amaçlanmıştır.

2.20. Etüt No. 20

Yazı açısından ilk defa birebir kontrpuanın uygulandığı bir çalışmadır.

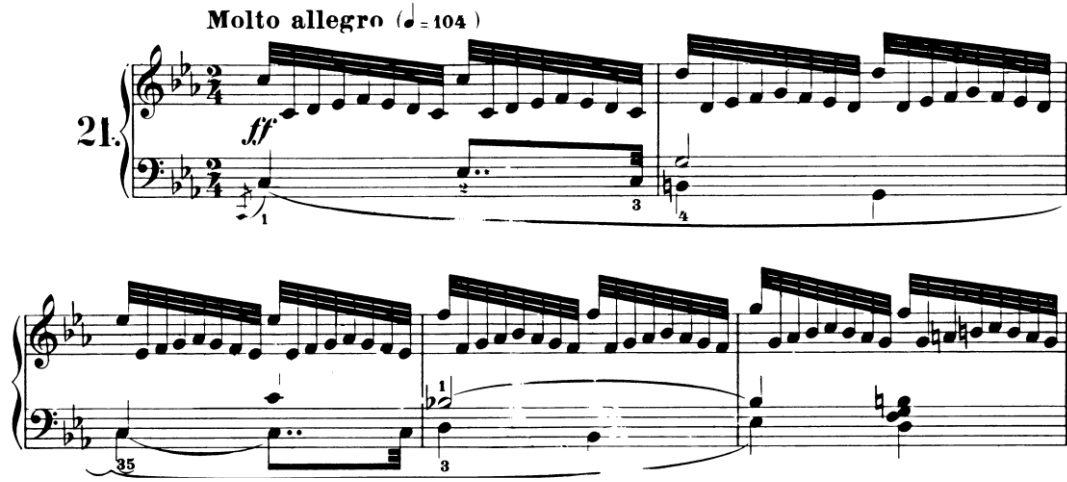


Şekil 2.23. Carl Czerny Op. 299 No. 20, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 46)

Onaltılıklardan oluşan teknik bir yapının her iki elde de hiç ara vermeden ilerlediği etütte, iki elin birlikteliğinin yanı sıra her bir parmağın çalıştırılarak eşit ve çevik hale getirilmesi hedeflenmiştir.

2.21. Etüt No. 21

Sağ el için bir çalışma olan etüt, do minör tonunda yazılmasıyla oldukça dikkat çekicidir. Czerny'nin şu ana kadarki olan etütlerinde görülen do majöre göre şekillenmiş klasik kapalı el pozisyonu ilk defa bu etütle beraber kırılmış; bunun yerine siyah tuşlara göre şekillenmek zorunda kalan açık el pozisyonunun temelleri atılmıştır.



Şekil 2.24. Carl Czerny Op. 299 No. 21, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 50)

Modern romantik tekniğin en temel özelliklerden biri olan açık el pozisyonu, Czerny'nin yazmış olduğu diyezli ve bemollü etütlerde de kullanılmış; ileride ise Chopin ve Liszt'in etütleriyle olmazsa olmaz bir unsur haline gelmiştir. O yüzdendir ki; (do-re-mi-fa-sol) kalıbı üzerine şekillenmiş klasik el pozisyonu Chopin'le beraber (mi - fa diyez - sol diyez - la diyez - si diyez) kalıbı üzerine şekillenen bir pozisyona dönüşmüş, bu da mecburen parmakların içe doğru değil de dışa doğru açıldığı serbest bir teknik anlayışın oluşmasına yol açmıştır. Bu bağlamda etütte ortaya konan açık el pozisyonunun uygulanması, parmak çevikliğiyle beraber etüdün en temel amaçları arasında yer alır.

2.22. Etüt No. 22

Etüt, sağ ve sol el için yazılmış bir çalışmadır.



Şekil 2.25. Carl Czerny Op. 299 No. 22, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 52)

Her iki elde de tekrar eden notalar üzerine kurulu olan etütte, 4-3-2-1 kalıbıyla aynı tuş üzerinde hızlı parmak değişimi amaçlanmıştır.

2.23. Etüt No. 23

Sağ el için yazılmış bir çalışmadır.



Şekil 2.26. Carl Czerny Op. 299 No. 23, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 54)

Czerny, anatomik olarak birbirlerine bağlı oldukları için elin hareket anlamında en kısıtlı olan dördüncü ve beşinci parmakları güçlendirecek pasajlar oluşturmuş; bu sayede tüm parmakların eşit derecede kuvvetli olduğu bir teknik geliştirmeyi amaçlamıştır.

2.24. Etüt No. 24

Etüt, sağ el için yazılmış bir çalışmadır.



Şekil 2.27. Carl Czerny Op. 299 No. 24, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 57)

İnici bir şekilde ilerleyen pasajlarda özellikle 1-4-3-2 ve 2-4-3-2 kalıpları kullanılmış ve bunun üzerine oluşturulmuş bir teknik yapı tüm etüt boyunca hâkim olmuştur. Bu teknik yapının geliştirilmesi ve farklı tonlarda gelen gamların pürüzsüz bir şekilde çalınması etüdün amaçları arasında yer alır.

2.25. Etüt No. 25

Baştan sona ünison içinde devam eden etüt, mi bemol majör esas alınarak oluşturulmuş gam ve gam benzeri dizilerden oluşmuştur.

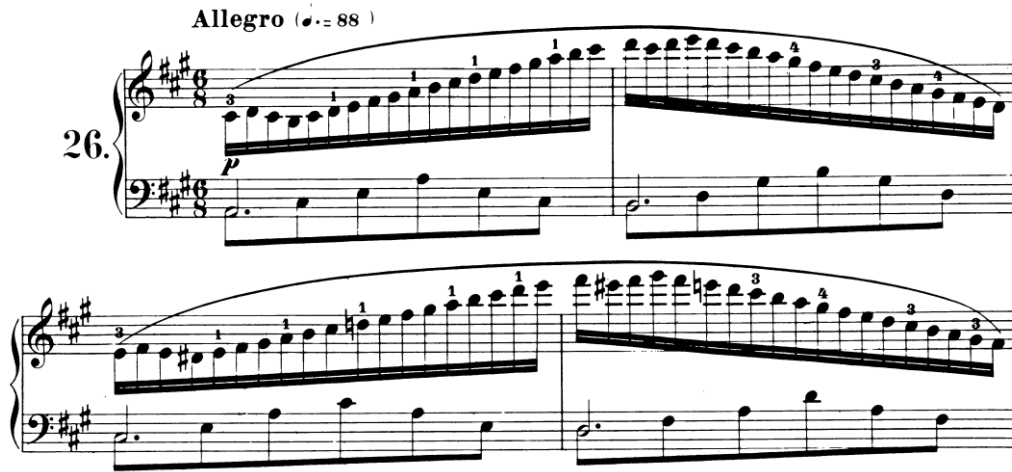


Şekil 2.28. Carl Czerny Op. 299 No. 25, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 60)

Etütte, sağ ve sol elin aynı notaları çalarak ilerlemesi anlamına gelen ünison çalışı üzerinde durulmuş ve bu çalışın farklı tonlarda uygulanarak ellerin değişik pozisyonlara alışması amaçlanmıştır. Esas olarak iki elin birlikteliğinin hedeflendiği etütte dikkat çeken diğer önemli bir unsur ise, etüdün beyaz tuşlara göre şekillenmiş do majör tonunda değil de daha önceden 21. etütte olduğu üzere siyah tuşlara göre şekillenmiş açık el pozisyonunun uygulandığı mi bemol majör tonunda yazılmasıdır.

2.26. Etüt No. 26

Sağ el için bir çalışma olan etüt, 6/8'lik ölçü içinde kullanılan 13, 16, 18, 19, 21 ve 23'lü ritmik gruplamalarla sıra dışı bir yapıya sahiptir.

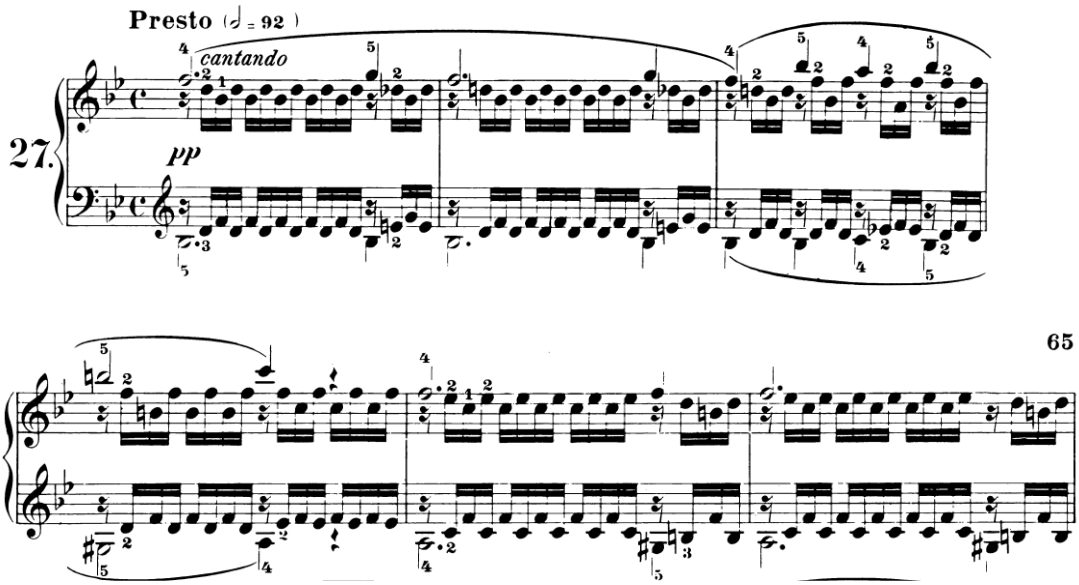


Şekil 2.29. Carl Czerny Op. 299 No. 26, 1-4. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 62)

Czerny, ilk defa oluşturduğu bu gruplamalarla, 19. yüzyıl piyano tekniğinde görülecek uzun soluklu cümle yapılarını kullanmış, bu sayede kendini klavsen eksenli klasik piyano tekniğinden ayırarak özellikle piyanonun yapı ve tınısına göre şekillenmiş modern piyano tekniğine yönelmiştir. Dolayısıyla gruplamaların gam tekniğinin tekdüze tınısı içinde değil de romantizmin gerektirdiği bir ifade ve buna göre şekillenmiş yumuşak bir parmak tekniğiyle çalınması, etüdün başlıca amaçları arasında yer aldığı düşünölmektedir.

2.27. Etüt No. 27

Oldukça sıra dışı bir yapıya sahip olan etüt, tremolo tekniğinde yazılmış ve Czerny'nin şu ana kadar görülen çalışmaları arasında cümleleme açısından en müzikal olanıdır. Parmakların hızlılığı ve çevikliği gibi unsurların bir kenara itildiği etütte, iki dış ve iki iç olmak üzere dört partili bir yazı benimsenmiş ve tamamen bu partiler arasındaki denge esas alınarak şan ve eşlik ilişkisi üzerinde durulmuştur.



Şekil 2.30. Carl Czerny Op. 299 No. 27, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 64)

Şimdiye kadarki etütlerde görülmemiş, *cantando* (şarkı gibi akıcı, yumuşak) terimini kullanan Czerny, sürekli bas partisiyle desteklenen şan partisinin öne çıkarılarak şarkı söyler gibi, iç partilerdeki eşlik partilerinin ise şan partisini örtmeyecek bir şekilde çalınmasını ve buna göre bir teknik anlayış geliştirilmesini hedeflemiştir. Czerny bu etütte beraber piyano tekniğinin sadece parmakların güçlülüğünden ibaret olmadığını; bunun yanı sıra güzel şarkı söylemenin de piyano tekniğinin ana unsurlarından biri olduğunu ortaya koymuştur.

2.28. Etüt No. 28

Etüt sağ el için yazılmış bir çalışmadır. Dördüncü ve beşinci parmak geçişlerinin esas alındığı etütte, oktavlar içinde yer alan seslerin dört ve beşinci parmaklarla sürekli değiştirilerek katlandığı pasajlar görülür. Czerny, parmak değişimlerini hem do majör hem de kromatik bir şekilde siyah tuşlarda gerçekleştirerek, Chopin'in aynı yıllarda

yazdığı Op. 10 No. 2 etüdündeki teknik yaklaşıma benzer bir anlayış sergilemiş; bu yaklaşımıyla 19. yüzyıl modern piyano tekniğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.



Şekil 2.31. Carl Czerny Op.299 No.28, 1-3. Ölçüler (Czerny, 1888 s.66)



Şekil 2.32. Carl Czerny Op. 299 No. 28, 17-19. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 67)

2.29. Etüt No. 29

Sağ ve sol el için bir çalışma olan etüt, üçlü ve altılı gamlardan oluşur.

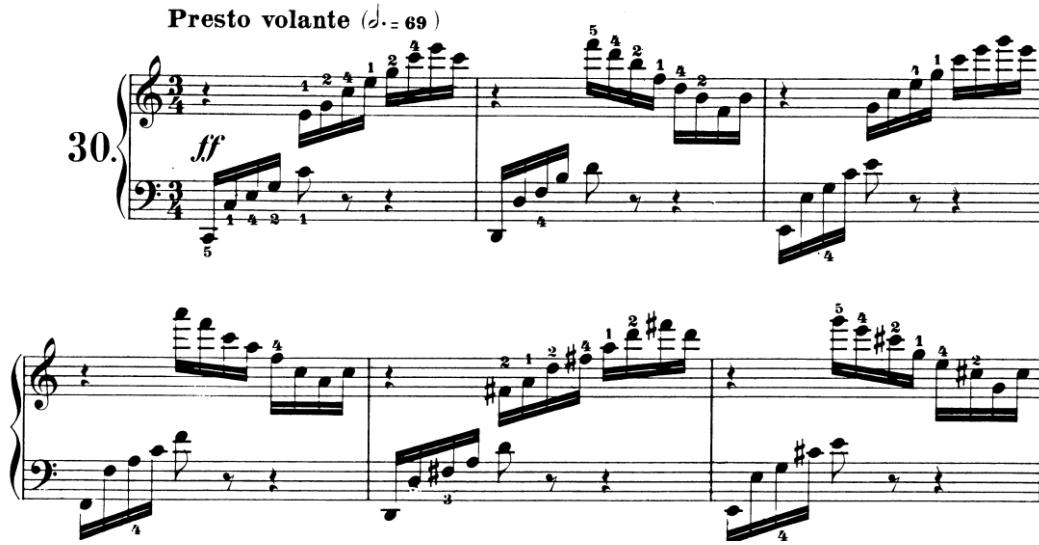


Şekil 2.33. Carl Czerny Op. 299 No. 29, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 68)

Bunun dışında arpej ve diyatonik gamların da yer aldığı etütte, üçlü ve altılı gamların hızlı ve eşit bir şekilde çalınması amaçlanmıştır.

2.30. Etüt No. 30

Sağ ve sol el için bir çalışma olan etüt, arpejlerden oluşur.



Şekil 2.34. Carl Czerny Op. 299 No. 30, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 70)

Czerny, daha önceden yazdığı ilk arpej etüdünde (No. 3), temel arpej pozisyonlarını işlemiş, ikinci etütte (No. 12) arpejlerin ünison içinde çalınmasını hedeflemiş; bu etütte ise özellikle arpej çalmanın en büyük sorunu olan başparmak geçişleri üzerinde durmuştur. Özellikle dördüncü ve birinci parmak geçişlerini esas alan pasajlardan oluşan etütte, arpejlerin başparmak geçişleri üzerinde durularak akıcı bir şekilde çalınması bunun yanı sıra dördüncü parmağın da güçlenmesini amaçlanmıştır.

2.31. Etüt No. 31

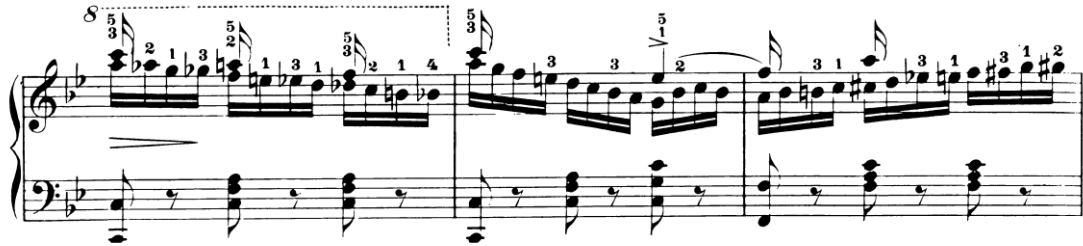
Etüt, sağ ve sol el için bir çalışma olarak yazılmıştır. Kromatizmin ele alındığı etütte gamlar, üçlü gamlar ve aynı yıllarda Chopin'in yazmış olduğu Etüt Op. 10. No. 2 de görülen sağ elin ikiye bölündüğü teknik yapılanmalar görülür.



Şekil 2.35. Carl Czerny Op. 299 No. 31, 1-3. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 72)



Şekil 2.36. Carl Czerny Op. 299 No. 31, 13-15. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 72)



Şekil 2.37. Carl Czerny Op. 299 No. 31, 23-25. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 73)

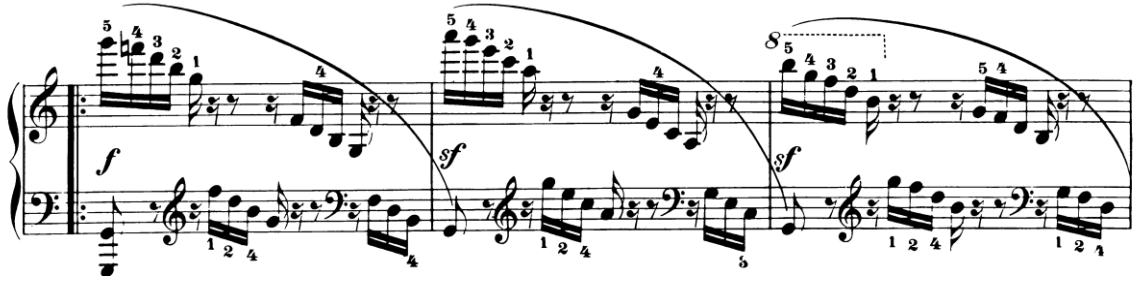
15. etütteki kromatizme göre daha gelişmiş bir teknik içeren etütte, her iki elin kromatik gamlara adapte olarak birlikteliğinin sağlanması amaçlanmıştır.

2.32. Etüt No. 32

Sağ ve sol el için bir çalışma olan etüt, inici ve çıkıcı arpejlerden oluşmuştur.



Şekil 2.38. Carl Czerny Op. 299 No. 32, 1-2. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 68)



Şekil 2.39. Carl Czerny Op. 299 No. 32, 9-11. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 76)

Czerny, daha önceden yazmış olduğu ilk arpej etüdünde (No. 3), temel arpej pozisyonlarını işlemiş, ikinci etütte (No. 12) arpejlerin ünison içinde çalınmasını hedeflemiş; üçüncü etütte arpej çalımının en büyük sorunu olan başparmak geçişlerini ele almıştır. Bu etütte ise art arda gelen arpejler üzerinde durmuş, çıkıcı ve inici arpejler esnasında ellerin bir üst ya da alt oktavdan olmak üzere hızlı bir şekilde pozisyona girerek refleks kazanmasını amaçlamıştır.

2.33. Etüt No. 33

2-4-3 parmak numaralarının kullanıldığı kalıplardan ve gamlardan oluşan etüt, sağ ve sol el için bir çalışma olarak yazılmıştır.



Şekil 2.40. Carl Czerny Op. 299 No. 33, 1-2. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 78)



Şekil 2.41. Carl Czerny Op. 299 No. 33, 17-18. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 79)

La majör tonunda yazılmış olan etüt, ellerin do majöre göre şekillenmiş geleneksel kalıbın dışında yazılmıştır. Mi majör ve si majör gamlarının üçlülerinin de kullanıldığı etütte, ellerin diyezli gamlara adapte olduğu açık el pozisyonu gerektiren bir teknik amaçlanmıştır.

2.34. Etüt No. 34

Yirmi birinci etütte teknik benzerlik gösteren etüt, sol el için bir çalışma olarak yazılmıştır.



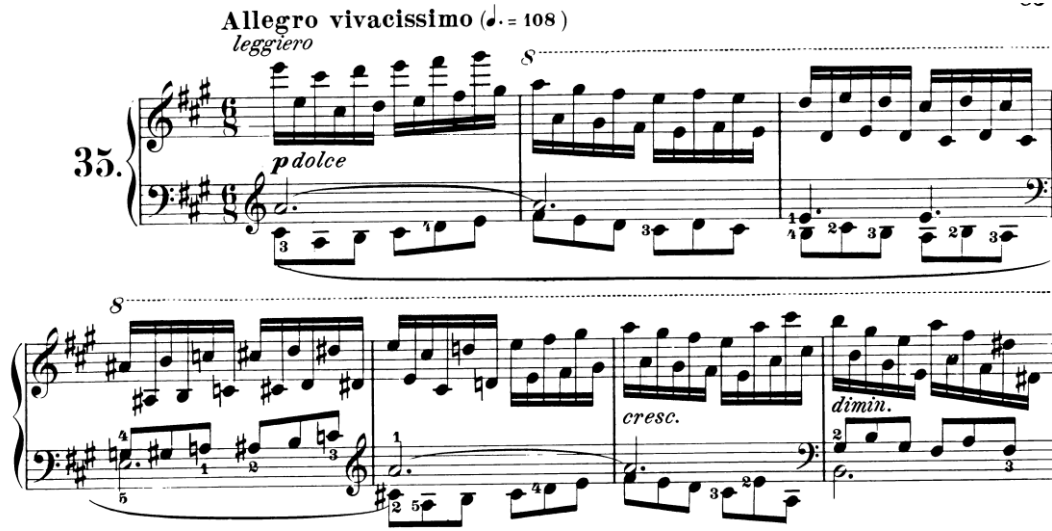
Şekil 2.42. Carl Czerny Op. 299 No. 34, 1-5. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 80)

Başparmak geçişlerini esas alan etütte özellikle birinci parmak üzerinden yapılan geçişler ele alınmıştır. Sağ elde noktalı ritimlerle ilerleyen tema, Czerny'nin diğer etütleriyle kıyaslandığında oldukça karakteristik bir yapıda olup Romantik dönemin temalarıyla boy ölçüşecek niteliktedir. Her defasında oktavlarla yapılan başparmak geçişleri, elin hem açık hem de kapalı pozisyonlarının bir arada kullanılmasını sağlamış; bu da çok yönlü bir tekniğin oluşmasına yol açmıştır. Bununla beraber diğer etütlerde

olduğu gibi parmakların eşitliği, bağımsızlığı ve çevikliği yine etüdün amaçları arasında yer almıştır.

2.35. Etüt No. 35

Sağ el için bir çalışma olan etüt, oktavlar üzerine kurulmuş olup daha önceden ilk defa 13. etütte görülen yapıdan farklılıklar içerir.

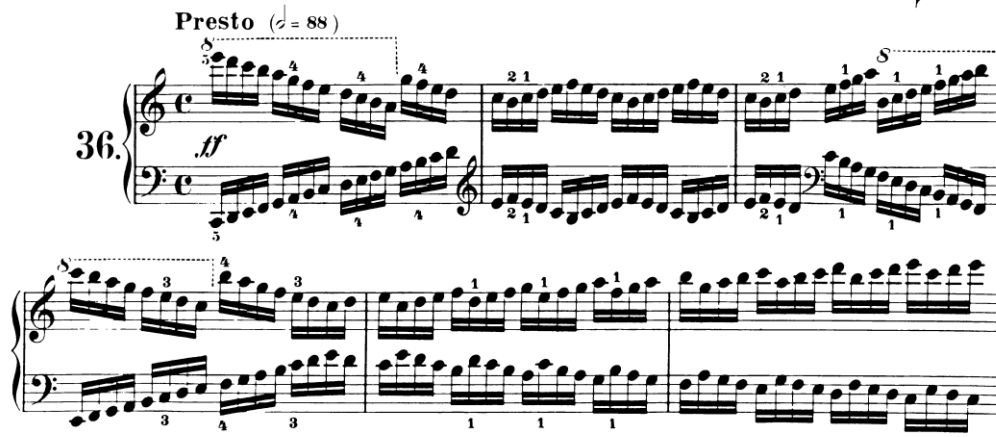


Şekil 2.43. Carl Czerny Op. 299 No. 29, 1-7. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 83)

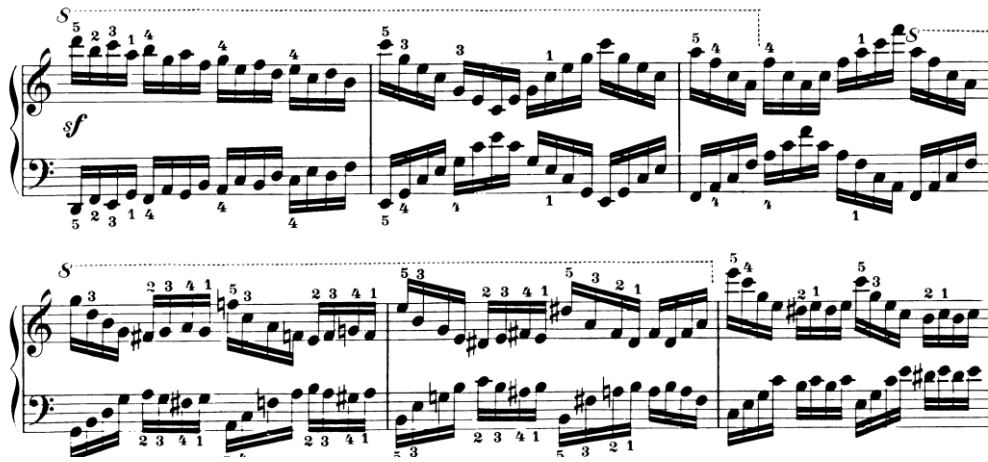
13. etütte kırık oktavlar her defasında suslarla kesilirken, bu etütte kırık kesintisiz bir şekilde kullanıldığı görülür. Kırık oktavların ara vermeden süreklilik arz etmesi, bileğin yorularak kasılmasına yol açacağından dolayı, doğru bilek kullanımının etüdün en önemli amaçları arasında yer aldığı düşünülmektedir. Doğru bilek kullanımı için, ön kolun kendi eksenini etrafında dönmesiyle oluşan rotasyon tekniği ve bu tekniğin serbest bir şekilde uygulanması gerekir. Sadece parmaklarla uygulanacak hareketin oluşturacağı gerginlikten kaçınarak bilek ve ön kolun da katılımıyla gerçekleşen üst bir teknik beceriye ulaşmak, Czerny'nin bu etütte üzerinde durduğu en önemli unsurdur.

2.36. Etüt No. 36

Her iki el için yazılmış olan etüt, baştan sona aralıksız biçimde ilerleyen birçok teknik unsurla kendini önceki etütlerden farklılaştırır.



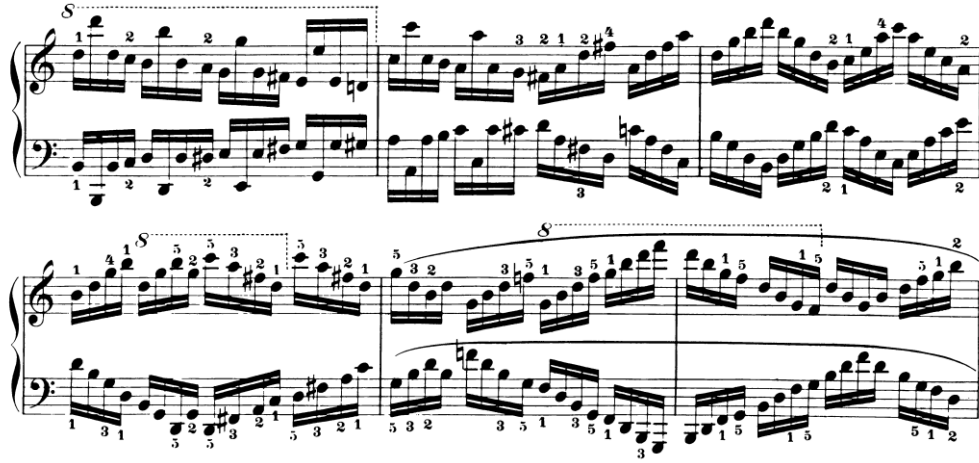
Şekil 2.44. Carl Czerny Op. 299 No. 36, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 84)



Şekil 2.45. Carl Czerny Op. 299 No. 36, 10-15. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 85)



Şekil 2.46. Carl Czerny Op. 299 No. 36, 25-30. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 86)

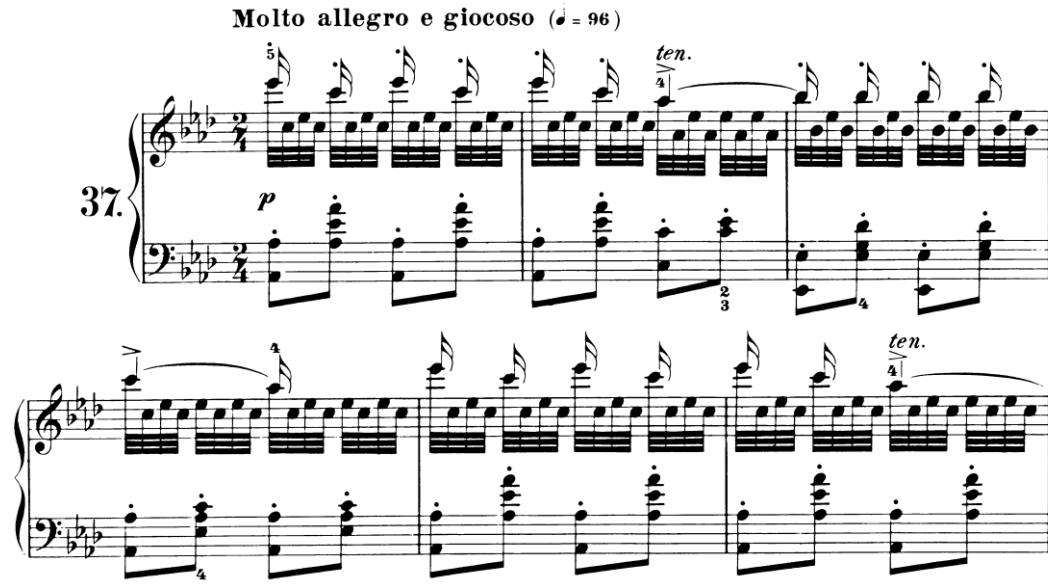


Şekil 2.47. Carl Czerny Op. 299 No. 36, 34-39. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 86)

Czerny ilk defa olmak üzere bir etütte, belli bir teknik yapıyı değil de; olabildiğince farklı özellikler içeren teknik yapıları bir arada kullanarak çok yönlü bir piyanistliği hedeflemiştir. Bunun yanı sıra yine ilk defa olmak üzere Czerny bir etütte, ellerin simetrik bir zıtlık içinde hareket ettiği yapılanmaları bilinçli bir şekilde işlemiştir. Zıt yönlere hareket eden ellerin koordinasyonu içinde aynı anda birden fazla oluşuma adapte olmak ve bu doğrultuda elde edilecek teknik olgunluk, etüdün başlıca amaçları arasında yer alır.

2.37. Etüt No. 37

Etüt, her iki el için atlamalar içeren pasajlardan oluşmuştur. Sağ elin melodi ve eşlik olarak ikiye ayrıldığı ve sol elin bu yapıya akorlarla eşlik ettiği etütte, ellerin uzak notalara hızlı bir şekilde atlayıp geri dönmesi en temel zorluk olarak görünür.



Şekil 2.48. Carl Czerny Op. 299 No. 37, 1-6. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 88)

Baştan sona sağ elde melodi-eşlik, sol elde ise bas-akor dengesinin gözetildiği pasajlarda öncelikle ellerin refleks kazanarak hızlanması; bunun yanı sıra çok partili bir yazı içinde parmakların kontrolünün sağlanarak teknik bir olgunluğa erişmesi etüdün başlıca amaçları arasında yer alır.

2.38. Etüt No. 38

Çift seslerin hâkim olduğu etüt, sağ el için bir çalışma olarak yazılmıştır. Üçlü ve altılı aralıklarla oluşturulmuş teknik pasajların yer aldığı etütte, çift sesler bazen bağımsız bazen de ellerin iç içe girdiği bir yapılanma içinde sunulmuştur.



Şekil 2.49. Carl Czerny Op. 299 No. 38, 1-4. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 91)

Romantik dönemde Chopin ve Liszt’le zirveye çıkan üçlüler ilk defa Clementi, Cramer ve Czerny’nin etütlerinde ortaya çıkmış ve modern tekniğin oluşmasında kendinden sonra gelecek olan piyanistler açısından öncü bir rol oynamıştır. Her ne kadar romantiklerin çalınması oldukça güç olan üçlülerini içermese de, Czerny, bu etütteki üçlülerle parmakların güçlenmesini ve kontrol altına alınarak bağımsızlık kazanmasını hedeflemiştir.

2.39. Etüt No. 39

Etüt, sağ el için bir çalışma olarak yazılmıştır. Romantik piyano çalışının en önemli unsurlarından biri olan deplasman tekniğinin ele alındığı etütte, yedili ve dokuzlu arpejlerin özellikle siyah tuşlarda inici ve çıkıcı bir şekilde işlendiği görülür.



Şekil 2.50. Carl Czerny Op. 299 No. 39, 1-12. Ölçüler (Czerny, 1888 s. 94)

Başparmağın dördüncü parmağın altından geçirildiği ve dördüncü parmağın başparmağın üzerinden geçirildiği arpejler içindeki deplasmanların düzgün bir şekilde çalınması, etüdün en temel amacıdır. Daha önceden 21. etütte uygulanan açık el pozisyonu, bu etütte re bemol majörün hâkim olmasıyla iyiden iyiye önem kazanmış; bu da bileğin siyah tuşlara göre konumlanarak klavsen eksenli eski tekniğe göre biraz daha yukarı kalkmasına neden olmuştur. Ancak etüdün bunun dışında asıl kırılmaya yol açan tarafı, belli bir kalıbın değiştirilmeden üst ve alt oktavlarında çalınmasıyla oluşan yer değişimi anlamına gelen ve özellikle Chopin’le beraber modern tekniğin vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelen deplasman tekniğinin bilinçli bir şekilde ele alınmasıdır. Dolayısıyla denilebilir ki, bu etüt, değişen bilek pozisyonu ve deplasmanların kullanımıyla 19. yüzyıl modern tekniğinin oluşmasında Czerny’nin etütleri arasında en fazla katkı yapan etüt olmuştur.

2.40. Etüt No. 40

Sağ ve sol el için bir çalışma olan etütte Czerny, 36. etütte olduğu üzere, başparmak geçişleri, tril çalışmaları, gam ve arpejler gibi yine birden fazla teknik unsuru işleyerek çok yönlü bir piyanistliği hedeflemiştir.



Ŗekil 2.51. Carl Czerny Op. 299 No. 40, 1-6. ller (Czerny, 1888 s. 97)



Ŗekil 2.52. Carl Czerny Op. 299 No. 40, 14-20. ller (Czerny, 1888 s. 97)



Ŗekil 2.53. Carl Czerny Op. 299 No. 40, 41-47. ller (Czerny, 1888 s. 99)

Aynı anda birden fazla oluşuma adapte olmak ve bu doğrultuda elde edilecek teknik olgunluk, etüdün başlıca amaçları arasında yer alır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CZERNY OP. 299 “HIZ EKOLÜ” ETÜTLERİ İÇİN ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Piyanistlerin Czerny etütlerden elde ettikleri kazanımlar, çalışma biçimleriyle doğru orantılıdır. Öncelikle piyanistler teknik eksikliklerini belirlemeli ve bu teknik eksiklikler üzerinde yoğunlaşmalıdır. Teknik çalışmaların önemli bir kısmını oluşturan gam, arpej, tril, oktav ve rotasyon tekniklerinin yavaş bir şekilde özümseyerek çalışılması bu tekniklerin öğrenilmesinde önemli rol oynar. Bu yavaş çalışma sırasında sağ ve sol el koordinasyonu, bilek serbestliği ve ses eşitliği gibi unsurlara dikkat edilmelidir. Yavaş tempoda çıkarılan etüdün hızlandırılması farklı çalışma yöntemleri ile sağlanır. Bu çalışma şekillerinden en geçerli olanları; etüdün, öncelikle ayrı ellerle çalışılması, çeşitli ritimlerde çalınması, tekrarların kademeli olarak yavaştan hızlıya doğru giden bir tempoda yapılması ve non-legato, legato, staccato ve vb. gibi değişik artikülasyonda çalınmasıdır. Bunun yanı sıra Czerny, etütlerin hızlandırılma aşamasında özellikle üzerinde durduğu yöntemin sıkı bir şekilde takip edilmesini önermiştir: Bu yöntem, parmakların bükülmüş bir pozisyonda tuşları çekerek çalmasıdır ki Czerny, buna tırmalama tekniği adını vermiştir. Czerny’nin bu çalış tekniği, etütlerin çalınmasında büyük bir önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra, Czerny’nin kendi metodunda bahsetmiş olduğu üç temel çalış kuralı aşağıda görüldüğü üzere:

1. Üçüncü parmaktan sonra ikinci, dördüncü parmaktan sonra üçüncü, beşinci parmaktan sonra dördüncü parmak birbiri üzerinden geçecek şekilde bir duate asla uygulanmamalıdır.
2. Bir ve beşinci parmakların siyah tuşlarda kullanılması uygun değildir.
3. Bir notanın tekrar edildiği durumlarda aynı parmak kullanılmaz, her defasında farklı bir duate uygulanır (Gerig, 1990, s. 113).

Etütlerin içerdiği teknik öğelerin daha iyi uygulanabilmesi için bu bölümde çalışma önerileri verilmiştir. Bunlar, tavsiye niteliği taşımasının yanında etütlerin daha iyi anlaşılması ve çalınmasını amaçlamaktadır. Aşağıda piyanistlerin eserlerinde sıkça karşılarına çıkan gam, arpej, başparmak geçişleri, rotasyon, tremolo, tril tekniği ve deplasman ile ilgili önerilere yer verilmiştir.

3.1. Gamlar

Piyanistlerin çalışmalarında önemli bir yer tutan gamlar, fizyolojik olarak farklı olan beş parmağın eşitlik kazanmasında ve ellerin güçlenmesinde büyük rol oynar. Gamlar, özellikle parmakların hız ve çeviklik kazanarak belli bir disipline sokulmasında, piyanistlerin kesinlikle uygulaması gereken teknik çalışmalardır (Demirova, 2008, s. 22). Bu nedenle, Czerny, çalışmalarında gamlara sürekli yer vermiş ve “Pianoforte-Schule” adlı kitabında gamların önemi ile ilgili aşağıdaki ifadelerle yer vermiştir:

“Her gün gamları çalışmak parmaklara hafiflik, parmakları ustalıklı kullanabilmeyi, parmak tekniğinin temel kurallarına konsantre olmayı ve sonunda tüm perdeleri tanımayı sağlar. Açıkçası, esnek parmaklarla, büyük bir piyanist olmak mümkündür” (Czerny C. “Pianoforte-Schule” Th. III, Kap. 5, & 9, s. 58).

Czerny’nin gamlar üzerindeki çalışmaları sıklıkla ses ve artikülasyon problemleri ile bağlantılıdır. Kendisi; pp, p, mf, f, crescendo, diminuendo gibi dinamikleri kullanarak farklı tuşlere ve aksanlara başvurulmasını önermiştir (Czerny C. “Pianoforte-Schule” Th. III, Kap. 1, & 4, s. 2).

Czerny, gam tekniği üzerinde özellikle durmuş ve parmakların akıcı bir şekilde ilerlemesi için Op. 299’da çeşitli etütler yazmıştır. Bunlar; 1, 2, 5, 8, 9, 25, 26, 29, 40 numaralı etütler olup, özellikle başparmak geçişlerini hızlandırarak gamların hızlı bir şekilde çalınmasını amaçlamıştır.

Gamların amaçladığı en önemli teknik beceri olan başparmak geçişleri; akıcı ve hızlı olmalıdır. Başparmağın alttan geçişinde bilek ve önkol esnek olmalı ve elin pozisyonunun (çatının) bozulmamasına dikkat edilmelidir. Dirsek ve omuzun yukarı kalkması, bileğin yükseltilmesi ya da alçaltılması, istenmeyen vurgulara neden olur, bu da eşitliği bozar ve hızı engeller.

Czerny, “Pianoforte-Schule” kitabında başparmak geçitleri için şu kurallardan bahsetmiştir:

İlk Kural

Parmaklar her zamanki bükülmüş pozisyonda çalarken başparmak, çalacağı notaya doğru elin altından içeriye doğru biraz kıvrılarak basması gereken tuşa basar.

İkinci Kural

Bu başparmak hareketi tuşların yüzeyi üzerinde yapılmalıdır, asla tuşların altına doğru sarkmış bir şekilde yapılmamalıdır.

Üçüncü Kural

Başparmak geçidinden önce basılı olan parmak, başparmağın gideceği bir sonraki notaya kadar tuшта kalmalıdır.

Dördüncü Kural

Başparmak geçidi esnasında diğer parmaklar çalar pozisyonda bekledikleri için başparmak avuç içine doğru gizlenmiş olmalıdır.

Beşinci Kural

Başparmak pasajı geldiğinde el pozisyonuna dikkat edilerek, elin yukarı doğru kalkması engellenmelidir.

Altıncı Kural

Başparmak geçidinde ön kolun rahatlığına dikkat edilerek, dirsek ve omuzun hareket etmesi engellenmelidir.

Gamları çalarken, başparmak geçişleri esnasında bileğin serbest ve doğal ağırlığında olmasına özen gösterilmelidir. Önkolun, içeriye bükülmüş parmaklarla dirseğe kadar düz bir çizgide olmasına dikkat edilerek, bileğin aşağı ya da yukarı hareketlerinden sakınılmalıdır. Bileği sıkmadan doğal rahatlığında bırakmak, parmakların daha güçlü çalmasına olanak sağlamış olur. Parmaklar, bükülmüş pozisyonda, tam uçlarıyla tuşları ezerek değil de çekerek, tırmalayarak çalması hızlılık ve çeviklik açısından kolaylık sağlar.

Dünyaca ünlü piyano pedagogu Denes Agay gam çalışıyla ilgili şunları söylemiştir:

Geçişlerde başparmak acele etmemeli, aniden hareket ederek eşitliği bozmamalıdır. Başparmağın geçişi sırasında bilek yükseltilmemeli veya aşağı indirilmemelidir. Çünkü bu hareketler istenmeyen vurgulara neden olarak eşitliği bozar ve sürati engeller. Ayrıca başparmağın tamamı değil de sadece tırnak eklemine tuşa basması gerekir. 3. ve 4. parmakları başparmağın üstünden geçirmek biraz daha kolay olmakla birlikte daha önemsiz değildir. Buradaki yaygın bir kötü alışkanlık ise ani hareketle dirseği yukarı kaldırmaktır (Agay, 1981, s. 24).

3.2. Arpejler

Czerny, etüt ve egzersizlerinde gamlar ile birlikte arpejlere de önem vermiştir. Arpejleri çalmanın da en az gamlar kadar başparmağı güçlendirdiğine inanan Czerny, Op. 299 etütlerin çoğunda arpej çalışmalarına yer vermiştir.

Piyano tekniği açısından arpejler ve gamlar aynı grupta ele alınmaktadır. Aralarındaki fark ise, arpejlerde yer alan notalar arasındaki perde farkının, gamlara göre daha büyük olmasıdır. Kullanılan teknik aynı olmasına karşın, arpejlerdeki notaları birleştirme, atlamalar üzerinden gerçekleşen daha büyük bir harekettir (Kocatürk, 2010, s. 46).

Arpejleri çalarken, başparmak geçişleri sırasında bileğin esnek dalga hareketleri ile dirseğin kendi etrafında yaptığı oval hareketlerini düşünmek büyük önem taşır. Bu esnada ellerin rahat olması kuralı da göz ardı edilmemelidir.

Arpej tekniğinin geliştirilmesini amaçlayan Czerny, etütlerinin çoğunda, genellikle majör arpejlere, kısa arpejlere (Op. 299: 3, 12, 19, 30. etütler) ve uzun kırık arpejlere (Op.299: 32. etüt) yer vermiştir.

Akorların temel formlarıyla birlikte Czerny, dominant yedili akorlu arpejler ve onların uygulama tekniklerini sunarken (Op. 299: 39. etüt) bunun yanı sıra, eksik yedili akorlar, dönüşümlü arpejler, çapraz ellerde kırık akorlar, atlamalı üçlü veya beşli arpejler gibi teknik yapılara da yer vermiştir (Terentieva, 1999, s. 37).

3.3. Rotasyon Tekniği

Czerny'nin, alıştırma ve etütlerinde önem verdiği ve sıkça kullandığı diğer bir teknik ise rotasyon tekniğidir. “Dirseğin sabit tutularak önkolun kendi eksenini etrafında dönüşüyle rotasyon gerçekleşir” (Şen, 2002, s.75). Özellikle tremololarda uygulanan rotasyon tekniği, zor pasajların çalışmada büyük bir rahatlık sağlayarak kolun kasılmasını engeller; böylelikle rahat ve esnek bir kol tekniğinin oluşmasını sağlar.

Rotasyon, bir önkol hareketidir. Üst kol, rotasyon hareketinin uygulanması için önkolu uygun pozisyona getirir. Bilek ise hiçbir şekilde yukarıya ya da aşağıya doğru hareket etmez.

Rotasyon tekniğinin uygulanması esnasında dirseğin, üst kolun ve bileğin hareketsiz kalmasına özen gösterilerek ön kolun hareketi sağlanmalıdır. Üst kolun, ön kolun ve bileğin esnek kalarak sıkılmaması, bu tekniğin doğru uygulanabilmesi için en önemli unsurdur.

Czerny, rotasyon tekniğini geliştirmek için Op. 299, 10, 13, 18 ve 35 numaralı numaralı etütleri yazmıştır.

3.4. Tril Tekniği

Müzik tarihinde 13. yüzyıldan başlayarak uygulanan ve geliştirilen bir süsleme biçimi olan tril, ana sestten yarım ya da tam ses aralıkla olan iki bitişik notanın sıra ile süratli tekrarıdır. Trilin girişi ve sonu belli bir tarzda ise tril, işaretin öncesi ve sonrasında

küçük yazılmış notalarla gösterilir. Tril hareketi yavaştan başlayıp hızlandırılabilir. Birçok çeşidi vardır (Say, 2002, s. 528).

Czerny, tril ile ilgili şunları söylemiştir:

Trilin çalışmada mükemmelliği sağlamak için hangi parmak numarasının seçileceği, parmakların gücü ve yapısına bağlı olarak piyanistin isteğine bağlıdır.

Bütün bu trillerde parmakların akıcılığını sağlamak için çok çalışmak gereklidir. Uzun trillerde birkaç alternatif olsa da en çok kullanılan parmaklar ikinci ve üçüncü parmaklardır. Trilleri yaparken hiçbir boşluk duyulmamasına dikkat edilmeli; aksi takdirde bir notanın kaçırılması ya da eşit çalınmaması, trilin kötü duyulmasına yol açacaktır.

Birçok el için birinci ve üçüncü parmak ile yapılan tril çok uygundur ve gerçekte bu parmak numaralarıyla büyük bir eşitlikle çalabiliriz. Fakat bu parmak numaraları oldukça uzun olan ve aynı elde herhangi başka bir notanın çalınmadığı durumlarda avantajlı olabilir.

Sol elde triller çok çeşitli değildir. Genellikle birinci ve ikinci veya üçüncü ve ikinci parmak ile yapılanlardır.

Triller, ellerin serbestliği ve parmakların eşit yüksekliği ayarlandıktan sonra, bazen yavaş bazen de hızlı tempolarla, her gün birkaç dakika çalışılmalıdır (Czerny, 1839, s. 139).

Heinrich Neuhaus tril çalışmalarıyla ilgili şunları söylemiştir:

Tril çalışmalarının üç çeşidi vardır:

1. Sakin ve sıkı olmayan bir el ve kol, sadece parmakla “p” dan başlayıp “f” ye kadar, en yavaştan en hızlı tempoya kadar giden bir çalışma. 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1 parmak birleşimleri ile hem siyah hem de beyaz tuşlar üzerinde yapılmalıdır. Bu tür non-legato trillerde hangi parmak ile başlanıyorsa, o parmak eklemin dibinden yukarı kaldırılır, parmaklar serbest vuruşlar halinde çalmaya devam eder.

2. Bir de hiç kaldırılmadan, çok kıvrık olarak, tuşa son derece sıkı bir temas içinde kalarak çalınan triller vardır. Bunlar gerçekten zordur. O kadar sıkıdır ki, tuş ile parmağın teması sırasında araya incecik bir sigara kâğıdını bile sığdırmak zordur. Böyle trillere Chopin Nocturne’lerde, Scriabin’de, Ravel’in “Scarbo”sunda ve Debussy’de rastlanabilir. Bu trillere pedal da eklenince kulağa son derece hafif ve tatlı gelirler. Keman vibratosunu anımsatan bu çalış biçimi çalan kişiye gerçek tuş duyarlılığını öğretir.

3. Sonuncu tril çalışması da 1 ve 2’nin tam tersidir. Bu triller elin ve önkolun süratle sağa sola yuvarlama hareketi (rotasyon) ile çalınır. Uzun ve süratli triller için bu uygulama elverişlidir. Önkol ve el, parmağı desteklediği için bu çalış çok rahattır (Pamir, L. s. 97).

3.5. Deplasman Tekniği

Czerny’nin etütlerinde kullandığı bir diğer teknik de deplasman tekniğidir. Elin hızlı bir şekilde yer değiştirme hareketi olan deplasman, belli bir pozisyonun diğer bir oktavda tekrar edilerek çalınmasından oluşur (Tezer, 2013, s. 195).

Deplasman hareketindeki atlamalarda, kolun yanlamasına hareketiyle beraber dikey hareket de uygulanmalıdır. Bazı atlamalarda ise sadece yan hareket kullanılır. Parmaklar ve önkol bir bütün halinde, omuz ve dirsek eklemi ise farklı durumlara göre bu harekete katılırlar (Pamir, s. 123).

Deplasman gerçekleştirilirken, elin yer değiştirme hareketini hızlı yapabilmek için kolun omuzdan serbest olması gerekir. Kolların yer değiştirmesine karşın avuç içindeki şekli kalıp gibi koruyarak avuç içi boşluğunun hissedilmesi ile klavye üzerinde yer değiştirme hareketi yapılır. Yapılmaması gereken en önemli hareket, elin temel pozisyonunun kesinlikle bozulmamasıdır. Geçişlerde başparmağın elin içine doğru olan hareketi elin pozisyonunu bozduğu takdirde, deplasmanların akıcı bir şekilde yapılması imkânsızdır.

SONUÇ

Bu tezde, Czerny etütlerin içerdiği tekniklerin daha iyi anlaşılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda verilen çalışma önerileri de piyanistlerin teknik eksikliklerinin giderilmesi düşüncesiyle yazılmıştır. Amaç, piyanistlerin çalıştıkları eserleri özümseyerek bilinçli bir çalışma yöntemi izlemesi ve Czerny etütler hakkındaki kaynak eksikliğinin giderilmesidir.

Czerny etütler, piyanistlerin günlük çalışmalarında sıkça kullandığı kaynaklardan biridir. Bunun en önemli nedeni etütlerin içerdiği teknik çeşitlilik ve piyanistlere kazandırdığı teknik becerilerdir. Czerny'nin piyanistliğinin yanı sıra sıkı bir yöntem takip eden pedagojik yaklaşımı da, eserlerindeki zengin çeşitliliğin nedenidir. Bu yüzden etütler, dünyanın tüm müzik okullarında değişmez bir metot olarak kabul edilmiş ve günümüze kadar halen geçerliliğini korumuştur.

Daha önce de belirtildiği üzere, Czerny etütlerin tüm dünyada piyanistler tarafından kabul görmesinin nedeni içerdiği teknik çeşitliliktir. Czerny; gam, arpej, tril, oktav ve rotasyon teknikleri üzerinde durarak bu teknikleri, yazmış olduğu etüt ve egzersizlerde uygulamıştır. Bunun en iyi örneği olan Op. 299 “Hız Ekolü”, piyanistlerin virtüöz bir seviyeye ulaşmalarında oldukça etkili olup yaklaşık iki asır boyunca geçerliliğini sürdürmeyi başarmıştır.

Etütler ve egzersizler, piyanistlerin hayatında vazgeçilmez unsurlardır. Hangi teknik seviyede olursa olsun piyanistler gündelik yaşamlarında çalışmaya uzun saatler ayırırlar. Bu araştırmanın yapılma amaçlarından en önemlisi çalışma kalitesini artırmaktır. Kaliteyi artırmak, farkındalık yaratmak ile mümkün olur. Piyanistlerin eser analizi sonucunda çalışma yöntemini belirlemesi, farkındalık yaratmanın en önemli unsurudur. Daha sonraki aşamada ise kendi sahip olduğu teknik eksikliği belirleyerek, hangi eseri çalışmaya ihtiyacı olduğunu belirlemelidir. Bu aşamalar düşünüldüğünde eserlerin analizlerinin yapılmasının, müzisyenlerin temel görevlerinden biri olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Czerny Op. 299 “Hız Ekolü”nün analiz edilmesi ve çalışma önerilerinin getirilmesi, bu çalışmanın başlıca amacı olarak ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- [1] Agay, D. (1981). *Teaching Piano I*, Yorktown: Music Pres, 24
- [2] B ke, A. (2014). *Beethoven*, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 130
- [3] Czerny, C. (1839). *Vollstandige Theoretisch-Practische Pianoforte-Schule I-II-III*, (Çev: J. A. Hamilton) , 2, 139
- [4] Gerig, R. R. (2007). *Famous Pianists & Their Technique*, Bloomington: Indiana University, 105-106, 113
- [5] Neuhaus, H. (1968). *Die Kunst des Klavierspiels Hb 535*, Köln: Musik Verlag Gerig
- [6] Pamir, L. *Çağdaş Piyano Eğitimi*, İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, 97, 123
- [7] Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 528
- [8] Şen, S. B. (2019). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli*, İstanbul: Pan Yayınevi, 75
- [9] Terentieva, N. A. (1999). *Carl Czerny and His Etudes*, St. Petersburg: Kompozitor, 37

Tezler

- [1] Kocatürk, A. (2010). *Piyano Çalma Teknikleri*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi, 46
- [2] Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny'nin Yaşamı ve Il Primo Maestro di Pianoforte Etütlerinin İncelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, 7
- [3] Tezer, F. (2013). *Sanat Tıbbı ve Piyano Tekniğinin İşlevsel Biyomekaniği, Czerny ve Brahms Egzersizler Desteği ile Chopin ve Liszt Etüdlerin Çalışma Yöntemleri*. Yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, 195

Makaleler

- [1] Demirova, Güler (2008). Piyano Eğitiminde Gam Tekniği  zerine Düşünceler, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. Vol. 8, No.15, 22