

## F. CHOPIN'İN OP.10 NO.2 KROMATİK ETÜDÜNÜN PIYANO TEKNİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ\*

Emine Bilir EYÜPOĞLU\*\*

### ÖZ

Literatür taraması yoluyla oluşturulan bu çalışma, F. Chopin'in Op. 10 No. 2 Kromatik Etüdü'nün piyano tekniği üzerine etkilerinin incelenmesinden oluşmuştur. Çalışmanın ilk kısmında etüt kavramı, dönemsel gelişimi, kromatizmin ortaya çıkışı ve kromatizmin Chopin'in eserlerine yansımaları incelenmiş, devamında da Chopin'in stili ve etütleri incelenip, parmak gücünü geliştirmeyi ve müzikal legatonun gelişimini amaçlayan Op. 10 No. 2 kromatik etüdünün analizi yapılmış, piyano tekniği üzerine etki ve katkıları değerlendirilmiştir. F. Chopin'in büyük bir besteci ve piyanist olarak müzik tarihine kazandırdığı etütlerin daha iyi anlaşılması, müzik icrasında yorumsal ve teknik gelişime katkı sağlaması ve bu araştırmanın pek çok müzisyene yol gösterici olması amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Etüt, Kromatizm, Chopin

---

\* Bu makale Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano Sanat Dalı yüksek lisans tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

\*\* İstanbul, Türkiye, eminebilir@windowslive.com

## **THE EFFECTS OF F. CHOPIN'S CHROMATIC ETUDE OP.10 NO.2 ON THE PIANO TECHNIQUE**

### ***ABSTRACT***

This study, formed by literature review, comprises the effects of F. Chopin's Chromatic Etude Op. 10 No. 2 on piano technique. In the first part of the study, the concept of the etude, its historical development, the appearance of chromatism and the reflection of chromatism on Chopin's works were examined. Chopin's style and studies have further been discussed and the Op.10 No.2 chromatic etude, which aims for the development of finger strength and musical legato was analyzed. The etude's effects and contributions to piano technique were evaluated. With this study, it has been aimed to understand F. Chopin's etudes, contribute to the interpretative and technical development of musical performance and guide musicians who have interest in the subject.

***Keywords:*** *Etude, Chromatism, Chopin*

## 1. Giriş

Dans, spor, müzik gibi alanlarda performans öncesi yapılan ısınma hareketleri ve egzersizler, bedensel ve ruhsal olarak bireyi hazırlar. Etütlerin amacı, bireyin teknik eksikliklerini geliştirmek ve ayrıca performansa hazır hale getirmektir.

Müzik alanındaki etütleri sadece parmak egzersizi olarak görmek yanlış olur. Etütler, zaman içinde müzikal ve teknik açıdan gelişmiş, konser salonlarında sergilenecek konser parçaları olmuşlardır.

Müzik eğitiminde ve yorumculukta enstrümanı tanımak, enstrümanın olanaklarını kullanabilmek ve profesyonel bir yorumcu olma yolunda ilerlemek adına teknik eksiklikleri gidermek ilk hedeftir. Bu anlayış ve yaklaşımla, bireysel problemleri aşmak ve asıl hedefe odaklanmak için doğru etüt ve egzersizlere yönelmek gerekmektedir.

Chopin'den önce yaşamış birçok besteci farklı teknik problemleri gidermek ve müzikaliteyi geliştirmek adına etütler yazmıştır. Bu eserler Chopin'in etütleri için iyi bir hazırlık oluşturur. Chopin'in etütleri teknik ve duygunun ustaca birleşip kaynaştığı üstün sanat eserleridir. Bu çalışmada Op. 10 ve Op. 25 etütlerin önemi ve katkılarının yanı sıra Op. 10 No. 2 Kromatik Etüdü'nün analizine ayrıntılı şekilde yer verilmiştir.

## 2. Etüt Kavramı ve Gelişimi

Fransızca kökenli *étude*'den dilimize geçen etüt kelimesi, bir konuda yapılan inceleme, araştırma, ön çalışma anlamlarına gelmektedir. Müzikte etüt, pratik yoluyla teknik gelişimi ilerletmek, müzikal beceriyi geliştirmek üzere solo enstrümanlar için yazılmış, genellikle kısa ve zorlayıcı müzikal kompozisyonlardır. Zamanla etütler ezgi, armoni ve ritim yönünden zengin bir hal almıştır.

Etütler, tek bir probleme yoğunlaşabileceği gibi birden fazla problemi de ele alabilir. Etüt, piyanistin parmak becerisini, koordinasyonunu ve fiziksel dayanıklılığını geliştirmeyi amaçlamaktadır. Etütlerin, teknik (el pozisyonu, ses üretme, gam, akor, arpej, oktav, legato, staccato, portato, artikülasyon, tekrarlanan nota, tril, çapraz el, tuşe ve pedal kullanımı) ve müzikal (armoni, kontrpuan, form, stil, karakter ve atmosfer değişiklikleri,

ritim: ölçü aksanları, ritmik aksanlar, duygusal aksanlar; melodi: cümle ve cümle parçacıklarının artikülasyonu ve nüans öğeleri) yönden gelişimi amaçlaması açısından analiz edilmesi, bireye etkili bir performans ulaşılabilmeye başarı sağlar. Amaç, teknik ve müzikal unsurlara ilişkin güçlüklerin belirlenerek çözümlerinin üretilmesidir.

Etütler, çalgının teknik özelliklerine ve problemlerine paralel olarak ortaya çıkmış olsa da melodik çizgilerin ön planda olduğu etütler de yaygındır. Ancak asıl amaç her zaman teknik yeterliliğin geliştirilmesi olmuştur. Etütler form açısından genellikle basit üç kesitli yapıları kullanmaktadırlar.

19. yüzyılın öncesinde, etüt formunun öncüleri olarak çalışma parçaları ve enstrümantal eserler yazılmıştır. 1610 yılında Robert Dowland tarafından kaleme alınan lavta eğitim kitapları (*Varietie of Lute Lessons*) öğretici değeri olan başyapıtları içermektedir. Ardından François Couperin'in 1716 yılında bestelediği, dönemin parmak numaraları ve süslemelerinin kullanımı hakkında bilgi veren Klavsen Çalma Sanatı adlı metodu ve 1738 yılında Domenico Scarlatti tarafından yazılan klavsen için 30 Egzersiz (*30 Eccercizi per Gravicembalo*) piyano çalışma metotlarının başyapıtlarını oluşturur.

19. yüzyılın başlarında piyanonun popülerliğinin artmasıyla etüt yazma geleneği yayılmıştır. Johann Babtist Cramer'in 1804-1810 yılları arasında yazdığı etütleri, Muzio Clementi'nin yazdığı *Gradus ad Parnassum*'un ilk eserleri, Carl Czerny'nin etüt repertuarının önemli bir bölümünü oluşturan etütleri, Ignaz Moscheles'in Op. 70 Etütleri, Maria Szymanowska'nın *Vingt Exercises et Preludes* çalışması etüt formunun önemli örneklerindedir. J. B. Cramer'in etütleri genel olarak, melodik ya da ritmik unsurlardan çok müziğin armonik unsurlarını kapsamaktadır. Armonileri, o günün anlayışının sınırları içerisinde yeni ve yaratıcıdır. Daniel Steibelt ve Joseph Wölfl de bu dönemde etüt yazan besteciler arasındadır.

Hem müzikal hem de eğitsel anlamda da yararlı çalışmalar yapan M. Clementi'nin etüt çalışmaları ve I. Moscheles'in Op. 95 *Charakteristische Studien* çalışması ile etütler değişmiştir. Romantik dönemde vitüöziteye karşı duyulan ilgi, bestecileri teknik olarak daha zorlayıcı ve gösterişli eserler bestelemeye itmiştir. Etütler, basit ve kısa alıştırmalar olmaktan çıkarak, didaktik ve müzikal değerleri bir araya getirmiş ve bu sayede ken-

dine konser salonlarında yer edinmiştir. Teknik gelişim amaçlanırken ezgisel, ritmik ve armonik öğelerin de geliştirilmesiyle etüt formu başka bir boyut kazanmıştır.

Frederic Chopin'in Op.10 ve Op.25 Etütleri konser salonlarında duyulan ilk etütler olarak kabul edilir. Bu etütleri çalmak için gereken teknik, etütlerin yayınlandığı çağda sahip olunanın çok ötesindedir. F. Chopin'in etütlerini ilk yorumlayan çağın bestecisi ve piyano virtüözü Franz Liszt olmuştur.

### 3. F.Chopin'in Stili

F. Chopin'in erken yaşlarda göstermiş olduğu olgunluğu ve bu olgunluğun eserlerine yansması, bestecinin farklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. Eserlerinde bir yanda şiddet, coşkunluk, haykırış varken diğer yanda yumuşaklık, çekingenlik, tatlılık hâkimdir. Bu kutuplar aynı eser içerisinde bile olabilir. Bu kutupları birleştiren, bağdaştıran bir melodi birliği vardır. F. Chopin'in eserleri kederlidir, duygusaldır fakat o, hüznün içinden geçerek sevince ulaşır (Gide, 2010: 28). Eserlerinde en duygulu melodiden sonra bile, bir gülümsemeyi andıran tatlı, hatta alaylı bir melodinin ortaya çıkışına çok rastlanır. Andre Gide'e göre Chopin dünyada en fazla çalındığı halde en az anlaşılan bestecidir. Gide, Chopin Üzerine Notlar kitabında, "O'nun eserlerini icra edenler, daha çok tanınması için çaba harcadıkça, o daha az anlaşılmıştır. Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann ya da Faure şöyle ya da böyle yorumlanabilir. Güzelliklerini biraz bozsanız da, anlamlarını saptırmazsınız. Ama sadece Chopin'e ihanet edilebilir, sadece onun eserleri kökünden, özünden bütünüyle çarpıtılabilir" şeklinde bahsetmiştir (2010: 22 ).

F. Chopin'in müziği yalın ve her türlü gösterişten uzaktır. Her bir notaya heyecan hatta sorumluluk yükler. Onun müziğinde aşırı hıza yer yoktur. F. Chopin'in karmaşık ve armonik bakımdan çok zengin olan eserlerinde, tonalitenin, tını değişikliklerinin ve inceliklerin anlatılabilmesi için önce bu unsurların anlaşılması gerekmektedir.

F. Chopin'in kendine özgü bir teknik yaklaşımı vardır. Kendi çağındaki piyano tekniğinde birkaç istisnai durum dışında başparmak siyah tuşlarda kullanılmazken, besteci siyah tuşları sıklıkla başparmağı ile çalmıştır. Le-

gatoları çok zarif, trilleri de çok çabuk çalmıştır.

Chopin'de icra bilekten değil, tamamen parmakların seri hareketiyle sağlanmalı, bir tuş kalkarken diğeri aşağıya inmelidir. Tril yapılan tuşlar, nefes almıyormuş gibi aralıksız ve seri, fakat sertliğe mücadele etmeyecek şekilde hareket ettirilmelidir. Parmaklar tuşlardan hiçbir zaman kalkmamalı ve parmakların aralarında boşluk olmamalıdır.

F. Chopin, klavyenin elin fizyolojisi ile tam bağıntılı olduğunu düşünmekte, uzun olan 2., 3., ve 4. parmakların siyah tuşlarda kullanımını öngörmektedir. Bu sebeple öğrencilerini gam çalmaya sırasıyla 1-2-3-1, 2-3-4-1, 2-3-1 numaralı parmakları kullanabilecekleri Si, Fa diyez ve Re bemol tonlarından başlatmıştır. F. Chopin, parmakları zahmetli ve krampa sebebiyet verecek egzersizler vererek eşitlemeye çalışan zamanının öğretmenlerinin aksine, onların doğal eşitsizliğini ses çeşitliliğine bir kaynak olarak görüp değer vermiş, parmak sayısı kadar çok değişik sesin olması gerektiğine inanmıştır. Parmakların etütlerle eşit hale getirilmesi yerine, doğal yapılarında bulunan eşitsizliklere göre eserler yazmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü parmakları elin eksenini kabul etmiş, doğal el pozisyonu olarak Mi, Fa#, Sol#, La# ve Si# tuşları üzerinde elin alacağı biçimi gözetmiştir. Öğrencilerine ilk olarak siyah tuşların en çok kullanıldığı gamları, son olarak da do majör gamını çalıştırmıştır.

F. Chopin'in metodunda, Liszt'ten farklı olarak, dirsekler tuş hizasında konumlandırılmıştır. Chopin tuşesini mükemmelleştirinceye kadar öğrencisine pedal kullandırtmamıştır. F. Chopin'in çalma ayrıcalıklarından en önemlisi de kuşkusuz rubatodur.<sup>1</sup> Besteciye göre rubatonun sırrı, ritmik değişimler ne kadar fazla olursa olsun, notaların orijinal uzunluklarının korunmasında saklıdır. Ritim dalgalanabilir, ancak temel metrik vuruşlar asla dalgalanamazdır.

F. Chopin'in kullandığı sonorite piyanonun olanaklarına bağlı kalmıştır. O hem biçim hem içerik yönünden gerçek bir araştırmacı ve yenileyici olmuştur. F. Chopin'in istediği yumuşak dokunuşla çalma tekniği, yeni bir pedal tekniğinin doğmasına neden olmuştur. F. Chopin, legato, rubato, surdin<sup>2</sup> ve pedal kullanımı ile yeni bir üslup yaratmıştır (Kargı, 2009: 17). Pedalı,

<sup>1</sup> Rubato: Takip edilen temponun kısa bir süre için arttırılması ya da yavaşlatılmasıdır.

<sup>2</sup> Surdin: Çalgının sesini kısmaya yarayan mekanizmadır.

armoniyi belirtmekten çok ezgiyi legato çalmaya yardımcı bir öge olarak kullanmıştır (Feridunoğlu, 2005: 102). Çok sık kullandığı pedalı bir çeşit nefes alma şeklinde düşünmüştür. Piyano pedalını kendi imge dünyasına uygun olarak kullanması, yapıtların armonik boyutunu zenginleştirir.

Stilini genellikle Fransız ve Alman romantizminin karışımı oluşturur (Çelebioğlu, 1986: 61). F. Chopin kendi piyanistik üslubunu, çalış tarzının anahtarını ve verdiği eğitimin kıstasını Giovanni Battista Rubini ve Giuseppe Pasta'nın şarkı söyleme stilleri üzerine dayandırmıştır. F. Chopin'in melodik stili çoğunlukla noktürn tipi kompozisyonlarda görüldüğü gibi lirik ve cantabile<sup>3</sup> tarzdadır. Besteci eserlerinde piyanonun şarkı söylemesini öngörür; o yoğun legato cantabile çalış tarzı ile sağ elde keman, sol elde çello sesine yakın bir ses tınısı elde etmeyi amaçlamıştır. Melodik yapıda ezgiyi desteklemek amacıyla, üçlü ve altılı aralıkları kullanmaktan kaçınmamıştır (Kargı, 2009: 17). Eserleri genellikle, sağ elde duyarlı, anlatımcı bir melodi, sol elde ise ona eşlik eden arpejler barındırır. Eserleri, polifonik değil, homofonik anlayış içerisindedir. Polonya halk şarkıları ve dans havalarına dayanan ezgileri uzun ve süslüdür. Bestecinin pek çok yapıtı, içedönük bir karakter taşır. Besteleme yönteminde önce doğaçlamadan yola çıktığı için her yapıtı, bir doğaçlama niteliği gösterir. Chopin'in tüm yapıtları akıcı bir tuşe ve sağlam bir teknik gerektirir.

Besteci özlem duygusunu işleyen eserler vermiştir. Yapıtlarında yer alan pasajlar, kadanslar, keskin ve köşeli ritimler çoğunlukla Polonya ulusal şarkı ve danslarından gelmektedir. Mazurkaları Polonya popüler müziğinin ritmik, armonik, formal ve melodik özelliklerini gösterir ve milli deyimlerden etkilenilen Romantik müzik örneklerinin en erken ve en iyi olanları arasında yer alır. Mazurkaları ve Polonezleri Polonyaya olan büyük sevgisini yansıtmaktadır. Polonya halkının ruhunu yakalayarak bu ruhu canlandırmıştır. Besteci, Polonya müziğinden etkilenmiştir, bu etkilenme asla yerel kalmamış, evrensel inceliklerle uyum sağlayan bir sanat anlayışı ile Polonya müziğinin kendi müziğine yansımaları biçiminde olmuştur (Baltacılar, 2004: 12).

F. Chopin'in armonisinde esas olan, kromatizm ve değişken tonalitedir. La majörün içinde la bemolün, re majörün içinde re bemolün tınlaması ve fa

<sup>3</sup> Cantabile: Şarkı söyler gibi anlamında kullanılır.

majör ile başlayan bir eserin, la minörün VI. derecesi olan fa üzerindeki akorla bitmesi gibi Chopin'de karanlık ve kararsız tonaliteler de fazlasıyla yer almaktadır (Kargı, 2009: 19-20).

F. Chopin'in noctürnlerinin arkasında etkilendiği İrlandalı besteci ve piyanist John Field vardır. Her ne kadar eserlerinin özünü Polonya halk müziğinden alsa da kendisinden önce gelen Schamatoldan Vatzslav, Mikolai Gomalkin, Mikolai Zelensky, Martzin Malchevsky, Adam Jazhembsky, Bartelome Penkel gibi Polonyalı bestecilerin eserlerindeki melodik yapıları, armonileri ve tınları onun eserlerinde görmek mümkündür. O müziğe milliyetçilik duygularını getirmiştir. Onun bestelerindeki anavatanının milli sorununu yansıtan sesler, daha sonra başka bestecilere de ilham vermiş, onlar da eserlerinde milliyetçilik duygularını yansıtmaya başlamışlardır. Bu konuda F. Chopin'i ilk izleyenler Niels Gade, daha sonra Carl Nielsen, Edvard Grieg, Jean Sibelius olmuştur. Glinka, Smetana, Dvorak, Liszt, Schumann, Wagner, Çaykovski, Hugo Wolf, Scriabin, Delius ve Debussy, Chopin'in sanatından etkilenen kişiler arasında yer almıştır (Kargı, 2009: 16).

Sekvens tekniği ve kadansları da romantik armoniye dayanmaktadır. Romantik armonide melodik çizginin giriş ve çıkışları kimi bestecileri tona uzak akorlara götürmüş, böylece elde edilen ses renkleri, çeşitli ruhsal durumların ifade edilmesini sağlamıştır. Yapıtlarını Fransa'da Schlesinger, Almanya'da Hartel, İngiltere'de Wessel yayınevleri basmıştır.

#### 4. Chopin'in Etütlerine Genel Bakış

Etütlerin ilk seti 1829-32 yılları arasında yazılıp, 1833'te yayınlanmıştır. Chopin o zaman 23 yaşında olmasına rağmen çoktan Paris salonlarında tanınan ünlü bir bestecidir. Paris'te Franz Liszt ile tanışan Chopin etütlerini ona adamıştır, "A mon ami Franz Liszt" (Franz Liszt arkadaşşıma).

Chopin'in ikinci etüt seti 1832-36 yılları arasında yazılıp, 1837'de yayınlanmış, Op. 25 Etüt Albümü de Kontes d'Agoult'a adanmıştır.

Bu setlere 1840'ta yayınlanan üç etüt daha dahil olmuştur. Moscheles ile Fétis'in metot kitapları için yazılmışlardır. Bu eserler de öncekilerden gerek melodi, gerekse işleniş bakımından farklı bir değere sahip değildir. Önce de belirttiğimiz gibi tüm etütler adeta başlı başına birer eser niteli-

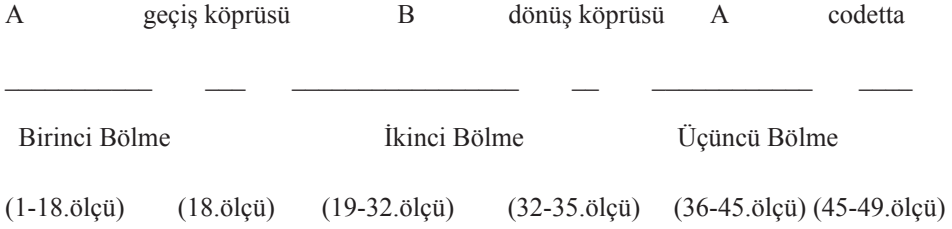


ğindedir. Ondandır ki piyanistler bu parçaları programlarına, etütten ziyade birer konser eseri niteliğinde oldukları için almaktadırlar.

Etütlerde, yorumcunun tekniğini geliştirme ilkesi hedef alınsa da başka bir element daha vardır. Her etüt kendini tekrar eden notalar, egzersizlerden ziyade anlattığı müzikal bir hikayeye sahiptir. Her etüt farklı teknik problemlere değinirken aynı zamanda legato stiline çalımını geliştirmeye yönelik ortak hedefler ile birbirlerine bağlıdır.

### 5. Op. 10 No. 2 Kromatik Etüt

Bu etüt, basit tamamlanmamış üç bölmeli lied yapısındadır. Tamamlanmamış üç bölmeli lied biçiminde üçüncü bölme birinci bölmenin kısaltılmış şeklidir. Temel ilke olan başa dönüş ilkesi birinci bölmenin başına dönülmekle yerine getirilir. Aşağıda etütün formu genel hatlarıyla verilmiştir.



**Şekil 21.** Op. 10 No. 2 Etüt Formu

A bölmesi dediğimiz Birinci Bölme, 2 tam cümleden oluşmaktadır.

1 \_\_\_ 5 \_\_\_ 8 \_\_\_ 9 \_\_\_ 13 \_\_\_ 18 \_\_\_ 19 (a)

Yarı Cümle Yarı Cümle G.Köprüsü Yarı Cümle Yarı Cümle (E)D.Köprüsü

1.Cümle

2.Cümle

**Şekil 22.** A Bölmesi Formu

1-8 ölçüleri arasında ilk cümle, sonra 1 ölçülük geçiş köprüsü ve 9-18 öl-

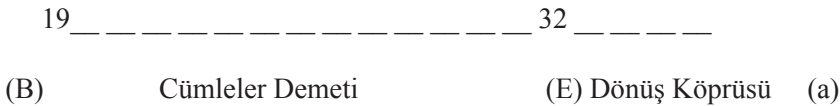
çüleri arasında da 2. cümle bulunmaktadır.

1. cümleyi, 1-4 ölçüleri arası yarı, 5-8 ölçüleri arası diğer yarı cümle olarak inceleyebiliriz. Bir yarı cümle iki frazdan oluşmaktadır. La minör tonunda başlayan etüt, sol elde I-IV-I armonik yürüyüş eşliğinde sağ elde onaltılık kromatik çıkış ile ilk frazı bitirir, V-I-V armonik yürüyüş eşliğinde V. dereceden inen kromatizm ile diğer yarım cümleye bağlanır.

2. yarı cümle 5-8 ölçüleri arasında 2 frazdan oluşur. İlk fraz başlangıçtaki fraz ile aynı olurken, diğer fraz mi majör tonuna doğru ilerlemektedir. 7. ölçüde, basta mi majör akorunun 2. çevriminin ve sonrasında V. derecenin kök sesi olan si notası ile mi majörde onaltılık nota süresinde kalış yaparak 1 ölçülük kromatik geçiş köprüsü ile 2.tam cümleye bağlanır.

2. tam cümle 9-12 ölçüleri, 13-18 ölçüleri arasında iki yarım cümleden oluşur. İlk yarım cümle tamamen aynı iken, diğer yarım cümlelerin 2. frazı basta sibemol majörün ikinci çevrimi olan re sesi ile yürüyüşe başlar. II-V-VI-I-II-K6/4-V -I

18. ölçüde 1 ölçülük çıkıcı ve inici kromatik gam ile B bölmesine geçiş yapılır.

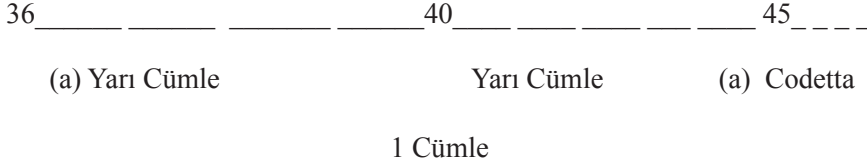


Şekil 23. B Bölmesi Formu

B bölmesi, parçanın tam merkezinde, dinamik doruk noktası ile dramatik bir yükselme getirir. 1'er ölçülük ton değişimleri ile birbirine bağlı cümleler demetinden meydana gelir. Bu cümleler tam kalış yapmaksızın sırayla do majör, fa majör, reb majör, sol minör, mi majör, la minör, tekrar sol minör, mi majör, sol minör, mi majör tonalitelerinde onaltılık kromatik yürüyüşler ile basamak basamak ilerler. Her dizinin dominant yedili akoru, bir sonraki diziye öncülük eder. Eser, orta bölümün çok uzun, farklı ve karmaşık olmamasından dolayı basit üç bölmeli lied yapısı formuna girmektedir.

32. ölçüde La Minörün V.derecesi (dominantı/Mi Majör) ile kalış yapar.

32-35 ölçüleri mi pedali üzerinde V-V7-K6/4-V7 derecelerinde gezinerek dönüş köprüsü ile 36. ölçüye, yani A bölmesine bağlanır.



#### Şekil 24. A' Bölmesi Formu

A' bölmesi 36-45 ölçüleri arasındadır. İlk A bölmesinden kısadır, sadece 2. tam cümleyi almıştır. La minör başlayan cümle tamamen aynıdır. 45. ölçüde kalış yapan cümle 5 ölçülük bir uzamaya gider. Bas partisinde I-IIb->V-I-IIb->V-I derecelerinde, inici ve çıkıcı kromatizm ile gezinen bir codetta ile son bulur.

Müzikolog Hugo Leichtentritt bu etüde “moto perpetuo” (enstrümantal hızlı pasaj) der, karakterini “mırıldanan rüzgar esintisi” olarak tanımlar. Etüdün karakterini, A. Cortot “süzülen, buhar gibi”, A. Casella “hızlı, havalı, önemsiz gizemlilik” terimleri ile ifade eder. Amerikalı müzik eleştirmeni James Huneker ise etüdün karakterini “kıvrımlı, mırıldanan” kavramları ile tanımlar, etüdün Chopin’in sonraki eserlerindeki fısıltı ve dalgalanma efektlerine öncü olduğunu savunur. Hafif dans bası ile eşlik edilen kromatik onaltılık notaların şeffaf dokusu, J.S.Bach’ın *Das Wohltemperierte Klavier* eserinin ilk cildindeki BWV 850 Re Majör Prelüd’ü, Paganini’nin 1830’larda keman ve piyano için yazdığı Moto Perpetuo’sunu anımsatmaktadır.

İlk basımı Robert Schumann tarafından 1834 yılında yapılan *Neue Zeitschrift für Musik* (Yeni Müzik Dergisi) dergisinde, Schumann 1836 yılında yayınladığı *Pianoforte-Etudes* konulu makalesinde, Chopin’in No. 2 dışındaki Op. 10 etütlerinin her birini şiirsel ve karakteristik olarak takdir etmiştir.

Etüt, piyano literatüründe çok özel bir yere sahiptir. Chopin’den önce diğer besteciler de kromatik diziyi ele alan etütler yazmış fakat, kromatik dizi asla zayıf parmaklarla ele alınmamıştır. Müzikolog Hugo Leichtentritt’e

göre (1874-1951), Chopin bu etüt ile Bach öncesi klavikord<sup>4</sup> zamanlarında olduğu gibi 1. parmağın kullanılmadığı parmak alışkanlığını yeniden hayata geçirmiştir. Bu etüdün diğer bir teknik önemi de bestecinin diğer eserlerinde kullanmadığı geniş parmak hareketleridir. Etüt boyunca, kromatik dizi piano nüansında ve legato olarak, akorlar ise staccato çalınır.

---

<sup>4</sup> Klavikord: 17. ve 18. yüzyılda kullanılan, genellikle dikdörtgen, ses genişliği 3.5-5 oktav arasında olan klavyeli çalgıdır.

A

## Op. 10. N° 2.

Allegro,  $\text{♩} = 134$   
*sempre legato*

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The piece is marked 'Allegro' with a tempo of 134 quarter notes per minute and 'sempre legato'. The dynamics include 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), and 'sempre legato'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The key signature is one sharp (F#).

Geçiş Köprüsü

B

The image displays a musical score for the transition section (Geçiş Köprüsü) of Chopin's Op. 10 No. 2 Etude, section B. The score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The right hand plays a continuous chromatic arpeggiated pattern, while the left hand plays a simpler accompaniment. Performance instructions include "sempre legato" and "poco a poco cresc.".

Dönüş Köprüsü →

A'

The image displays a musical score for a piano etude, Op. 10 No. 2. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). The score concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the final system, the text 'C. II, 2' is printed.

Şekil 25. Op. 10 No. 2 Etüt

Kaynak: New York, G. Schirmer, 1895

#### 4.1. Teknik Çalışma Önerileri

F. Chopin'in parmak numaralarının analizinde, standart kromatik gam dizisinde olduğu gibi siyah tuşların 3. parmak, do ve fa notalarının 2. parmak yerine 5. parmak, diğer bütün beyaz tuşları 1. parmak yerine 4. parmak ile çalındığı görülür. 5. parmaktan sonra 3. parmakla biraz daha kolay çalınabilirken, 4. parmaktan sonra 3. parmağın gelişi akrobatik hüner gerektirir. 3. parmağı düzleştirip, 4. ve 5. parmağı bükmek bu etütte bize yardımcı olacaktır.

A. Cortot, F. Chopin etütlerin çalışımı için hazırladığı metodunda, etüdü doğru çalabilmenin kuralının, güç pasajı çalışmak değil, pasajın içinde bulunan güçlüğü öz yapısını çalışıp olgunlaştırmak olduğunu vurgulamaktadır. A. Cortot'ya göre zorluğun üstesinden gelmek için, 3. 4. ve 5. parmakların geçişini rahatlatmak ve bu parmakların hareketinden dolayı oluşan gerginliği yok etmek gerekir. Bu amaçla ilk olarak 3. 4. ve 5. parmak numaraları ile kromatik dizinin tüm permütasyonları üzerinde durur.

N° 1.

A. 3 4 3 4 3 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 etc.	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 etc.
B. 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.	4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.
C. 1 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 etc.	4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 etc.
D. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc.	5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc.

Şekil 26. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 1

**Kaynak:** Cortot, 1915:14

Bu egzersiz sağ el üst parti çok bağlı bir şekilde parmaklar üst üste binecek şekilde üçlemenin ilk notasına parmaktan aksan verilerek, farklı parmak numaraları sırasıyla çalışılmalı, daha sonra aksansız, yetkin eşitlik sağlanmaya çalışılmalıdır. Parmakların alt veya üstten geçişi (4. parmağa göre 3. parmak, 5. parmağa göre 4. parmak) çok bağlı bir şekilde, abartmalı herhangi bir artikülasyondan ve bileğin kasılmasından veya sertleşmesinden kaçınılarak çalışılmalı, diğer çalmayan parmaklar büzülmeden gevşek kalmalıdır. Daha sonra aynı tarzda üçer parmak ile önce dörder dörder gruplayarak, sonra ise bir bütün olarak çalışılmalıdır.





Şekil 27. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 2

Kaynak: Cortot, 1915:14

Bu egzersizler ile tüm parmakların eşitliği, güçsel yetkinliği, kasların bağımsızlığı, el pozisyonunda rahatlık, kromatik yapının aksansız, eşit, bağlı bir şekilde bütünlüğü sağlandıktan sonra parmakların tuşlara vurarak değil kayarak oturtulmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 28. Sağ El Üst Hat Çalışması No. 3, 4, 5, 6

Kaynak: Cortot, 1915:14

Üst hat farklı ritimlerde ve hızda, farklı parmaklara aksan vererek tam bağımsızlığa, rahatlığa ulaşana dek ayrı çalışılmaya devam edilmelidir. Daha sonrasında üst hattın temposu adım adım artırılıp, hafif ve buğulu özelliği düşünülerek parmaklara verilen güç azaltılmalıdır. Üst hattın bütünlüğü sağlandıktan sonra akor çalışmalarına geçilmelidir. Bu aşamada sadece akorlar çalışılabilir. Elin akor pozisyonlarına alışması için giderek temponun artırılması gerekir.



Şekil 29. Sağ El Akor Çalışması No. 7, 8

Kaynak: Cortot, 1915:15

Birinci ve ikinci parmaklar için yazılan bu notalar, üst parmaklar için bir dayanma noktası değil, basın tınısıyla uyum sağlayan eşlik gibidir.

Hatta yazılışı şu şekilde görmek bizi daha da aydınlatacaktır. Akoru vurarak değil, el hızlıca tuşlardan kaçırılarak icra edilmelidir.



Şekil 30. Sağ El Çalışması

Kaynak: Cortot, 1915:15

Ayrı şekilde üst hat ve akor pozisyonlarında yetkinlik hissettikten sonra birliktelik için çalışmalara başlanmalıdır. Çok ağır tempoda üst hat bölünmeksizin, akorların her biri aynı vurgu ile birlikte ölçü ölçü bölünerek tekrarlar eşliğinde çalışılmalıdır. Birleştirme çalışmasına üst parti staccato, akorlar uzun olacak şekilde ritimlerin yerleri değiştirilerek devam edilmelidir.



Şekil 31. Etüd Çalışma Egzersizleri No. 9, 10, 11, Oktav Egzersiz

Kaynak: Cortot, 1915:15

Örneklere gösterildiği gibi son aşamada oktavların bağlı çalışını yetkinleştirmek için her iki elde de tempo giderek arttırılmalı, nüansların da eklenmesiyle çalışmalara devam edilmelidir. A. Cortot'nun önerdiği bu egzersizler icracıya profesyonel seviyede bir hakimiyet kazandırmaktadır.

Gottfried Galston ve Alfredo Casella etüdü çalışmaya başlamadan önce, A. Cortot'nun metodunda olduğu gibi, sadece üst kromatik diziyi ele almaktadır. G. Galston, bir yandan kromatik onaltılık notaları çalarken, bir yandan 1. ve 2. parmakların bir obje ile bastırılmasını önerir.

Ayrıca önce bir vuruşluk onaltılık grubun(4 nota) daha sonra 2 vuruşluk onaltılık grubun(8 nota) 4 nota ağır + 4 nota hızlı + 4 nota ağır + 4 nota hızlı, sonra 8 nota ağır + 8 nota hızlı şeklinde çalışılması beraberinde akıcılığı getirecektir. Bu çalışmaya pasaj genişletilerek devam edilebilir.

Avusturyalı Piyanist Alan Kogosowski, 1. ve 2. parmakları rahat bırakmayı, gerginliği önlemek adına başparmağın dik olarak kullanılmasını önerir. Ona göre akorlar ne kadar zor olsa da oldukça hafif şekilde çalınmalıdır.

Galston, sağ el için pratik yaparken iki notalı akorların üst notalarının belli edilerek çalınmasını önerir.

F. Chopin'in metronomu onaltılık notaya MM 144 şeklindedir. Daha sonraki editörler metronomu onaltılık notaya MM 114 olarak önermişlerdir. G. Galston, etüdü F. Chopin'in önerdiği tempoda yorumlayabilmek için önce onaltılık notaya MM 152 veya MM 160 ile pratik yapılmasını önerir.

Leopold Godowsky'nin *53 Studies on Chopin's Etudes* çalışmasında bu etüdün iki versiyonu vardır. Birinci versiyon sadece sol el içindir. Popüler olan ikinci düzenleme, sağ elde çift sesli üçlemeler ile sol elde onaltılık kromatik gam yürüyüşünün üst üste binmesinden oluşur.



Şekil 32. Godowsky Etüt (2. düzenleme)

Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04

Aşağıdaki örnekte, L. Godowsky kromatizmi yine 3-4-5. parmak numaraları ile sol ele almıştır. Sol elin imkanları doğrultusunda F. Chopin'in etüdünü olduğu gibi yansıtmıştır. Ancak farklı olarak, sol elin yapısından dolayı kromatik yapı tizlerde değil bastadır. Etüt içerisindeki kısa akorlar olabildiğince uzatılmıştır. Bas partisinde akan kromatizmin üzerinde tizlerde uzayan bir hat oluşması eserin zorluk derecesini daha da arttırmıştır.



Şekil 33. L. Godowsky Sol El Çalışma (1. düzenleme)

Kaynak: Berlin, Schlesinger, 1903-04

Alman Piyanist Friedrich Wührer'in çalışması L. Godowsky'nin ilk versiyonuna benzer ama sağ el ile uyumludur.

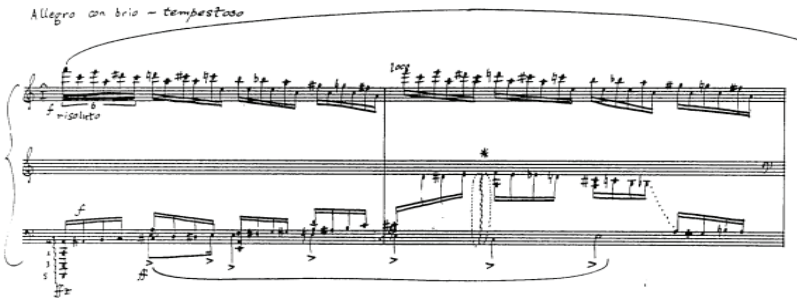
Kanadalı Piyanist Marc-Andre Hamelin 1992 yılında Chopin'in Op. 10 No. 2, Op. 25 No. 4 ve Op. 25 No. 11 etütlerini "Triple Etüt" başlığında kombine etmiştir.



Şekil 34. M. A. Hamelin Etüt

**Kaynak:** Paris, Simon Richault, 1857

İskoç besteci Alistair Hinton benzer şekilde Op. 10 No. 2 ve Op. 25 No. 11 etütlerini "Etude en forme de Chopin Op. 26" başlığında ele almıştır. Bu etüt, klarnet ve piyano için I. Butirsky tarafından yazılmıştır.



Şekil 35. A. Hinton Klarinet ve Piyano için Parça Op. 26

**Kaynak:** London, Novello, 1903



Şekil 36. I. Philipp Etüt

Kaynak: Paris, Alphonse Leduc, 1900

I. Philipp bu düzenlemede, kromatizmi iki ele de vermiştir. Sol elde bas partisinin akan kromatizmi üzerine akorları bindirmiş, sağ elde kromatizmi oktav şeklinde ele alarak onaltılık ritmin ilk onaltılığına akorları yerleştirmiştir. Eser teknik açıdan oldukça zorlaşmıştır. Tempo olarak dörtlüğe MM 116 isteyen I. Philipp icracıyı oldukça zorlamaktadır.

### Sonuç

F. Chopin'in 1829 yılında bestelediği Op. 10 No. 2 Etüdü, sağ elde 3. 4. ve 5. parmakların gelişimini amaçlayan kromatik inici-çıkıcı dizi, 1. ve 2. parmakların çaldığı akor ve sol elde bulunan bas ve akorlardan oluşur.

Bu etüt, piyano tarihi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Teknik açıdan 5. parmaktan sonra 3. ve 4. parmakların kullanımı zor olsa da bu etüt ile güçsüz parmakların özgürce çalabilmesi hedeflenir.

Etüt, titiz, düzenli ve disiplinli bir çalışma gerektirir. El pozisyonu ve parmak hareketlerinin oturması için zamana ve tekrara ihtiyaç vardır. Bu etüt, icra bakımından bir bütün olarak ele alındığında tek nefeste ve oldukça zarif bir biçimde yorumlanmalıdır. Eserin notasyonunun ilk bakışta

kolay ve rahat okunabilmesi icracıyı yanıltmamalıdır. Görünenin aksine yorucu ve riskli olan bu eser çalışılırken, piyanist dinlenmesini sağlayacak ve bileğini rahatlatarak küçük nefesler almalıdır. Bu nefesler hem piyanisti rahatlatarak ve kontrolü sağlamasında kolaylık tanıyacak hem de cümle başlarını ve kalışlarını daha düzgün bir şekilde belirtecek, böylece dinleyiciyi yormayacak, eseri bir kargaşadan çıkartıp hikayeyi daha anlaşılır kılacaktır. Etüdün teknik ve müzikal ifade zorluğu temponun artması ile birlikte artmaktadır. Bu etüdün temel zorluğu ve albenisi hızlı yorumlama gerekliliğinden kaynaklanır.

Bu etüdü sahnede seyirci karşısında yorumlamak fiziksel ve psikolojik açıdan zordur, büyük uğraş gerektirir. Alan Kogowski, büyük piyanist Sviatoslav Richter'in bile bu etüdü çalmadan önce stresten titrediğini, etütlerin Op. 10 cildini çalarken bazen tereddüt edip 2 numaralı etüdü atladığını söylemektedir. Bu hislerde olan tek piyanist S. Richter değildir. Eser, notas-yonda gözle görülmeyen teknik ve müzikal ifade zorlukları içermektedir.

Etüdün amacı, zayıf parmakların güçlenmesini, bağımsızlığını ve eşitliğini, bağlı çalışın yetkinleştirilmesini, el pozisyonunun doğru kullanımını, parmaklarda, bilekte ve ön kolda hafiflik ve çeviklik sağlamaktır. 3. 4. ve 5. parmakların üst üste binmesinden kaynaklanan yorgunluğun zamanla azalması ve kas hareketlerinin rahatlaması hedeflenir.

Teknik ve müzikal hususlara ilişkin analitik bakış açısının yaratılmaya çalışılması; düşünebilen, sorgulayabilen, araştırabilen ve ilişkilendirebilen bir kitlenin oluşmasını sağlar. Bu bilince ulaşan birey doğru ve disiplinli çalışmanın ardından her geçen gün zorlukları aştığını, teknik olarak seviye atladığını, fiziksel ve psikolojik açıdan gelişip rahatladığını gözlemleyebilir. Bu etüdün çalışılması sonucunda, içinde kromatik pasajlar içeren eserlerin ve özellikle Chopin'in eserlerindeki kromatik yapıların yorumlanmasında rahatlık ve kontrol sağlanacaktır.

## KAYNAKÇA

Araboğlu, A. (2009). *Frederic Chopin'in Nocturne'lerinin Form, Teknik ve İcra Yönünden İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Balkarlı, S. (2014). *Çalgı Eşliği*. Eskişehir: Nisan Kitabevi

Baltacılar, Ö. (2004). *Piyanist Ve Besteci Olarak Frederic Chopin'in Yaşamına Bir Bakış Ve Dört Baladı Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi

Basmacıoğlu, S.K. (2015). *Sol El için Piyano Etütleri*. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi 26-27

Cangal, N. (2010). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınları 18-21

Cortot, A. F.Chopin 12 Etüt Op.10 & Op.25 Çalışma Yöntemi. Çev. Evlin Bahçeban

Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık

Gide, A. (2010). *Chopin Üzerine Notlar*. (1.Basım). İstanbul: Can Yayınları Çeviren: Ömer Bozkurt

Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık 280-297

Haciev, P. (1999). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık 19, 116, 158-160

Kargı, I. (2009). *F.Chopin'in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo'larının İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi

Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny'nin Yaşamı ve Il Primo Maestro Di Pianoforte Etütlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. (Dördüncü Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. (1.Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık 187-189

<http://culture.pl/en/article/chopin-different-shades-of-genius> (Erişim Tarihi: 03.09.2014)

<http://imslp.org> (Erişim Tarihi: 2013-2014)

<http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude> (Erişim Tarihi: 18.08.2014)

<http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2014)

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/search> (Erişim Tarihi: 22.08.2014)