



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
DEVLET KONSERVATUVARI

ISSN: 2146-264X  
E-ISSN: 2618-5695

# KON SER VA TOR YUM

CİLT/VOLUME: 4 | YIL/YEAR: 2017 | SAYI/ISSUE: 2

Konservatoryum Dergisi: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Conservatorium Journal, İstanbul, 2011

c.: şekil, tablo; 24 cm

Yılda iki sayı.

ISSN 2146-264X

E-ISSN 2618-5695

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>

**Baskı-Cilt**

Hamdioğulları İç ve Dış Ticaret A.Ş.  
Zübeyde Hanım Mh., Elif Sk., No.7/197  
Altındağ / Ankara - Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (312) 342 08 00  
Faks / Fax: +90 (312) 342 08 01  
Sertifika No: 35188

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı tarafından bastırılmıştır.

---

## DERGİ KÜNYESİ/*MASTHEAD*

---

**Yayımcı/Publisher:** İstanbul Üniversitesi Yayımevi/*Istanbul University Press*

**İmtiyaz Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/Owner:** İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adına sahibi Prof. Aygül GÜNALTAY. The Journal is owned by Prof. Aygül GÜNALTAY on behalf of Istanbul University State Conservatory.

**Baş Editör/Editor in Chief:** Doç./Assoc. Prof. Tufan KARABULUT

**Yardımcı Editör/Assistant Editor:**

Araş. Gör./Res. Asst. Özgür DEMİR

**Yayın Kurulu/Editorial Management:**

Prof. Eser BİLGEMAN ŞAKİR, Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU,  
Prof. Suat Nazmi ÖZTURNA, Prof. Şebnem ÜNAL,  
Doç. Dr./ Assoc. Prof. Armağan ELÇİ, Doç./ Assoc. Prof. Beste Tıknaz  
MODİRİ, Yrd. Doç. Dr./Asst. Prof. Mehtap DEMİR, Oral YAZICI

**Sekreter/Secretary:** Nazlı CAN

**Telefon/Phone:** 0090 216 418 76 39 / 27248

**E-posta/e-mail:** konservatoryum@istanbul.edu.tr

**Web sayfası/Web page:** <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>

**Adres/Address:** İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Rıhtım Caddesi No.1 34710 Kadıköy-İstanbul

**ISSN:** 2146-264X

**E-ISSN:** 2618-5695

**Yıl/Year:** 2017

**Cilt/Volume:** 4

**Sayı/Issue:** 2

Konservatoryum hakemli bir dergidir.

*Conservatorium is a peer-reviewed journal.*



---

## EDİTÖRDEN

---

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak yayınladığımız Konservatoryum dergimizin Güz/2017 sayısıyla bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda da müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanında birbirinden değerli akademik çalışmalar yer almakta.

İlk makalemiz, Yardımcı Doçent Nazım Uğur Özüaydın'ın "Tiyatroda Gerçekçi ve Karşı Gerçekçi Sahne Tasarımı Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi"ni yaptığı çalışması. Özüaydın, makalesinde, "gerçekçi" ve "karşı gerçekçi" sahne tasarımı anlayışlarını özellikle, seyirci üzerinde "gerçeklik yanılması" yaratması bağlamında değerlendiriyor.

Bu sayımızda bir de çeviri eser yer alıyor. Araştırma Görevlisi Nurbanu Aytekin Zeytinci, Gary Frisch ve Lynne Denig'in "Çene Tipine Göre Çenelik Seçimi" makalesini dilimize kazandırdı. Frisch ve Denig, 2005 sonbaharında üç stüdyoda, yaklaşık 50 keman öğrencisi üzerinde yaptıkları çalışma sonucunda, tıpkı ayaklarımıza uyan ayakkabıları ve bedenimize uyan kıyafetleri seçmeye çalıştığımız gibi, keman öğrencilerinin de çene yapılarına uygun çenelikler takıldıktan sonra tekniklerinin ne kadar hızlı ilerlediğini anlatıyorlar.

Bu sayımızda ayrıca iki yazarımızın yüksek lisans tezlerinden hareketle hazırladıkları makaleler yer alıyor: İlki, Emine Bilir Eyüpoğlu'nun Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi'nden yararlanarak oluşturduğu "F. Chopin'in Op.10 No.2 Kromatik Etüdünün Piyano Tekniğine Etkileri", diğeri ise, Araştırma Görevlisi Mehmet Semih Karlıdağ'ın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Programı Yüksek Lisans Tezi'nden yararlanarak oluşturduğu çalışması "Johannes Brahms'ın Opus.38 Mi Minör Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Yapısal, Tarihsel ve Yorumlama Teknikleri Açısından İncelenmesi".

Emine Bilir Eyüpoğlu makalesinde, Chopin'in müzik tarihine kazandırdığı kromatik etüdü inceliyor. Eyüpoğlu'nun çalışması Chopin'in büyük bir besteci ve piyanist olarak daha iyi anlaşılmasına ve pek çok müzisyenin yorumsal ve teknik gelişimine katkı sağlayacak nitelikte. Mehmet Semih Karlıdağ'ın çalışmasının ise Brahms'ın eseri hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmak isteyen müzik araştırmacılarına ve eseri yorumlayacak çelist ve piyanistlere katkı sağlayacağını umuyoruz.

2017 yılını uğurladığımız bu günlerde "Konservatoryum" dergimizin hayata geç-

mesini sağlayan başta yayın kurulu olmak üzere, tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve dergimizi bizimle paylaşan siz değerli okurlarımıza teşekkürlerimizi sunar; 2018 yılının sağlık ve mutluluk getirmesini temenni ederiz.

Saygılarımızla,

**Doç. Tufan Karabulut**  
Editör

---

## ***EDITOR'S NOTE***

---

We are very glad to present the Fall/2017 issue of the Conservatorium published by Istanbul University State Conservatory. In this issue, we also have valuable academic works in the field of music, musicology and performing arts.

Our first article is the study of Assistant Professor Nazım Uğur Özüaydın named “A Comparative Analysis of the Realistic and Anti-Realistic Stage Design Approaches in the Theater”. In his article, Özüaydın considers the concept of “realistic” and “counter-realistic” stage design in the context of creating a “reality illusion” on the audience.

There is also a translated work in this issue. Research Assistant Nurbanu Aytekin Zeytinci introduced the work by Gary Frisch and Lynne Denig called “Selection of Jaws by Jaw Type” into the Turkish language. In autumn 2005, Frisch and Denig did a scientific research on 50 violin students in three studios and described the result of their study by explaining how quickly their technique improved after the fitting of appropriate chinrest to the jaw structures, just as we tried to choose the shoes that fit our feet and the clothes that fit our bodies.

This issue includes two articles related to master thesis' of Emine Bilir Eyüpoğlu and Mehmet Semih Karlıdağ. Former work is written by Emine Bilir Eyüpoğlu called “The Effects of F.Chopin's Chromatic Etude Op.10 No.2 on the Piano Technique” derived from her own master thesis at Anadolu University Fine Arts Institute Piano Department. Latter work is written by Mehmet Semih Karlıdağ called “A Historical, Interpretive and Structural Analysis of the Third Movement of Opus.38 E Minor Cello Sonata By Johannes Brahms” derived from his own master thesis at Mimar Sinan Fine Arts University Fine Arts Institute Music Department.

In her article, Emine Bilir Eyüpoğlu examines the etude that Chopin had presented to the music history. Eyüpoğlu's work has a quality which contributes to the understanding of Chopin's importance as a grand composer and a pianist. By this means this work is of help to musicians interpretation and technical development. We hope that Mehmet Semih Karlıdağ's work will contribute to cellists and pianists on interpretation through given deep information on Brahms' work.

We would like to thank all our writers, our referees and our valuable readers who share our journal with us, especially the editorial board, which allows us to bring

the Conservatorium journal into existence. We wish that the year 2018 will bring health and happiness.

Sincerely,

**Assoc. Prof. Tufan Karabulut**

Editor

---

ARALIK/DECEMBER 2017

---



**İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı**  
**KONSERVATORYUM**

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695

*Conservatorium*

Yıl/Year: 2017 Cilt/Volume: 4 Sayı/Issue: 2

---

**İÇİNDEKİLER/CONTENTS**

---

**Tiyatroda Gerçekçi Ve Karşı Gerçekçi Sahne Tasarımı Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi/A Comparative Analysis Of The Realistic And Anti-Realistic Stage Design Approaches In The Theater**

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN..... 1

**Çene Tipine Göre Çenelik Seçimi/Chinrest Choice Based on Jaw Type**

Gary Frisch ve Lynne Denig / Çeviri: Nurbanu Aytekin ZEYTİNCİ..... 13

**F. Chopin'in Op.10 No.2 Kromatik Etüdünün Piyano Tekniği Üzerindeki Etkileri/The Effects Of F. Chopin's Chromatic Etude Op.10 No.2 On The Piano Technique**

Emine Bilir EYÜPOĞLU ..... 37

**Johannes Brahms'in Opus 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatinin Üçüncü Bölümünün İncelenmesi/An Analysis Of The Third Movement Of Cello-Piano Sonata E Minor, Opus 38 By Johannes Brahms**

Mehmet Semih KARLIDAĞ..... 61

**EK 1/Appendix 1: Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları/**

*Editorial Principles and Writing Rules*..... 83

**EK 2/Appendix 2: Makale Çağrısı/Call of Papers**..... 88

---

ARALIK/DECEMBER 2017

---



## TİYATRODA GERÇEKÇİ VE KARŞI GERÇEKÇİ SAHNE TASARIMI ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN\*

### ÖZ

Sahne tasarımında gerçekçi anlayış, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratma hedefi doğrultusunda, sahnede gerçek yaşamı olduğu gibi göstermek gerektiğini ileri sürer ve sahne tasarımındaki tüm unsurlarda gerçeğe benzerliği gözetir. Sahne tasarımında karşı gerçekçi anlayış ise, gerçek yaşamın olduğu gibi yansıtılmasının olanaksız olduğunu; ayrıca sahne üzerindeki unsurlarda gerçeğe benzerliğin seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratmaya hizmet etmeyeceğini; aksine, gerçeklik yanılsamasını tahrip edeceğini savunur. Bu bağlamda, karşı gerçekçi sahne tasarımı, gerçekliğin benzerinin yaratılması yerine, gerçekliğin stilize edilmesi gerektiğini; stilize edilen gerçekliğin, taklit edilen gerçekliğe kıyasla, seyirci üzerinde çok daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratılmasını sağlayacağını iddia eder. Bu çalışmada, gerçekçi ve karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışlarının, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratılmasına hizmet etme bağlamında karşılaştırılması amaçlanmıştır; bu doğrultuda, birbirine karşıt bu iki anlayış, sahne tasarımında başvurdukları yöntemler ve bu yöntemlerin seyirci üzerinde yarattığı etkiler açısından karşılaştırmalı bir biçimde analiz edilmiştir; yapılan analiz sonucunda elde edilen bulguların ışığında, gerçekçi ve karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışlarının, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratma bağlamında işlevsellikleri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sahne Tasarımı, Tiyatro, Karşı Gerçekçilik

---

\* Yardımcı Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye,  
ozuaydin@gmail.com

## ***A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE REALISTIC AND ANTI-REALISTIC STAGE DESIGN APPROACHES IN THE THEATER***

### ***ABSTRACT***

*Realistic stage design suggests that real life must be shown on stage and it maintains similarity in all aspects of stage design in the direction of the goal of creating an illusion of reality on the audience. But, anti-realistic stage design argues that it is impossible to reflect the real life on the stage; the similarity of reality of the elements on the stage does not serve to create an illusion of reality on the audience; on the contrary, it will destroy the illusion of reality. In this context, anti-realistic stage design claims that reality must be stylized rather than the creating the similarity of reality; the stylized reality will create a much more powerful illusion of reality on the audience than the imitated reality. In this study, it is aimed to compare realistic and anti-realistic stage design approaches in the context of serving to create the illusion of reality on the audience; in this direction, in this respect, these two contrasting approaches are analyzed in a comparative way in terms of the methods they apply to stage design and the effects these methods have on the audience; in the light of the findings obtained as a result of the analysis, the functionality of the realistic and anti-realistic stage design approaches have been evaluated in terms of creating reality illusion on the audience.*

***Keywords:*** Stage Design, Theater, Anti-Realism

## Giriş

Gerçekçi sahne tasarımı, sahneyi gerçekliği yansıtan bir tür ayna olarak görmüş ve sahnedeki her şeyi, tıpatıp gerçek yaşamda olduğu gibi göstermeyi hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda, sahne tasarımındaki görsel, işitsel, hatta zaman zaman kokusal öğelerin gerçeğe benzer olmasına önem verilmiştir. Dekor, aksesuar, ışıklandırma gibi öğelerle görsel düzeyde, sahnedeki koşullara uygun ses efektleriyle işitsel düzeyde ve sahnedeki koşullara uygun kokuların seyirciye yayılması yoluyla kokusal düzeyde gerçeğe benzerlik gözetilmiştir; bu yolla sahnede gerçeğe tıpatıp benzerlik yakalanarak bir gerçeklik yanılması yaratılması amaçlanmıştır.

Oyun sırasında yağmur yağacaksa, bu tiyatrolarda seyirciler suyun sesini duyar; oyun kış mevsiminde geçiyorsa, pencerelerin arkasına veya ağaçların arasına beyaz kağıt parçaları serpilir; rüzgar varsa, pencerenin perdeleri dalgalanır; sahnede bir cadde olması gerekiyorsa, kalabalığın, arabaların ve hatta bir elektrikli tramvayın sarsılmasının ve zillerinin sesi kulaklarımıza ulaşır (Briusov, 2013: 70).

Gerçekçi sahne tasarımında, sahneye gerçeğe benzerlik ve aslına uygunluk niteliği kazandırmak doğrultusunda, sahne üzerinde dekor ve aksesuar olarak gerçek nesnelere kullanılmış (Belasco, 1967: 30), sahne gerçekçi ayrıntılarla doldurulmuştur. Fransız yönetmen André Antoine'ın sahnede betimlenen kasap dükkânına gerçek et asması; bir kapının azıcık açılması ile kısmen görünen odaları dahi döşemesi (Antoine, 1967: 17); Amerikalı yönetmen David Belasco'nun sahnede gerçek çamaşır makinelerini çalıştırması; sahnede ucuz bir pansiyon odası dekoru yaratabilmek için, yoksul bir pansiyonun en köhne odalarından birinin içindeki her şeyi – yamalı perdeleri, havı dökülmüş halıyı, pis ve kırık havagazı ocağını, harap dolapları, isten pastan rengi belirsiz kapı ve pencere örtülerini, soluk duvar kağıtlarını – olduğu gibi satın alması ve kullanması (Belasco, 1967: 36); Rus yönetmen Konstantin Stanislavski'nin Vişne Bahçesi'ni sahneye koyarken vişne kokusu duyurmaya çalışması; 1876'da Comédie Française'te sahnelenen My Friend Fritz (Arkadaşım Fritz) adlı oyunda, bir çiftlik sahnesinde, pompadan gerçek su akıtılması, ağaçlardan gerçek kirazların yenmesi, gerçek yiyecek ve içeceklerin servis edilmesi ve yenmesi (Karabulut, 2014: 63); Stanislavski'nin, Üç Kızkardeş'i sahneye koyarken, pencereden, yeni açmış yeşil tomurcuklu ağaç dallarının uçlarının (Sta-

nislavski, 1995: 8), dışarıdaki kar yağışı ve fırtınanın (Stanislavski, 1995: 55), düşen sarı güz yapraklarının (Stanislavski, 1995: 159) görülmesini; kuş cıvıltıları ve güvercin gurultularının (Stanislavski, 1995: 8), rüzgarın ve kar fırtınasının (Stanislavski, 1995: 55), uçan yaban kazlarının (Stanislavski, 1995: 159) duyulmasını sağlayacak bir sahne tasarımı yapması buna örnek gösterilebilir.

Sahne üstündeki her şey, gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır: tavanlar, kornişler, şömineler, duvar kağıdı, soba kapağı, havalandırma deliği gibi... Eğer sahne üzerinde gerçek bir şelale ya da yağmur olacaksa, o muhakkak gerçek suyla yapılmalıdır. Mesela, gerçek ahşaptan yapılmış küçük bir kilise, ince ahşap kaplamalı bir ev dekoru düşünün; evin pamuk dolgulu çift camları, buzlu camları vardır. Sahnenin her köşesi en ince detayına kadar düşünülmüştür. Şömineler, masalar ve şifonyerler meraklı ve dikkatli bir seyircinin bile bütün sahne boyunca algılayamayacağı türden, ancak dürbünle ayırt edilebilecek bir yığın ıvır zıvırla doludur. ... Pencereden gerçek bir gemi, fiyorda yanaşırken görülür. Sahne tasarımı, yalnızca bir dizi odayı değil, gerçek merdivenleri ve meşe kapıları olan birkaç apartman katını da içermektedir (Meyerhold, 2014: 30).

Karşı gerçekçi sahne tasarımı ise, tiyatronun asla doğayı tam olarak yeniden üretmeyeceğini savunur. Sahnede gerçekçi ayrıntılar kullanarak, gerçekliğin en yakın taklidinin peşine düşmek, sahnenin gerçek olmadığına (Carlson, 2008: 334) ve ‘doğayla karşılaştırıldığında, tüm sahnelerin çok sahte, çirkin ve aptal’ olduğuna dikkat çekmekten başka bir işe yaramaz (Fuchs, 1959: 99).

Örneğin Jül Sezar oyununun birinci sahnesinde, çelengi sallandırmanın kulisten bir elin değil de rüzgâr olduğuna kim inanır? Oyuncuların pelerinlerinde en ufak bir kıvıldağa bile yoktur. Vişne Bahçesi’nin ikinci sahnesindeki karakterler ‘gerçek’ bir köprüden ilerleyip, ‘gerçek’ bir dere yatağından geçerek, ‘gerçek’ bir kiliseye girerler, fakat gökyüzü ve bulut görüntüsü yaratmaya çalışan, tül fırfırlarla süslü, iki büyük mavi kumaş parçasının gerçeklikle uzaktan ya da yakından ilgisi yoktur. Jül Sezar oyununda savaş meydanındaki tepeler ufka doğru uzadıkça küçülüyormuş gibi tasarlanmış olabilir, peki oyuncular da seyirciden uzaklaşıp tepelere doğru ilerledikçe neden küçülmüyorlardır? (Meyerhold, 2014:13).

Sahne tasarımında gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak imkânsızdır. Yönetmen, doğayı tekrarlamaya, kopya etmeye veya hapsedmeye çalışmama-

lıdır; çünkü doğa ne hapsedilebilir, ne de herhangi bir kimsenin kendisini başarı ile kopya etmesine izin verir (Craig, 1967: 60).

...yönetmen için önemli olan doğal olana öykünmek değildir. Hiçbir zaman da böyle olanaksız bir şeyi gerçekleştirmeye kalkışmalıdır. Böyle bir yönetmen doğayı sahnede yeniden yaratmayı denememeli, doğanın en güzel ve yaşam dolu görüngülerinden kimilerini sahnede simgesel olarak göstermeye çalışmalıdır. Yoksa, tanrısal bir konuma ulaşma uğraşı içinde bulacaktır kendisini. Yönetmen doğaya öykünmekten ya da doğal olanı yakalamaya çalışmaktan uzak durduğu sürece böyle bir durumla karşı karşıya kalmayacaktır, çünkü hiç kimse doğal olana ulaşamaz ve onun kopyasını yapamaz (Craig, 1993: 50).

Dekorda gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamanın olanaksız oluşu gibi, ışıklandırmada da doğanın ışıklarını yeniden yaratmak olanaksızdır; bu nedenle, yönetmen, böyle olanaksız bir işe girişmemelidir (Craig, 1967: 60). Zira gerçekte ışık gökyüzünden (güneşten, aydan), bir lamba ya da mumdan yayılırken; sahne, ancak spot ışıklarıyla aydınlatılabilir (Briusov, 2013: 71). David Belasco'nun, sahne ışıklandırmasında gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak için yapmış olduğu çalışmaların başarısızlığa uğramış olması, bu düşünceyi destekler niteliktedir:

Sahnelerimdeki ışık etkileri yıllarca süren deneyler ve birçok rejisörün gülünç bulacağı harcamalar sonunda elde edilebilmiştir. Gün batışının bin bir ayrıntılı rengini yakalayabilmek için beş bin dolar harcadığım, sonra da sahneyi bütünü ile kaldırıp bir yana attığım olmuştur. The Girl of the Golden West piyesini sahneye koyduğum zaman Sierra Nevada dağları üzerindeki bir California akşamının değişen, yumuşak renklerini tastamam elde edebilmek için üç ay deney yaptığımı, sonra da deneyi bırakıp başka bir yöntemle başvurduğumu hatırlarım. Güzel bir günbatımı idi bulduğum, ne çare ki, California günbatımı değildi (Belasco, 1967: 29).

Ayrıca, sahne üzerinde bir dekoru, gerçeğe tüm ayrıntılarıyla, tıpatıp benzetme çabası, seyircide, gördüğü dekor ile gerçek yaşamdan bildiği mekânı karşılaştırma isteği uyandırır. Örneğin, sahnede, seyircinin karşısına bütün gerçekçi ayrıntıları ile bir lokanta çıkarılmışsa, seyirci, bu lokantayı belleğindeki lokanta ile karşılaştırır. Seyirci, bu karşılaştırmayı yaparken oyundan kopar, ilgisi ister istemez oyundaki dramatik aksiyondan uzaklaşır; zira dekordaki her türlü gerçekçi ayrıntı, adeta, 'Bana bak, incele beni,

kılı kırk yararçasına gözden geçir,' der gibi durup dinlenmeden seyircinin ilgisini ısrarla kendisine çeker. Ayrıca, bu karşılaştırma, seyircide bir yabancılaştırma yaratır ve seyirciye bir tiyatrodaki bulunduğunu hatırlatır (Hopkins, 1967: 110).

Dekor, ne kadar aslına uygun, ne kadar gerçeğe benzer olursa olsun, bu, seyirciyi kandırmaya yaramaz; seyircinin, izlediği şeyin bir oyun değil, gerçek yaşam olduğuna inanmasını sağlamaz. Dekorun gerçeğe benzerliği karşısında, seyirci, gerçek olmamakla birlikte dikkate değer, aslına tıpatıp uygun bir dekor seyretmekte olduğunu düşünür; zira insan gözü, sahte ile gerçek arasındaki farkı her zaman açıkça ayırt eder (Bryusov, 2013: 71). Seyircinin dikkati dekorun gerçeğe benzerliğine yöneldiğinde, inandırıcılık parçalanır. Bu bağlamda, gerçekçi sahne tasarımı, dekorun, oyunun, kısaca her şeyin gerçekdışı olduğunun altını çizer; bu da yaratılmak istenen gerçeklik yanılımasını bozar (Hopkins, 1967: 111).

Gerçekçi sahne tasarımı, ayrıntılara olan düşkünlüğüyle, seyircinin hayal gücüne hiçbir alan bırakmaz (Carlson, 2008: 332) ve bu, seyircinin kendini tamamen kaptırabileceği bir tiyatro deneyimi yaratmanın önünde engel teşkil eder. Seyircinin hayal gücünün, gerekli resmi sahne tasarımcılarının tüm çabalarından daha iyi ve daha doğru bir biçimde oluşturabilme kapasitesine sahip olmasına rağmen (Briusov, 2013: 78), seyircinin kendi aklının gözüyle görebileceği resimleri engellemek, yaratılmak istenen gerçeklik yanılımasını tahrip eder (Braun, 2013: 48). Sahnede gerçekliğin taklidini yaratma çabası, seyircinin, sahnedeki hiçbir şeyin aslında gerçek olmadığını düşünmesine neden olur ve bu, seyircinin inancını zedeler. Yaşam ve sahne arasındaki ayırım ne kadar gizlenirse, o kadar belirgin hale gelir (Briusov, 2013: 72); oysa sahnede gerçekliğin taklidini yaratmak için hiçbir çaba gösterilmediğinde, gerçekliğe aykırı hiçbir şey seyirciyi rahatsız etmez (Braun, 2013: 46). Seyirci, hayal gücüyle ayrıntıları doldurabilme yeteneğine sahiptir (Meyerhold, 2014: 7); sahnede birkaç seçilmiş ayrıntı kullanıldığında, "seyircinin imgelemi geri kalanını tedarik eder ve onları inandırıcılığı olan bir bütün haline getirir" (McKee, 2007: 154). Seyircinin ayrıntıları kendi hayal gücüyle tamamlamasına izin veren bir sahne tasarımı, çok daha güçlü bir gerçeklik yanılımasının yaratılmasını sağlar (Meyerhold, 1997: 124). Bu bağlamda, gerçeğe benzerlik çabası, gerçekçi ayrıntılarda hassasiyet, sahnede yararsızdır (Craig, 1946: 29).



Yartsev'in Manastır Yakınında adlı oyununda, ilk sahne akşam çanlarının duyulduğu bir manastırda geçer. Pencere olmamasına rağmen çan sesleri sayesinde, seyircinin hayalinde, buz rengi kar kümeleriyle çevrilmiş bir avlu resmi canlanır; çam ağaçları, ayak izleriyle dolup taşmış yollar ve kilisenin altın kubbelerini görür gibi olur; bir seyirci bunu hayal ederken, ikincisi başka bir şeyi, üçüncüsü bambaşka bir şeyi düşleyebilir. Gizemli hava seyircileri etkisi altına almış ve onları düşler ülkesine sürüklemiştir. Fakat ikinci perdede, yönetmen bir pencere ekleyerek manastırın avlusunu seyirciye gösterir. Seyircinin çam ağaçları, seyircinin kar kümeleri, seyircinin altın kubbeleri şimdi ne olacaktır? Bu durumda seyirci sadece inancını yitirmekle kalmaz, aynı zamanda öfkeye kapılır, çünkü gizem yitip gitmiş, düşleri paramparça olmuştur. ... İlk yapımda, üçüncü sahnedeki pencereler tek bir taraftaydı ve manzara görünmüyordu; oyuncular sahneye botlarıyla girip, şapkalarını, mantolarını ve şallarını silkelediklerinde, dışarıda çiseleyen sonbahar yağmuruyla, avluyu kaplayan çamur birikintilerini düşlememek imkânsızdı. İkinci yapımdaysa, teknik açıdan geliştirilmiş bir sahnelemede, manzara olduğu gibi gözükecek şekilde pencereler tamamen seyirciye dönüktü. İşte bu noktada, imgelem gücünüz sessizliğe gömülür, karakter manzarayla ilgili ne derse desin onlara inanmazsınız, çünkü arkadaki manzara asla onların betimlemelerine uymaz, gördüğünüz şey boyanmış bir tasarım olmaktan öteye gitmez" (Meyerhold, 2014: 7).

### **Sahne Tasarımında Stilizasyon**

Karşı gerçekçi sahne tasarımı, sahnede gerçek yaşamın kusursuz bir biçimde taklit edilmesinin olanaksız olduğuna dair önermeden hareketle, seyirciyi kandırma, hayatı ve doğayı taklit etme düşüncesinden kaçınır; bunun yerine, stilize edilmiş bir gerçekliği tercih eder. Stilize unsurlar, dramatik aksiyonla yarışarak seyircinin dikkatini dağıtan gerçekçi ayrıntı zenginliğinin yerini alır (Copeau, 1967: 80).

Gerçeklerin uşakça kopyası yapılmak istendikçe anlatım araçları anlatılmak istenenle karışıyor. Dekor burada verilmiş bir yerin sadık resminden başka bir şey değildir. ... Dekorun gerçeğin hizmetinde olduğu doğrudur. Ancak dekor bir resim olmamalı, gerçek en aza indirilmiş olmalı. Etkili dekor bir resim değil, anlatım aracıdır (Baumeister, 1966: 964).

Herhangi bir gerçek mekân, kendi doğal çevresinden koparılıp sahne üstüne olduğu gibi konulsa bile bu mekân 'gerçek bir mekân' olmayacaktır

(Koldaş, 2003: 48). Gerçekçi sahne tasarımının teknik olanakları ne kadar gelişkin olursa olsun, bu seyirci üzerinde bir gerçeklik yanılsaması yaratmaya hizmet etmez; aksine onu baltalar. Örneğin, sahnede, rüzgarda dalgalanan perdeleri görmek, seyircinin merakını uyandıracak ve aklında ‘Acaba rüzgar makinesi nerede, perdeleri nasıl dalgalandırıyorlar?’ gibi soruların oluşmasına neden olacaktır (Briusov, 2013: 72). Sahnedeki bir orman dekoru ne kadar gerçekçi olursa olsun, hiçbir seyirci kendini ormanda hissetmeyecektir; bunun yerine seyircinin aklında ‘Bu ağaçları acaba bu sahneye nasıl getirmişler?’ gibi sorular oluşacak ve seyircinin dikkati dağılarak dramatik aksiyondan uzaklaşacaktır. Sahne tasarımında gerçekliği taklit etmek yerine stilizasyona başvurmaksa, seyircinin ilgi ve dikkatinin oyundaki dramatik aksiyona yoğunlaşmasını kolaylaştırır. “Günlük yaşamın ayrıntılarıyla dağılıp gitmektense, sahne yalnızca ‘olay örgüsünün gerektirdiği sahneyi seyircinin hayal gücünde olabildiğince kolay bir biçimde canlandırmasına yardımcı olacak kadarını’ sağlamalıdır” (Carlson, 2008: 325).

Stilizasyon, seyircinin, hayal gücünü yaratıcı bir biçimde kullanarak (Brun, 2013: 144), sahnede fiziksel olarak var olmayan şeyleri varsaymasını (Meyerhold, 2014: 91) ve gerçekliğin bütününe imgeleminde tamamlamasını sağlar (Meyerhold, 1997: 125).

Büyük sahne, akla gelebilecek her türlü ayrıntıyla dolu olsa da hiçbir şey karşınızda seyir halinde bir geminin güvertesi durduğuna sizi inandıramaz! Tiyatro sahnesinde seyir halinde bir geminin tasvirini yapmaktan daha zor bir şey var mıdır! Ama aslına bakarsanız, seyircinin imgeleminde bir gemi tasviri kurabilmek için bütün sahneyi devasa bir yelkenle kaplamak yeterlidir. ‘Az olanla çok şey anlatmak – işte mesele bu. Ressamın görevi, en ekonomik yöntemlerle en büyük zenginlikleri yakalayabilmektir. Japonlar tek bir çiçekli dal tasviriyle baharı anlatırlar. Bizdeyse, ilkbahar tasviri her ayrıntısıyla yapılır, fakat akılda tek bir dal bile yer etmez!’ (Meyerhold, 2014:91).

Sahnede gerçekliği tümüyle aktarmanın imkânsızlığı, gerçekliğin stilize edilmesi gerekliliğini doğurur (Meyerhold, 2014: 132). Bu bağlamda, karşı gerçekçi sahne tasarımı, sahnede gerçeğe benzerlik yerine bilinçli bir stilizasyona yönelmiştir. Stilizasyon, doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, o gerçekliği imler (ima eder-anıştırır); bunun için de gerçekliğin bütünselliğinde bir soyutlamaya gider (Copeau, 1967: 80; Macgowan, 1919: 88).

- Sahne, gerçekliğin imlenmesi için gerekli olan soyutlama, gerçekliğin,
- bütünü temsil eden parçalara indirgenerek “yalınlaştırılmasına”,
  - kendi özgün formundan uzaklaştırılarak “çarpıtılmasına”,
  - sembolik göstergelere dönüştürülerek “simgeleştirilmesine” başvurularak gerçekleştirilebilir.

“Sade bir yeşillik gölgesi belki de doğayı yaprak yaprak taklit eden kesilmiş bir mukavvadan çok daha iyi bir izlenim verecektir. Yoğun mor renkteki fon belki de muzaffer bir şafağın etkisini sağlayacaktır” (Carlson, 2008: 302).

Sanat, yaşamın tıpkısı olmadığı gibi; tiyatro da yaşamın bir kopyası, bir taklidi değildir. Sanatsal gerçek yaşam gerçeğinden farklı olduğu gibi (Meyerhold, 1997: 167); tiyatronun gerçekliği de yaşamın gerçekliğinden farklıdır (Artaud, 1993: 76). Sanatta biçim, gerçek yaşama benzerlik arayışından değil, hayal gücünden doğmalıdır (Vakhtangov, 1967: 94). Gerçekçi sahne tasarımı anlayışı ise sahnede gerçekliğin kopyasını üretmeye çalışarak, hayal gücünden doğan yaratıcılığı öldürmekte (Meyerhold, 1997: 293), tiyatroyu sanatsallıktan koparmaktadır (Vakhtangov, 1967: 94). Oysa sanat gerçeklik ilkesinden kopmaktır (Coşkun Özüaydın, 2016: 204); sanat gerçeğin kopyası değil, bir tasarımdır (Craig, 1946: 112). Gerçekliği kopya etmeye çalışmak, sanatı yadsımak, inkâr etmektir (Candan, 2003: 17). Tiyatroya sanatsallığını geri kazandırmak, hayal gücünü ve yaratıcılığı özgürleştirmek için sahne tasarımında, yaşamı kopya etmeye, doğayı yeniden üretmeye yönelik anlayış, yaşam gerçeğine mutlak bağlılık ilkesi reddedilmeli (Craig, 1908: 5); bilinçli bir stilizasyona yönelmelidir. Zira sanatın olduğu yerde stilizasyon vardır (Meyerhold, 2014: 23).

Kişiliklerden biri, ‘Bir köpeğin uluduğunu duyuyorum yine’ der ve kaçınılmazca köpek uluması duyulur. Seyirci yola çıkıldığını sadece uzaklaşan çingirak seslerinden değil, derenin üstündeki ahşap köprüyü döven nal seslerinden de öğrenir. Demir bir dama düşen yağmurun tıptırtısı duyulur. Kuşlar, kurbağalar, cırcır böcekleri işitilir. İşte bu konuda A. P. Çehov’un, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda ikinci kez Martı provalarına katıldığında (11 Eylül 1898), oyuncularla yaptığı bir söyleşiden notlar: Oyunculardan biri bu oyunda sahne arkasında kurbağaların vıraklayacağını, yusufçukların tiz seslerinin duyulacağını ve köpeklerin

havlayacağını anlatır. ‘Tüm bunlar niye ki?’ diye sorar Anton Pavloviç, hoşnut olmadığını belli eden bir ifadeyle. Oyuncu, gerçek izlenimini yaratıyor, diye yanıtlar. A. P., ‘Gerçek izlenimi yaratıyor,’ diye alaycı bir gülüşle yineler. Ve bir an sustuktan sonra ekler: ‘Sahne, sanattır. Kramskoy, portrelerinde yüzleri mükemmel bir biçimde çizmiştir. Eğer bu yüzlerden birindeki burun resmini çıkarıp yerine gerçek bir burun koyarsak ne olur? Burun gerçek olur, ama tüm tablo bozulur. ... Ayrıca sahne sanattır, sahne yaşamın cevherini yansıtır ve buraya yüzeysel hiçbir şey sokmamak gerekir’ (Meyerhold, 1997: 130).

## Sonuç

Sahne tasarımında gerçekçi yaklaşım, sahnede, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı hedefler ve bu doğrultuda, gerçekliği, sahnede ayrıntılı bir biçimde tasvir etmeye çalışır. Fakat bu, seyircinin dikkatini, sahnenin gerçeğe benzerliğine çekerek dağıtır ve oyundaki dramatik aksiyondan uzaklaştırır. Gerçekliğin bütünü tasvir etmek için sahneyi gerçekçi ayrıntılarla doldurarak; seyircinin hayal gücüyle kendi zihinsel imgelerini yaratmasını engeller. Bütün bunlar, seyirci üzerinde yaratılmak istenen gerçeklik yanılsamasını tahrip eder.

Karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışı ise sahnede, gerçekliği olduğu gibi yansıtmamanın imkânsız olduğu ve gerçeğe benzer olmayan hiçbir şeyin seyircinin dikkatini dağıtmayacağı düşüncesinden hareketle; sahnede gerçekliğin taklit değil, stilize edilmesi gerektiğini ileri sürer. Bu doğrultuda, gerçeklik, sahnede ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmek yerine, yalınlaştırma ve/veya çarpıtma ve/veya simgeleştirme yoluyla soyutlanarak imlenir. Gerçekliğin soyutlama ve imleme yoluyla stilize edilmesi, seyirciyi, gerçekliğin bütünü hayal gücünü kullanarak tamamlamaya yöneltir. Bütün bunlar, seyircinin dikkatinin oyundaki dramatik aksiyona yoğunlaşmasını kolaylaştırır ve seyirci üzerinde çok daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratılmasını sağlar.

Gerçekçi sahne tasarımının sahnede gerçekliğin kopyasını üretme anlayışı, sanatsal yaratıcılığı engelleyen ve tiyatroyu sanatsallıktan uzaklaştıran bir anlayıştır. Karşı gerçekçi sahne tasarımı ise sahnede gerçekliğin kopyasını üretmeyi reddederek ve bunun yerine bilinçli bir stilizasyona yönelerek, sanatsal yaratıcılığı özgürleştirmeyi ve tiyatroya sanatsallığını geri kazandırmayı hedefler.

**KAYNAKÇA**

- Antoine, A. (1967). Dördüncü Duvarın Gerisinde. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (9-25). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro Ve İkizi*. Bahadır Gülmez (Çeviren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1938).
- Baumeister, W. (1966). Dekorda Diyalektik. *Türk Dili – Tiyatro Özel Sayısı*, 15/178, 964-965.
- Belasco, D. (1967). Atmosfer Yaratma. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (26-42). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski'ye*. Bahadır Sina Şener (Çeviren). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1982).
- Briusov, V. (2013). Realizm and Convention on the Stage, Bert Cardullo (Ed.), *Theories of the Avant-Garde Theatre: A Casebook from Kleist to Camus* (69-80). Maryland: The Scarecrow Press.
- Candan, A. (2003). Öncü Tiyatro. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve eleştirel Bir Bakış*. Eren Buğralılar & Barış Yıldırım (Çeviren). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1993).
- Copeau, J. (1967). Dramatik Ekonomi. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (78-93). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Coşkun Özüaydın, B. (2016). Frankfurt Okulu: Düş Kırıklığı, Aklın Büyüsü ve Sirenlerin Sesi. Senem Kurtar & Ömer Faik Anlı (Derleyen), *Düşünme Krizinde Felsefeden Politikaya* (189-206). Ankara: Bibliotech Yayınları.
- Craig, G. (1908). The Actor and the Über-Marionette. *The Mask: The Journal of the Art of the Theatre*, 1/2, 3-15.
- Craig, G. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. Nureddin Sevin (Çeviren). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuarı Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1905).
- Craig, G. (1967). Tiyatro Sanatçısı. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (50-69). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Craig, G. (1993). Tiyatro Sanatı: Birinci Söyleşi. Aziz Çalışlar (Derleyen), *20. Yüzyılda Tiyatro* (46-51). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Fuchs, G. (1959). *Revolution In The Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*. New York: Cornell University Press.
- Hopkins, A. (1967). Seyirciyi Zaptetmek. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (102-113). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Koldaş, N. G. (2003). *Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz*. İstanbul: Maya Kitap Yayınları.
- Macgowan, K. (1919). The New Path of The Theatre. *Theatre Arts*, 3/2, 84-90.
- McKee, R. (2007). *Story: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*. Nuray Yılmaz & Ertan Yılmaz & Fatih Kınalı (Çeviren). İstanbul: Plato Film Production Co. Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1997).
- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*. Ali Berktay (Derleyen), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. Tuğçe Kanbur (Çeviren). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1978).
- Stanislavski, K. (1995). Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri. Aziz Çalışlar (Çeviren). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1983).
- Vakhtangov, E. (1967). Fantastik Gerçekçilik. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (94-101). Ankara: Bilgi Yayınevi.

## ÇENE TİPİNE GÖRE ÇENELİK SEÇİMİ

Gary Frisch ve Lynne Denig

Çeviri: Nurbanu Aytekin ZEYTİNCİ\*

### Arka plan

Gary Frisch ve Lynne Denig, mükemmel çeneliği neyin oluşturduğunu bulmak için keman yapım becerileri ve öğretim bilgisi olan bir ekip oluşturdu. Araştırmaları 2005 sonbaharında, üç stüdyoda, yaklaşık 50 keman öğrencisini gözlemleyerek başladı. Öğrencilerin fotoğrafları çekildi, ölçümler alındı. Bu öğrencilere çenelik serisi sırasına göre çenelikler denettirildi, ne tip çeneliğin hangi çene tipine uygun olduğu ve öğrencinin çene yapısına uygun çenelik takıldıktan sonra tekniğinin ne kadar hızlı değişebileceği gözlemlendi.

İlk bulgular Kansas Şehri'nde 2006 ASTA Konferansı'nda, ikinci aşaması 2006 Kasım ayında Hot Springs'deki VMEA Konferansı'nda ve 2007'de Detroit'te düzenlenen ASTA Konferansı öncesi müzisyen sağlığı ile ilgili bir oturumda sunuldu.

### Giriş

Tıpkı ayaklarımıza uyan ayakkabıları ve bedenimize uyan kıyafetleri seçmeye çalıştığımız gibi kemancılar<sup>1</sup> da kendi çene çizgilerine uyan çenelik bulmaya çalışmalıdır. Giysilerde ya da bir çenelikte “rahat” her iki şekilde bizimle eşleşen anlamına gelir.

Çoğunlukla enstrümanlar öğrencilerimize iki çeşit çenelikte satılır ya da kiralanır; Kaufman ya da Guarneri. İkisi de çok makul çeneliklerdir ama iki çenelik modeli, araştırmanın da gösterdiği gibi çok az kişi için tasarlanmıştır. Bu iki çenelik şu anda “moda” olmasına rağmen, özellikle araştırmanın yapıldığı Kuzey Virginia bölgesindeki ilk sonuçlar, bu çeneliklerin birçok kemancı için uygun olmadığını gösterir. Bunun sebebi hem diğer

\* Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye, nurbanuaytekin@hotmail.com

<sup>1</sup> Bu makalenin ayrıntıları büyük olasılıkla viyolacılar için de geçerlidir, ancak araştırmacılar viyolacılar üzerinde gerekli araştırmalar yapılmıyaya kadar sadece kemancılar hakkında kesin ifadeler kullanmayı tercih etti. Yakın gelecekte küçük boydaki kemanlar için de araştırma yapılacaktır.

çenelik seçenekleri hem de nasıl ve neden uygun oldukları ile ilgilidir ve bu konu aşağıda incelenmiştir.

### **Uygun Olmayan Çenelikten Kaynaklanan Sorunlar**

Kılık kıyafet örneklemesi ile devam edecek olursak; herkes bilir ki eğer ayakkabı ayağının şekli ile uyumlu değilse, rahatsızlık veren basınç noktaları su toplamalarına ve nasırlara yol açar ve sonuç olarak kişi acıyı önlemek adına yürüyüşünü değiştirir. Aynı durum çenelikler için de geçerlidir, ancak daha farklı ve kendine özgü sonuçlar doğurur. Uygun olmayan çenelik kullanan insanlar, çeneliğin bazı noktalarının boynun belli noktalarına sürekli baskı yapmasından kaynaklanan ve çenelik üzerinde oluşan bakterilere bağlı olarak<sup>2</sup> iltihap kapma eğilimi taşıyan yaralanmalara meyillidirler.

Uygun olmayan bir çenelik aynı zamanda kemancının rahat etmesi için ya da kemanı güvende tutması için kafasını doğal açısının dışında çevirmesine neden olacaktır. Sağa bakarken çene kemiği ile kemanı sabitleme adına kafasını sola yatıran öğrencilerde tipik baş pozisyonu deformasyonu görülmektedir. Vücut bir kere - enstrüman olmadan başımızı nasıl tutuyorsak- doğal duruşunun dışına çıkarsa, yeni duruşu dengelemeye çalıştığı için boyun, baş veya muhtelif yerlerde ağrılar ortaya çıkacaktır. Tüm bunlar öğrencinin enstrümanı güvende tutmak ve rahatsızlığı minimize etmek için yeni bir teknik edinmesi ile sonuçlanır.

Uygun olmayan bir çeneliğin diğer belirtileri de enstrümanın gevşek tutulması, garip bir şekilde pozisyon almış kafa ya da çeneliğin kuyruk kısmının üzerine çenesini yerleştirerek çalmaya çalışan bir öğrencidir. Bu, sıklıkla Guarneri tipi çenelik kullanan öğrencilerde görülür. Fotoğraf 1, kuyruk kısmının üzerinden geçen Guarneri çenelik ile çalan öğrenciye örnek teşkil eder. Fotoğraf 2 ve 3, çenelik seçiminden dolayı enstrümanını sarkıtan ve başını yeniden pozisyonlandıran öğrencileri göstermektedir.

<sup>2</sup> Çenelikler ya düzenli olarak “Murphys Yağ Sabunu” solüsyonu ile temizlenmeli ya da kemancı, çeneliğin üzerine bir mendil yerleştirmeli ve boynunda olabilecek enfeksiyondan kaçınmak için mendili düzenli olarak değiştirmelidir.





**Fotoğraf 1:** Kuyruk kısmı üzerinden geçen Guarneri tipi çenelikle çalan öğrenci



**Fotoğraf 2:** Enstrümanın gevşek tutulması



**Fotoğraf 3:** Kafanın sola yatırılması

Okuyucular, aşağıdaki araştırmada Guarneri çeneliklerin öğrenciler için uygun bir seçenek olarak kullanılmadığını görecektir. Guarneri'nin kullanılmama nedeni kullanılan konturun çoğu çeneye uymamasıdır. Bu gerçek, Guarneri levhasını kullanmayan ancak çenesini kuyruk parçası üzerindeki çapraz parçaya yerleştiren öğrenci sayısıyla görülmüştür.

Çapraz geçişli parçaya benzer fonksiyonlu Hill ve Avrupa modelleri de araştırmada kullanılmıştır.

Çapraz parça çenelik ile çalan öğrencilerle ilgili sorun, bu öğrencilerin en baştan enstrümanı tutma yaklaşımlarında kuyruk üzeri çeneliğe<sup>3</sup> ihtiyaç duyduklarını zannetmeleridir ki bu tertibat en iyi dar omuzlu ya da kısa kollu veya her iki özelliğe birden sahip olan insanlar tarafından kullanılabilir. Araştırmacılar, öğrencilerin yalnızca % 10'unun kuyruk takımının üzerinden geçen çeneliğe ihtiyaç duyduğunu keşfettiler. Araştırmadaki öğrencilerin % 47'sinin Guarneri kullandığını düşünecek olursak, öğrencilerin % 37'sinin zaten kendi vücut türüne<sup>4</sup> uygun olmayan çenelik ile çalmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Çenenin hokka şeklinde olması halinde Guarneri çeneliğe fiziksel yanıt şudur: Çalgıcı kafanın ağırlığını arttırırken, özellikle pozisyon inişlerinde, keman çene altından kayarak güvensizlik duygusu yaratır. Kafa daha sonra sıkışır ya da sol omuz güvenlik sağlamak için kaldırılır, böylece boyun ve omuz kasları aşırı çalışır. Akıllı bir öğrenci, bu çenelik üzerindeki en güvenli ve zahmetsiz yerin çapraz parçanın üzerinde olduğunu bilir ve dolayısıyla Guarneri çenelik üzerinde bu kısma çenesini yerleştirir. Hiç kimse, kesin olarak öğrencilerin hiçbirinin Guarneri'nin çanak tarafını tam olarak kullanmadığını söyleyemez. Bu ikinci gerçek, bu çeneliğin çoğu öğrenci için iyi bir seçim olmadığını göstermektedir. Günümüzdeki popülerliğine

<sup>3</sup> Kuyruk parçası çeneliğinin çanak kısmı çeneliğin üst tarafında yer alır. Bu demek oluyor ki Guarneri tipi çenelik bu sınıfta yer almaz, çünkü onun çanak kısmının tamamı kuyruğun sol tarafında yer alır. Lakin bir çok öğrenci çenesini çapraz kısma yerleştirerek bu çeneliği kullanım olarak kuyruk üzeri çenelik haline getirirler.

<sup>4</sup> Bu araştırmadaki öğretmenlerden sadece birinin neredeyse tamamen Guarneri'den uzakta kaldığı düşünüldüğünde, genel nüfustaki Guarneri çenelik kullanımının % 47 oranında olduğunu belirten sayı muhtemelen çok azdır ve ortalamayı daha ılımlı bir yönde çarpıtmıştır. Bu gerçek, aynı zamanda, Guarneri kullanıldığında çeneliğin genel popülasyondaki öğrencilerin % 37'sinden fazlasına yanlış takıldığını da gösterir.

rağmen, öğretmenler öğrencileri bu çenelikleri kullanmaya teşvik etmeden önce düşünmelidirler.

Guarneri'nin yapısıyla ilgili sorunun bir kısmı, günümüzde yapılan modellerde çeneliğin yüzeyindeki eğimin çalgıcının boynundan kademe olarak yukarıda olmasıdır. Orijinal modellerde durum böyle değildir. Orijinal bir versiyon ve Guarneri çeneliğin yeni bir ticari versiyonu arasındaki farkı görmek için Fotoğraf 4 ve 5'e bakınız. Şekildeki değişikliklere de dikkat edin. Bu çeneliklerin ikisine de Guarneri denir!



**Fotoğraf 4:** Orijinal Guarneri modeli



**Fotoğraf 5:** Guarneri'nin ticari bir modeli

Eğiticiler, Guarneri'ye ek olarak Hill çeneliklerin de diğer tüm modellerinde, çağdaş üreticilerin orijinal formdan yeni modeller yaratma hevesinde olmadıklarını bilmek isteyeceklerdir. Bu, aynı modellerin üreticiye bağlı olarak konturlardaki küçük farklılıklarla yeniden yapılması anlamına gelmektedir. Bu durum herhangi birisi için hayal kırıklığı anlamına gelebilecekken, herkesin çenesinin birebir aynı olmasının imkansız olduğu düşünülecek olursa bu farklılıkların aslında faydalı bir durum olduğu an-

laşılabilir. Ancak, bir kişinin çenesinin konturuna uyan bir model tanımlandıktan sonra kişi, aynı çeneliğin farklı modellerinden hangisinin kendi çenesine daha uyumlu olduğunu anlamak için deneme yapmak isteyebilir. Yani, posta yoluyla çenelik siparişi vermek, katalogtan bir giysi almak kadar zor olabilir. Aynı modelin çeşitleri bile farklılıklar arzedebilir.

### Çene Şekli ve Çenelik Uyumu

Bir çeneliğin ne kadar uyumlu olduğu kişinin çene şekline bağlıdır. Araştırmacılar, temel olarak üç çene şekli bulunduğunu, ancak her kategoride birçok varyasyon olabildiğini keşfetti. Araştırmacıların çene şekillerini böldüğü üç kategori şunlardır: Kemikli (Fotoğraf 6) veya çoğunlukla düz hatlı ve çene kemiğinde çok az dolguya sahip olan; orta (Fotoğraf 7) ya da çene hattı belirgin olmayanlar; etli (Fotoğraf 8) veya çene kemiği belirgin şekilde dolgun olanlar. Görünüşe göre, tıpkı parmak izi gibi hiçbir iki çene tamamen aynı değildir ve genellikle bir kategorideki çene şekli diğerinin özelliklerine az da olsa sahiptir. O halde iyi oturan bir çenelik, eğer onu kullanan çenenin özelliklerine cevap veriyorsa, daha sonra uygun çenelik olur.



**Fotoğraf 6:** Kemikli çene



**Fotoğraf 7:** Ortalama çene



**Fotoğraf 8:** Eti çene

Araştırmacılar, her öğrencinin farklı bir tür omuz pediyle veya bazı durumlarda pedsiz çaldıklarını bildikleri için, dahası, farklı omuz pedlerinin türleri ve enstrüman üzerine yerleşimleri hatta vücutta nerede konulduklarına bağlı olarak sebep oldukları fiziksel değişiklikler nedeniyle her öğrencinin yükseklik gereksinimini omuz pedi yerine bir çenelik ile karşılamaya karar verdiler.

Yükseklik gereksinimini karşılayan bu araca “asansör” adını verdiler. Bir sonraki adım bir dizi asansör yaratmaktı, ancak bu süreç konuyu dağıtmamak adına ilerideki bir makalede açıklanacaktır. Ama 9. fotoğraf asansör tertibatını göstermektedir.



**Fotoğraf 9:** Kaldırma tertibatı “Asansör” 10, 15, 20, 25 mm

Öğrencilerle görüşmeden önce, Paul Rolland tarafından çalgıcılara iyi hizmet veren tipler olarak tanımlanan sekiz adet çenelik tipi belirlendi. Rolland ve Marla Mutschler’in “Yaylı Çalgılarda Hareket Öğretimi” adlı kitabının 62. sayfasında, *Illinois Yaylı Çalgılar Araştırma Merkezi*, 1974, Rolland ve Dr. Mutschler, Rolland’ın enstrüman tutuşunda destek kullanma yaklaşımına yer verdi.

Çene kemiği, çeneliğin yüksek kısmına *baskı uyguladığında cilt irritasyonları ortaya çıkar.*

*Bu yüzden de çenelik düşük bir noktada olmalıdır (kulak altı).*

Çeneliğin geri kalan kısmının sağındaki yükselti çene kemiğinin iç kısmına *tam uyar ki bu da çene kemiğini güvenli bir tutuş için boyna doğru çeker.*

Çeneliğin aşağıya doğru eğimi, çene basıncının geri kalanını arkaya, çalgıcının boynuna doğru yönlendirerek iyi bir kaldıraç sağlar.

*Kaydırma yönünde yükselen bir çenelikten kaçınılmalıdır.*

*Büyük ve etli bir çeneye sahip olan çalgıcı, geniş, düz bir çenelik kullanmalıdır. Geniş temas yüzeyi, çalgıcının çenelik ile sürtünme yoluyla enstrümanı desteklemesine olanak tanır.*

*Uzun boyunlu çalgıcıya yüksek bir çenelik gerekir.*

Rolland'ın yukarıdaki tarifine uyan ve çenelik uyumu oturumlarında kullanılan bu sekiz çenelik modeli, Hill çenelik ailesi ve diğer Avrupa tarzı modellerden oluşmaktaydı. Bunların arasında kuyruk parçasının sol tarafına oturtulan şu modeller de vardı:<sup>5</sup> Hill çenelikleri arasında Kreisler, Turner, Gordon, Brandt ve Donaldson; diğer Avrupa tarzı çenelikler arasında Strobel, Hamburg ve Teka Hi. Donanımları olmayan bu çenelikler, “çanak” olarak adlandırıldılar. Bu çanaklar asansörler ile değiştirilebilir oldukları için yeni bir çenelik denemek için her seferinde bütün çeneliğin sökülmesi gerekmiyordu. Asansörler 10 mm'den başlayıp 25 mm ile biten 5 mm'lik aralıklarla hazırlandı. Aşağıda gösterilmeyen 5 mm'lik asansör, sadece standart bir çeneliğin altına yerleştirilen şimşir ağacı ve mantardan yapılma bir küpedir ki bu da herhangi bir çenelikteki original donanımın tolere edebileceği bir formdur. 5mm'den daha yüksek takozlar enstrümanlara sorunsuzca sabitlenebilmeleri için viyola donanımıyla hazırlanmalıdır. Fotoğraf 10 ve 11'de asansörler gösterilmektedir.



**Fotoğraf 10:** “Çanaklar”- Sol alt, saat yönünde Kreisler, Strobel, Turner, Hamburg

<sup>5</sup> Araştırmacılar, kuyruk üzerine yerleştirilen çenelikler kullanmayı düşündü ancak bu araştırmada çok az öğrenci bu çenelik için uygun olduğundan bu çenelik tipi kullanılmadı. Ayrıca, bu araştırma için yapılmış olan ve çenelikleri yükseltmek için kullanılan orijinal kuyruk asansörü, öğrencilerin çalış pozisyonlarını kısa bir sürede değiştirmek için yetersiz kaldı. Sonunda, araştırmacılar daha sonraki bir tarihte kuyruk pozisyonundaki modellerle araştırmaya devam etme ihtiyacını göz önüne alarak, bu noktadaki araştırmada bu değişkeni göz ardı etmeyi seçti.



**Fotoğraf 11:** “Çanaklar”- Sol alt, saat yönünde Brandt, Gordon, Donaldson, Teka

### Montaj Süreci

Montaj aşaması, araştırmanın bu kısmına dahil olan öğrencilerin dersleri esnasında gerçekleştirildiği için, süreç olabildiğince hızlı ve dinamik ilerlemeliydi ki böylece hiç bir dersten 20 dakikadan daha fazlası alınmasın. Bay Rolland’ın hangi çenelik çeşitlerinin farklı çene çeşitleri için ne kadar iyi olduğunu gösteren açıklamaları temelinde, çenelikler sınıflandırılmış ve fiziksel olarak iki kategoriye ayrılmıştır; muhtemelen etli çene yapısına sahip öğrenciler tarafından kullanılan çenelikler (bkz. Fotoğraf 10) ve muhtemelen kemikli çene yapısına sahip öğrenciler tarafından kullanılan çenelikler (bkz. Fotoğraf 11). Hipotez, daha düz modelli çeneliklerin daha uzun ve aşağı doğru olan sırt yapısı yüzünden etli çeneli öğrenciler için daha iyi olacağı yönünde ve diğer tüm çalgıcıların da daha ortalarına gelen, daha kısa, sağ tarafı daha dar sırtlı bir çenelik almak isteyecekleri yönünde idi. Böylece çeneliklerin şekli, öğrencinin çene yapılarının aksi gibi görünecekti.

Lynne öğrencilerle buluşmadan önce çanak, asansör, çenelik anahtarı, daha kesin ölçümler için mezura, bir not defteri ve dijital kamera getirdi. Böylelikle öğrenciler dersleri ve montaj süreci için stüdyoya geldiklerinde çenelik ile ilgili tüm aletlerin hazır olmasını sağladı.

Lynne’nin bir sonraki adımı, öğrencilerin çenelikleri kullanmadan önce hangi omuz pedini kullandığını ve mevcut kurulumun öğrenciye ne kadar iyi hizmet ettiğini not etmektir. Ardından, aşağıdaki gibi öğrencilerin baş



pozisyonlarını gösteren fotoğraflar çekildi.<sup>6</sup>

Sonraki adım ise öğrencinin hangi boyutta bir asansör kullanması gerektiğini anlamak için boynu ve enstrümanı ölçmekti ki bu süreç, daha önce de bahsedildiği üzere, ilerideki bir makalede açıklanacaktır. Daha sonra Lynne, gözlem ve ölçümleri göz önüne alarak, öğrencinin etli veya kemikli bir çeneye sahip olduğu durumda kullanabileceği bir çenelik modeliyle başladı. Her bir öğrencide asansör ve çanak modelleri denedikten sonra, Lynne'in öğrencilerin ihtiyaçları ile ilgili varsayımları kanıtlandı ve doğrulanmış oldu.

### **Montaj Sürecinde Postürün Önemi**

Montaj sürecinin önemli bir aşaması da gerek öğretmenlerin gerekse öğrencilerin önyargılı bakış açısından kaynaklanan yerleştirme tarzlarının nasıl gözardı edileceğiydi. Bu fikirler öğrencilerin sıklıkla öğretmenleri ile benzer kıyafet tarzını tercih etmeleri gibi yaptıklarını taklit etmelerinden kaynaklanıyordu. Her ne kadar öğretmenlerin çoğu öğrencilerin farklı fiziksel ebatlara sahip olduklarını fark etmiş olsalar da bir çok öğretmen bu farklı fiziksel yapılar için enstrümanın nasıl konumlandırılması gerektiğinden emin olamamıştır. Bir defasında öğretmenin enstrümanı konumlandırma ile ilgili hiç bir yaklaşımının olmaması, öğrencinin enstrümanı kaotik bir biçimde konumlandırmasına sebep olmuştur.

Aşağıda bahsedilen süreç, ayrıca öğrencinin enstrümanı nerede konumlandırması gerektiği ile ilgili önyargılı fikirleri de alt etmiştir. Bu fikirler çoğunlukla sadece fiziksel alışkanlıklar temelliydi.

İyi çenelik seçimi, enstrümanın fiziksel yapıya göre konumlandırılması sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır, çünkü yerleştirme ya da duruştaki her değişiklik farklı bir çenelik şekli ve hatta farklı bir çenelik yüksekliği gerektirir. Yerleştirme değişkenliği, sonrasında araştırmacıların herhangi aşırı bir farklılık olmadan boyun uzunluğu ve çene şekli temelinde çenelik geliştirmelerine imkan sağladı.

<sup>6</sup> Fotoğrafların çekilmesi, gözün sıklıkla ışık, gölge ve renkler tarafından yanıltılabilmesi nedeniyle. Siyah beyaz olarak basılmış sade bir fotoğraf araştırmacılara derslerde fark edemedikleri bir çok detayı yakalayabilme imkanı vermiştir. Ayrıca açılar daha net olarak ölçülebildi ve bu fotoğraflar elde edilenleri kayıtları arşivlemek için kullanılabilirdi.

Enstrümanı konumlandırma işlemi, sol kolun esnekliğine ve dördüncü parmağın uzunluğuna bağlıdır. Elde edilen pozisyon, öğrencinin kendi enstrümanında biri alçak, biri yüksek olmak üzere en az iki duruşun aksine tek bir “doğal” pozisyon edinmesini mümkün kılmıştır. Öğretmenler sonraki adımda, öğrencilerin sol telini kullanmaları için enstrümanı yeniden konumlandırması gerektiğini gözlemlemişlerdir.

### **Konumlandırma Süreci:<sup>7</sup>**

1. Öğrenci dizlerini bükerek yürütülür. Bu duruş ayakları kalça kemiklerinin altına yerleştirir ve omurganın bel bölgesinde fazladan baskı oluşturan dizlerin kilitli halinin aksine herhangi bir kas grubuna aşırı baskı yapmaz.
2. Yay kullanan kol sağa ve sola salınırken gereken dengeyi sağlamak için ayak baş parmakları hafifçe dışa bakacak şekilde çevrilir.
3. Dizler hafifçe bükülür.
4. Kalça kemiğinin üzerinde dik durulur.
5. Kollar hafif, ancak omuzlar ağırdır.
6. Enstrüman solist dinlenme pozisyonunda tutulur. (Orkestral dinlenme pozisyonu olan diz üzerinde dinlenmenin aksine, belirsizliği gidermek adına “gitar pozisyonu” da denebilir)
7. Prosedürdeki aşırı bilek deformasyonunu önlemek için enstrümanın salyangoz kısmını duvarın ve tavanın birleştiği yere yönlendirin. (Işık, iyi yerleşim için anahtardır. Ağrı ya da zorlanma uzanmanın aşırı olduğunu gösterir. Nazikçe esneme kabul edilebilir).
8. Sol baş parmağın ucu kıvrılarak yaklaşık olarak dördüncü pozisyona getirilir.
9. Enstrümanın sol teli kısmına ve üst pozisyonlara rahatça ulaşılır. Öğretmen bu süreçte öğrenciye yardımcı olabilir.
10. Birinci, ikinci ve üçüncü parmağın uçlarıyla sol telinin bulunduğu ta-

<sup>7</sup> Bu süreç tamamen orijinal değildir. Daha çok Paul Rolland ve Marla Mutschler’in Yaylı Çalgılar Eğitimi isimli kitabının 61. sayfasında geçer. Küçük değişiklikler Lynne Denig’in öğretim deneyiminden kaynaklanmaktadır.

rafta tuşenin altından kolayca ve hafifçe sarılır.

11. Bu süreçte baş parmak ve serçe parmak oldukları yere sabitlenir.
12. Çalgıcının sağ elinin sağ kalçasına doğru kayması ve enstrümanı kavraması mümkün kılınır.
13. Sol el sabit halde tutulurken, enstrüman köprücük kemiği üzerine yerleştirilir.
14. Enstrümanı sabit ve sol köprücük kemiğinin üzerinde tutmak için tuşenin sol tarafının üzerinden hafifçe bakılır. Kafanın hafifçe sola dönük olması ancak sola eğik olmaması baş boyun kaslarının işleyişine iyi gelir.
15. Çene hafifçe çeneliğe yerleştirilir.
16. Sol el daha aşağıdaki pozisyonlara doğru serbest bırakılır.
17. Sol dirseği sağa sola hareket ettirmek omuz ekleminin serbest kalmasını sağlar ve bu sayede enstrümana herhangi bir şekilde sarılmanın önüne geçebilirsiniz (Lynne “Enstrümanı sevmek güzeldir ama çok fazla değil.” der).

Bu konumlandırma enstrümanın başkası için değil, öğrencinin kendisi için en iyi yerini betimler. Tıpkı her birimizin diğerlerimizden farklı olması gibi erişilen keman duruşu da herkes için az da olsa farklılıklar gösterecektir. Sol kol esnekliğine ve serçe parmak uzunluğuna bağlı olarak kiminin omuzları daha yüksekte kiminin daha alçakta konumlanacaktır.

Uygulamada bir dakikadan daha fazla sürmeyen konumlandırma süreci tamamlandıktan sonra, Lynne her bir çenelik için verilen ilk tepkileri not etti.

Uygun olmayan çeneliklere gösterilen tepkiler gözleri kısmaktan olumsuz yorum yapmaya kadar değişkenlik gösterirken, gözlerin belirgin bir şekilde açılması olumlu havayı ve rahatlığı belirten bir memnuniyet gösterge-siydi. Yorumlar “Bu çeneliği nereden bulabilirim?” veya “En kısa sürede bu çeneliği nasıl edinebilirim?” şeklindeydi.

Bütün öğrenciler uygun çeneliklerle donatıldıktan sonra Lynne eve döndü ve her öğrenci için en uygun çeneliği ve öğrencinin çenesini tablo hali-

ne getirdi. Aşağıdaki ilk fotoğrafta okuyucular, çene açısının çenelik seçimine etkisini belirlemek için fotoğrafın üzerinde çizgilerin çizildiğini farkedeceklerdir. Ancak çene açısı ve çenelik tipi arasında karşılıklı ilişki bulunmadığından ve bunun yerine çenelik tipi çene konturu ile ilişkilendirildiğinden son öğretmenin öğrencileri bu yolla ölçülmemişlerdir. Bu yüzden bazı fotoğraflarda açıları belirten çizimler bulunmamaktadır. Genel sonuçlar aşağıdaki Tablo 1’de gösterilmiştir.

**Tablo 1:** Çeneliğin uygunluk sonuçları

Kemikli Çene Yapısı	Önerilen Çenelik Tipi
Jon	Teka Hi
Remy	Teka Hi
Will	Teka Hi
Hannah	Brandt
Katie S.	Brandt
Kevin	Hamburg
Haleigh	Hamburg
Kelly	Donaldson
Karen	Donaldson
Eugine	O anda takılamadı. (Kuyruk parçasına karşı yönde takılan çeneliğe ihtiyaç duyuldu.)
Christine	Dresden
Monica	Turner
Ortalama Çene Yapısı	Önerilen Çenelik Tipi
Matthew	Hamburg
Jennifer	Hamburg
Julia	Hamburg
Enrico	Donaldson

Marty	Donaldson
Vy	Donaldson
Tong	Teka
Nick	Gordon
Anna	Brandt
<b>Etli Çene Yapısı</b>	<b>Önerilen Çenelik Tipi</b>
Katie	Gordon
Tyler	Gordon
Kelsey	Gordon
Rishi	Gordon
Greg	Gordon
Alex	Kreisler
Ellen	Kreisler
Nathan	Kreisler
Nava	Kreisler
Rebecca	Brandt (Ancak Morawetz istedi.)
Peter	Brandt
Jose	Brandt
Ngan	Brandt
Ariel	Teka Hi
Richard	Teka Hi ya da Strobel
Yewon	Teka Hi
Jake (C)	Donaldson
Jackie	Donaldson
Gretchen	Donaldson

Annie	Hamburg
David L.	Hamburg
Morgan	Turner
Jonathan	Kaufman

### Teka çenelik gerektiren çene çizgileri



Fotoğraf 12

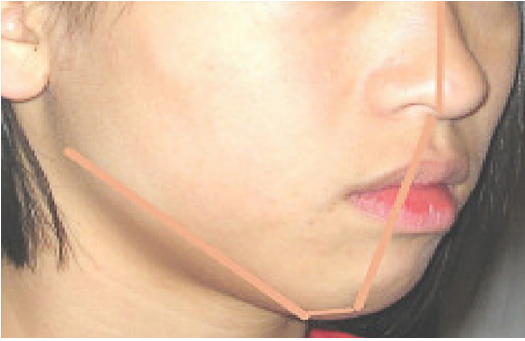


Fotoğraf 13

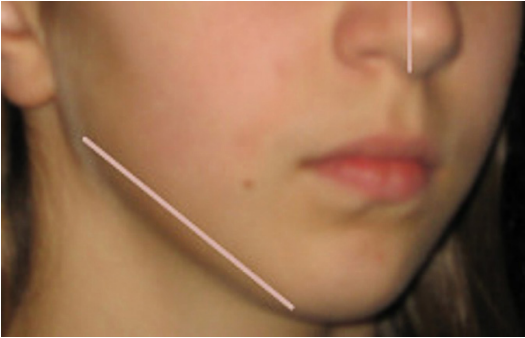


**Fotoğraf 14**

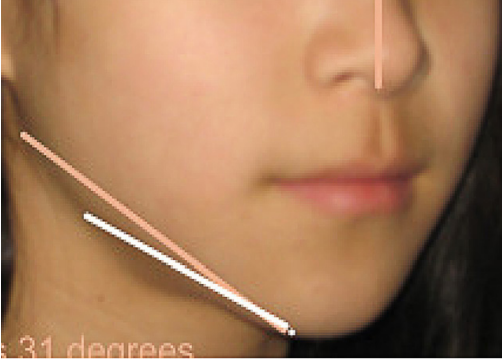
**Brandt çenelik gerektiren çene çizgileri**



**Fotoğraf 15**

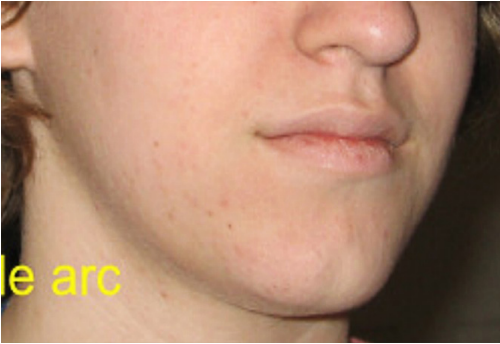


**Fotoğraf 16**



**Fotoğraf 17**

**Hamburg çenelik gerektiren çene çizgileri**



**Fotoğraf 18**



**Fotoğraf 19**



**Donaldson çenelik gerektiren çene çizgileri**



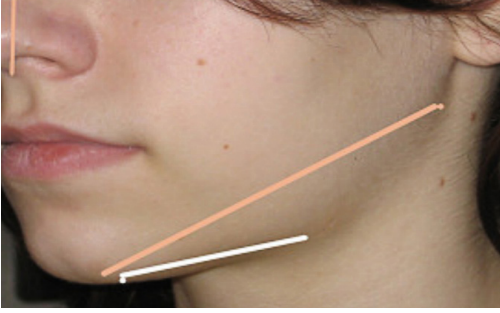
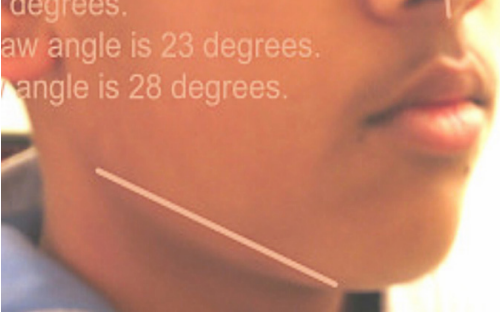
**Fotoğraf 20**



**Fotoğraf 21**



**Fotoğraf 22**

**Gordon çenelik gerektiren çene çizgileri****Fotoğraf 23****Fotoğraf 24**

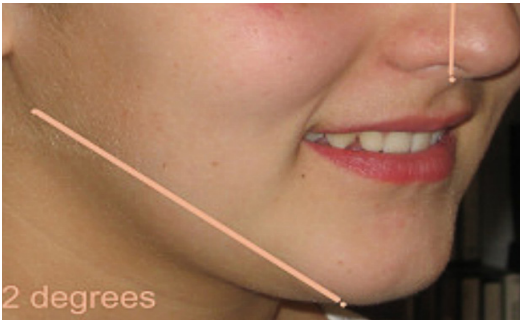
### Kreisler çenelik gerektiren çene çizgileri



Fotoğraf 25



Fotoğraf 26



Fotoğraf 27

## SONUÇ

Çene tipi ve uygun çenelik üzerine yapılan araştırmanın bu ilk aşaması (bir yıldan az) şu sonuç ve gözlemleri vermiştir:

1. Her bedenın kendisine uyan giysilere ihtiyaç duyduğu gibi, kemancılar da boyun uzunluğuna ve çene şekline uygun bir çeneliğe ihtiyaç duyuyorlar.
2. Tıpkı kıyafet modasında olduğu gibi, bazı modalar kimi vücut tiplerine uyarken kimisine uymaz. Bu durum aslında çok az kişiye uyan ama popüler olan Guarneri çenelikler için de geçerlidir.
3. Kuzey Virginia'daki kemancı nüfusunun % 47'sinden fazlası Guarneri çenelik kullanmaktadır ve bu çenelikleri genellikle yanlış bir şekilde çenelerini kuyruk kısmının üzerinden geçen köprü parçacığının üzerine koyarak kullanmaktadırlar. Bu kemancılar Guarneri çeneliği kuyruk parçasına çapraz konumlanan çenelik haline getiren etkili kullanımı yapamamaktadırlar.
4. Çalışmaya dahil olan kemancıların sadece %10'u bir kuyruk çaprazı çenelik ihtiyacını dile getirmiştir ki bu da günümüzde Guarneri çenelik kullanan kemancıların 1/3ünden fazlasının aslında kendilerine uymayan çenelikler kullandığını açığa çıkarmıştır.
5. Tellerin zeminden yüksekliği gibi bazı fiziksel ve teknik değişiklikler doğrudan çenelik kullanımı ile ilgilidir (Bkz. Foto 28).
6. Yukarıda tanımlanan çenelik sistemi uygun bir çenelik edinmeyi mümkün kılar.
7. Kolaylık ve konfor farklılıkları hemen ortaya çıkar.
8. Araştırmacılar özellikle de kemikli veya etli gibi alışılmadık çene tipleri söz konusuysa belli çene tipleri için hangi çeneliğin uygun olacağını belirleyebilirler.
9. Sadece yuvarlak ve etli çene tipine sahip olan kemancılar Gordon ve Kreisler çenelikleri tercih etti ki bu çenelikler çok düz bir plakaya ve alçak, uzun sırtlara sahiptirler. Bu bulgu, Paul Rolland ve Marla Mutschler'ın

kitabında da öngörülmüştü (Bkz. “Çenelik Seçimi” başlığı, 2. Kısım).

10. Uzun ve ince yüzü olanlar her ne kadar bir miktar etli olarak tanımlansalar bile Teka Hi çenelikleri tercih etmiş görünmektedirler. Bu ayrıca Rolland’ın kitabındaki öneriyi destekliyor (“Çalışma İçin Çenelik Seçme” başlığındaki 4. Kısım).

11. Çenelerin tanımları araştırmacıların beklediğinden daha öznelidir. Araştırmanın bu aşamasında araştırmacılar kesin olarak şunları söyleyemezler:

A. Neden Brandt gibi bir çenelik birçok çeneye uyuyor? Bunu söylemek yerine Brandt, genel olarak iyi çeneliklerden biridir diyebilirler.

B. Her öğrenci son olarak seçtiği çenelikte bir müddet devam etmelidir. Böylece daha önceden kalan fiziksel sorunların ve yeni seçilen çeneliğe kısa zamanda alışamama durumunun değerlendirmeye olumsuz etkisi önlenir. O halde çeneliğin öğrenci için ne kadar uygun olduğunu anlamak için o çenelikte zaman geçirmek gereklidir.

C. Farklı çenelik nedeniyle hangi fiziksel ve teknik değişiklikler meydana gelecek?



**Fotoğraf 28:** Tabana 10 derecelik açı ile konumlandırılmış keman telleri



**Fotoğraf 29:** Haziran 2006'da eski çeneliği asansör ve daha iyi uyan çenelik ile değiştirdince yerine oturan keman telleri. Konum değişikliği hemen sonuç vermiştir.

Telif Hakkı 2006 - Gary Frisch ve Lynne Denig

## 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 olmuştur.

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 performansa ulaşabilmede 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, coşkunculuk, 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 anlaşılmuştur. 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 etkilenen 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 etkilene 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.

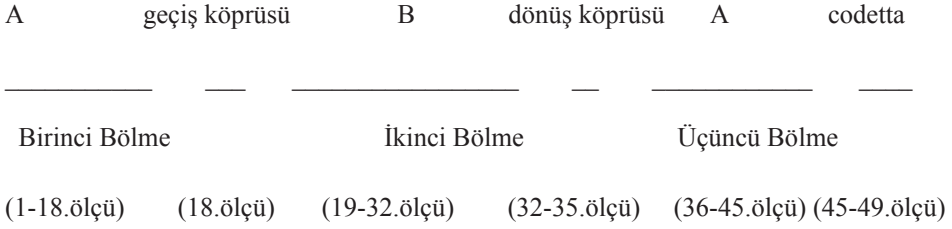
Bu setlere 1840'ta yayınlanan üç etüt daha dahil olmuştur. Moscheles ile Fétis'in metot kitapları için yazılmışlardır. Bu eserler de öncekilerden gerek melodi, gerekse işleniş bakımından farklı bir değere sahip değildir. Önce de belirttiğimiz gibi tüm etütler adeta başlı başına birer eser niteli-

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-

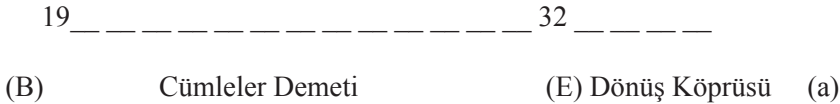
çüleri arasında da 2. cümle bulunmaktadır.

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 frazi 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. frazi 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.



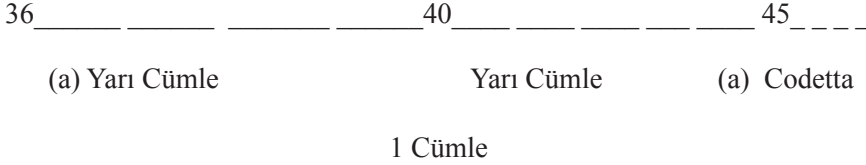
Şekil 23. B Bölmesi Formu

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*

*cresc.*

*sempre legato*

*cresc.*

*dim.*

*sempre legato*

*cresc.*

*dim.*

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 (treble and bass clef). The right hand (RH) plays a continuous, flowing chromatic arpeggiated pattern, while the left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes several performance markings: "sempre legato" is written above the RH staff in the first system, and "poco a poco cresc." is written below the LH staff in the first system. The second system also has "sempre legato" above the RH staff and "poco a poco cresc." below the LH staff. The third system has "cresc." below the LH staff. The fourth system has "cresc." below the LH staff. The fifth system has "cresc." below the LH staff. The sixth system has "sempre legato" above the RH staff. The score is in G major, 3/4 time, and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Dönüş Köprüsü →

A'

The image displays a musical score for a piano etude, Op. 10 No. 2. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) in the third system, *cresc.* (crescendo) in the fourth system, and *dim.* (diminuendo) in the sixth system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the sixth system, the text "C. H. 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.

Nº 1.

A. 3 4 3 4 5 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 etc.	5 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 tempounun 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 vura-  
rak 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.

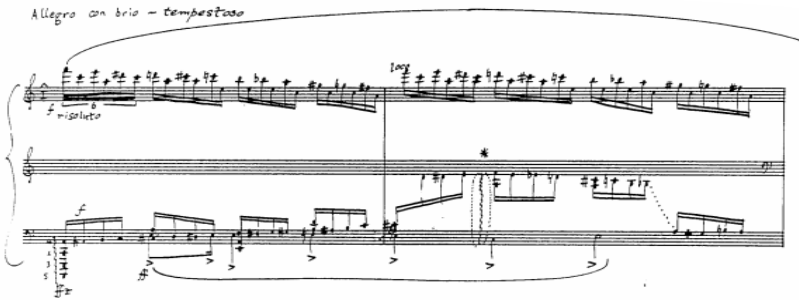
Kanadalı Piyanist Marc-Andre Hamelin 1992 yılında Chopin'in Op. 10 No. 2, Op. 25 No. 4 ve Op. 25 No. 11 etütlerini “Triple Etüt” başlığında kombine etmiştir.



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, notasyonda 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 Açından 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)

# JOHANNES BRAHMS'IN OPUS 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL-PIYANO SONATININ ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ\*

Mehmet Semih Karlıdağ\*\*

## ÖZ

Alman Romantizmi'nin en önemli bestecilerinden ve bu döneme kazandırmış olduğu bestecilik teknikleri ve çok kültürlü üslup açısından bir mihenk taşı olan Johannes Brahms'ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Romantik Dönem viyolonsel repertuarına yansması bestecinin dönem için arz ettiği önem kadar büyüktür. Eserin tarihsel süreç, biçim ve yorum gereklilikleri açısından literatür taraması yoluyla oluşturulmuş bu akademik çalışmada ele alınmasıyla eser hakkında bilgi sahibi olmak isteyen müzik araştırmacılarına, eseri yorumlayacak çellist ve piyanistlere kaynak oluşturulması amaçlanmıştır. Brahms'ın bu eser ile kendi yarattığı özgün müzikal dili, öncüllerinden miras kalan füg stiline ve sonat formuna yerleştirerek armonik hareketlilik ve ezgisel akıcılığı farklı bir boyuta taşıdığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Brahms, Viyolonsel, Sonat

---

\* Bu makale yazarın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Programı yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi'nden yararlanılarak oluşturulmuştur.

\*\* Arş. Gör., Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Tekirdağ, Türkiye, semih.karlidag@gmail.com

## **AN ANALYSIS OF THE THIRD MOVEMENT OF CELLO-PIANO SONATA E MINOR, OPUS 38 BY JOHANNES BRAHMS**

### ***ABSTRACT***

Johannes Brahms is one of the most important composers of German Romantics, his composing techniques and multicultural style that he created in Op. 38 E minor violoncello-piano sonata has made a big impression on the romantic period cello repertoire. This impression is as great as the composer's emphasis on the romantic period. In this sense, it has been aimed to establish a source for cellists and pianists who will interpret the work, to music researchers who want to be informed about the work in a historical, formal and interpretive way. In this study, formed by literature review, has been concluded that Brahms's original musical language in a different dimension of harmonic mobility and melodic fluency by placing in the form of fugue and sonata, which is the composition techniques and forms inherited from former masters.

***Keywords:*** *Brahms, Violoncello, Sonata*



## 1. Giriş

Sonat formunun müzik tarihi içerisinde geçirdiği gelişim bestecilerin gelişim süreçleriyle paralel doğrultuda ilerlemiş, tarihsel boyutta 13. yüzyıldan itibaren çalgısal bir yapıyı ifade eden sonat adı, Latince çalgı çalmak anlamına gelen “sonare” fiilinden türetilmiştir. Sonat, 1700’lü yıllar öncesi mekansal ve sosyal bir ayrıma tabi tutularak Sonata da camera (Oda Sonatı), Sonata da chiesa (Kilise Sonatı) şeklinde ikiye ayrılmış, 1700’lü yıllar sonrası bu ayırmadan sıyrılmış ve tarihsel süreçte ortaya çıkan bu türler İtalyan Besteci Arcangelo Corelli (1653-1713) vesilesi ile birleşim yoluna gitmiş, çalgıların da geçirdiği evrimlerin katkısıyla form klasik dönemdeki halini almıştır. Yani hem sosyolojik değişimlerden hem de teknolojik evrimlerden nasibini almış olan sonat formu, gösterdiği gelişim sırasında farklı bestecilerin özgün anlayışlarını gösterdikleri bir platform olarak da kullanılmıştır. Bu bestecilerden biri olan Johannes Brahms, hayatının farklı evrelerinde Macar kültürü ile etkileşimini, çocukluğunda babasıyla dans localarında geçirdiği zamanları ve entelektüel birikimini; Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı’nı bestelediği 1860’lı yıllarda Barok ve Rönesans döneme olan hayranlığını da bu platforma taşımaya başarmış, kendi yarattığı yeni romantik müzikal dili öncüllerinden miras kalan formlar içerisinde yerleştirmeyi arzulamış ve bu anlamdaki başarısı ile de oda müziği repertuarına da önemli bir katkıda bulunmuştur.

### 1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmayla Johannes Brahms’ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı’nın Romantik Dönem viyolonsel repertuarındaki öneminin vurgulanması ve eserin tarihsel süreç, biçim ve yorum gereklilikleri açısından ele alınmasıyla eser hakkında bilgi sahibi olmak isteyen müzik araştırmacılarına, eseri yorumlayacak çellist ve piyanistlere kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

### 1.2. Araştırmanın Önemi

Johannes Brahms’ın Op. 38 Viyolonsel-Piyano Sonatı’nın gerek biçimsel olarak döneminde yazılan diğer viyolonsel-piyano sonatlarından farklılığı, gerekse Brahms’ın eseri 1860’lı yıllarda Barok ve Rönesans dönemi müzik araştırmalarını yoğunlaştırdığı dönemde bestelemiş olması, eserin

tarihçesi ile ilgili Türkçe dilinde yazılmış akademik anlamda bir kaynak bulunmaması ve eserin son bölümü olan üçüncü bölümünün füg stilinde yazılmış olması araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

## 2. Yöntem

Araştırmanın amacına uygun olarak tarihsel analiz boyutunda Almanca ve İngilizce dilinde yazılmış kaynaklardan yararlanılmış, müzikal ve yorumsal analiz boyutunda hem tarafıma ait tespitlerde ve önerilerde bulunulmuş hem de konu ile ilgili çeşitli makale ve kitaplardan edinilen bilgilerden faydalanılarak yapılan çıkarımlara çalışmada yer verilmiştir.

## 3. Bulgular

### 3.1. Johannes Brahms'ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Tarihçesi

Oda müziğini hayatı boyunca sevmiş ve yüzden fazla oda müziği eseri yazmış olan Brahms, piyanolu oda müziği eserlerinin piyano partilerini bizzat kendisinin de çalması için yazardı. Zira kendisini Viyana'ya oda müziği ile sunmuş, bilhassa hayatı boyunca dostluğunu sürdürdüğü ve onu hep desteklemiş olan dostu Joseph Hellmesberger ile çaldığı Sol Minör ve La Majör Piyanolu Dörtlülere ile Viyana'da dikkat çekmişti.

1862-1863 yıllarının kış mevsiminin ilk aylarında Viyana'da olan Brahms Viyana'da sadece geçici bir ziyaretçi olduğunu düşünüyor, Hamburg'a dönüp Filarmoni konserlerine başlamadan önce bu şehirde kültürel anlamda kredi ve tecrübe kazanmayı amaçlıyordu. Beklenmedik şekilde Hamburg Filarmoni'deki görev bestecinin sonradan sıklıkla beraber çalışacağı opera şarkıcısı ve orkestra şefi Julius Stockhausen'a verilince Brahms, 30 yaşına yeni girdiği günlerde kariyer planını yeniden gözden geçirmek durumunda kalacaktı. Bu duruma rağmen Brahms yine kendi ayakları üstünde durmayı başarmış, sıkı bir seçim aşamasından geçerek 38'e karşı 39 oyla Viyana Singakademie'nin müzik direktörü olarak seçilmişti. Singakademie'deki destekçilerinden biri de dönemin ünlü şan hocası, lied bestecisi ve aynı zamanda amatör bir çellist olan Josef Gänsbacher (1829-1911) idi.

Brahm sona karşı minnettarlığını göstermek adına üzerinde çalışma-

lar yaptığı Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Gänsbacher'e adamıştır. Brahms onu bir gün ziyaret ettiğinde Gänsbacher eseri onunla çalmak için ısrar etmiş ve ortaya doğru olup olmadığı şüpheli olan fakat sıklıkla anlatılan ve tümüyle karakteristik şu hikaye çıkmıştır:

Eserin Gänsbacher ve Brahms tarafından prova edilmesi sırasında Brahms piyano partisini oldukça kuvvetli bir nünasta çalmaya başlamış, bunun üzerine Gänsbacher Brahms'a piyano sesinin gürlüğünden, provada kendini dahi duyamadığından yakınmış, Brahms ise buna karşılık notaları deşifre etmeye çalışan amatör çellist Gänsbacher'e "*Kendini duyamadığın için şanslısın*" demiş ve daha kuvvetli çalmaya devam etmiştir.

Bu sonat Brahms tarafından 1862-1865 yılları arasında üç yıllık bir süre içinde bestelenmiştir. 1866 tarihinde basılmış tek ikili sonat olmakla beraber Brahms ve Gänsbacher tarafından herhangi bir konserde seslendirilmemiştir. Brahms bu sonatı önceleri üç bölümlü geniş bir sonat formunda "Allegro-Adagio-Allegretto quasi Menuetto" bestelemiş, 1865 yılında füg içeren finali ekleyerek eseri dört bölümlü hale getirmiştir. Bu bölüm Brahms yine Barok Dönem ihtişamının etkisinde kalarak bestelediği Alman Requiem'i üzerinde çalışırken yazılmış, eser basılmadan önce ilk versiyondaki ikinci bölüm olan "Adagio" besteci tarafından çıkarılmış, böylece eser gerçek anlamda yavaş tempoda bir bölüme sahip olmaksızın yine üç bölümlü olarak kalmıştır. Eserin yayımlanma talebi iki kez reddedilmiş, yayımcı Fritz Simrock (1837-1901) tarafından fugal finale sahip olan son biçiminde basılmıştır.

Op. 38 Sonat hem çellistler hem de piyanistler için Brahms'ın Op. 99 İkinci Sonatı'na nazaran teknik açıdan çalınması daha kolay bir sonattır. Bunun yegâne sebebi, Op. 38 Birinci Sonat'ın Viyana Singakademie'de şan hocası ve amatör bir çellist olan Joseph Gänsbacher'a adanmış, Op.99 İkinci Sonat'ın ise dönemin en başarılı çellistlerinden Robert Hausmann'a adanmış olmasıdır.

### 3.2. Johannes Brahms'ın Opus 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Üçüncü Bölümü'nün Müzik Estetiği, Yorumlama Teknikleri ve Yapı Açısından İncelenmesi

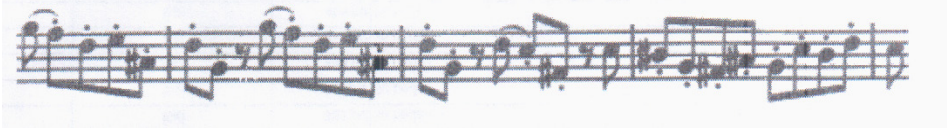
Brahms'ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın son bölümü Barok, Klasik ve Romantik dönem bestecilik üsluplarının ustaca sentezlenmiş bir halidir. Bu kombinasyon sonattaki her üç bölümde de Brahms'ın form kullanım anlayışı ile büyümüştür. (Cosgrove, 1995: 26) Form açısından sonatın son bölümü Mozart'ın K. 387 Sol Majör Yaylı Dörtlüsü'nde, Beethoven'ın Op. 59 No. 3 Do Majör "Razumovsky" Yaylı Dörtlüsü'nde ve Op. 102 Re Majör Viyolonsel Sonatı'nda olduğu gibi fugal yazıyı sonat formu ile buluşturmuştur. Amerikalı müzikolog Karl Geiringer (1899-1989) bu bölümü "Romantik his ve sert yapının mükemmel şekilde dengelenmesi." şeklinde tanımlamıştır. (1947:230)

J. S. Bach'ın Die Kunst der Fuge kitabı Contrapunctus 13 ve Op. 38 Sonat'ın Üçüncü Bölümü'nün Füg Konusu



Şekil 1: 1.-4. Ölçüler

Brahms bu bölümün ana temasını da ilk bölümde olduğu gibi yine Johann Sebastian Bach'ın Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı) kitabından esinlenerek bestelemiş ve temanın sonunda ana ton olan mi minöre geri dönmüştür. Serim bölümünün füg konusu birinci ölçüde piyano partisinin sol elinde başlamakta, 5. ölçüde kendini duyuran karşı konu ise viyolonseldeki yanıt ile eş zamanlı olarak yine piyanonun sol elinde kendini duyurmaktadır.



Şekil 2: 5.-8. Ölçüler

**Allegro**

Şekil 3: 1.-9. Ölçüler

Bölüm ilk olarak başlayan piyanistin bu pasajda Bach'ın Füg Sanatı Kitabı'nın 13. Kontrapuan ezgisini yorumlarcasına, Barok Dönem üslubu içerisinde bir yorum kaygısıyla bu temayı seslendirmesi ve yine ezginin beraberinde getirdiği kendinden emin ve sert karakterdeki üçlemeleri doğru artiküle ederek anlaşılır bir tempo içinde çalması gerekmektedir. Aynı durum 5. ölçüde füğün yanıtını seslendirecek çellist için de geçerli olmakla beraber, çellistin tuşlu bir çalgı olmanın avantajı ile karakteristik yapıyı rahat bir şekilde yansıtmaya mümkün olan piyanoyu aynı şekilde taklit edebilmesi için bağımsız üçlemelerde yay ile telin içine girerek çalması ve tel ile teması telden fazla uzaklaşmadan kesmesi gerekmektedir. Formal olarak füğ üç

ayrı hat üzerinden yürümekte ve bunlar viyolonsel partisi, piyanonun sağ eli ve sol elinde gerçekleşmektedir.



Şekil 4: 9.-12. Ölçüler

9. ölçüde viyolonsel partisinde karşı konu, piyano sağ elinde konu, piyano sol elinde ise 2. karşı konu yer almaktadır. Piyanonun sol elinde 12. ölçüden başlayan hat, 13 ve 15. ölçüler arasında gelişmiş, bu durum yazıda çevrilebilir bir kontrpuanın, yani hatlar arasındaki mübadelenin önünü açmıştır.

Musical score for Şekil 5: 13.-20. Ölçüler. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system shows a melodic line in the upper voice and a bass line. The second system continues the melodic line with a 'cresc.' marking. The third system shows a more complex texture with multiple voices and a 'ff' dynamic marking.

Şekil 5: 13.-20. Ölçüler

Musical score for Şekil 6: 19.-31. Ölçüler. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is marked '(113) 19' and includes a 'cresc.' marking. The second system is marked '23' and includes a 'ff' dynamic marking. The third system is marked '28' and includes a 'ff' dynamic marking.

Şekil 6: 19.-31. Ölçüler

20 ve 25. ölçüler arasında konunun tüm kombinasyonlarının kullanımının tamamlandığı görülmekte, 26. ölçüden itibaren başlayan ve *accelerando*<sup>1</sup> hissi yaratan piyanodaki üçlemeler ve sonrasında gelen füg konusundan türetilmiş pasaj ise Brahms'ın tipik olarak eserlerinde kullandığı, form içinde yeni ve önem arz eden kısma ulaşmak istediği fikrinin göstergesidir. 31. ölçüde başlayan A köprüsü ise yine bu fikrin sonatın üçüncü bölümünde bir tezahürü olmuştur.

Şekil 7: 31.-43. Ölçüler

<sup>1</sup> Accelerando : Müzikte temponun gittikçe hızlandırılmasını ifade eden müzik terimi.



31. ölçüden 43. ölçü sonuna kadar devam eden Ak köprüsü konudan türetilmiş bir kanon yapısında olup, 44. ölçüden başlayan ve 52. ölçünün sonuna kadar süren B köprüsü ise yine füğ konusunun çevrimi ile bestelenmiştir.

The image displays a musical score for measures 44-53. It consists of three systems of staves. The top system shows a cello part (treble clef) and a piano part (bass clef). The middle system continues the piano part with a 'poco cresc.' marking. The bottom system features a piano part with 'sp' (fortepiano) markings and a 'tranquillo' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 8: 44.-53. Ölçüler

B köprüsünün başladığı bu kısımda, çellistin vurgulaması gereken noktalar 44 ve 45. ölçüde 3. vuruşlara, 46, 47, 48 ve 49. ölçülerde ise 4. vuruşlara tekabül etmektedir. Vurgu yapılan noktaların bir öncesinde yer alan vuruşların yay ile itilerek seslendirilmesi yapılacak aksanın etkili olması bakımından avantaj sağlayacak olup, yapılacak vurgunun aşırıya kaçmayan bir vibrato ile desteklenmesi gerekmektedir. Vurgunun piano nüansı içinde yapıldığı unutulmamalıdır. Ani bir gürlük değişimine gidilmesi her iki yorumcu tarafından da kaçınılması gereken bir durumdur. Bestecinin de bu hususu önemseydiği 51. ölçüdeki fortepiano nüansından anlaşılmaktadır. 53. ölçüde ise 31. ölçüden beri süren gerilimin kendini *tranquillo*<sup>2</sup> ikinci temaya ve serim bölümünün son kısmına bıraktığı görülmektedir.

<sup>2</sup> *Tranquillo* : İtalyanca “çok sakin” anlamına gelen ifade terimi.

(415) 21

64

68

63

67

71

J. B. 39

Şekil 9: 54.-75. Ölçüler

Sol majör tonunda yazılmış olan serim bölümünün 53. ölçüde başlayan son kısmının ilk fikri, karşı konunun çeşitlendirilmesinden türetilmiştir ve ilk olarak piyanonun sol elinde duyulmaktadır. Piyanonun sağ elinde ise alışılmamış bir notasyon ile hem yukarı hem de aşağı doğru çizilmiş notalar görülmektedir. Brahms'ın buradaki amacı kanonik yazının hatlarını

çizmek ve viyolonselde de bulunan üçlemeler ile eş zamanlılığı sağlamaktır.

The musical score for Figure 10 consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano part (p) and a cello part (p) in G major. The piano part features a canon in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part enters in measure 76 with a canon. The second system continues the canon and includes dynamics such as *fp* and *cresc.*. The third system shows the key signature changing to F major in measure 80. The fourth system continues the canon in F major.

Şekil 10: 76.-90. Ölçüler

76. ölçüden başlayan gelişme bölümü iki büyük kısım ve köprü tekrardan oluşmaktadır. İlk kısım 76-90. ölçüler arasında ikinci kısım ise 91-115. ölçüler arasında duyulmaktadır. 76-79. ölçüler arasındaki ilk cümlede piyano sol elindeki oktavlar ve sağ elindeki üçlemeler ile kanonu başlatan viyolonsel iki vuruş mesafe ile takip etmektedir. 80-90. ölçüler arasında

piyanonun sol elindeki oktavlar viyolonsel partisine geçmiş ve ortaya çevrilebilir kontrpuan yazısı çıkmıştır.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Opus 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatının Üçüncü Bölümünün İncelenmesi, specifically measures 91-115. The score is written in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The right hand plays a melodic line with frequent chromaticism, while the left hand provides a harmonic and rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f cresc.'.

Şekil 11: 91.-115. Ölçüler

Gelişim bölümünün ikinci büyük kısmının ilk cümlesinin başladığı 90-94.

ölçüler arasında kanonik yazı etkisini hala devam ettirmekte olup, müzik yine füg konusundan türetilmiş melodi üzerinden devam etmektedir. İkinci cümle ise 95 ve 98. ölçüler arasında duyulmakta olup, ikinci karşı konu burada da baz alınmıştır.

The image displays three systems of musical notation for measures 115-122. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 115-118) shows a vocal line with a melodic motif and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 119-120) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 121-122) concludes the passage with a final vocal phrase and piano accompaniment.

Şekil 12: 115.-122. Ölçüler

Köprü tekrarının si pedalı üzerinde başlayıp devam ettiği 115-122 ölçüler arasında, 44-52. ölçüler arasında rastladığımız birbirini izleyen oktav motifinin yeniden ortaya çıktığı görülmektedir. Piyano sol elinde yer alan, pesten tize yükselen ve birbirini izleyen oktavların 119. ölçüde sağ ele geçtiği ve bu sefer tizden pese indiği gözlenmektedir. Böylece besteci oktav motifi ile yaratabileceği iki hissiyatı da kullanmıştır. Köprü tekrarını mesnet alan serim bölümünün B köprüsündeki birbirini izleyen oktav motifinin müziği götürdüğü yer hatırlanacağı üzere serim bölümünün ikinci

ana kısmı olmuştur. Yeniden serim bölümünün, serim bölümüne ait birinci kısım ile değil de ikinci kısım ile başlamasının da sebebi bu şekilde açıklanabilir. Zira serim bölümünde bu köprü müziği ikinci kısma taşımıştır.

The image displays a musical score for measures 122-131. The score is in G minor and 3/4 time. It features a violin part at the top and a piano part below. The piano part is marked 'dolce' and 'p dolce'. The violin part is marked 'mf'. The score shows a transition from a previous section to a new section starting at measure 122. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggios. The violin part has a melodic line with some grace notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Şekil 13: 122.-131. Ölçüler

Yeniden serimin başladığı 122. ölçüde ilginç olarak serim bölümünün sol majör tonundaki ikinci kısmının tekrarı bu sefer kendini si majör tonunda duyurmaktadır. Piyano, viyolonseldeki temayı serimden farklı olarak bu sefer sağ eldeki kontrtan yapısındaki eşlik ile takip etmektedir. Bu sefer piano nüansına dolce ifade terimi de eklenmiş, viyolonselden ise temayı serimdekinden farklı olarak piano nüansında değil mezzoforte nüansında çalması istenmiştir. Çellistin cümleme açısından yay geçişleri ve pozisyon değişikliklerini duyurmaması bu pasajda da önem arz etmektedir. Özellikle pozisyon değişikliklerinin hissettirilmemesi için yapılacak çalış-

maların pozisyonlar arası geçit sesi tekniği kullanılarak yapılması fayda sağlayacaktır.

The image displays a musical score for measures 132 through 148. The score is written for piano and bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number on the left. The first system (measures 132-135) is marked *poco f*. The second system (measures 136-139) is marked *f*. The third system (measures 140-143) is marked *f*. The fourth system (measures 144-147) is marked *cresc.*. The fifth system (measures 148) is marked *cresc.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 14: 132.-148. Ölçüler

Serim bölümünün birinci ana kısmının yeniden serimdeki tekrarının başladığı 132. ölçüde serim bölümünden farklı olarak karşı konunun hemen devreye girdiği görülmektedir. Bu kısımda oluşan si majör tonundaki anlayış ana ton olan mi minör tonunun çeken görevinin yeniden yorumlanmasından ibarettir. Bu yolla Brahms birinci ana kısmın dönüşünü gecik-

tirmek istemiş ve konunun tekrarını direkt olarak ana tonda duyurmaktan kaçınmıştır.

Şekil 15: 149.-162. Ölçüler

132. ve 174. ölçüler arası tamamen serime uyum göstermekte olup 158. ölçüde başlayan A köprüsü ile 174. ölçüde başlayacak codanın hazırlığı yapılmaktadır. Serim kısmının ikinci ana bölümünün yeniden serimde erken duyulması, tatmin edici bir bitiriş için codanın gerekliliğini ortaya koymuştur.



The image displays a musical score for measures 163 through 178. The score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system (measures 163-165) shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 166-168) continues this pattern with some rests. The third system (measures 169-170) features a prominent octave pedal point in the bass. The fourth system (measures 171-174) includes dynamic markings such as *dim.*, *dimin.*, and *poco ritard.*. The fifth system (measures 175-178) is marked *Più Presto* and shows a more active, rhythmic passage. The score concludes with a double bar line and the signature 'J. B. 39'.

Şekil 16: 163.-178. Ölçüler

169. ölçüdeki oktav pedal motifi serimde olduğu gibi yeniden serimde de kendini göstermektedir. Oktav motifinin önemi burada da kendini göstermiştir. Fakat motifin bu seferki amacı serimde olduğu gibi müziği ikinci ana kısma hazırlamak değil; nihai sona taşımaktır. Bu sefer serim bölümüyle benzerliklerin 171. ölçüde sona erdiği görülmüştür. Zira 175-198. ölçüler arasındaki coda ile eser son bulacak ve 171. ölçüden itibaren dört ölçülük 175. ölçüdeki codaya uzanan küçük bir geçit kendini duyuracaktır.

The image shows a musical score for the third movement of Johannes Brahms' Opus 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı, measures 179-198. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'Cresc.' and the dynamics range from 'p' to 'ff'.

Şekil 17: 179.-198. Ölçüler

Codadaki temponun aniden hızlanması Brahms'ın Op. 99 No. 2 Fa Majör Viyolonsel Piyano Sonatı'nın ilk ve son bölümlerinde de görülmektedir. Besteci bir sürpriz yapmak ya da dinleyicinin dikkatini çekmek amacıyla eseri ani bir tempo değişikliği ile bitirmeyi tercih etmiştir. Eserin genelinde sıkça kullanılan üçlemelerin burada da yer aldığı görülmektedir. Eser klasik bir şekilde mi minör tonu çeken ekseni yaparak sonlanmaktadır.

#### 4. Sonuç

Romantik Dönem öncesine dayanan hiçbir eser, Brahms'ın stilinde bir füg ve sonat formu entegrasyonu amacı içermemektedir. Brahms'ın eserinin üçüncü bölümünün en dikkat çekici özelliği, kullandığı konu ve karşı konuyu her temanın temel ögesi olarak belirleyip aynı zamanda eşlik materyali olarak da kullanmış olmasıdır. Arnold Schönberg'e göre bu durum Brahms'ın tematik devamlılıkta kullandığı metodun - "çeşitlemenin geliştirilmesi"- başka bir deyişle akıcılık, kontrast, çeşitleme, mantık, uyum, karakter ve ifade gibi bütün tematik formüllerin eserdeki belirli bir fikrin detaylandırılması yoluyla oluşturulmasının eseridir. (Schönberg, 1984:397)

Brahms'ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı, Brahms'ın yarattığı tarihsel karışımın bir ürünü olup, bu karışım sonucunda sonat formunun farklı besteleme teknikleriyle etkileşimi sağlanmış ve Brahms öncüllerine bu şekilde atıfta bulunmuştur. Brahms, ilk örnekleri klasik dönemde Beethoven'ın anlayışı ile ortaya çıkan ikili sonatlarda piyanoyu sadece eşlik eden bir çalgı konumundan çıkarma anlayışını aynı şekilde benimseyip, çalgılar arası diyalogu doruk noktasına çıkarmış ve bu görüşü pekiştirmek adına da ikili sonatlarına "Viyolonsel-Piyano Sonatı" gibi başlıklar koymayı uygun görmüştür.

Makaleye konu olan Johannes Brahms'ın Op. 38 Viyolonsel-Piyano Sonatı, besteci tarafından bestelendiği günden bu yana her iki enstrümanın da repertuarında önemli yer tutmuş, özellikle resital programlarında Romantik Dönemi temsilen sıklıkla seslendirilmiştir.

Brahms yaşadığı döneme miras kalmış olan sonat formunu kendine has üslubunun beraberinde getirdiği müzikal akıcılık ve armonik hareketlilik ile geliştirmiş, yarattığı yeni dili eski formlar üzerinden müzik dünyasına sunmuştur. Bu açıdan da önem arz eden eserin akademik bir çalışma kapsamında irdelenmesi ve biçimsel açıdan doğru bir şekilde analiz edilmesi amaçlanmış, eserin ifadesinin doğru bir şekilde yansıtılabilmesi için yorumlama teknikleri ve cümleme hususlarında tespitlerde bulunulmuş, öneriler sunulmuştur.

**KAYNAKÇA**

- AKTÜZE, İ. (2003), Müziği Anlamak, Pan Yayıncılık, İstanbul
- BUDMEN, L., (2005) [http://www.lawrencebudmen.com/program\\_notes\\_recital\\_derosa\\_polera.html](http://www.lawrencebudmen.com/program_notes_recital_derosa_polera.html)
- COSGROVE, A. (1995), A Monograph of Brahms's Fugal Sonata Finales, Louisiana State University
- GEIRINGER, K. (1947), Brahms His Life and Work, Oxford University Press
- GOBLE, J., (2010) A historical and Structural Analysis of Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38 by Johannes Brahms
- HENKEN, J., (n.d.) <http://www.laphil.com/philpedia/music/cello-sonata-no-1-e-minor-op-38-johannes-brahms>
- ISSERLIS, S., (n.d.) [http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W3023\\_67529](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W3023_67529)
- KARLIDAĞ, M. S. (2016), Johannes Brahms'ın Opus 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Güncel Bir Anlayışla İncelenmesi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- MAY, F. (1983), Johannes Brahms Die Geschichte seines Lebens, Matthes&Seitz Verlag, München
- SADIE, S. (1980), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, London
- SWAFFORD, J. (1997), Johannes Brahms: A Biography New York: Vintage Books, Random House
- SCHÖNBERG, A. (1984), Style and Idea, Leonard Stein Edition University of California Press
- SONAKIN, İ. (2006), Müzik Formları Ders Kitabı

**KONSERVATORYUM DERGİSİ**  
**YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI<sup>1</sup>**  
**Conservatorium Journal**  
**Editorial Principles & Writing Rules<sup>2</sup>**

**A. Yayın İlkeleri/Editorial Principles**

1. Konservatoryum Dergisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.

*Conservatorium is a peer-reviewed journal published twice a year in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Applications must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.*

2. Dergide; müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan özgün makale, araştırma, derleme ve çeviri makaleler, Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanabilmektedir. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.

*In the journal; original articles, research papers, reviews and translations, which have not been previously published or submitted elsewhere, in the field of music, musicology and performing arts can be published in Turkish and English. Studies, derived from unpublished theses or works should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.*

3. Dergiye başvurmak için Word formatlı makale, varsa makale içeriğine ait görseller, dergide yayınlanmasına izin verildiğine dair aşağıda örneği sunulmuş imzalı bir beyanname ve kısa özgeçmiş virüs taramaları yapıldıktan sonra <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> adresine gönderilmelidir.

*To apply for the journal, the article in Word format, the images, if any, a signed declaration letter, whose template was given below, and a short biography should be sent to <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> after virus scan is done.*

---

<sup>1</sup> Güncellemeler, <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> sayfasından takip edilmelidir.

<sup>2</sup> Updates should be followed up on <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>.

**Beyanname örneği:**

Tarih
<b>İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü</b> <b>Üniversite Yayın Komisyonu Başkanlığına,</b>
İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü tarafından basılacak olan Konservatoryum Dergisi'nde yayınlanması için gönderdiğim "....." başlıklı makalemin bilimsel etik kurallar dahilinde oluşturulduğunu, intihal yapılmadığını ve daha önce başka bir yayın organında yayınlanmadığını veya yayınlanma aşamasında bulunmadığını beyan ederim. Makalem, Konservatoryum Dergisi tarafından yayınlanmak üzere kabul edilirse, başka bir yayınlama girişiminde bulunmayacağımı temin ederim. Söz konusu makalemin, Üniversiteler Yayın Yönetmeliği hükümlerine göre basılmasına müsaade ediyorum.
Unvan, Ad/Soyad:
Kurum:
Adres:
Telefon:
E-posta:
İmza:

**Declaration Letter Template:**

Date
<b>To the Istanbul University Rectorate</b> <b>Directory of Publications Committee,</b>
Hereby I declare that; my "....." titled article in "Konservatoryum" has been written according to scientific ethic rules, does not include plagiarism and that it has not been published or submitted for any publication elsewhere. If my article is accepted for publication by "Konservatoryum", I will ensure that it will not be submitted for any publication elsewhere. I permit my article to be published according to the Regulations for University Publications.
Title, Name/Surname:
Institution:
Adress:
Phone number:
E-mail:
Signature:

4. Dergiye gönderilen makaleler editör kurulu tarafından incelendikten sonra, yayın ilkeleri ve yazım kurallarınca uygun bulunması halinde konunun uzmanı hakemlere “kör hakemlik” sistemiyle gönderilmektedir. Editör ve hakemlerin düzeltme talep etmesi halinde, gerekli tüm düzeltmeler yazar tarafından mutlaka metin üzerinde dikkat çekecek şekilde renklendirilerek vurgulanmalıdır. Yazarlar, başvuru yaptıkları dosyada istenen düzeltmeler dışında hiçbir değişiklik yapamazlar. Makaleler, tüm düzeltmeler tamamlandıktan sonra, hakemlerden olumlu değerlendirme alınması ve yayın kurulundan da oyçokluğuyla geçmesi halinde yayınlanmaktadır. Makalenin kabulü veya reddi yazarlara bildirilmektedir. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum/archive> adresinden ulaşılabilmektedir.

*The articles, after first being evaluated and accepted by the Editorial Board on the basis of editorial principles and writing rules, are sent to three reviewers who are experts in the subject, for blind review. If any corrections are asked by the editors and/or reviewers, all the necessary changes should be emphasized and colored/highlighted in the text in an observable way. Authors are not allowed to make any changes in the text other than the ones asked by the editors and/or reviewers. After all the corrections are made, the articles will be published if the reviewers' reports are positive and they are approved by the majority vote of the Editorial Board. The editors will inform the author about the acceptance or rejection of the article. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees according to their will. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum/archive>.*

5. Dergide yayınlanması uygun bulunan makalelerin telif hakkı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na aittir. Bu makaleler yazılı izin alınmadan çoğaltılamaz ve alıntı yapılan bilimsel çalışmalar dışında başka yerde yayınlanamaz. Bu makaleler için yazarlara telif ücreti ödenmez. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez. Yayın kurulunda yayınlanması yönünde karar çıkan makalelerin yazarları, en son hazırlanan temliknameyi de imzalarlar.

*Copyrights of the articles, that are accepted to be published in the journal, belong to the Istanbul University State Conservatory. These articles can not be published elsewhere, except for citations in scientific work and they can not be reproduced without written permission. No royalty fees will be paid to the authors. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned. The writers of published articles finally sign the prepared letter.*

## B. Yazım Kuralları/Writing Rules

1. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.

*Papers sh*

*ould include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Papers should be 3000 up to 6000 words in length, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.*

2. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntuyla, sağ altta yer almalıdır.

*The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end, placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.*

3. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (\*) dipnotla unvanı, kurumu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminolo-



loji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.

*The names of writers should be placed one line below the article title, and title, institution, and e-mail address should be given with a star (\*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.*

**4.** Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.

*Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should be used high-resolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.*

**5.** Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için <http://dergipark.gov.tr/uploads/files/214e/5bb8/1f05/592af31912e31.pdf>

*The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format.*

*For further instructions, <http://dergipark.gov.tr/uploads/files/214e/5bb8/1f05/592af31912e31.pdf>*

---

## MAKALE ÇAĞRISI/CALL FOR PAPERS

---

Türkiye'nin en köklü müzik ve sahne sanatları okulu olmanın omuzlarımıza yüklediği sorumluluk, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında ülkemizin akademik hayatında görülen eksiklik, uluslararası anlamda rekabetçi olabilmek için sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının gerekliliği, bizleri Konservatoryum Dergisi'nin ortaya çıkarılması için teşvik etmiş ve ilk sayımızı bastığımız 2011'den bu yana çok değerli yazar ve hakemlerle çalışma fırsatı yakalamamıza olanak sağlamıştır. Verilen kısa bir aranın ardından 2016 yılında yayın hayatına tekrar başlayan Konservatoryum, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarının yanı sıra, bu alanlar ile organik bağı olan semiyotik, edebiyat, felsefe, estetik, psikoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, çalgı yapım, organoloji, sahne-kostüm tasarımı, sanat yönetimi gibi alanlarla iş birliğini geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu amaçla siz değerli akademisyenler, yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik öğrencileri ve araştırmacılardan özgün makale, araştırma, derleme ve çeviri makaleleriniz ile katkıda bulunmanızı bekliyoruz.

*The responsibility of being the oldest music and performing arts school in Turkey, the necessity of a theoretical infrastructure to support art practice in order to be internationally competitive encouraged us to establish Conservatorium Journal. Since 2011, when we published the first issue, we have been able to get a chance to work with valuable writers and referees. The Conservatorium, which started again its publication life in 2016 after a short break, would like to collaborate not only music, musicology and the performing arts but also the fields such as semiotics, literature, philosophy, aesthetics, psychology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics, organology, stage-costume design and art management. For this purpose, we aim to develop our academic partnership with precious academicians, graduate students and researchers. We look forward to your valuable contribution with original articles, research, compilation and translation articles in line with these goals.*

---

ARALIK/DECEMBER 2017

---