

**CARL CZERNY’NİN YAŞAMI VE
IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE
ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ**

Esra POYRAZOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Anasanat Dalı
Danışman Prof.Zöhrab Adıgüzelzade**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak 2007**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**CARL CZERNY’NİN YAŞAMI VE IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE ETÜTLERİNİN
İNCELENMESİ**

Esra POZRZOĞLU
Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2007
Danışman: Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE

**Bu çalışmada, piyano edebiyatında piyanist-
öğretmen-besteci olarak büyük önem taşıyan
Carl Czerny’nin yaşamı, eğitimci kişiliği ve eserleri
açıklanmaya çalışılmıştır.**

**Bestecinin tüm etütleri genel olarak incelenmiş
ve bunlar arasındaki “Il Primo Maestro di Pianoforte” (İlk Piyano Öğretmeni) op.599 etütlerinin
incelemesi sunulmuştur.**

ABSTRACT

This research studies the life, educator personality and works of Carl Czerny who is considerable as a pianist-teacher-composer in piano literature.

His entire etudes are studied in general and study of op.599 etudes called “Il Primo Maestro di Pianoforte” (The First Piano Teacher) is presented.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Esra Poyrazoğlu'nun **CARL CZERNY'NİN YAŞAMI VE IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE ETÜTLERİNİN İNCELEMESİ** başlıklı tezi tarihinde aŐađıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez DanıŐmanı): Zöhrab ADIGÜZELZADE

Üye:

Üye:

Üye:

Üye:

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CARL CZERNY’NİN HAYATI

1. CARL CZERNY’NİN YAŞAMINA GENEL BAKIŞ.....	2
1.1. Çocukluk Yılları.....	2
1.2. C.Czerny ve Beethoven’ın İlişkisi.....	2
1.3. C.Czerny’nin Eğitimci Kişiliği.....	6
1.4. C.Czerny’nin Öğreti Yöntemleri.....	8
1.4.1. Tekrarlama.....	8
1.4.2. Bireysel Farklılıkların Göz Önünde Bulundurulması.....	9
1.4.3. Tekniğin Önemi.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

CARL CZERNY’NİN ESERLERİ

1. C.CZERNY’NİN PİYANO ETÜTLERİ DIŞINDAKİ ESERLERİNE GENEL BAKIŞ.....	12
1.1. C.Czerny’nin Müziğinde Korno ve Piyanonun Yeri.....	12

1.2. C.Czerny'nin Çalışmaları ve Eserleri.....	16
2. C.CZERNY'NİN PİYANO ETÜTLERİ.....	20
2.1. C.Czerny Etütlerinin Piyano Edebiyatındaki Yeri.....	20
2.2. C.Czerny Etütlerinin Listesi ve Tanımları.....	20
2.2.1. Özel Eğitim Eserleri.....	20
2.2.2. Diğer Eğitici Eserleri.....	21
2.2.3.Ekoller.....	21
2.2.4. Hafif Alıştırma Parçaları.....	21
2.2.5. Başlangıç ve Orta Seviye İçin Diğer Etütleri.....	21
2.2.6. Piyano Ekolünün Teorisi ve Pratiği.....	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CARL CZERNY'NİN IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

1. PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ.....	23
1.1. Il Primo Maestro di Pianoforte Etütlerinin Piyano Eğitimindeki Yeri...23	
1.2. Notalar İle Tanışmak İçin İlk Dersler.....24	
1.3. Sabit El Pozisyonunda Beş Parmak İçin Egzersizler.....26	
1.4. Bir Oktav İçinde Sadece Beyaz Tuşlar İçin Egzersizler.....29	
1.5. Sadece Beyaz Tuşlar Üzerinde Bir Oktavı Aşan Egzersizler.....33	
1.6. Sol ve Fa Anahtarı İçin Egzersizler.....36	
1.7. Arızaların Kullanımı İçin Egzersizler.....38	
1.8. Sol Majör ve Fa Majör Tonunda Egzersizler.....39	
1.9. Suslar ve Diğer İşaretler İçin Egzersizler.....41	
1.10. Serbestliğin Elde Edilmesi ve Hız İçin Egzersizler.....49	

1.11. Süslemeli ve Süslemesiz Melodik Egzersizler.....	57
1.12. arpmalar ve Diğer Süslemeler İçin Egzersizler.....	61
1.13. Elin apraz ve Ters Yönlere Hareketlerindeki Pozisyonlar İçin Egzersizler.....	63
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	70

GİRİŞ

Klasik piyano eğitiminin Clementi ve Cramer'den sonraki en önemli besteci ve piyano eğitmeni olan Çek asıllı Avusturyalı Carl Czerny, klasik ve romantik dönem bestecileri arasında önemli bir köprü konumundadır. Klasik dönem içinde solo enstrüman olarak önem kazanmaya başlayan piyanonun, romantik döneme geçiş sürecinde kullanım olanakları artmış ve besteciler piyano için yazdıkları eserlerde bu olanakları kullanarak yeni arayışlara girmişlerdir. Bu durum çalış tekniği bakımından bir takım zorlukları da beraberinde getirmiştir. Czerny'nin müzik tarihindeki önemi; yaşadığı dönemde yetişen piyanistlerin karşılaştıkları bu teknik zorlukları çözmeye yönelik, günümüzde de yetişmekte olan piyanistler tarafından hala kullanılan, özel egzersizler ve etütler bestelemiş olması; ayrıca Franz Liszt, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Sigismund Thalberg, Stephan Heller, Theodor Lechetizky gibi 19. yüzyılın önemli piyanistlerinin öğretmeni olmasından kaynaklanmaktadır.

Yalnızca geceleri çalışarak 1000'e yakın beste yapan Carl Czerny'nin özellikle piyano için yazmış olduğu etütleri, piyano eğitiminin vazgeçilmez çalışmaları olarak literatürde yer almakta ve dünyanın birçok ülkesindeki konservatuvar ve müzik okullarının müfredatlarında bulunmaktadır.

Bu çalışmada, Carl Czerny'nin hayatı ve piyano tekniği genel olarak araştırılmış ve örnek olarak seçilen "Il Primo Maestro di Pianoforte" (İlk Piyano Öğretmeni) op.599 etütleri incelenerek çeşitli çalışma yöntemleri önerilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Czerny'nin piyano edebiyatındaki önemini vurgulamak, incelenen etütleri çalıştıracak eğitimcilere ve icra edecek öğrencilere yardımcı olmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

CARL CZERNY’NİN HAYATI

1. CARL CZERNY’NİN HAYATI

1.1. Çocukluk Yılları

Carl Czerny 20 Şubat 1791 yılında Viyana’da doğmuştur. İlk piyano eğitimine çok küçük yaşlarda müzisyen olan babası Wenzer Czerny ile başlamıştır. Gelişim süreci içinde büyük bir yetenek sergilemiş ve dokuz yaşında Viyana’da verdiği ilk konserinde Mozart’ın Do minör piyano konçertosunu (KV.491) seslendirmiştir. Babasından aldığı derslerle başladığı piyano eğitimine, kısa bir süre sonra, imparator saray orkestrasında viyolonist olan aile dostları Krumpholz’un öğrencisi olarak devam etmiş ve onunla Beethoven’in eserlerini çalışmaya başlamıştır. Tutkulu bir Beethoven hayranı olan Krumpholz, 10 yaşına geldiğinde Mozart ve Clementi’nin neredeyse tüm eserlerini temiz ve akıcı bir şekilde çalabilen Czerny’nin yeteneğine karşı her zaman büyük bir hassasiyet göstermiş ve onun Beethoven ile tanışmasını sağlamıştır.

1.2. C.Czerny ve Beethoven’ın İlişkisi

Czerny’nin 1842’de yazdığı otobiyografisi, Viyana’daki Gessellschaft der Musikfreunde’nin arşivlerinde yer almaktadır. Burada Czerny, Beethoven ile olan ilişkisinin hikayesini ve 1801’deki ilk tanışmalarını şu şekilde anlatmaktadır:

“Bir zamanlar bizi yaşlı bir adam ziyaret ederdi: Krumpholz. Aslında neredeyse her gün geliyordu. Viyolonist ve saray tiyatrosu orkestrasının bir üyesiydi ve tutkulu bir müzik aşığıydı. Her ne kadar teknik bilgisi kısıtlı olsa da, doğa kendisine müzikal güzelliğe ilişkin öyle keskin bir sezgi bahşetmişti ki, onun herhangi bir parça hakkındaki yargısı ile müzik dünyasındaki nihai hükmü tahmin edilebilmekteydi.

Genç Beethoven, Viyana halkını fethetmek için şehre geldiğinde Krumpholz hiç vakit kaybetmeden onunla öyle bir yakınlaştı ki, kısa zamanda güvenilir bir yoldaş haline geldi. Krumpholz, genellikle tüm gününü, normal şartlarda üzerinde çalışmakta olduğu yeni bir eser hakkında son derece ağzı sıkı olan ve buna rağmen

kendisine ve kendisinin tüm yeni fikirlerine derinden güvenen Beethoven ile birlikte geçiriyordu. Beethoven yeni bestelerini sık sık Krumpholz'a çalar ve her gün onun için piyanoda doğaçlamalar yapardı.

Beethoven'ın sıklıkla Krumpholz'e "Saray soytarısı" diyerek dalga geçtiği doğrudur, fakat bestecinin bu yaşlı adama oldukça bağlı olduğu da barizdir ve muhtemelen bu ilişki, kendi zamanında yani halkın çoğunluğu Beethoven'ın müziğini zorlukla anlarken (Mozart ve Haydn'ın ekolünü tercih ederken), sayıca oldukça fazla olan düşmanlarına karşı önemli bir destek sağlamaktaydı. İşte Beethoven'in eserlerini her gün karşısında çalmak zorunda olduğum adam buydu.

Her ne kadar piyano çalınışı hakkında çok az bilgisi olsa da, tempo yorumlama, müzikal efektler ve karakterler hakkında tavsiyelerde bulunurdu. Zira Krumpholz, benim de çalışmış olduğum Beethoven'a ait bazı eserlerin bestelenişi sırasında onunla birlikteydi. Krumpholz'un hevesi o kadar etkileyiciydi ki, ben de bir Beethoven savunucusu haline geldim ve küçük yaşına rağmen kısa sürede tüm eserlerini kalpten çalmayı öğrendim. Ayrıca Krumpholz tam o anlarda Beethoven'ın kaleminden çıkmakta olan eserleri anlatır ve o sabah duymuş olduğu temaları söyler veya kemanyla çalardı. Bu şekilde eserler hakkında dışarıdan bilgi edinen ilk insan ben olurum. Daha sonraları Beethoven'ın yayınlanmadan önce bir beste üzerinde ne kadar uzun süre boyunca çalıştığına ve yeni bir eserinde yıllar öncesinde ilham almış olduğu temaları nasıl kullandığına ben de şahit olabildim. Krumpholz ile olan yakın dostluğum 1817'deki ölümüne dek devam etti.

Beni Beethoven ile tanıştırmaya götürdüğünde yaklaşık 10 yaşındaydım. Bu benim hem çok korktuğum hem de dört gözle beklediğim bir gündü. O gün hayranlık duyduğum o usta ile tanışacağım gün gelmişti. Bugün bile düşündüğümde son derece canlı olarak o günü gözümün önüne getirebiliyorum. Bir kış günüydü. Babam, Krumholz ve ben yaşamakta olduğumuz Leopoldstadt'tan ayrılarak Viyana'nın içlerine doğru Tiefer Graben adı verilen caddeye doğru yol aldık. 5. ya da 6. kata çıkıncaya kadar bitmek tükenmek bilmeyen sayısız merdivenleri tırmandık. Burada oldukça dağınık görünümlü bir hizmetçi bize kapıyı açtı ve Beethoven'a bizim geldiğimizi haber verdi. Oda tamamen dağınık bir haldeydi; kağıtlar, giysiler her yerdeydi, bazı sandıklar, boş duvarlar vardı ve Walter piyanosunun önündeki çürük sandalye haricinde odada neredeyse hiç sandalye yoktu.

Odada yaklaşık altı veya sekiz kişi duruyordu. Bunların arasında Wranitzky kardeşler, Schuppanzigh ve Beethoven'in kardeşlerinden biri vardı. Beethoven uzun tüylü, koyu gri kumaştan yapılmış bir çeşit robdöşambr ve altında da ona uyan bir pantolon giymişti. Bana o sıralarda okumakta olduğum "Robinson Crusoe"yi hatırlattı. Saçları imparator Titus'ununki gibi kesilmiş şekilde ve kömür

karasıydı, sanki kafasından zapt edilemezmiş gibi her yöne doğru fişkırmaktaydı. Günlerdir tıraş olmamıştı ve bu da zaten kahverengi olan yüzünün daha da koyu renkte görünmesine yol açıyordu. Çocuksu hızlı algılayışımla, kulaklarındaki bir çeşit sarı sıvıya batırılmış pamukları fark ettim. Fakat o zaman, gelmekte olan sağırlığına ilişkin herhangi bir belirgin işaret yoktu.

Piyanonun başına geçtikten sonra onun eserlerinden biriyle başlamaya cesaret edemedim. Onun yerine Mozart'ın görkemli Do majör konçertosunu (No.25 KV. 503) çaldım. Beethoven anında tüm dikkatini bana yöneltti ve eşlikli çalınacak pasajları tek başına çaldığım yerlerde bana katıldı ve sol eliyle orkestra melodisini çaldı. Elleri son derece kıllı ve parmaklarının uçları oldukça kalındı. Çalışımla onu tatmin ettiğimi farketmem, onun o tarihte henüz yeni basılmış olan "Patetique" sonatı ile devam etmem için cesaret verdi. Ve son olarak da babamın oldukça hoş tenor sesiyle bana eşlik ettiği "Adelaide"ı çaldım. Bitirdiğimizde Beethoven babama döndü ve şöyle dedi: "Çocuğun yeteneği var, ona ben kendim ders vereceğim ve onu öğrencim olarak kabul edeceğim. Onu bana haftada birkaç kez yollayınız fakat öncelikle Carl Philipp Emmanuel Bach'ın "Piyano çalmanın hakiki sanatı" (The True Art of Piano Playing) adlı kitabından bir kopya edinmesini sağlayınız çünkü buraya bir sonraki gelişinde yanında o kitabı getirecek." Odadaki herkes sonuçla ilgili olarak babamı tebrik etti."

Bu hikâyeden öğrenilecek birçok ilginç şey vardır. Bunlardan biri; Czerny'nin Beethoven'ın kulaklarındaki pamuklar hakkında kullanmış olduğu ifadedir. Bu, muhtemelen Beethoven'ın kulaklarındaki sorunlara ilişkin günümüze ulaşan ilk gözlemlerden biridir. Daha sonraları Czerny'nin Otto John'a yazdığı bir mektupta, Beethoven'ın 1800 yılından beri kulaklarındaki acı sebebiyle adeta işkence çekmekte olduğunu fakat 1812 tarihine kadar, konuşmaları ve müziği neredeyse mükemmel olarak duyabildiğini; bu tarihten sonra tümüyle sağır olana dek Johan Nepomuk Mazel (metronomun mucidi) tarafından yapılmış olan değişik cihazlar yardımıyla kısmen duyabildiğini anlatmıştır. Diğer yandan Beethoven, o zamanlarda kendini göstermekte olan bu hastalığının sonuçlarından korkmuş olmalıdır ki, bir buçuk yıl sonra Ekim 1802'de ağabeylerini ilerlemekte olan sağırlığı hakkında bilgilendirdiği Heiligenstadt vasiyetnamesini yazmıştır.

Öğrenci yetiştirmek konusunda hiçbir zaman çok istekli davranmayan Beethoven, ancak çok özel yetenekli öğrencilere ders vermiştir. Czerny'ye verdiği derslerin haftada birkaç kez oluşu Czerny'nin son derece özel bir yeteneğe sahip olduğunun açık bir kanıtıdır. Czerny, Beethoven ile olan

derslerinden bahsederken onun normal hayatındaki öfkeli tavrından uzaklaşan sabırlı ve nazik bir öğretmen olduğunu anlatır. Bestecinin Czerny ile yapmış olduğu dersler, ölçülere ve tekniğe odaklı başlamış, daha sonraları Czerny, Beethoven'dan onun çok önem verdiği legato stilini öğrenmiştir. Beethoven'ın Czerny ile çalışmaları, Mozart'ın konçertosunu ve Beethoven'ın Pathetique sonatını çalabilen bir çocuğun en baştan piyanoya başlaması gibi bir şey olarak düşünülebilir. Bu tür bir çalışma Beethoven'ın detaylara ayrıca önem verdiğini de göstermektedir. Bu dersler 1803 yılında Beethoven'ın besteleri üzerinde yoğunlaşmak için daha fazla zamana ihtiyacı olmasından dolayı sona ermiş olsa da, her iki besteci arasındaki yakınlık bir baba oğul ilişkisi gibi devam etmiştir. Beethoven Czerny'den prova baskısı yapılan yeni eserlerini kontrol ederek baskı hatalarını düzeltmesini rica etmiş ve 1805 yılında Fidelio operasının piyano transkripsiyonunu yapmayı öğrencisi Czerny'e bırakmıştır.”¹

Aynı yıl Czerny, Beethoven'ın “Leonora” üvertürünün piyano düzenlemesini yapmış ve bu düzenlemeler Czerny'nin bu çeşit eserler konusundaki gelişimi açısından oldukça yararlı olmuştur. Düzenlemeler konusundaki düşüncelerini Czerny otobiyografisinde şu cümlelerle anlatmıştır:

Beethoven'ın bu eserler üzerinde bana yapmış olduğu yorumlar daha sonraki zamanlarda yaptığım düzenlemeler konusunda bana çok büyük faydalar sağlamıştır.²

1806 yılında Beethoven'ın Do majör piyano konçertosu (no.1 op.15) ve 1812'de Mi bemol majör piyano konçertosunun (no.5 op.73 “Emperor”) ilk seslendirilişini yapmak üzere seçtiği kişi yine Czerny olmuştur.

Beethoven'ın tüm piyano eserlerini ezberden çalabilen Czerny'nin çalışı, çoğu eleştirmen tarafından oldukça takdir edilmiş olsa da gezici bir icracı olarak kariyer peşinde koşmamış, onbeş yaşından itibaren hayatını tanınmış bir piyano öğretmeni olarak kazanmış ve beste çalışmalarını yoğun bir şekilde sürdürmüştür. 1816–1818 yılları arasında Beethoven'ın isteği üzerine yeğeni Carl'a piyano dersleri vermiştir. 1816–1823 yılları arasında Czerny, ailesinin evinde her Pazar günü en iyi öğrencileri için düzenlediği konserlerde Beethoven'ın eserlerine geniş ölçüde yer vermiştir. Beethoven'ın da izlediği bu

¹ <http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue>. Erişim Tarihi 05.9.2006

² Eric Blom, **Grove's Dictionary of Music and Musicians**, Cilt II, s. 572-573

konserler ve tanık olduğu huzurlu aile yaşamı onu Czerny'nin ailesi ile birlikte aynı evde yaşamayı teklif edecek kadar çok etkilemiştir. Fakat bu proje, ailenin hastalıkları nedeniyle hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

1.3. C.Czerny'nin Eğitimi Kişiliği

Piyanist, doğaçlamacı ve nota deşifrecisi olarak, zamanının usta müzisyenleri arasında gösterilse de, halk önünde sanatını icra etmek konusunda her zaman isteksiz olan Czerny, kendi çalışının gezici piyanist virtüözlerin genellikle vazgeçilmez gereci olan, parlak büyüleyiciliğe sahip olmadığı sonucuna varmış ve erken yaşta halk önüne çıkmamaya karar vererek kendisini toplumdan tamamen izole etmiştir. Bu nedenlerle çok daha tanınmış bir sanatçı olmasını sağlayabilecek gezici bir virtüöz hayatına girişmek yerine kariyerini öğretmenlik ve besteciliğe adanmıştır. Onbeş yaşından itibaren piyano öğretmeni olarak kısa sürede parlak bir üne sahip olmuş ve uzun kariyeri boyunca devam eden ününün asıl kaynağı öğretmenliği ve pedagojik besteleri olmuştur.

Czerny kendi gelişim sürecinde, piyano dersleri almış olduğu Beethoven'ın öğretmenlik anlayışına kör bir inançla bağlı kalmamıştır. Beethoven'ın görüşlerinin doğruluğunu sorgulamış ve daha uygun çözüm arayışlarına girmiştir. Bazı durumlarda öğretmeni ile ters düşse bile, kendi fikirlerini uygulamakta ısrarlı davranmıştır. Schindler, Czerny ve Beethoven arasında birçok uyuşmazlıklar olduğunu göstermiştir. Bu uyuşmazlıklardan bir tanesinin nedeni Czerny'nin öğrencisi olan Beethoven'ın yeğeni Karl ile ilgilidir. Czerny'den, yeğeni Karl'ın piyano derslerindeki öğreti materyali olarak Clementi'nin sonatlarını kullanmasını isteyen Beethoven'a karşı Czerny, öğrencisi Karl için farklı bir repertuar seçmesinin, onun piyano çalışındaki gelişim süreci için daha uygun olacağına karar vermiştir. Öğrencilerinin gelişim süreci içinde uygun gördüğu çalışma yöntemlerini, her türlü faktörün üzerinde tutan Czerny, öğrencileri için en doğru saptamaları yapma konusunda kendinden emin bir piyano öğretmeni olmuştur.³

Daha sonraları dönemin önemli piyano öğretmenlerinden olan Muzio Clementi'nin öğreti yöntemlerinden etkilenmiş; 1810 yılında Viyana'ya gelen

³ <http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.htm> Erişim Tarihi 05.9.2006

Clementi ile mümkün olduğunca çok zaman geçirerek bu yöntemleri yakından tanımaya çalışmıştır. Czerny'nin Nouveau Gradus ad Parnassum (op.822) adlı eseri Clementi'nin, Czerny'nin yöntembilimi üzerindeki etkisinin doğrudan bir kanıtı olmuştur.

Czerny, öğrencilerinin sadece özel farklılıklarının gereklerini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda son derece düşünceli ve anlayışlı bir öğretmen olarak, öğrencilerinin piyano eğitimi süresince ortaya çıkan ihtiyaçlarını her zaman anlamaya çalışmıştır. Bestecinin op.500'ünün 1. cildinin son paragrafında, bu konuyla ilgili fikirlerinin ifade ettiği şu cümleler yer almaktadır:

“Öğrenciye eski kafalı, zekâdan uzak, zevksiz, çok zor ve aynı zamanda sorunlu olarak gözüken besteleri çalıştırarak işkence etmekle hiçbir şey kazanamayız. Her öğrenci tüm dersleri istekli ve tatmin olmuş bir şekilde geçirirse çok daha fazla ilerleme kaydedebilir. Günümüzde yayınlanmış olan sayısız egzersizler ve çalışmaların pratik yapılması her ne kadar faydalı olsa da, öğretmen öğrencilerini bunlarla boğmamalıdır. Şu unutulmamalıdır ki her müzik yapıtı kendi içinde bir egzersizdir ve çoğu zaman yapılan herhangi bir çalışmadan daha iyi bir egzersiz niteliği taşımaktadır. Zira bu, bütünlüğü olan bir bestedir. Teknik çalışmalar melodik pasajlarla birleşmiş ve karışmış durumdadır. Bu nedenledir ki öğrenci, bu tip bir eseri kuru ve sıkıcı görünen diğer çalışmalara nazaran kesinlikle daha istekli çalışacaktır.”⁴

Czerny'nin kullanmış olduğu tüm bu ifadelerden öğrenci için öğrenme sürecini çekici hale getirmenin önemini bildiği anlaşılmaktadır. Bu düşünce, piyano eğitiminde öğrencinin temel psikolojik ihtiyaçlarının belirli bir ölçüde göz önünde bulundurulmasının gerekliliğine işaret eden pedagojik yaklaşımın ilk sinyallerindedir.

Czerny, günde 12 saate varan piyano dersleri vermiş, akşamları beste yaparak neredeyse hayatının tümünü piyano ve müziğe adamıştır. Hiç evlenmemiş ve yakın akrabalarının eksikliğini kedileriyle gidermiştir. Kendi evinde her zaman 7 – 9 kedi beslemiş ve bu kedilerin çok sayıda yavruya sahip olmaları nedeniyle de düzenli olarak ev aramak zorunda kalmıştır. 1850 yılı içinde Czerny'nin gücü gözle görülür bir ölçüde azalmıştır. İlerleyen yıllarda

⁴ <http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.htm> Erişim Tarihi 05.9.2006

bitmeyen çalışmaları nedeniyle sağlığı bozulmuş ve arkadaşı Dr.Leopold von Sonnleithner'in yardımıyla hatırı sayılır mal varlığını Viyana Konservatuarına ve hayır kurumlarına bırakmasından kısa bir süre sonra, altmışaltı yaşında iken, 15 Temmuz 1857 tarihinde yaşama gözlerini yummuştur.

19 yüzyılda, piyano literatüründe meydana gelen dramatik değişimler sonucunda birçok yeni teknik gereksinim ortaya çıkmıştır. Czerny'nin yıllarca süren öğretmenlik deneyimi ve eserlerdeki teknik unsurları analiz etme konusundaki ustalığı ile yaratmış olduğu egzersizleri, bu dönemde yetişmekte olan birçok piyanistin teknik becerilerinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Ludwig van Beethoven'ın öğrencisi ve birçok ünlü 19. yüzyıl piyano bestecisinin öğretmeni olarak Czerny müzik tarihinde özel bir yere sahiptir. Czerny, sadece özel yeteneğe sahip olan öğrencilere ders vermiştir. Bu öğrenciler arasında Ninette von Belleville, Franz Liszt, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Sigismund Thalberg, Stephen Heller ve Theodor Leschetizky gibi büyük piyanist ve besteciler de yer almıştır.

Oldukça üretken bir besteci ve doğuştan yetenekli bir piyanist olarak, nesiller boyunca piyanistleri etkilemeyi başarabilmiş olmasının nedeni piyano için bestelediği pedagojik eserlerinin başarısı ve çok iyi bir piyano eğitmeni oluşudur.

1.4. C.Czerny'nin Öğreti Yöntemleri

1.4.1.Tekrarlama

Czerny, Beethoven'ın tekrara dayanan çalışma stilini öğrenmiş ve geliştirmiştir. Sürekli tekrarın, ustalığa giden yol olduğuna inanmış ve bu konuda şunları söylemiştir:

“Kurallar tam olarak anlaşılana ve uygulaması yerleşik bir alışkanlık haline getirilinceye kadar aralıksız olarak tekrarlanmalıdır. Egzersizler sıkça ve gayretli bir şekilde tekrarlanarak çalınmalıdır.”

Czerny, Klavierschule (Piyano Ekolü) adlı kitabının ilk iki cildinde gamlar ve parmak numaralandırma biçimleri üzerine kapsamlı egzersizler yazmış ve öğrencilerine şu öğütlerde bulunmuştur:

“Pratik yapmak yalnızca görünen imkânsızlıkları çalınabilir hale getiren değil, kolay hale de getiren büyük bir sihirbazdır. Dünyada büyük, iyi ve güzel olan ne varsa hepsinin yaratıcıları ve mimarları çalışmak ve uygulamaktır. Zekâ ve yetenek hammaddelerdir. Çalışma ve uygulama, usta bir elin yonttuğu kaba mermer bloğundan büyüleyici bir heykeli ortaya çıkartan heykeltıraş gibidir.”

Czerny'nin tekrar konusuna verdiği öneme rağmen, bu tekrarlama sürecinde kişinin nasıl bir tavır alması gerektiğini açıkça belirtmemiştir. Bu bakımdan pedagojisi, Beethoven'ın yöntemlerindeki tehlikelerden muzdariptir. “Tekrar mükemmeli yaratır” kavramı, sürekli tekrar sayesinde kişinin bir şekilde çözüme ulaşacağı varsayımına dayanmaktadır. Bununla birlikte kişinin amacına ulaşmadan önce bir dizi başarısız olayı da atlatması gerekecektir. Böyle bir çalışma zaman ve enerji sarfiyatından başka bir şey değildir. Ayrıca, eğer kişi doğru bir şekilde pratik yapmazsa, kötü alışkanlıkları da güçlenecek ve bunları sonradan değiştirmek daha fazla zaman ve çaba gerektirecektir. Sürekli tekrara dayalı pratiği gereğinden fazla vurgulayan bir yaklaşım öğrenci tarafından yanlış yorumlanabilir. Öğrenci azim gösterdiği sürece doğallıktan uzak ve etkinliği olmayan bir şekilde çalışarak da başarabileceği gibi yanlış bir sonuca ulaşabilir. Düşünmeden tekrar yapmanın yan etkileri, yetenekli bir öğrenci için bile son derece tehlikeli olabilir. Bu çeşit bir eğitim, bireyin yaratıcı ve etkin bir egzersiz yapma yaklaşımı konusundaki cesaretini kırmaktadır. Bu yöntem hayal gücünü güdüleyerek, yaratıcılığa teşvik edecek gibi görünmemektedir. Düşünmeden sürekli tekrar yapmak öğrencinin sıkılmasına neden olur ve dikkatinin kolaylıkla dağılmasını sağlar. Buna rağmen bu yöntem günümüzde pek çok öğrencinin sıkça kullandığı bir yöntemdir.⁵

⁵ <http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.htm> Erişim Tarihi 05.9.2006

1.4.2 Bireysel Farklılıkların Göz Önünde Bulundurulması

Czerny'nin, Klavierschule adlı kitabında, öğrencilerin bireysel farklılıklarının bilincinde olduğuna dair birçok gösterge vardır. Örneğin 1839 yılına ait olan op.500'ün 1. cildindeki ilk sayfada öğrenciler için, kusursuz bir tekniğe ulaşma konusunda bazı öneriler yer almaktadır: “Öğretmenin parça üzerinde belirtilen tekrarlama sayısını arttırma veya azaltmayı gerekli görmesi doğal olarak öğrencinin yaşı, yeteneği ve becerisine bağlı olacaktır.”

Beethoven'ın aksine Czerny, öğrencilerin piyano çalışma yöntemleriyle ilgili olarak tüm öğrenciler için geçerli kesin bir yöntem olmadığı fikrini savunmuş, öğretmenin, öğrencilerin farklılıklarını göz önünde bulundurması gerektiğine inanmıştır. Bu düşünce, parmak numaralandırmaya kadar uzanmaktadır. Bunun nedeni; ellerin şekil, boyut ve formasyon itibariyle farklılık göstermesidir. Czerny, aynı egzersizin tüm eller için uygun olmayacağını düşünmüş, bu nedenle öğrencileri belli bir teknik zorlukla karşılaştıklarında, bu zorlukları ortadan kaldırmak için onlara yardımcı olacak özel egzersizler tasarlamıştır. Problem üzerinde yoğunlaşan birkaç ölçülük egzersizler yazarak öğrencilerinden bu egzersizleri tamamlamalarını isteyen bir yöntem izlemiştir. Kullandığı bu yöntemler Czerny'nin öğrencileri arasındaki bireysel farklılıkların bilincinde olduğunun bir göstergesi olmakla beraber, öğrencinin de kendi öğrenme sürecine dâhil olmasına yardım etmiştir. Bu yöntem öğrencinin yaratıcılığının müziksel gelişimine katkıda bulunmasını sağlamaktadır. Öğrencilerine tamamen öğretmen tarafından belirlenen bir gelişme süreci sunmak yerine, onları da kendi problemlerini çözmek için düşünmeye yönlendirecek bir yol izlemiştir.

Czerny'nin egzersizlerinde öğrencilerin çalmasını mümkün olmadığı kadar hızlı metronom işaretleri bulunmaktadır. Muhtemelen, öğrencinin parçayı gerçekten o hızda çalmasını beklememiştir. Buradaki niyeti; zorlayıcı bir hedef koyarak öğrencilerine öğrenme süreçleri sırasında zorluklar çıkartıp, onları hedefledikleri konuya doğru sürekli olarak güdülemektir. Bu çalışma adım adım ilerleyen bir süreci kapsamaktadır ve bu süreçte öğrenci daha yüksek bir seviyeye yavaş yavaş erişmek için çabalamaktadır. Czerny'nin egzersizleri müzik yayıncıları tarafından derlenip basılmasından sonra, isteyen herkesin

kullanımına açık hale gelebilmekteydi. Czerny'nin yaşadığı yıllarda ve günümüzde öğretmenler ve yetişen öğrenciler, bu çalışmalarını teknik egzersizlerin bir parçası olarak kullanmışlardır. Bu egzersizlerin öğretmenler tarafından her öğrenci için aynı şekilde uygulanışı, Czerny'nin egzersizlerde hedeflediği amaca ters düşmektedir. Zira bu egzersizlerin her biri, farklı öğrencilerin özel ihtiyaçlarına yönelik yazılmış çalışmalardır.

1.4.3. Tekniğin önemi

Yetiştirmekte olduğu piyano öğrencilerine karşı oldukça hassas bir öğretmen olan Czerny, doğuştan özel yeteneklere sahip öğrencilerin eğitimi konusunda çok özenli ve dikkatli bir yaklaşım izlemiştir. Yetiştirmiş olduğu bu öğrencilerin, sıkça karşılaşılan sorunlarından biri olan müzikal gelişimin çoğunlukla teknikle kısıtlanması konusuna ayrıca önem verilmesi gerektiğine inanmıştır. Örneğin sekiz yaşında ona getirilen Franz Liszt'in olağanüstü yeteneğini ilk anda fark etmiş fakat çalış şeklini oldukça dağınık ve kontrolsüz bularak bu fikrini şöyle ifade etmiştir:

“Zihinsel yetenekleri fiziksel güçlerinin ötesinde olan dehalar ile yaptığım çalışmalar ve sayısız eğitimcilik deneyimlerim sonucunda bu kişilerin katı tekniği yumuşatmaya meyilli olduklarını gördüm. Daha sonraki yıllarda ortaya çıkabilecek herhangi bir kötü alışkanlığı önlemek için ilk aylardaki derslerin onun mekanik el becerisini düzenlemek ve güçlendirmeye yönelik çalışmaları kapsamını uygun buldum.”

Bu yorumlar 1850'lerin ortalarında Liszt tarafından kendi öğrencilerine şöyle tekrar edilmiştir:

“Kendimi tam anlamıyla geliştirebilmek ve erken yaşlarımda hızlı bir çalış tekniği elde edebilmek için düzenli, mantıklı ve ilerleyici bir yöntemle çalışmamı sağlayacak sabra sahip değildim. Çok sabırsızdım, hemen sonuç elde edebilmek için kısa yollar peşindeydim; başka bir deyişle, tutkumun amacına ulaşabilmek için yapılması gereken çalışmaları atlıyordum. Şimdi dönüp baktığım zaman keşke sabırsızca yaptığım çalışmalar yerine mantıklı adımlarla ilerleseydim. Evet, başarılı oldum fakat size benim yolumu izlemenizi tavsiye etmiyorum, zira sizde benim kişiliğim yok.”

Czerny, Lizst ile yapmış olduğu piyano derslerinde onun fiziksel becerilerinin farklılığını fark etmiş olduğundan kötü alışkanlıkların gelişmesini önlemek amacı ile öncelikle Lizst'in gelişimini sağlam bir teknik edinmek üzerine odaklamasına yardım etmiş ve ilerleyen yıllarda Lizst'in müzikal düşüncelerini ifade etmesine fırsat vermiştir. Czerny, öğrencilerin öğrenim süreleri boyunca kendilerini nasıl hissettiklerini anlayabilmek için elinden geleni yapmıştır ve bunun doğal sonucu olarak derslerini ilgi çekici ve ilham verici hale getiren sevgi dolu bir piyano öğretmeni olmuştur.⁶

⁶ <http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.htm> Erişim Tarihi 05.9.2006

İKİNCİ BÖLÜM

CARL CZERNY’NİN ESERLERİ

1. C.CZERNY’NİN PİYANO ETÜTLERİ DIŞINDAKİ ESERLERİNE GENEL BAKIŞ

1.1. C.Czerny’nin Müziğinde Korno ve Piyanonun Yeri

Czerny’nin yaşadığı yıllarda piyano, görüntü ve ses bakımından günümüzdeki piyanolara benzemeye başlamıştır. Bu dönemdeki piyanolar daha dar oktav aralığına sahip ve daha hafif tuşlu olmasına rağmen, günümüzdeki modern demir şasili enstrümanlardan ziyade tahtadan imal edilmiştir. Czerny, klavye olanaklarının artması ile mümkün kılınan, gelişmiş “legato” stili ile ilgili çok sayıda eser yazmıştır. Bu eserlerden anlaşılmaktadır ki Czerny, hem mekanik hem de fiziksel birçok teknik olanaktan faydalanmış bir bestecidir. Bu dönemde kullanılan piyanoların bir çoğu Beethoven’ın arkadaşı ve zamanın en ünlü piyano imalatçılarından biri olan Viyana’lı piyano yapımcısı Johann Baptist Streicher tarafından 1839 yılında yapılmıştır. Yapımcısı Johann Baptist Streicher’in imal ettiği piyanonun çekiçleri deri ile kaplıdır ve şasisinin hiçbir yerinde demir bulunmamaktadır. Dış yüzeyi ise Fransız ceviz ağacı ile kaplanmıştır.

Bu dönem içinde değişim sürecinden geçen bir başka enstrüman korno olmuş ve Avrupa’nın çeşitli kesimlerinde farklı türde kapaklar eklenerek yeni tınların ortaya çıkması sağlanmıştır. “Doğal Korno” kapaklı olmayan korno için kullanılan bir terim olmuş, kademeli olarak uzayan konik pirinç bir borudan oluşmuştur. Boyu 3 ile 6 metre arasında değişmekte olup, yuvarlak şekle getirilecek şekilde bükülmüştür. Boyu, ton ve oktav aralığı belirlemektedir, böylece müzik farklı tonlarda yazılabilmektedir. Boru veya “pipe” adı verilen çeşitli uzunluktaki şekiller enstrümanın gövdesine eklenmiştir. Müzik yapıtlarındaki sololar için en fazla kullanılan borular; fa, mi, mi bemol ve re’dir. Bunlar en gür sesleri elde etmek için kullanılmaktadır. Czerny eserlerinde, yaklaşık 4 metre uzunluğunda olan Fa ve Mi kornoyu kullanmıştır. 18. yüzyıl ortalarına doğru korno sanatçıları, sağ elin enstrümanın kalağı içine

yerleştirildiği bir teknik kullanmaya başlamışlardır. Enstrümanın boru kısmının kapatıldığı bu teknikle seslerin bir ton aşağı inmesi sağlanmış ve o zamana kadar mevcut olan doğal armonikler Czerny'nin yapay notalar olarak adlandırdığı notalara dönüştürülmüştür. Kullanılmaya başlanan tüm bu yeni teknikler ile kornonun tını bakımından müzikteki kullanım alanı genişletilmiştir. Özellikle orta oktavlarda daha fazla ses elde edilmesi sağlanmıştır. Enstrümanın bu şekline, el kornosu adı verilmiş, bu çalış tekniği 1820'lerde kapakların icadına kadar daha incelikli bir hale getirilmiştir. Bestecilerin kornodan elde edilen seslerin kullanımı hakkında her geçen gün daha maceracı bir hale gelmeleri, enstrüman imalatçılarının sağ elin çeşitli şekilleri ve konumlarına uyabilmek için korno üzerinde değişik profilli kalakların kullanımı yoluyla cevap bulmalarını sağlamıştır. Müziği kolayca sınıflandırmaları ve eserlerinde yeni ses renklerine ihtiyaç duymaları, enstrümanların geleneksel biçimlerinden fazlasıyla uzaklaşmalarına ve değişime uğrayan bu enstrümanları çalabilmek için gerekli olan çeşitli yeni tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Czerny'nin 1830 yılında kapaklı korno için yazmış olduğu "Introduction et Variations concertantes sur une triolienne" adlı eseri, bestecinin, kornonun gelişimi hakkında önemli ölçüde bilgi sahibi olduğunu gösterir nitelikler taşımaktadır. Kapakların gelişimine arkasını dönmesi için herhangi bir sebep belirtmemiş olsa da "Brillante Fantasias (1836) ve Andante e Polacca (1848)" Czerny'nin doğal (kapaksız) korno için bestelemiş olduğu müzik yapıtlarıdır.

"Czerny'nin 1839 yılında yayınlanmış olan "Pratik Beste Okulu" op.600 adlı eserinin 1846 yılında yayınlanan İngilizce basımında, doğal kornonun kullanımına ilişkin çeşitli hususlar yer almaktadır. Czerny 19. yüzyıl salon müziğinin popüler biçimi olan piyano ve kornonun müzikte beraber kullanımını hakkındaki düşüncelerini bu eserinde şöyle ifade etmiştir:

"Müzikte piyano ile en çok kullanılan nefesli enstrümanlar flüt ve kornodur. Korno, sahip olduğu tını bakımından müzikte sakin, duyarlı ve melankolik düşüncelerin ifadesinde, enerji ve görkemin anlatımında kullanılmaktadır. Beethoven, Ries, Hummel ve daha birçok önemli besteci eserleriyle kornonun kullanım alanlarına seçkin örnekler vermişlerdir."

Czerny, doğal kornoda elle durdurulan notaların kullanımına ilişkin okuyucuyu şu şekilde bilgilendirmektedir:

“Kornonun gelişimi sonucunda yapay notalar, doğal olanlar kadar iyi ve sağlam duyulmaktadır.”

Czerny’e göre uyumlu, zevk veren ve melodik bir bestenin çoğu zaman çabucak seilmek gibi bir şansı vardır. Sanatsal, derin ve dinleyiciye doğal gelmeyen farklı bir bestenin bu amaca erişmesi daha fazla zaman almaktadır. Her bestecinin yeteneği ve çalışmalarındaki gayreti tartışmasızdır ki dünyaya zevk vermek kabul görmek ve bunlardan doğan tüm olanaklardan faydalanmak içindir.

Czerny, korno ve piyano için bestelediği eserlerinde akılda kalıcı melodiler kullanmış ve bu melodilerin virtüözce gelişimlerinden yararlanarak ustalıklı yazılmış pasaj modelleri, dönüşler ve kadanslar yaratmıştır. Müziği zekâ ve büyü saçı, enstrümanların doğallığının ustaca kullanıldığı, bütünlük taşıyan popüler salon müziği türünün en güzel örneklerinden olmuştur.”⁷

“Drie Brillante Fantasie” Czerny’nin doğal korno için yazdığı bir eseridir. Czerny’nin bu eserinde Schubert’in popüler ve sevilen melodilerini kullanması müziğin dinleyici tarafından sevilmesi için gereken ölçütlerin pekçoğunu sağlamış, aynı zamanda bestecinin Schubert’e olan takdirini sunmasına yardım etmiştir. Schubert’in ölümünden yıllar sonra tekrar değerlendirilip basıma verilen Schubert şarkıları ve diğer eserlerden sonra bestelenmesi bakımından, Czerny’nin bu eserinde alıntı yaparak kullandığı tüm melodiler dinleyiciye tanıdık ve popüler gelmiştir. Günümüzde herhangi bir bestecinin materyalinin diğer bir besteci tarafından kullanılması yaratıcılık gücünden yoksunluk ve hırsızlık gibi kabul edilse de o zamanlarda bu davranış, bir iltifat olarak nitelendirilmiş, eserin bestecisinin tekrar hatırlanmasını sağlamıştır. Czerny’nin Schubert’in popüler melodilerinden alıntılar yaparak bestelediği “Brillante Fantasie” adlı eserinde kornoyu kullanması, insan sesine yakın bir tını elde edebilmek için yapılmış doğru bir seçimdir. Schubert’in lirik pasajlarındaki atmosfer ise, doğal kornonun kалаğının, elle dereceli olarak kapatılması ile elde edilen çeşitli tonlamalarla sağlanmıştır. Schubert’in temaları

⁷ <http://www.hyperion-records.co.uk> Erişim Tarihi 05.9.2006

eserin notaları üzerinde işaretlenmiştir. İlk fantezide yer alan ilk tema Schubert'in bir şarkısından alınmıştır: "Der Wanderer". Kornonun çalmış olduğu şarkının teması, sözlerin müziksel bir görüntüsünü oluşturur. Burada sıradağlardan gelen bir gezgincinin seyahati anlatılmaktadır. Doğal kornonun kalağının elle dereceli olarak kapatılmasıyla çalınan ilk beş nota susturulmuş gibidir ve uzaklardan gelişi ifade etmektedir. Metin geliştikçe eserdeki sesler daha açık bir hale getirilmiş ve gezgincinin yaklaşmış olduğu anlatılmıştır. Czerny'nin bu eserinde fa kornoyu kullanmış olması bilinçli yaptığı bir seçimdir. Eserin re korno ile seslendirilmesi tüm seslerin açık hale gelmesine neden olacağından, istenen atmosferi oluşturmak için fa kornoyu kullanmıştır. Bilinçli bir biçimde yapılmış olan tüm bu seçimler Czerny'nin dâhice bir enstrüman bilgisine sahip olduğunun bir göstergesidir. Modern bir kornoda kalağın elle kapatılması için herhangi bir talimat yokmuşçasına tüm notaların açık olarak ses vermesini engellemek için doğal korno kullanılmıştır. Elle kapatılarak çalınması doğal korno için şart olduğundan dolayı istenilen tınıdaki bu notaları oluşturmanın başka bir yolu yoktur. Fantezinin diğer bölümlerinde Schubert'in "Trauerwalzer"indeki temanın Czerny tarafından ustalıkla notaya yerleştirmiş olduğu görülmektedir. Temanın 22 notasının 20'si metnin anlamına uyum sağlaması bakımından koyu bir ton oluşturacak şekilde kornonun kalağının yine dereceli olarak kapatılmasıyla sağlanmıştır. "Trauer" yas tutma ya da matem anlamına geldiğinden, enstrümanın bu şekilde kullanılması ile müziğin metine adaptasyonu sağlanmıştır.

Czerny'nin "Introduction et Variations concertantes" adlı eseri kapaklı korno ve piyano için yazılmış ilk eserlerden biri olmuştur. Czerny bu eseri korno virtüözü ve yeni icat edilmiş kapaklı kornonun öncülerinden biri olan Joseph Lewy'den yardım alarak bestelemiştir. Eserin korno partiyonu, o zamanlarda Avrupa'da oldukça yaygın olan kapaklı kornonun kalağının sağ el ile kapatılmasını içeren gelişmiş bir teknikle bile doğal kornoyla çalınamayacak çeşitli notalar ve tuş değişimlerini içermesi bakımından öncü bir eser olma sıfatını hak eder niteliktedir. Varyasyonların tümünde Czerny'nin stiline dair birçok işaret bulunsa da Czerny'nin korno partiyonundaki notaların, tuşların ve modülasyonların seçimi konusunda cesurca davranmasının asıl sebebi kromatik kornonun sıkı bir savunucusu olan Lewy'nin yardımlarıdır.

“Andante e Polacca”, Czerny’nin yaşamı sırasında basılmamış olan korno ve piyano için yazılmış tek eserdir. Besteci bu eseri Viyana’ya yaptığı ziyaretinde, Rossini’nin de kendisi için “Prelude, theme and variations” adlı eseri bestelediği Fransız doğal korno virtüözü Eugene Vivier’den etkilenerek yazmıştır. Mendelssohn, Brahms ve diğer birçok besteci gibi Czerny de, kapaklı kornonun Avrupa’nın büyük bir kesiminde daha yaygın bir halde kullanılmaya başlanmasına rağmen doğal korno için beste yapmaya devam etmiştir. Czerny, 19. yüzyılın başlarında Korno için yazılmış olan birçok Polacca’dan etkilenmiştir. Bunların en ünlüsü enstrümanın en tiz ve en bas notalarının benzer şekilde kullanıldığı Weber’in konçertinosunun son bölümüdür. Czerny’nin ve Weber’in bu eserlerinin solo korno partiyonunun giriş müzikleri birbirine benzemektedir ve ayrıca her iki eserin de gelişimlerdeki dinamizm arpejlerin oluşturduğu canlılıkla sağlamıştır. Czerny’nin eser için yazmış olduğu piyano partiyonu, Chopin’in bestelerinde de yer alan ve birbiriyle yarışan nota merdivenleriyle dolu olup, enstrümanın keşfedilmemiş hiçbir köşesini bırakmamaktadır.

1.2. C.Czerny’nin Çalışmaları ve Eserleri

“Czerny’nin besteci olarak kariyeri 1802’de J.S.Bach’ın füglerini, Scarlatti’nin sonatlarını ve daha eski dönemlerde yaşamış bazı bestecilerin eserlerinin büyük bir kısmını titiz bir şekilde temize çektiği sıralarda başlamıştır. Beethoven’ın 1. ve 2. senfonilerinin bazı kısımlarını kopya ederek orkestrasyon sanatını öğrenmiş ve aynı yöntemi hem Haydn hem de Mozart’ın çeşitli senfonileri için uygulamıştır. Czerny’nin ilk bestesi 1805’de henüz ondört yaşındayken yayımlanan Krumpholz’un teması üzerine bestelediği keman ve piyano için yazılmış op.1, 20 Varyasyon Konçertant olmuştur. Bir sonraki eser, 1818 yılında bestelemiş olduğu “4 el için Rondo Brillante” ise yayımcı Cappi ve Diabelli ile tanışıklığından sonrasına denk gelmektedir. 1818–1819 yılları arasında bir albüm olarak yayınlanan op.1’de yer alan on eserin ünü ve diğer bestecilerin eserleri üzerine yaptığı düzenlemelere olan yoğun talep, yayıncıların Czerny’nin verdiği her şeyi basma konusunda son derece hevesli davranmalarına neden olmuş, Czerny bu sayede bestelerinin satışından oldukça büyük bir gelir sağlamıştır

Carl Czerny'nin oldukça üretken bir besteci olduğunu söylemek bestecinin eserlerinin şaşırtıcı miktarı ve çeşitliliğini anlatmak için yeterli olmayacaktır. Czerny eserlerini 4 kategoriye ayırmaktadır:

- 1- Çalışma ve egzersizler
- 2- Öğrenciler için kolay parçalar
- 3- Konserler için görkemli eserler
- 4- Ciddi Müzik

Czerny'nin, konserler için görkemli eserleri ve ciddi müzik olarak adlandırdığı eserleri arasında kaybolmaya yüz tutan senfonileri, üvertürleri ve piyano konçertolarının yanı sıra günümüzde pek bilinmeyen eserleri yer almaktadır. Piyanonun gelişimi bakımından kritik bir dönem geçirmesine rağmen bestecinin bu enstrüman için yayımlanan solo piyano gurupları ve piyanolu oda müziği eserlerinin sayısı önemsenecek miktardadır. Czerny, 4 ve 8 el için yazılmış piyano sonatları, sonatinler ve yüzlerce küçük parçalar bestelemiştir. Milli marş, halk türküsü ve diğer ünlü şarkılara dayalı birçok eser bestelemiştir. Piyano dışındaki enstrümanlar için yazdığı eserler, bu enstrümanların ön plana çıktığı birçok senfoni, oda müziği ve ilahi koro müzikleri bestelemiştir.

Piyanoyu kapsayan çeşitli kompozisyonlardan oluşan sayısız basılmış eserinin yanı sıra, günümüzde Viyana Gessellschaft der Musikfreude'deki yayınlanmamış el yazmaları koleksiyonundaki eserleri 24 missa, 4 ilahi, 300 gradüel ve üvertür, senfoniler, konçertolar, yaylılar için triolar ve kuartetler, koro eserleri, tek sesli ve çok sesli şarkılar ve hatta sahne eserleridir. Czerny opus sayısına sahip olmayan yaklaşık 300 tane piyano düzenlemesi yapmıştır. Bu eserler arasında iki ve dört el için, iki piyanoda sekiz el için yazılmış Auber, Beethoven, Bellini, Cherubini, Donizetti, Wagner ve Weber gibi bestecilerin yaklaşık 100 farklı opera, oratoryo, senfoni ve üvertürlerin düzenlemeleri yer almaktadır. Piyano düzenlemeleri arasında Rossini'nin "Semiramide" ve "Guillaume Tell" üvertürlerinin piyano düzenlemelerini yapmak Czerny'nin bu çeşit düzenlemeler konusunda tecrübe edinmesini sağlamıştır. Besteleri toplamda yaklaşık 1000 adettir ki bunların birçoğu 50 ya da daha fazla sayı içermektedir. Düzenlemeleri ve kendi eserlerini içeren "Vollstandige

theoretisch-practische Kompositionslehre” (Uygulamalı Beste Okulu), Op.600 eseri 3 cilt halinde olup, Op.1’den Op.789’a kadar olan eserlerini içermektedir.

Besteci olarak kendi zamanındaki büyük eleştirmenlerin bazıları tarafından kabul görmemiştir. Robert Schumann, Czerny için, eserleri üzerine yapmış olduğu bazı düzenlemeler hakkında yazdığı eleştiri yazılarında, Czerny’nin başı sonu belirsiz ve ilhamsız eserler yaratan bir pedagog olarak görülmesine neden olmuştur. Schumann, Neue Zeitschrift für Musik’te Czerny için şöyle bir ifade kullanmıştır. “Czerny’nin eserlerinde göstermiş olduğu hayal gücünün iflasından daha büyük bir iflas mümkün değildir.” Schumann’ın bu ifadesi Four Seasons, Four Brillante Fantasie’nin eleştirisinde yer almaktadır. Schumann’ın Czerny hakkında olumsuz bir görüşe sahip olmasına ve Czerny’nin bestelerini göz ardı etmesine rağmen dönemin birçok müzisyeni Schumann’ın bu görüşüne katılmamıştır. Schumann’ın aksine Chopin, 1829’da Viyana’ya geldiğinde Czerny’nin evini sıkça ziyaret etmiş ve bu iki büyük besteci arasındaki yazışmaların çoğu günümüze dek ulaşabilmiştir. Bu yazışmalar, her iki bestecinin de birbirlerinin eserlerine ve zekâlarına olan hayranlıklarının ve kişisel saygılarının bir kanıtı olmuştur.

Czerny’nin müziğine değer veren bir diğer besteci ise öğrencisi Franz Liszt olmuştur. Liszt, Paris’ten Viyana’daki eski öğretmeni Czerny’e gönderdiği 26 ağustos 1830 tarihli mektupta, Czerny’nin La bemol majör piyano sonatı no.1 op.7 ’yi nasıl çaldığını ve bu eserin Fransız dinleyiciler tarafından ne kadar büyük beğeniyle karşılandığını anlatmaktadır. Liszt’in Czerny’ye duyduğu yüce saygı kendi eseri olan Hexameron’dan, Bellini’nin “I Puritani” operasının marşı üzerine yaptığı ve düzenlediği büyük varyasyonlardan (Grand Variations) ve 1837’de bestelediği Chopin, Czerny, Herz, Lizst, Pixis ve Thalberg’in temaları üzerine yaptığı varyasyonlardan anlaşılabilir. ⁸

Czerny’nin piyano eserleri arasında solo piyano için yazmış olduğu 11 sonatı vardır. Bu sonatlar: La bemol majör, op.7; La minör, op.13; Fa minör, op.57; Sol majör, op.65; Mi majör, op.76; Re minör, op.124; Mi minör, op.143; Mi bemol majör, op.144; Si minör, op.145; “Sonate d’Etude”, Si majör, op.268;

⁸ <http://www.carolinaclassical.com/czerny/> Erişim Tarihi 05.9.2006

Eric Blom, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, Cilt II, s.572-573

Oscar Thompson, **The International Cyclopedia of Music and Musicians**, Cilt X, s.504-505

Re bemol majör, op.730'dur. Bunlar dışında 4 el için yazmış olduğu sonatı: “Sonate Sentimentale”, Do minör, op.10; piyano konçertoları: op.153 (4 el için), op.214; piyano konçertinoları: op.197, op.210'dur.⁹

Piyano için düzenlemeleri ise; F.Schubert'in sevilen “Vienna Trauer Walzer”i üzerine varyasyonlar, op.12; Rode'nin “La Ricordanza” teması üzerine varyasyonlar, op.33; “Introduction, Variations Brillantes et Rondeau de Chasse”, op.202; Strauss'un “Le Duc de de Reichstadt”ı üzerine varyasyon ve “Valse Charmante”, op.249; Mozart'ın “Don Giovanni” operasından “La ci darem” düeti üzerine varyasyonlardır.¹⁰

Czerny'nin müziği pedagoğ ve virtüözlüğüne ek olarak zevkli bir sanatçının tutkulu, hassas, dramatik, lirik ve yalnızlığını ortaya koyan melodilerden oluşur. Dört el için yazmış olduğu piyano sonatı “Sentimentale” Op.10, klasik geleneğin ve erken romantizmin müzikal özelliklerini yansıtarak her iki dönem stilinin gerçek kesitlerini zekice ifade eden ve birleştiren bir besteciye aittir. Fa minör piyano sonatı Op.57, dönemin müzik anlayışı içinde olağanüstü derecede orijinal olarak nitelendirilmiştir. 4 el için yazdığı Do Majör piyano konçertosu Op.153 ise geç klasik piyano konçertosu ile romantik konçertoların yeni ortaya çıkmakta olan “bravura” tekniğini birleştiren ilginç bir eser olarak görülmüştür.

Piyano için küçük parçaları arasında; varyasyonlar, fantaziler, divertimentolar, rondolar, kaprisler, impromptular, noktrünler, romanslar, marş ve danslar; iki ve daha fazla piyano için eserleri arasında ise; “Grande Polonaise Brillante”, Op.18 (2 piyano için); 10 Fantazi, Op.797 (2 piyano için); 2 Concertante quartet, Op.230 ve Op.816 (4 piyano için); Rossini'nin “Semiramide” ve “William Tell” üvertürlerinin düzenlemesi (8 piyanoda 4 el için) yer almaktadır.

Czerny'nin org için az sayıdaki eserleri arasındaki en ünlü bestesi

⁹ Boccherini-Da Ponte, **Die Music in Geschichte und Gegenwart**, Cilt II, s. 1838

¹⁰ Maurice Hinson, **Guide to the Pianist's Repertoire**, Cilt III, s.237

“Prelüd ve Füg” op.603, No.3’dür. Oda müziği alanında dört piyanonun kullanımına kadar yazdığı eserler dahil olmak üzere piyanonun mutlaka kullanıldığı eserler bestelemiştir. Kilise müzikleri arsında; missalar, gradüeller, ilahiler, üvertürler ve diğer dini eserler yer almış, fakat pek fazla tanınmamıştır.

Czerny’nin eserleri ve etütleri dışında, müzik ile ilgili yazmış olduğu kitapları da mevcuttur. Bunlar; Die Kunst des Vortrags der alteren und neueren Klavierkompositionen (Yeni ve Eski Dönemlerde Yazılmış Eserlerin Sunumu), Umriß der ganzen Musikgeschichte (Müzik Tarihi)’dir. Bu kitap 1851’de Almanca olarak Schott of Mainz ve İtalyanca olarak da Ricordi of Milan tarafından basılmıştır.¹¹

2. CARL CZERNYNİN PİYANO ETÜTLERİ

2.1. C.Czerny Etütlerinin Piyano Edebiyatındaki Yeri

Bestecinin etütleri piyano tekniği ile ilgili yapmış olduğu incelemeleri içermekte olup icracının performans uygulamalarına yönelik bir yol izlemekte ve sağlam bir pedagojik yaklaşım ile birleşmektedir. Piyano eğitimi için yazılmış olan bu etütler, dönemin müziksel kültürünün de ayrıntılı bir resmini çizmesi bakımından önem taşımaktadır. Czerny, kuramsal açıdan piyano tekniğine yeni şeyler katmamış, uygulama açısından virtüözitenin elde edilebilmesi için sağlam yapıda sayısız etütler bestelemiştir. Etütlerindeki amacı öğrencileri müzik ve tekniği ayırmadan aynı anda geliştirebilmektir.

2.2. C.Czerny Etütlerinin Listesi ve Tanımları

¹¹ Oscar Thompson, **The International Cyclopedia of Music and Musicians**, Cilt X, s.504-505

2.2.1. Özel Eğitim Eserleri

Hız Ekolü (School Of Velocity) Op.299

Legato ve Staccatonun Ekolü (School Of The Legato And Staccato) Op.335

40 Adet Günlük Çalışma (40 Daily Exercises) Op.337

Virtüöz Ekolü (School Of The Virtuoso) Op.365

Sol El Ekolü (School Of The Left Hand) Op.399

Füg Çalma Ekolü (School Of Fugue- Playing) Op.400

Parmak Ustalığı için Hazırlık Ekolü (Preparatory Of Finger Dexterity) Op.636

Parmak Ustalığı Ekolü (School Of Dexterity) Op.740

2.2.2. Diğer Eğitici Eserleri

Toccata öğrenimi için Do Majör Toccata, Op.92

100 Hafif Alıştırma Parçası Op.139

36 Melodili Alıştırma Parçaları Op.792

168 Ölçülük Egzersizler (One Hundred And Sixty-Measure Exercises) Op.821

2.2.3. Ekoller

Piyano Ekolü (Pianoforte-Schule) Op.500

Amatörler İçin Küçük Teorik-Pratik Sesli Piyano Ekolü Op.584

2.2.4. Hafif Alıştırma Parçaları

Dört El İçin 50 Alıştırma Parçası Op.239

Hafif Alıştırma Parçaları Op.472

Pratik Zarafet Ekolü Op.824

Temel Pişano Tekniğinde İlk Adımlar İçin 34 Alıştırma Parçası

2.2.5. Başlangıç ve Orta Seviye İçin Diğer Etütleri

İlk Pişano Öğretmeni Op.599

Hız ekolüne hazırlık (Preparatory To School Of Velocity) Op.849

Sol El İçin 24 Çalışma Op.718

Süsleme ekolü (School Of Ornaments) Op.355

2.2.6. Pişano Ekolünün Bütün Teorisi ve Pratiği

En iyi eserleri eğitsel eserlerdir ki bunlar ilk besteleri olan etütlerin de içinde yer aldığı ‘Pişano Ekolünün Bütün Teorisi ve Pratiği’ (Complete Theoretical and Pratical Pianoforte School) başlığı altında 3 cilt olarak yayımlanan etütleri Op.299, Op.300, 335, 355, 400 ve 500’dür.

Czerny, Op.299 etütleri için “Hız Ekolü” ismini kullanmıştır. 40 çalışma parçasından oluşan bu etüt grubunda, icracının teknik gelişim sürecinde gam, arpej, oktav ve kromatik dizilerde hızlı bir çalış tekniğinin sağlanması amaçlamış ve bunun yanında müzikal ifadenin gelişimine de katkı sağlamıştır.

Op.200 ve 300 ‘Fantezi Ekolü’ adlı etütlerinde Czerny, stilize modeller kullanarak prelüdlar, modülasyonlar, kadanslar, durgular, fantaziler, varyasyonlar, füğ stilleri ve capriccio doğaçlamaları yapabilmek için sistematik bir yaklaşım uyguladığını belirtmektedir.

Op.335 etütlerini Czerny ‘Legato ve Stacatto Ekolü’ olarak adlandırmış, parmakların ve bileğin bu çalış durumdaki tekniği üzerinde durmuştur.

Op.355’te yer alan etütler ise süslemelerin çalışılmasına yöneliktir. Czerny bu etütlerini gruplandırırken “Süsleme Ekolü” ismini kullanmıştır. Her etüt bir süsleme işaretinin açılımı niteliğini taşımaktadır. Etütlerin genellikle ilk ölçülerinde süslemeler kendilerini temsil eden işaretlerle değil, açıkça yazılmış nota değerleriyle icracıya gösterilmiştir.

Besteci Op.399 etütlerini “Sol El Ekolü” olarak adlandırmıştır. Bu etütler piyano edebiyatı içinde yer alan eserlerde genellikle sağ ele eşlik eden ve daha az önemsenen sol elin teknik gelişimine yönelik olarak bestelenmiştir.

Op.400, ‘Füg Ekolü’dür. On iki çift prelüd ve fügen oluşan bu çalışmalar, içinde konturpuan sanatının kullandığı eserlerde piyanistlerin karşılaşılabileceği teknik zorlukların önlenmesine ve giderilmesine yönelik çalışmaları kapsamaktadır.

Czerny’nin en kapsamlı eseri, Op.500 ‘Büyük Piyano Ekolü’dür. Bu eser, doğaçlama, transpoze, nota okuma, konser terbiyesi ve piyanonun bakımı ile ilgili olağanüstü çeşitlilikte konuları kapsamaktadır. Bu esere 1846’da eklenmiş olan dördüncü cilt ise Chopin, Liszt ve o zamanın diğer ünlü bestecilerinin yanı sıra Bach ve Haendel’e ait yeni eserlerin de çalışması ile ilgili tavsiyeleri içermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
CARL CZERNY’NİN IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE
ETÜTLERİNİN ANALİZİ VE İNCELENMESİ

1. IL PRIMO MAESTRO DI PIANOFORTE (İLK PİYANO
ÖĞRETMENİ) ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Il Primo Maestro di Pianoforte Etütlerinin Piyano
Eğitimindeki Yeri

Czerny’nin Op.599 Il Primo Maestro di Pianoforte başlığı altında topladığı 100 etüdü piyano eğitimine yeni başlayanların becerilerini geliştirmek için mükemmel bir malzeme kaynağı niteliğini taşımaktadır. Mantıksal olarak her iki eli de sol anahtarında piyanoya başlatan bu metot, sistematik olarak çeşitli zaman değerlerine sahip notaların, tonların, çeşitli artikülasyon şekillerinin ve müzikal öğelerin öğrenilmesini kolay ve çalınması zevkli bir şekilde öğrenciye tanıtmaktadır. Czerny’nin bu etütler üzerinde belirtmiş olduğu parmak numaraları piyano edebiyatı içinde çalınacak birçok zor eserdeki teknik zorlukların aşılmasında ve ifadede doğru anlatımın sağlanmasında henüz yetişmekte olan ve gelecekte yetişecek piyanistlerin gelişimine daha ilk derslerden başlayarak sağlam bir temel oluşturmaktadır. Piyanoya başlayanlara yönelik olan bu etütlerin diğer besteciler tarafından bestelenmiş olan etütlerden farkı, teknik unsurların ve müzikal ilkelerin bir arada geliştirilmesidir. Czerny bu etütlerinde öğrencilere öğretmeyi amaçladığı konuları başlıklar altında toplamış ve etütlerini bu başlıklara uygun olarak gruptandırmıştır.

1.2. Notalar ile Tanışmak İçin İlk Dersler

No.1 - No.10 etütleri öğrencilerin notalar ve klavye ile tanıştırılması amacını gütmektedir. Czerny bu etütlerde her iki elin gelişimini sağlayan notaları sol anahtarında yazmıştır. Notaların tek bir anahtarda yazılmış olması, öğrencilerin çalışma sürecindeki tüm dikkatini teknik unsurların oluşumuna yöneltmek içindir.

No.1: Etütte, her iki el farklı oktavlar içinde olsa da başlangıç notası olarak özellikle do notası seçilmiştir. Etüt do majör tonundadır. Bu etütte Czerny, piyanoya yeni başlayan öğrencilere sabit el pozisyonu içerisinde, beşli aralığındaki notaların çalışını öğretmektedir. Çalışmada kullanılan nota değerleri ile birlik ve ikiliklerin öğrenilmesi amaçlanmaktadır. Etüdün bir diğer amacı daha ilk dersten başlayarak müzik cümlesindeki ifade unsurunu çalıştırmaktır ve bu notalar üzerinde belirtilmiş olan bağlarla çalıştırılmıştır. Bağlar iki elin hem aynı andaki hareketini hem de ters biçimde yazılmadan birbirinden ayrı hareketini de sağlamaktadır.

No.2: Bu etütte sağ el, sol, sol el ise do notası üzerindedir. Bu çalışmada Czerny, öğrencinin klavyeyi tanmasına yönelik bir yaklaşım uygulamıştır. Her iki elde ikilik nota değerleri kullanılmış ve ellerin aynı yöne hareketleri ile iki elin eşit bir biçimde gelişmesi sağlanmıştır.

No.3 - No.4: Bu etütlerde Czerny'nin ek nota çizgilerini kullanmasının önemli nedenleri vardır. Czerny, öğretmenlik deneyimlerine ve bilgisine dayanarak, piyanodaki teknik gelişimin sağlanabilmesi için gerekli olan ilk şartın hareket mekanizmasındaki rahatlık olduğunun farkındaydı. Öğrencinin piyano karşısında bulunduğu noktaya göre ellerin klavye üzerindeki en doğru ve rahat konumunu göz önünde bulundurduğu içindir ki, bu rahatlığın ancak ek çizgilerle yazılan notaların piyano klavyesi üzerinde bulunduğu noktalarda sağlandığını tespit etmiştir. Ek çizgilerin kullanımı ile iki el arasında oluşan uzaklık, ellerin birbiri içine geçmemesine ve öğrencinin el pozisyonunu rahatlıkla kontrol edebilmesine olanak sağlamaktadır. Czerny, iki eli birbirinden uzak aralıklar içinde kullandırarak öğrencinin iki farklı melodi çizgisini aynı anda duyabilmesi için de kolaylık sağlamaktadır.

No.5: Bu etüt, dörtlük notaların öğrenilmesini ve sağ elin sabit pozisyonundan çıkarak do majör ve fa majör arpej kalıplarının çalışılması ile hareket kazanmasına yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Özellikle sol elde kullanılan bağlar ölçünün zayıf zamanında başlamış ve bir sonraki ölçünün kuvvetli zamanında bitirilmiştir ve bu sayede iki eli birbirinden bağımsız biçimde geliştirmenin yanı sıra, sol elde aynı parmağın ard arda kullanılmasından doğacak bir gerginliği de bağlar sayesinde yapılacak olan bilek

hareketleriyle önlemektedir. Bu işaretlerin uygulanış şekilleri öğrenciye en basit şekilde anlatılmalıdır. Bu anlatım bağ başlarında elin serbest bir şekilde tuşlara düşürülmesi ve bağ sonlarında kaldırılması hareketini açıklamalıdır. Çalış anında melodilerin dikkatli bir biçimde duyulmasına özen gösterilmeli ve müzik cümlelerinin ifadeli bir biçimde çalınması sağlanmalıdır.

No.6 - No.7: Etütlerde arpej ve çeşitli aralıkların dörtlük nota değerleri ile çalışılması ile her iki ele de hareketlilik kazandırılmıştır.

No.8 - No.9: 8. etüt sağ elde, 9. etüt ise sol eldeki do majör “akor” çalışmalarını kapsamaktadır. Bu etütlerde çalınacak akorların armonik yürüyüşleri saptanmalı ve öğrenciye gösterilmelidir. Uygulanacak olan artikülasyon ile ifadeli bir çalışın sağlanması üzerinde durulmalıdır.

No.10: Etüdün amacı her iki elde akorların çalışılmasını sağlamaktır. Etüt do majör tonundaki çeşitli akorların birbirlerine bağlantılarını çalıştırması bakımından önemlidir. Etüt çalışılırken, akorların belirtilen parmak numaraları ile çalışılması ve seslerin kesin bir birliktelik içinde duyulmasına özen gösterilmelidir. Gereksiz enerji harcanmasından sakınarak elin rahatlığının sağlanması için etütte belirtilmiş olan parmak numaralarının uygulanımı konusunda titiz bir yaklaşım izlenmelidir. Cümledeki ifadenin anlaşılabilmesi için ise öğrencinin ard arda gelen akorlardaki tüm seslerin birbirleri ile olan bağlantılarını fark edebilmesi sağlanmalı, akorlardaki tüm sesler sol elden başlayarak tek tek çalınmalıdır. Bu çalışma şekli ile öğrencinin, hem parmak numaralarını uygulayışında hem de tüm sesleri dinleyerek ilişkilendirmesinde, kendini kontrol edebilmesi sağlanmaktadır. Etüt çalınırken, her akorun bilek kullanarak çalınmasına ve sert olmayan, yuvarlak bir tuşenin daha bu derslerde oluşturulmasına çalışılmalıdır.

1.3. Sabit El Pozisyonunda Beş Parmak İçin Egzersizler

Czerny No.11 – No.18 etütlerinde, sabit el pozisyonunda “5 parmak” hareketinin çalışılmasını amaçlamıştır. Sol eldeki akorlarda öğrenciye tonalite kavramı öğretilmelidir.

No.11: Czerny'nin bu etütte sağ el için yazmış olduğu melodi, dörtlük nota değerlerinden oluşmaktadır. Bu çalışmada; tüm parmak numaraları notalar üzerinde belirtilmiştir. Czerny'nin böyle bir uygulamada bulunması, piyano eğitimine yeni başlayan öğrencilerin nota okumaktan çok, çalmaya olan tutkularından dolayı, melodiyi parmak numaraları ile yaratmaya çalışacaklarını bilmesindedir. Böyle bir yaklaşım ilk başta yararsız gibi görünse de, melodi çizgisinde ele ters gelen pasajlar, bu şekilde kolaylaşmakta ve öğrencinin sabit el pozisyonu içindeki parmak gurubu değişimlerini uygulamasını sağlamaktadır. Etüt, sol eldeki akor değişimlerini, notaların değerini aksatmadan yapabilmesi ve iki elin belirtilen süre değerleri içinde, aynı anda farklı bir harekete geçebilmeyi öğrenmesi bakımından oldukça yararlıdır.

No.12: Etütte, beş parmak hareketi sekizlik nota değerlerinden oluşmuştur. Sekizlik nota değerlerinin ilk kez bu etütte kullanıyor olması, öğrencinin yeni bir tartım biçimini öğrenmesini sağlamaktadır. Etüdün öğrenciye kattığı bir diğer bilgi ise artikülasyonlar konusundadır. Öğrenci, etütte yeni bir dokunuş biçimi olarak “staccato” yu öğrenmektedir. Etüdün 1. – 3. ölçüleri, bileğin ilk nota üzerine serbestçe bırakılması ile çalınmalı, bağ işaretleri ile gösterilen ve legato çalınan notaların sonuncusunda el, bilek yardımı ile staccato çalınacak notalar üzerine doğru taşınmalıdır. Staccato notalarda bilek tamamen serbest olmalı ve öğrenci bu hususta kontrol edilmelidir. Czerny etüdün 9. ölçüsünden itibaren legato çalınan pasajları daha uzun biçimde çalıştırmış, elin uzun süre aynı durumda bulunması sonucunda doğabilecek olan herhangi bir kasılmanın önlenmesi için bu pasajlardan sonra gelen notalarda staccato artikülasyonunu kullanmıştır. Czerny bu etüdü, sağ eldeki legato ve staccato artikülasyonunun çalışılmasına yönelik olarak yazdığından, öğrencinin tüm dikkatini bu ele toplamak için; sol eldeki akorları birlik nota değerleri ile çalıştırmıştır.

No.13: Etüt, sağ elin sekizlik nota değerlerine karşı, sol elde ölçü boyunca uzayan dörtlük notaların öğrenilmesini ve iki elin birbirinden özgür bir biçimde farklı artikülasyonlar yapmalarını çalıştırmaktadır. Aynı zamanda, öğrenci bu etütte 3 partili müzik yazısını da öğrenmektedir. Czerny 7. ölçüde sekizlik notaları ikişerli şekilde gruplandırılmış ve bu notaları küçük bağlarla bağlamıştır. Bu sayede öğrencinin farklı bir artikülasyon biçimi öğrenmesi sağlanmıştır. Birinci nota vurgulu olmalı ve ikincisinden sonra el çekilmelidir. Bu hareketi yaparken bileğin ilk nota üzerine düşüşü ve ikinci notadan sonra kalkış anındaki rahatlığı öğrenciye öğretilmelidir. Etütte karşılaştığımız ikinci artikülasyon şekli 9. ölçüdedir. Bu ölçüde üç çeşit artikülasyon şekli uygulanmalıdır. Bunlardan birincisi; iki tane sekizlik notanın birbirine bağlanması ve ikinci sekizliğin staccato bir dokunuşla çalınmasıdır. Bu artikülasyon şekli için bilek, ilk nota üzerine serbestçe bırakılmalı ve ikinci notada yine serbestçe kaldırılmalıdır. İkinci sekizlik üzerinde belirtilen staccato artikülasyonunun hızlı tempoda yapılması, bileğin hareketi ile mümkün olmayacağından, bileğin serbestliği bozulmadan parmak ile yapılmalıdır. Sol elde ise her ölçü içinde iki hareket vardır. İlk notalar uzarken, ölçü içindeki diğer notalar kısa çalınmalıdır. Sağ elde dörtlü gruplardan oluşan her sekizlik kalıbının çalınmasından sonra bilek rahatlatılmalı ve serbestçe bir sonraki bağ grubunun üzerine bırakılmalıdır. Öğrenci bu süreç içinde öğretmeni tarafından denetlenmelidir. Öğrenilen artikülasyonun çalınışı için gerekli hareketlerin, yanlış bir anlayışla uygulanmamasına dikkat edilmelidir. Aksi halde, hatalı alışkanlıkların edinilmesi sonucunda öğrencinin teknik gelişimi olumsuz yönde etkilenebilecektir. Sol elde, ilk notalara gelen parmakların güçlendirilmesi ve diğer parmakların özgürce hareketlerinin sağlanması üzerinde durulmalıdır; elin hareket mekanizması içinde herhangi bir kasılmanın oluşmamasına dikkat edilmelidir.

No.14: Etüt sağ eldeki çift sesli akorların, 1. ve 3. parmakların, 2. ve 4. parmakların, 3. ve 5. parmakların aynı anda kesin bir birliktelik ile çalmasını çalıştırmaktadır. Czerny çift seslerin çalınışındaki uygulamanın kesinlik kazanması için, çift sesli gruplarının tekrarını ölçü boyunca dörtlük notalarla devam ettirmiştir. Burada öğrenci için esas problem 2. ölçüdeki çift sesli iki akorun legato bir tuşe ile birbirine bağlanışını gerçekleştirebilmektir. Her iki akorda da üçüncü parmakla çalınan Mi notası vardır. Akorların birbirine

bağlanışında üçüncü parmağın çok fazla kaldırılmamasına ve bir akordan diğer akora geçişte tuşla bağlantısının koparılmamasına çalışılmalıdır. Hareket, elin ağırlığının ilk akordan sonra bilek yardımı ile ikinci akora aktarılması ile yapılmalıdır. Etütte istenen staccato tınısını oluşturmak için gerekli olan artikülasyon hareketleri üzerinde durulmalıdır. 13. etüdün 9. ölçüsünde tek ses için uygulanmış olan artikülasyon hareketleri, bu etüdün 14. ölçüsünde çift seslerle çalıştırılmıştır. Sol elde ise sekizlik nota değerlerinin çalınışı ilk kez bu etütte kullanılmıştır. Sol el eşlik durumunda olduğundan öğrenciye sağ elin çaldığı ezgilerin daha güçlü duyurulmasının gerekliliği anlatılmalı ve uygulanması sağlanmalıdır.

No.15: Sağ elin sabit el pozisyonu içindeki beş parmak çalışmaları bu etütte, üçleme nota grupları ile oluşturulmuştur. Bu etütte tonalite kavramı üzerinde durmaya devam edilmeli, etüdü çalarken öğrencinin sol eldeki akor değişimlerini dikkatlice dinlemesi ve bu değişimlerin müzikte yarattığı farklılıkları hissetmesi sağlanmalıdır. Sol elde 13. etütte olduğu gibi iki parti vardır. Bu partiler ayrıca çalışılmalı ve belirtilmiş olan bağların akorlara dokunuşta farklılık yaratmak için değil 3. ölçü boyunca uzayan Si ve Do seslerinin belirtilmesi için düşünüldüğü öğrenciye gösterilmektedir. Notalar üzerine yerleştirilen bağlarla, sağ eldeki müzik cümleleri oluşturulmalı, cümleler arasındaki nefesler iyi saptanmalıdır.

No.16: Czerny sağ el için yazmış olduğu süratli beş parmak figürlerinde, öğrencinin notaları tek tek değil gruplar halinde görebilmesini amaçlamaktadır. Etüdün son dört ölçüsü dışında, bağlarla gruplandırılmış onaltılık nota değerleri, parmakların havada gerilim içinde hazırlanarak, bilek ya da ön kol tarafından tuşa bırakılması ile çalınmalıdır. Bu hareketler esnasında koldaki kasların senkronize gerilimi ve parmak sinirlerinin parmağı hazırlayışı sağlanmalıdır. Etüt bileğin serbestçe bırakılması ile çalınmalı ve bu hareket 1. parmak üzerinde olmalıdır. Ağırlık sıra ile 2. parmaktan diğer parmaklara geçirilmelidir. Hareketten sonra ön kol tespit edilmeli ve hareketin destek noktası bilek olmalıdır. Etüdün son dört ölçüsünde yer alan süratli ve sürekli onaltılık nota değerlerinde öğrencinin omuzdan tuşa dokunuş noktasına kadar esnek oluşu önemle kontrol edilmelidir. Bu esnekliğin korunması ve sertliğin önlenmesi ile bileğin dalga hareketleri için gerekli yumuşaklığın ve rahatlığın

sürdürülebilmesi amacıyla tüm eklemlerin esnek olması gerekliliğinin üzerinde durulmalıdır. Unutulmamalıdır ki çalış halindeki hareketlerin devamlılığı ancak hareket mekanizmasının tümüyle esnek olmasıyla elde edilebilir.

No.17: Etüt sağ elde üçlülerin legato bir tuşe ile çalışılmasına yöneliktir. Üçlülerin çalınışında iki sesin eşitliği ve kesin beraberliği sağlanmalıdır. Legato çalınması istenen üçlü gruplardan sonra ölçü aralarında bulunan staccato notalar hareket mekanizmasındaki herhangi bir kas veya kas grubunun kasılması halinde gerekli rahatlığın sağlanmasına yönelik olarak yazılmış artikülasyonlardır. Czerny'nin sol eldeki notaları birlik nota değeriyle yazmış olması öğrencinin tüm dikkatini yine sağ eline verebilmesine imkân sağlamaktadır.

No.18: Bu etüt, öğrencinin metot içinde şimdiye kadar çalmış olduğu en uzun ve en fazla sayıda onaltılık nota içeren etüttür. 17. etütte akorlar halinde çalışılmış olan üçlü aralıklar bu etütte yan yana getirilmiştir. El pozisyonunun bozulmaması ve nota değerlerinde eşitsizlik gibi problemlerin ortaya çıkmaması için etüt yavaş bir biçimde çalışılarak dikkat edilmesi gereken tüm noktalar doğru bir biçimde saptanmalıdır. 3., 4., 7. ve 15. ölçülerde melodi çizgileri öğrenciye gösterilmeli, onaltılık nota grupları içerisinde yer alan 1. ve 3. onaltılıkların geçiştirilmeden, önemsenerek çalınmasına dikkat edilmelidir.

1.4. Bir Oktav İçinde Sadece Beyaz Tuşlar İçin Egzersizler

Czerny No.19 – No.26 Bu etütlerin amacı, elin önceki etütlerdeki sabit pozisyonundan farklı olarak hem birinci parmak geçişleriyle hem de farklı parmak numaralarının kullanımıyla bir oktav içinde hareketini sağlamaktır. Bu etütler; öğrencinin yeni ritim kalıplarını, artikülasyon biçimlerini ve ölçü vuruşlarını öğrenmesini sağlamaktadır.

No.19: Etüt, “do majör” tonunda ve tek oktav aralığında yapılan, küçük bir gam çalışmasıdır. Bestecinin etüt üzerinde belirttiği bağ işaretleri, öğrencinin doğru müzik cümlelerini oluşturabilmesini ve birinci parmağın geçiş anındaki pozisyonunun doğru uygulanmasını sağlamaktadır. Çalış durumunda 1. parmak tuştan uzaklaşmamalı ve geçiş aksansız olmalıdır. Teknik çalışmaların yanı sıra

müzikal temeller de sağlam atılmalı ve etüt sanki bir şarkı gibi öğrenciye söylenilerek, müzikteki nefes yerleri belirlenmelidir. Bu sayede cümle oluşturmalı ve öğrenciden saptanmış tüm ifadeleri çalması istenmelidir.

No.20: Etüt, sol elin sekizlik nota değerleri ile sağ ele eşlik ettiği küçük bir parça gibidir. Sol eldeki bu sekizlik notalar klasik Alberti Basıdır ve op.599 etütleri arasında ilk kez kullanılmıştır. Etüdün en önemli amacı, sıkça değişen tuşe farklılıklarının öğrenciye hem imge, hem de teknik bakımdan öğretilmesidir. Öğrenci bu etütte portamento'nun çalınışını öğrenmektedir. Bu dokunuş şekli ile bütün kol ya da el ve ön kol ağırlığı ile çalınan, kesik ve birbiriyle bağlantısı olmayan sesler elde edilmektedir. Portamento çalabilmek için, tuşa mutlaka bir ağırlık aktarılmalı ve nota üzerindeki işaretin bir tenuto çizgisi olduğu öğretilmelidir.

No.21: Czerny, bu etütte 3/4'lük ölçü değeri ilk kez kullanmış ve etütteki zorlukları bu ölçü vuruşlarının yarattığı sevimli bir vals havası ile öğrenci için daha kolay aşılabilir hale getirmiştir. 17. etütteki üçlü çalışmalarını ile benzer özellikler göstermektedir. 17. etütte olduğu gibi bu etütte de sağ elin başlangıç sesleri bileğin ve ön kolun savrulma hareketi ile çalınmalı, parmaklar çalıştan hemen önce havada gergin bir biçimde hazırlanmalıdır. Etüdün en önemli amacı; iki elin farklı tuşe hareketlerini aynı anda yapmasını sağlamaktır. Bunlar sağ eldeki legato ve sol eldeki staccato çalış şekilleridir. Etütte kullanılan notaların dörtlük ve ikilik değerler almış olması, Czerny'nin tuşe farklılıklarının dikkatli ve doğru bir biçimde çalınabilmesini amaçladığını göstermektedir. Bu etütte sağ ve sol el partiyonları ayrı ayrı çalışılmalı ve artikülasyonların uygulanışı kesinlik kazandıktan sonra iki elin yavaş bir tempo içinde beraber çalışı sağlanarak, öğrenciden birlikte çaldığı bu partileri dikkatlice dinlemesi istenmelidir.

No.22: Etüt, zayıf zamana gelen onaltılık ve sekizlik nota değerleri üzerinde başlayan bağların, artikülasyon uygulamalarını öğretmekte ve bir vuruş içinde sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan tartım biçimini çalıştırmaktadır. Yine, etüt bir şarkıymış gibi öğrenciye söylenmeli ve bu sayede nefes yerleri saptanarak doğru ifadeye ulaşılmalıdır. Artikülasyonların piyanoda uygulanış sırasındaki bilek hareketleri saptanmalı ve sağ elin bu

hareketlerin uygulanışında kesinlik kazanması için, ayrı el olarak çalışılmalıdır.

No.23: Etüt, öğrenciye “6/8’lik ölçü” değerinin öğretildiği ilk çalışma olup parmak ya da bilek tekniğinin öğretilmesinden ziyade, bir müzik cümlesi içindeki küçük bölümlerin doğru bir biçimde ifade edilebilmesi üzerine gelişmeyi amaçlamaktadır. İfadenin oluşması için kullanılmış olan bağ başlangıçları Czerny tarafından bilinçli bir şekilde konulmuş ve zayıf zamanlara denk getirilmiştir. Bu çalışmada öğrenciye öğretilmesi gereken; aslında bir müzik cümlesinin konuşmalarımızda kullandığımız cümlelerden çok da farklı olmadığıdır. Cümlenin içinde nerede virgül, nerede noktalı virgül veya nokta getirileceğini görebilmek için cümleciklerin belirtilmesi gerektiği anlatılmalıdır. Sağ ve sol elin ses çizgilerinin birbirinden bağımsız olarak görülmesi sağlanmalı, cümleciklerin ayrımları bilek hareketleri ile yapılmalıdır. Bunun sağlanması için; yine doğru imge, konsantrasyon ve hareket gerekmektedir. Müzik cümlesindeki bu küçük bölümcüklerin kendi içindeki vurgularının, küçük inişli çıkışlı çizgilerinin, hafif ya da kuvvetli oluşunun hiçbir zaman bütünü bozmayacak, esas çizgiyi zedelemeyecek nitelikte yapısı öğretilmelidir. Sol el, sağ eldeki melodiye eşlik edeceğinden daha hafif bir biçimde çalınmalıdır.

No.24: Etüdün amacı 6/8 lik ölçü vuruşu içinde, üçlü aralıklardan oluşan çift sesli sekizlik notaların, farklı zamanlarda uygulanan staccato ve legato artikülasyon şekilleri ile çalışılmasını sağlamaktır. Üçlülerin çalışması sırasında, seslerin beraberlik içinde olmasına ve tüm artikülasyonların bileğin esnek hareketleri ile yapılmasına dikkat edilmelidir. Özellikle 15. ölçüdeki bağa öğrencinin dikkati çekilmeli ve çift seslerin bitiminden sonra el rahatlatılarak küçük ve yumuşak bir bilek hareketiyle La notası üzerine bırakılmalıdır.

No.25: Bu etüt 24. etüdün 9., 10. ve 11. ölçülerinde sağ elde yer alan çift seslerin, (1-2, 1-3 ve 2-4 parmak'larla çalışmasının) beşinci parmak ile olan ilişkisine benzer özellikleri kapsamaktadır. Bu çalışmada çift sesleri çalan parmakların 1. parmakla olan ilişkisi, bu kez sol elde çalıştırılmıştır. Bu ilişkinin sol ele kazandırılması için Czerny, yazmış olduğu partiyonla çift sesleri çalan parmakların legato bir tuşe ile en az ikişer kez tekrar edilmesini sağlamıştır. Sağ elde ise akor tekniğinin temellerinin atıldığı 10 numaralı etütte olduğu gibi, seslerin kesin bir beraberlik içinde tınlaması, kolun tamamen serbestliği ve

parmakların pozisyonunun bozulmaması gibi unsurlara bu çalışmada da dikkat edilmelidir. Doğru el pozisyonu sağlandıktan sonra öğrencinin akorların üst seslerini dikkatlice dinleyerek ve takip ederek melodi oluşturması sağlanmalıdır. El pozisyonunun bozulmaması için avuç içi boşluğu kaybedilmemeli, akorlardaki seslerin eşit uzunlukta olması için ise, parmakların kıvrık bir biçimde tutularak aralarındaki boy farkının klavye üzerindeki eşitliği sağlanmalıdır.

No.26: Hızlı notaların gruplar halinde çalınması bu etütte bir kez daha vurgulanmalıdır. Czerny'nin bu yaklaşımı daha önce uyguladığı bir diğer çalışma 16. etüttedir. Bu grupların çalınışı sırasında bilek ve ön kolun serbest bir biçimde tuşlar üzerine bırakılması sağlanmalıdır. Tuşa dokunuş, bileğin gevşek bir biçimde 1. parmak üzerine bırakılması ile sağlanmalı ve bilek aşağıda olmalıdır. Hareket sırasında elin ağırlığı sıra ile 2. parmaktan diğer parmaklara aktarılmalıdır. Bu geçiş sırasında bileğin seviyesi gittikçe yükseltilmeli ve el 5. parmak üzerine doğru olmalıdır. 2. ölçünün çalınması için ise bilek 2. parmak üzerine bırakılmalı ve baş parmağın geçit işlevini doğru bir teknik ile yapması sağlanmalıdır. Baş parmağın geçişi sırasında bilek en büyük yardımcı olarak 2. parmağa doğru küçük esnek bir köprü kurtmalı, geçitten sonra başparmak esnek bir bilek ile beraber tekrar aşağıda olmalıdır. Geçitten sonra gelen 2. parmak tuş üzerinde hazır bulunmalıdır. Bilek ağırlığının 2. parmaktan başlayarak diğerlerine aktarımına, 6. ve 7. ölçülerde de dikkat edilmelidir. 9. ve 10. ölçülerdeki seslerin do majör dominant yedili akorunun sesleri ve tonik derecesinin yan yana dizilmiş biçimleri olduğu anlatılarak öğrencinin gruplandırılmış olan notalar arasındaki ilişkiyi anlaması sağlanmalıdır. 11. ve 12. ölçülerde ise bu seslerin akorlar halindeki görünümleri için öğrencinin dikkati çekilmeli ve aynı armoniye ait olan bu seslerin aynı parmak numaraları ile çalınması üzerinde titiz bir şekilde durulmalıdır.

1.5. Sadece Beyaz Tuşlar Üzerinde Bir Oktavı Aşan Egzersizler

Czerny'nin No.27 - No.31 etütleri sağ ve sol elin değişik oktav aralıklarındaki çeşitli çalışmalarını kapsamaktadır.

No.27: Onaltılık nota değerlerinin zincir halinde olduğu etütte, parmakların işlevleri üzerinde durulmalı ve birbirleri ile olan ilişkileri saptandıktan sonra etüt çalışılmaya başlanmalıdır. Ezginin çizgisi genişledikçe parmak kuvveti, el, ön kol ve kolun ağırlığı en kuvvetliden en hafife kadar çeşitli derecelerde kullanılmalıdır. Parmakların kendi özgür hareketleri dışında, elin ağırlığını aktaran sütunlar ve tüm mekanizmanın hareket parçaları olduğu unutulmamalıdır. Parmaklar kendi hareketleri sayesinde özgürlük kazanarak, yükseltilip havadan atılarak ve birleştirilerek, dolaylı hareketlerle doğrudan doğruya hareketlilik kazanmaktadırlar. Uzatılmış durumlarda buldukları gibi, tuşu avuç içine çekerek kullandıkları zaman staccato artikülasyonunda parlak bir tuşe yaratabilmektedirler. Bu etütteki staccato artikülasyonları, bileğin serbestliği ve parmakların tuşu çekme hareketi ile yapılmalı, piyanonun çekiçli mekanizmasına göre dip eklemden atılarak yapılan her parmağın vuruşu son derece serbest olmalıdır. Tüm parmaklar birinci eklemden en az kuvvetle, hızlı bir biçimde kaldırılarak tuşa düşürülmelidir.

No.28: Etüt, bağ ve staccato artikülasyonlarının serbest bilek hareketi ile yapılmasını ve sol elin sağ ele eşlik eden bir gürlük seviyesinde çalmasını geliştirmesi bakımından 20. etütle benzer özellikler göstermektedir. Bu etütte, küçük bölümcüklerin ve motiflerin bütündeki ifade üzerindeki etkisi öğretilmelidir. Öğrenciden, müzik cümlesinin bütününe anlaması, başlangıcını ve sonunu saptaması için daha önceki etütlerde yapmış olduğu gibi cümleleri şarkı gibi söylemesi istenmelidir. Etüdü çalıştırırken öğretmenin amacı, seslerin doğru renk dozajları ile seslenmeleri ve cümlenin doğru bir imge ile öğrencinin zihnine yerleşmesini sağlamak olmalıdır. Czerny bu etütte A-B-A formunu kullanmıştır. Öğrenciye bu formun birbirinden farklı iki temadan oluştuğu anlatılmalı, etüdün, baştaki temanın tekrarı ile sonlandığı gösterilmelidir. Bu analizin daha sonraki etütlerde öğrenci tarafından da yapılması istenmelidir.

No.29: Czerny bu etütte, 28. etütte üzerinde durduğu “cümle” ve “artikülasyon” çalışmalarını geliştirmeyi amaçlamış ve bu amaca yönelik olarak ifadeyi ölçü vuruşunun zayıf zamanlarında başlatmıştır. Etüt öğrencinin ilerleyen yıllarda çalışacağı eserlerde karşılaşacağı müzik cümlelerine yönelik klavuz bir çalışma gibidir. Ezgi içerisinde yer alan ifade bağlarından sonra koyulacak nefes işaretleri ile öğrencinin dikkati çekilmeli ve ifadeler netlik kazanarak öğrencinin zihnine yerleştirilmelidir. Bir başka çalışma yöntemi ise öğretmen ve öğrencinin tüm müzik cümlelerini bir şarkı gibi söylemesidir. Örneğin; ilk ifade bağındaki nota grubu öğretmen, ikinci ifade bağındaki nota grubu ise öğrenci tarafından söylenmelidir. Böyle bir söyleme anında öğrencinin ilk notayı belirtmesi ve son notayı daha hafif söylemesi sağlanmaktadır. Bu çalışma öğretmen ve öğrenci tarafından, söylemiş oldukları cümleler değişecek şekilde yapılmalı ve öğrencinin etüdün tüm ifadelerini öğrenmesi sağlanmalıdır. Öğrencinin tüm ifadeleri öğrendiğinden emin olunduktan sonra bu ifadelerin piyanodaki uygulanışına geçilmelidir. Etüt, cümleyi oluşturan motiflerin tanınması ve uygulanacak doğru artikülasyonlarla birlikte ifade bütünlüğünün sağlanmasını çalıştırması bakımından önem taşımasının yanında, Op.599 etütleri içerisinde “8.va” teriminin de öğretildiği ilk etüttür. Bu terimin açıklaması yapılırken, sadece yazılan seslerin bir oktav inceden çalınacağı söylenip geçilmemelidir. Her çalışmanın öğrenciyi tatmin eder nitelikte açıklamalardan oluşması amaçlanmalı ve terimin, klavye üzerindeki çok tiz seslerin dizek üzerine yazılımlarında icracının karşılaşılabileceği nota okuma zorluğunun ortadan kaldırılmasına yönelik olarak kullanıldığı anlatılmalıdır. Yapılan çalışmalarda etüdün çok detaylı olmasa da formu üzerinde durulmalı, öğrencinin önceki çalışmalarda öğrenmiş olduğu hiçbir bilgiyi unutmaması sağlanmalıdır. Etüt, 28. etütte olduğu gibi A-B-A formundadır; bunun öğrenci tarafından fark edilmesi sağlanarak, sahip olduğu bilgiler doğrultusunda, öğrenciye müziği anlamaya çalışma alışkanlığı kazandırılmalıdır. Öğretmen tarafından eklenecek olan bilgiler ve yapılacak olan tüm uyarılar öğrencinin düşüncelerini öğrendikten sonra olmalıdır. Böyle bir yöntem öğretmenin öğrencisini iyi tanımasını sağlayacağından, derslerdeki verimin de artmasına yardımcı olacaktır. Bu doğrultuda form analizine devam edilmelidir. 16. ölçüde tekrarlanan sol notasının tekrar A temasına dönüşü hazırladığı ve A temasının başlangıç sesini güçlendirdiği, nota üzerinde anlatılmalı ve piyanoda çalınarak gösterilmelidir. Temanın başlangıç notasının hazırlık notalarından ayırt edilebilmesi için; aynı

olan bu seslerin çalınışı sırasında küçük bir yavaşlama yapılmalı ve temanın başlangıç notasında etüdün başındaki tempoya dönülmelidir. Etüt, armoni değişimleri sonucunda ortaya çıkan ifadelerin, piyanoya aktarımını çalıştırması bakımından önem taşımaktadır. Bu çalışmada, piyano eğitimine yeni başlayan bir öğrencinin, parmak ve bilek tekniği ile müzikal ifade unsurlarının temel gelişmeleri bir arada sağlanmaktadır.

No.30: Czerny, bu çalışmadaki ifade için “con grazia” terimini kullanmıştır. Terimin “nazikçe” anlamına geldiği öğrenciye anlatılmalı ve bu ifadenin sağlanmasında sol elin taşıdığı önem üzerinde durulmalıdır. Eşliğin Alberti Bası biçiminde çalınması değil de akorlar halinde çalınması halinde bu ifadenin oluşmayacağı öğrenciye örneklendirilerek anlatılmalıdır. Sağ elde ifadeyi oluşturmak için kullanılan bağlar, sol elden ayrı olarak çalışılmalıdır. Çalışmanın esas amacı dördüncü ve beşinci parmağın işlevine yönelik olarak düşünülmüş olmalıdır ki, ifade bağlarının başlangıç sesleri de çoğunlukla bu parmaklarla çalınmaktadır. Czerny’nin bu parmakların işlevini artırmaya çalıştığı açıktır. Etüdün ilk ölçüsünde bilek ikinci parmak üzerine bırakılmalı, mi notasında kaldırılmalı ve serbest bir biçimde beşinci parmak üzerine tekrar düşürülmelidir. El bu durumdayken, dördüncü parmak havada hazırlanmış, aktif ve gerilim içinde olmalıdır. Daha sonra gelen sol ve mi notalarında elin tamamen serbest olduğu kontrol edilmelidir. Bu noktada, yine bileğin esnek olmasına dikkat edilmeli, bu esneklikle ikinci parmağın bilek yardımıyla birinci parmağa geçişi sağlanmalıdır. Czerny bu etütte, sağ elin özellikle 5., 4., 2 ve 1. parmakların bağlantıları üzerinde durmuş, bu parmakların birbirlerine bağlantılarındaki bilek hareketleri sayesinde, arpej tekniğindeki hareketlerin ve parmak numaralarının temel ilkelerini öğrencilere kazandırmıştır. Sol elde ise 4. ve 5. parmağın çaldığı sesleri sürdürmesini istemiş, ifade bağlarındaki başlangıç seslerinin bu parmaklarla çalınmasını sağlamıştır. Sol elde sürmesini istediği bu seslerin elde edilebilmesi için, bilek, bağ başlarına gelen bu sesler üzerine rahatça bırakılmalı ve parmak tuşun dibine ulaşmalıdır. Bir ölçüden diğerine geçişte bilek rahatlatılarak serbest bir biçimde hareketin devamlılığı sağlanmalıdır.

No.31: Czerny, sağ elde aynı zaman kesitinde belirtilen staccato ve legato notaların çalınışını çalıştırmaktadır. Bu artikülasyon şekli etüdün ilk ölçüsünde ve daha sonraki bazı ölçülerinde de görülebilmektedir. Bu notalarda,

bütün kol yada el ve ön kolun ağırlığı kullanılarak kesik ve birbirleri ile bağlantısı olmayan tınılar elde edilmelidir. Sağ elin melodik yapısı belirtilen bağ işaretlerinin uygulanışlarına göre oluşturulmalı; bağlarda yapılacak olan bilek hareketleri ile cümlelerdeki nefesler ve çözümler üzerinde durulmalıdır. Czerny bu etütte sol, elin oldukça bağlı “legatissimo” bir şekilde çalınmasını istemiştir. Sağ ve sol el birlikte çalıştığı zaman sağ elin hareketli, sol elin sabit bir pozisyonda olduğu ortaya çıkmaktadır. Etüt, sol eldeki armonik yapısı ile do majördeki tonalite duygusunu pekiştirmekte ve belirtilen artikülasyon biçimleri ile iki elin birbirinden bağımsız hareket etmesini çalıştırmaktadır.

1.6. Sol ve Fa Anahtarı İçin Egzersizler

Czerny, No.32 – No.35 etütlerinde, sağ elin sol anahtarında sol elin ise ilk kez fa anahtarında çalması için egzersizler bestelemiş, sağ ve sol elin farklı oktav aralıkları içinde gam, arpej ve oktav hareketlerini çalışmasını sağlamıştır. Nüans işaretleri ilk kez bu etütlerde kullanılmaya başlanmıştır.

No.32: Etüt, sol elin fa anahtarında yazıldığı ilk çalışma olup, yeni bir oktav içindeki notaların klavye üzerindeki yerlerini öğretme amacını taşımaktadır. Çalışmada, Czerny'nin istemiş olduğu legato tuşenin elde edilebilmesi için; öğrenci yazılan parmak numaralarını eksiksiz bir biçimde uygulamalıdır. Unutulmamalıdır ki, Czerny çeşitli arpej ve oktav gruplarındaki bağlantıların sağlanması için, öğrencilerin ellerine en uygun parmak numaralarını saptamıştır. Etüdün ilk ölçüsünde, sol eldeki do majör arpej kalıbının 4. parmak ile başlaması tesadüf değildir. Bu parmak seçimi, bir mantığa dayanmaktadır. Czerny, etüt üzerinde belirtmiş olduğu tüm parmak numaralarını melodik yapının bütününü göz önünde bulundurarak seçmiştir. Sol elin 4. parmakla başlamayıp, 5. parmakla başlaması durumunda ise elin klavye üzerinde çalınması gereken notalara ulaşımı, ancak kaldırılarak sağlanabilmektedir. Böyle bir çalış, cümlenin bozulmasına neden olacağından tercih edilmemelidir. Czerny sol eldeki tüm parmak numaralarını, melodi çizgisinin bütününü ve bu bütünlük içinde elin hareket durumlarını göz önünde bulundurarak seçmiş, öğrencinin notaları bağlı şekilde çalabilmesine olanak sağlamıştır.

No.33: Etüt, çeşitli arpej ve gam hareketlerini çalıştırması ve sol elin fa anahtarındaki notaları tanımaya devam etmesi bakımından 32. etütle benzer özellikler taşımaktadır. Bu etütte sol elin daha geniş bir ses aralığı içinde kullanılmasıyla, fa anahtarında nota okuma ve çalma yetileri geliştirilmiştir. Bu etüt çalışılırken; onaltılık nota değerlerinden oluşan parmak figürlerinde, sağ ve sol elin kesin bir beraberlik içinde ve aktif bir çalışmada olmasına dikkat edilmelidir. Öğrencinin çalışma halinde olduğu herhangi bir teknik etüdü veya müzik yapıtındaki pasajları her zaman hızlı tempoda çalışmasına izin verilmemelidir. Doğru tuşları basmanın, doğru parmak sayılarını uygulamanın, sonuca ulaşmak için yeterli olmadığı, asıl işçiliğin bu noktaların uygulanışından sonra başladığı fikri, çalışmalarda öğrenciye kazandırılması gereken en önemli unsurlardan biridir. Etüdün çalışılmasında önemsenecek ilk unsur; nota değerlerinin duyuluşundaki eşitlik olsa da, seçilen tını dozajlarında ve artikülasyonlarda da eşitliğe önem verilmelidir. İki elin aynı anda çalıştığı durumda, birlikteliğin sağlanması için parmakların aktif bir şekilde hareketliliği ve tuşa hakimiyeti gerekeceğinden, bu unsurların oluşumuna yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bu çalışmalar, yavaştan hızlıya doğru bir tempoda, en yüksek nüanstan en hafif nüansa kadar kademelendirilerek yapılmalıdır. Farklı notalara getirilecek vurgularla parmakların güç kazanması sağlanmalı, tüm onaltılık nota değerlerinin farklı ritim kalıplarıyla çalışılmasından sonra, etüt, legato, staccato, non legato, portamento ve portato gibi artikülasyon türleri ile çalışılarak tuşa hakim, sağlam bir çalış elde edilmelidir. Beş parmak figürlerinin çalınışı, her ele ayrı şekilde çalıştırılarak öğretilmeli, her iki elin bu çalıştaki hareketleri öğrendiğinden emin olduktan sonra hareketin iki elde uygulanmasına geçilmelidir. Etüt, farklı oktavlardaki aynı seslerin paralel hareketinden oluştuğu için, iki elin öncelikle ters yöne yapacağı hareketlerle çalışılması ve bu sayede ortaya çıkacak olan farklı seslerle, parmak hareketlerinin kesinlik kazanması sağlanmalıdır. Bu çalışmanın amacı; farklı seslerin aynı anda çalınışı durumundaki duyuluşun, aynı olan seslere oranla daha net ve fark edilir olmasıdır. Bu çalışma sonucunda hareketlerin iki elde uygulanışı sırasında çıkacak sorunlar öğrenci tarafından da daha kolay fark edilmeye başlanacaktır. Her iki elin beraber çalışması sırasında vurguların yine kesin biçimde yapılmasına, seçilen renk dozajlarının eşitliğine ve her iki eldeki parmakların eşit ağırlıkta olmasına dikkat edilmelidir. Tüm çalışmaların kontrollü ve doğru uygulanmasıyla öğrencinin işitme hususundaki duyarlılığı

artacak ve teknik çalışmalar aynı zamanda müzikal hale dönüşecektir.

No.34: Bu etütte sol el, fa anahtarındaki notaları çalma ve okuma yetisi bakımından gelişmiş olmalıdır. Sağ elin çift seslerden oluşan yapısında, Czerny'nin belirtmiş olduğu artikülasyon hareketlerinin uygulanışı için, bilek hareketleri üzerinde durulmalı ve öğrencinin her iki ses çizgisini dinleyerek müziğin gidişini takip etmesi sağlanmalıdır. Etütteki tüm noktalı dörtlük nota değerleri üzerlerinde belirtilen işaretten dolayı gerçek vuruş değerinde çalınmalıdır. Czerny'nin böyle bir çalış şeklini istemesinin nedeni; elin bir sonraki harekete hazırlanması için gerekli olan sürenin kısa tutularak bu sürede elin bir sonraki pozisyona daha hızlıca hazırlanmasını alıştırmaktır. Bu işaretle elde edilmesi istenen tuşe, ne staccato ne de legatodur. Yine de, her iki tuşenin kullanılması durumunda seslerin nasıl duyulduğu öğrenciye gösterilmelidir. Tuşeler arasındaki fark anlaşılabilir, etütte uygulanması istenen tuşenin doğru bir imge ile öğrencinin zihninde oluşması sağlanmalıdır.

No.35: Sol elde oktav aralığını çalıştıran bu etütte, Czerny'nin birinci parmakla çalınmasını istediği notaları staccato biçimde çalıştırması, bu parmağın rahatlığını kaybetmemesi içindir. Bu etüt, sol elin farklı oktav aralıklarını öğrenmesini sağlamaktadır. Sağ eldeki akorlarda öğrencinin “Appoggiatur” çözümlerine dikkat etmesi sağlanmalı ve Appoggiaturler üzerinde belirtilmiş olan bağlarda uygulanacak olan bilek hareketleri sayesinde müzikte doğru ifadelerin oluşması sağlanmalıdır. Bu etüdün diğer etütlerdeki akor çalışmalarından farkı sağ ve sol elin aynı aynda dörtlük notaları çalmasıdır.

1.7. Arızaların Kullanımı İçin Egzersizler

Czerny, 36., 37., ve 38. etütlerinde, müzikte kullanılan diyez, bemol ve natürel işaretlerini öğretmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle öğrenciye bu işaretlerin tanımı yapılmalı, piyano üzerindeki yerleri öğretilmeli ve elin siyah tuşlar üzerindeki pozisyonunun bozulmamasına dikkat edilmelidir.

No.36: Etütteki artikülasyonlar için gerekli olan bilek hareketleri saptanmalı ve onüçüncü ölçüdeki si bemol notası üzerinde yer alan işaretin çalışta bir derinliği kapsadığı anlatılmalıdır. Hızlı pasajlarda kesik sesler

isteniyorsa, işaretin uygulanışı “non legato” olarak yapılmalıdır. Hızlı bir tempoda böyle bir çalışma sağlamak oldukça zor olduğundan, çalış ister istemez legato bir çalışma dönmektedir.

No.37: Czerny bu etütte, diyez, bemol ve natürel işaretlerini çift seslerde kullanarak, aralık çalışmalarının gelişmesini sağlamıştır. Bu etütte sağ elin legato biçimde çalınması sağlanmalı ve seslerin aynı anda duyulmasına özen gösterilmelidir. Etütte sol el, 35. etütteki gibi oktav kalıplarından oluşmuş ve staccato notalardaki el hareketi ile yine 1. parmağın rahatlaması sağlanmıştır. Tüm oktav hareketlerinde bileğin esnekliği ve rahatlığı korunmalıdır.

No.38: Bu etütte yer alan staccato, legato ve aksanlı çalış şekilleri sekizlik ve dörtlük notalar üzerindedir. Bu artikülasyon türleri etüdü öğrenci için eğlenceli kılmaktadır. Tüm artikülasyonlar bilek yardımıyla yapılacağından bilek tamamen serbest olmalıdır. Bestecinin istemiş olduğu müzikal ifadeye ulaşmak için gerekli olan bir diğer unsur ise; etütteki parmak numaralarının tam anlamı ile uygulanmasıdır. Çalışılacak olan tüm etütlerde öğrencinin bu konu üzerine dikkati çekilmeli ve belirtilmiş olan parmak numaraları dışında numaralar kullanmasına izin verilmemelidir.

1.8. Sol Majör ve Fa Majör Tonunda Egzersizler

Czerny'nin No.39 – No.42 etütleri, sol majör ve fa majör tonundaki çeşitli çalışmaları kapsamaktadır. Czerny bu etütlerde öğrencinin müzikal bakımdan gelişmesini istemiş olmalıdır ki, müzik cümlesindeki anlatımın doğru oluşturulması için, nüans ve ifade temrinlerini sıkça kullanmış, öğrencinin daha önce öğrenmiş olduğu artikülasyon biçimlerini geliştirmiştir.

No.39: Czerny bu etüdünde, öğrencileri sol majör tonuyla tanıştırmaktadır. Yeni tonalitenin öğrenciye fark ettirilebilmesi için sol el ayrıca çalıştırılmalı, armonilerin yürüyüşündeki müzikal çizginin hissedilmesi sağlanmalıdır. Czerny'nin belirtmiş olduğu nüans terimleri müzikal çizginin hissedilmesine yardımcı olacağından dikkate alınmalı, etütteki ifadeler ve cümleler bu doğrultuda oluşturulmalıdır. Ölçünün zayıf zamanlarında sağ elde yapılacak artikülasyonlar ve diğerleri için, ayrıca bir çalışma yapılmalıdır. Sağ

eldeki çeşitli artikülasyonlar için yapılacak bilek hareketlerine karşın sol elde istenen dokunuş şeklinin legato olması, sol elin sabit bir pozisyonda bulunmasını sağlayarak, iki elin birbirinden bağımsız şekilde hareket etmesi hususunda öğrenciyi geliştirmektedir.

No.40: Bu etüdün ilk ölçüsünde, fa majördeki arpej aralıklarının bilek yardımı ile çalınması üzerinde durulmalı, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan tartım biçimi öğretilmelidir. Czerny, bu etütte “con brio” terimini kullanarak canlı ve sürükleyici bir çalış sağlanmasını istemiştir. Etüdün ilk ölçüsünde kullanmış olduğu ritim kalıbı ve bu ritim kalıbındaki sekizlik notaların staccato çalınışı, istemiş olduğu ‘con brio’ ifadenin oluşmasına yöneliktir. Ritim kalıbının, tersi bir artikülasyon biçimi olan legato biçimde çalınması ile, bestecinin istemiş olduğu ‘con brio’ ifadenin sağlanması mümkün değildir. Doğru ifadenin sağlanması için; 1. ölçüdeki artikülasyon biçimleri, bileğin 1. parmak üzerine serbestçe bırakılması ve zıplarcasına bir kalkış hareketi ile 2. parmak üzerine götürülmesi ile yapılmalı, onaltılık nota değerlerini çalan 4. ve 5. parmakların aktif olarak çalışması sırasında bilek yine esnek olmalıdır. Bestecinin isteği ifade şeklinin sağlanmasında, artikülasyon uygulamalarının önemi vurgulanmalı, müziğin oluşumunda teknik çalışmaların önemli bir araç olduğu, öğrenciyi bu derslerde kazandırılmalıdır.

No.41: Etütte öğrenci 3/8’lik ölçü vuruşunu öğrenmektedir. Etüdün amacı sağ elin çeşitli hareketlerini kapsayan uzun bir müzik cümlesinin ve ona eşlik durumunda olan sol elin legato biçimde çalınan onaltılık nota değerlerinin bir arada çalışılmasıdır. Czerny etütte müzikal unsurlar üzerinde durmak istemiştir ki, etüdü teknik çalışmalardan ziyade, küçük bir müzik parçası gibi bestelemiştir. Sol elde yazmış olduğu eşlik yapısının, sağ eldeki melodiye oranla daha hafif çalınmasını sağlamak için “dolce espressivo” terimini kullanmıştır. Bu terimin “tatlı ve ifadeli” anlamına geldiği öğrenciyi anlatılmalıdır. Czerny’nin, kabalaşmadan, tatlı bir biçimde çalınmasını istediği notalar sol eldekiler, ifadeli biçimde çalınmasını istediği notalar ise sağ eldekilerdir. Bu ifadenin oluşturulması etüdün en önemli amacıdır. Bunun için sağ eldeki müzik cümleleri üzerinde ayrıca çalışılmalıdır. Artikülasyonların uygulanması ile ifade netlik kazanmalı, yazılan tüm nüans işaretlerinin yardımı ile cümlelerin zirve noktaları tespit edilmelidir. Etütteki uzun cümle yapısının hissel olarak

devamlılığının ve bütünlüğünün sağlanması etüdün amacı bakımından önem taşıdığı için, yazılan nüans işaretleri sağ eldeki melodiyi bastırmayacak şekilde sol elde de uygulanmalıdır.

No.42: Fa majör ve sol majör tonunun öğrenimine yönelik olarak bestelenen 39., 40., 41. ve 42. etütler, öğrencide müzikal imge ve teknik bağlantısını oluşturmaya başlayan çalışmalardır. Bunlar arasındaki 42. etütte polifonik bir yapı vardır. Bu yapı içindeki üç ya da dört ses çizgisinin birbirinden bağımsız olarak hareket etmesine eğilen, bir elde iki ayrı sesin yürütülmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bir el için yazılmış ses çizgilerinin iki ele bölünerek çalınması ile seslerin tınıları ve her iki elin melodi çizgilerini öğrenilmesi sağlanmalıdır. Her iki elde çalınacak olan çift seslerin kesin beraberliğine, çift seslerin çalışıldığı tüm etütlerde olduğu gibi dikkat edilmelidir. Bileğin yumuşak hareketleri ile yapılacak artikülasyon çeşitleri sayesinde, sert olmayan, yuvarlak, dolce bir tuşe oluşturulmalıdır.

1.9. Suslar ve Diğer İşaretler İçin Egzersizler

Czerny'nin No.43 – No.57 etütleri, müzikte anlatımı sağlayan farklı değerlerdeki sus belirteçleri ile diğer işaretlerin öğrenimine ve bu işaretlerin müzikte yaratmış olduğu ifadelerin çalışılmasına yöneliktir. Dizek üzerinde notaların yanı sıra bir çok sus işaretiyle de karşılaşacak olan öğrencilere, bu işaretlerin kullanım amacı ve müzikte yaratmış oldukları ifadeler şu şekilde anlatılmalıdır:

“ Hareket mekanizmasındaki ve müziğin yapısındaki gerginliğin yok edilmesi için gerekli olan en önemli unsurlardan biri nefes olduğundan, nefessiz bir gerginlik giderme mümkün değildir. Müzikte nefes almak soluklanmayı ve ciğerleri, ritim ise müziğin kalbini simgeler. Nefes almayan bir müzik, tıkanmaya ve boğulmaya mahkum olur. Çünkü müzik canlıdır ve yaşar. Kişinin yaşamında nefesin hızlanıp yavaşlaması nasıl ki duyguları ve heyecanları dile getirirse, partiyon üzerinde de aynı duygu ve heyecanları yaşatır. Yaşamda; korku, kaygı, sıkıntı, heyecan, nasıl ki nefes alış verişimizi değiştirirse, tempodaki hızlanmalar, yavaşlamalar, aksanlar vb. ifade biçimleri de müzikte nefes değişiklikleri ile ruhsal durumları oluşturmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri de suslardır. Yaşamda taşıdığı anlamlar gibi, müzikte de suslar çeşitli anlamlar taşımakta ve ifadeye katkıda bulunmaktadır.”¹²

¹² Seba Baştuğ Şen, **Piyano Tekniğinin Biyomekanik Tekniği**, (Pan Yayıncılık, I.Basım 1999), s. 37

Czerny bu etütlerinde müzikteki yapı bütünlüğünün yeterince sağlanabilmesi için, susların yanısıra tempo unsurunu da dikkate alarak, ilk defa bazı hız terimlerini kullanmıştır. Metodu çalışan öğrencinin belirtilen hız terimlerine uygun tempolarda çalabilmesi için, çalışmış olduğu önceki etütlerde piyano tekniği ile ilgili temel bilgileri, çeşitli artikülasyon uygulamalarını ve vücudundaki hareket mekanizmasının işleyişini, belirli bir seviyede öğrenmiş olması gerekmektedir. Bu etütler öğrencinin öğrenmiş olduğu tüm bilgileri farklı tonlarda uygulamasını sağlamaktadır. Czerny, diyezli ve bemollü tonların öğrenilmesini de kolaydan zora doğru bir sistem içinde öğretmiştir. No.43 den itibaren bestelemiş olduğu etütlerinde, teknik ve müziği birbirinden özellikle ayırmayarak aynı anda geliştirdiği görülmektedir. Bunun nedeni duygularımızdan yola çıkarak hareketlere, yani tekniğe ve hareketlerden yola çıkarak seslerle müziğe ulaşmamızdır. Teknik ve müzikaliteyi sağlayacak unsurların, müziğin bütününe oluşturacağından, aynı düzenle gelişmesi gerektiği öğrenciye vurgulanmalı ve müziğin bütünlüğü için, her iki unsurun aynı önemde çalışılması sağlanmalıdır.

No.43: Czerny bu etüdünde, dörtlük sus değeri ve bu değerleri gösteren işaretin öğrenilmesi üzerinde durmuştur. Bu suslarla aynı değerlere sahip notaların süre bakımından eşit olması için, iki el ayrı bir şekilde çalışılmalıdır. Her iki elde kuvvetli zamanlara rastlayan suslarda, öğrencinin nefes ve küçük bir baş hareketi ile bu vuruşları hissetmesi öğretilmelidir. Kuvvetli zamanlara gelmeyen ve kesin biçimde hissedilmeyen suslar, müziğin ritmik akışını bozabilmektedir. Bu nedenle etüt üzerinde yapılacak çalışma, vuruşlardaki eşitliğin düzgün şekilde sağlanmasına yönelik olmalı ve iki el birlikte çalışılırken staccato artikülasyonları legato ya dönüştürülmelidir. Bu çalışma sayesinde her iki eldeki dörtlük notaların tını ve süre bakımından eşitliği sağlanacak, ard arda çalınan do majör akorları, tek bir el ile çalınıyormuşçasına muntazam biçimde duyulacaktır.

No.44: Etüt, sekizlik sus değerinin öğrenilmesini ve her iki elde “leggiero” tuşenin çalışılmasını sağlamaktadır. Etütteki leggiero tuşe ve sekizlik sus değerlerinin uygulanış tekniği iç içedir. Leggiero bir çalış, ancak sekizlik susların doğru uygulanışı ile elde edilebilir. Susların kullanılmaması ve sekizlik nota değerleri yerine dörtlüklerin kullanılması durumunda ortaya çıkacak tuşenin

ve ifadenin ne kadar farklı olacağı öğrenciye gösterilmelidir. Leggiero tuşenin elde edilebilmesinde suslar çok önemli bir rol oynasa da, tek başlarına yeterli değildir. Bu tuşenin tam anlamıyla oluşabilmesi için staccato artikülasyonu, parmakların tuşu çekme hareketi ve bilek serbestliği ile yapılmalı, piano nüansı kesin biçimde uygulanmalıdır.

No.45 - No.46: Bu etütlerde Czerny, dörtlük vuruş içine yerleştirdiği sırasıyla sekizlik sus ve onu takip eden iki onaltılık nota değerinden oluşan ritim kalıbını öğretmeyi amaçlamıştır. Farklı ölçü vuruşlarına sahip olsalar da, her iki etüt kendi içinde karakteristik bir ritim kalıbına sahiptir. Bu kalıpları oluşturan motiflerin sol elde de çalınması, sol elin hız kazanması bakımından önem taşımaktadır. Onaltılık nota değerlerinin çalınışı ve artikülasyonlarının uygulanışı bakımından, her iki etütte de iki elin kullanım zorlukları eşit düzeydedir. Bestecinin belirtmiş olduğu tüm nüans ve artikülasyon şekillerinin doğru uygulanması, 45. etütte ‘con brio’, 46. etütte ise “scherzando” ifadelerinin oluşmasına yardım edeceğinden, önem taşımaktadır.

No.47: Etütte, müzik küçük bölümcüklerden ve motiflerden oluşmuştur. Sağ elin ilk ölçüsünde yer alan artikülasyon biçiminin uygulanışı, do notasından sonra bileğin fa notası üzerine serbestçe bırakılması ile olmalıdır. Burada önemsenmesi gereken şey; fa notasının zayıf zamana gelişi ve cümleciğin bu zaman üzerinde başlamasıdır. Zayıf zaman üzerinde başlayan cümleler, tempodaki sağlamlığın bozulmasına neden olabilirler. Bu nedenle temponun sağlam biçimde oluşturulması için, vuruşların kesin biçimde hissedilmesi sağlanmalıdır. Zayıf zaman üzerinde başlayan bu motifin doğru zamanda çalınması için, sol eldeki ikinci vuruşun belirtilmesi ve hissedilmesi sağlanmalıdır. Bu nedenle olmalıdır ki; Czerny etüt boyunca bu vuruşlara denk düşen tüm notaların staccato bir artikülasyon ile çalınmasını istemiştir. Bu etüt çalışılırken yazılan tüm işaretlerin uygulanmasının yanısıra, önemle üzerinde durulması gereken bir diğer nokta; hem bağlarla belirtilmiş olan küçük cümlelerde, hem de bütünde, etüdün içerdiği cümle mantığını anlayabilmektir. Bu mantığı anlamak için etüdün bütününe hem teorik hem de pratik açıdan, yapı içindeki küçük parçacıklara bölünüşleri anlaşılmalıdır. Etütteki figürlerin, artikülasyon şekillerinin aldıkları vurguların, tekrarlanan motiflerin müzik cümlesine katkıları, yürüyüşlerin, gecikmelerin ve çözümlerin, cümlenin bütünü

ile ilişkileri öğrenciye anlatılmalı ve özümsetilmelidir.

No.48: Etüt, si bemol majör tonunun ve sol elde noktalı dörtlüklerle sekizlik nota değerlerinden oluşan ritim kalıbının öğrenilmesine yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Bu ritim kalıbındaki sekizlik notaların staccato bir artikülasyon ile çalınışı, zayıf zamanlara rastlayan bu notaların belirtilmesine yardımcı olmakta ve ritim kalıbının kesin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. B temasının son ölçüsü olan etüdün onaltıncı ölçüsü, hem si bemol majöre hem de A temasına dönmek için hazırlık sağlamaktadır. Bu ölçüde belirtilmiş olan “D.C al fine” yazısı ile etüdün başına dönülmeli ve bitiş çizgisine kadar devam eden ilk sekiz ölçünün çalınışı ile A teması tekrar edilmelidir. “D.C al fine” teriminin her parçada aynı şekilde uygulandığı ve parçanın “fine” yazısında sonlandığı öğrenciye öğretilmelidir.

No.49: Czerny bu etüdünde, onaltılık susları ve si bemol majör tonundaki gam tekniğini çalıştırmıştır. Tüm gamlar beş parmak tekniğinin tüm sorunlarını kapsadığı gibi, baş parmak geçidi, bilek, ön kol ve üst kol hareketlerinin de çalışılmasını sağlamaktadır.

Baş parmak geçişlerinde ya da dönüşlerde el klavye üzerinde yer değiştireceğinden, bu parmağın yapısının bilinmesi gerekmektedir. Baş parmağın diğer dört parmaktan farkı, üç eklemden değil iki eklemden oluşmasıdır. Dört parmağın avuç içindeki başlangıç noktalarının birbirlerine yakın olmasına karşılık, baş parmağın daha uzakta oluşu bu parmağa büyük bir özgürlük ve güç kazandırmaktadır. Ayrıca baş parmak, diğer tarak kemiklerinden bağımsızdır ve onlara eklem bağlarıyla bağlı değildir. En önemli farkı diğer parmaklardan farklı olarak yan basarak ses çıkartabilmesidir. Tüm bu nedenlerle tamamen özel bir konuma sahiptir. Bu özel yapısı nedeniyle de, elin pozisyonunu kolayca bozabilmektedir. Çalış sırasında uygulanacak olan tüm başparmak geçişlerinde, başparmağa rastlayan notalarda herhangi bir aksan oluşmamasına dikkat edilmelidir. Baş parmak yüksekliği, üçüncü parmak yüksekliği göz önünde bulundurularak seviyelendirilmeli, elin dengesini bozacak ve kolu doğal durumundan uzaklaştıracak tüm hareketlerden kaçınılmalıdır. Üst kolu ve dirseği hafifçe dışa doğru hareket ettirmek yerine, bileğin yatay hareketi ile daha az efor harcayarak zaman kazanılması, sağlam bir

çalış elde etmek için yeterli olacaktır. Sağ eldeki çıkıcı ve inici pasajlarda baş parmağın hareketi, bileğin dördüncü parmağa doğru yatay hareketi ve elin baş parmak üzerinden hızlı biçimde bırakılışı ile sağlanmalıdır. Bu geçişler, dirseğin katılımı olmaksızın, bileğin refleks hareketi ile yapılmalı ve baş parmak kolun doğallığını bozmayacak biçimde kullanılmalıdır. Aksi takdirde baş parmağın elin altından rahat bir pozisyonda geçişi engellenmiş olmaktadır. Baş parmağın refleks durumuna getirilme çalışmaları yapılmamış ise, geçişlerin akışı bozulacaktır. En sık yapılan teknik yanlışlıklardan biri; baş parmağın elin altına yerleştirilmesidir. Baş parmağın hareket kapasitesini kaybetmesine sebep olacağından, böyle bir pozisyona izin verilmemelidir. Bu parmağın diğer parmaklar gibi serbest hareket edebilmesi için; en üst parmak kemiğinden uyarılarak, her zaman hafifçe dik bir duruşa gereksinimi vardır. Başparmağın aşırı düz ve yatay bir geçiş gerçekleştirmesi durumunda elin ve parmakların dengesi bozulabilmektedir. Prensipte hareketlerde enerji savurganlığının engellenmesi, doğallığının elde edilmesini sağlayacağından, gereksiz ve fazla hareketlerden sakınılmalıdır.

Etüdün onaltılık notalardan oluşan pasajlarında, kesin bir eşitliğin ve bağlı bir çalışın elde edilmesinde, el ile beraber bilek ve kolun esnekliği önem taşımaktadır. Yukarı çıkan dizilerde (1. , 5. , 9. ve 13. ölçülerde) klavyenin sesleri gittikçe tizleşmektedir. Tiz seslerde eşitliğin korunması, çalışın daha da kuvvetlendirilerek sürdürülebilmesi için ön kol ve üst kol yana doğru açılma hareketleri yaparken, tuşa aktarılan ağırlık da çoğaltılmalıdır. İnici gamlarda ise; kol hareketleri içeri doğru olmalı ve kolun hafiflemesi sağlanmalıdır. Czerny'nin inici ve çıkıcı dizilerde belirtmiş olduğu nüans işaretleri de bu doğrultudadır. Sesler tizleştikçe tuşa aktarılan ağırlık çoğaltılmalı ve ses gürlüğü artırılmalıdır. Bunun nedeni “bel canto” tekniğidir. İnici dizilerde ise kolun hafiflemesi ile ses gürlüğü azaltılmalıdır. El pozisyonu baş parmağa yönelik ve biraz içeri doğru meyil içinde olmalı ve baş parmakla uygulanacak geçiş hareketleri için bilek yumuşak ve esnek olmalıdır. Czerny'nin teknik çalışmaların amacına uygun olarak kullanmış olduğu nüans terimleri ve işaretleri, çalış sırasında tuşe farklılıklarının oluşmasını sağladığından, öğrenciyi monoton bir çalıştan kurtarmakta ve çalışmaları zevkli bir hale getirmektedir. Dizilerin çıkışı sırasında uygulanacak olan “crescendo” işaretlerinde, sesin gürlük derecesi bir anda yükseltilmemeli, inişlerdeki “decrescendo” işaretlerinin uygulanışında ise

ses gürlüğü bir anda azaltılmamalıdır yani bu nüansların kademeli bir biçimde ve bir süreç içinde uygulanışı sağlanmalıdır. Bu etütlerin yanı sıra diğer piyano eserlerinde de, crescendo ve decrescendo terimleri uygulanırken, yeni bir nüans işareti belirtilmedikçe, bu nüansların uygulanmaya başlanacağı noktanın hemen öncesindeki son gürlük seviyesinden başlanması gerektiği öğrenciye anlatılmalıdır.

No.50: Öğrenciye re majör tonunu öğretmeyi amaçlayan bu etüt, sol elde baş parmağın geçiş tekniğini çalıştırmakta ve bu tekniğin oluşmasına yardımcı olan nüansların uygulanışlarına yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Etütteki müzik cümlelerini doğru oluşturmak için belirtilmiş olan tüm artikülasyon biçimleri uygulanmalı özellikle sol el teknik olarak geliştirilmelidir.

No.51 - No.52: 50. etütte re majör tonunu öğrenmiş olan öğrencinin 51. etüdü çalışma amacı; yeni ve noktalı bir ritim kalıbını öğrenmek olmalıdır. Czerny'nin bu etütte öğrenciye öğretmek istediği konu, noktalı sekizlik ve onaltılık nota birleşimlerinden oluşan ritim kalıbıdır. Tartımın doğru ve sağlam bir biçimde oluşturulabilmesi için, öğrenci etüt boyunca kullanılan nota değerlerini etütteki en küçük nota değeri olan onaltılıklara bölerek kesin bir biçimde saymalı ve kesin bir matematiksel denetim içerisinde piyanoya aktarmalıdır. Müzikte doğru anlatıma ulaşabilmek için bestecinin yazmış olduğu ritim kalıplarının doğru uygulanması büyük bir önem taşımaktadır. Czerny'nin etütte öğrenciden uygulamasını istediği artikülasyon biçimleri, ritim kalıbının doğru şekilde oluşmasına yardım edeceğinden, ritim çalışmaları ile eş zamanlı bir biçimde çalışılmalı ve ayrı birer unsur gibi görülmemelidir. Etütlerde belirtilen artikülasyon şekillerinin, Czerny tarafından bir çok unsurun bir arada gelişmesine yönelik olarak düşünüp yazıldığı göz ardı edilmemelidir. Etütte uygulanacak çalışmalara müziğin teorik kısmı da eklenmeli ve etütteki tonik-dominant kavramı ve bu kavramların birbiri ile olan ilişkileri anlatılmalıdır. Sol eldeki akorların çevrimleri gösterilerek, bu çevrimlerin akorun kök halindeki seslerinden oluştuğu belirtilmelidir.

52. etütte teknik uygulamalarla sağlam bir çalışma ulaşıldıktan sonra, etütteki müzikal ifade üzerinde düşünülmeli ve bu düşünme işlemine öğrencinin de dahil olması sağlanmalıdır. Tonik-dominant ilişkisinden yola çıkarak etütteki

A ve B temaları saptanmalı ve her iki tema arasındaki karakter farklılıkları öğrenciye gösterildikten sonra, periyotlardaki ön ve yan cümleler anlatılmaya başlanmalıdır. Etütteki küçük motifler içindeki legato, tenuto, non legato ve staccato artikülasyon farklılıkları üzerinde ayrıntılı bir biçimde çalışılmalı ve tüm farklılıklarının net bir biçimde ortaya çıkarılması için gerekli bilek hareketleri üzerinde durulmalıdır. Bunların yanında, “Appogiatura” ların ve çözümlerin teorik ve pratik olarak analizleri ve piyanodaki uygulanış şekilleri çalışma içerisinde öğrenciye gösterilmelidir.

No.53: Etütte uygulanacak artikülasyon hareketleri ile ölçülerde kuvvetli ve zayıf zamanlara gelen vurgular öğrenciye öğretilmeli, vuruşların ölçüde hangi zamanlara geldiği saptanarak ritmik imgesinin gelişmesi sağlanmalıdır. Czerny bu etütte “senkop”un çalışılmasını sağlamıştır. Müzikteki zayıf zamanların belirtilmesi ile oluşan bu tartım biçiminin tam olarak hissedilebilmesi için bu zamanlara denk gelen notalar üzerine aksan işaretleri koymuş ve bu notaların belirtilerek çalınmasını istemiştir. Bestecinin bu ritim kalıbı içinde kullandığı artikülasyonların doğru biçimde uygulanması, müziğe çok önemli bir dinamik özellik katmakta ve bestecinin istemiş olduğu con brio ifadesinin sağlanmasına yardım etmektedir. Sağ eldeki senkop ritim kalıbının çalınışı sırasında uygulanacak artikülasyonlar için, ilk notadan sonra bilek zıplatılarak bir sonraki nota üzerine bırakılmalı, zayıf zamana denk gelen bu notanın ölçü içindeki vuruşların düzenini bozmaması için sol eldeki ikinci vuruşun hissedilmesi sağlanmalıdır. Bu etütte, 48. etütte de kullanılmış olan “D.C al fine” terimi öğrenciye tekrar hatırlatılmalı, etüt başa dönülerek bitiş çizgisine rastlayan “fine” ibaresinde sona erdirilmelidir.

No.54 - No.55: 54. etüt si bemol majör, 55. etüt sol majör tonunda olup, öğrencinin bu zamana kadar çalıştığı etütlerde öğrenmiş olduğu ritim kalıplarının ve artikülasyon türlerinin birleşimini kapsamaktadır. Her iki etüt önce küçük gruplara ayrılarak çalışılmalı, daha sonra bu gruplar birleştirilerek kademeli bir biçimde genişletilmelidir. Genişletilmiş gruplar çalınırken küçük motifler tek başına kalmamalı, cümle içinde akıcı bir biçimde yerlerini almalıdır. Czerny bu etütlerinde öğrencinin bir etüdden daha ziyade parça çalışmış gibi hissetmesini sağlamıştır. Bu bakımdan etüdün müzikal yapısını daha iyi anlayabilmek için form analizi yapılarak A ve B temalarının karakterleri

arasındaki ifade farklılıkları saptanması atlanmamalıdır. Her iki etütte cümleler arasındaki geçişleri sağlayacağından, belirtilen parmak numaraları üzerinde dikkatlice durulmalı, bu geçişler kendilerinden sonraki armoniyi ve karakteri hazırlayacak nüanslarla çalınmalıdır.

Her iki etütte de öğrencinin melodik yapıyı ve motifleri iyi anladığından, doğru işittiğinden ve doğru söylediğinden emin olunmalıdır. Öğrencide tını ve tuş duyarlılığının içten dışa doğru bilinçlendiği göz önünde bulundurularak, 54. etütte Czerny'nin kullanmış olduğu “dolce” terimi, sadece parmak temrinleri ile oluşturulmalıdır. Bu terimin anlamına uygun olarak tatlılığın ve güzelliğin yani tını renginin önce imgede oluşması üzerinde durulmalı, daha sonra sağ elin her iki etütte de melodisini doğru nefeslerle ve ifadelerle ortaya çıkarması sağlanmalıdır. Küçük bir parça niteliği taşıyan bu etütlerinde Czerny, öğrencilerin müzikteki iniş çıkışlara, vurgulara ve ifadelere karşı duyarlılığını geliştirmektedir.

No.56: Etüt, kromatik dizilerin öğrenimi ve bu dizilerin hızlı bir tempo içerisinde çalınmasına yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Kromatik dizilerdeki hızın elde edilmesinde parmak numaralarının doğru biçimde uygulanması şarttır. Czerny'nin bu etütte yazmış olduğu parmak numaraları, kromatik dizinin çalınışında ele en uygun olan ve günümüzde de en sık kullanılan parmak numaralarıdır. Czerny, kromatik dizi içinde ard arda gelen beyaz tuşlarda, 1. ve 2. parmağın kullanılmasını istemiştir. Bestecinin istediği hızı ve ifadeyi elde etmek için; sağ el ayrı bir biçimde çalıştırılmalı, tüm parmak numaralarının ve bu numaraların uygulanması sırasında elin bulunduğu pozisyonunu öğrencinin iyice kavraması sağlanmalıdır. Baş parmak geçişleri bileğin yumuşak hareketleri ile gerçekleşmeli, onaltılık kromatik dizi gruplarının çalınışında el, küçük görünen bir pozisyona getirilerek tuşlara yakın ve kapalı bir görünüm içinde olmalıdır. Kromatik dizilerin çalınışından sonra gelen sekizlik notalarda eldeki gerilim giderilmeli, bileğin gevşek durumda olup olmadığı kontrol edilmeli ve el aksanlarla belirtilmiş olan dörtlük notalar üzerine bırakılmalıdır. Czerny'nin etüt için kullanmış olduğu “scerzando” yani şakacı bir ifadenin oluşması ve muzip bir karakterin yaratılabilmesi için; kromatik diziler eşit bir biçimde çalınmalı, staccato ve aksanlar için gerekli olan artikülasyonlar birbiri ardına doğru biçimde uygulanmalıdır. 9. ve 14. ölçüler arasında uygulanması istenen

artikülasyon biçimi, ölçü başlarındaki onaltılık notalar üzerine bileğin serbest biçimde düşürülmesi ve staccato çalınması istenen sekizlik nota değerlerinde kaldırılmasıdır. Sekizlik notalarda yapılan bu artikülasyondan sonra el devam etmekte olan aynı ritim kalıbının başlangıç noktalarına sıçratılmalıdır. Bu ritim grubu 2.-3., 4.-5., ve 1.-2. parmakların çalıştırılmasına yönelik olduğundan, parmak artikülasyonuna önem verilmeli ve etüt hızlı bir tempoda çalınırken iki eldeki birlikteliğin bozulmaması için sol el ilk sekizlikleri belirterek çalınmalıdır. Bu etütte kullanılan nüanslar “p” ve “pp”dur. Bu nüansların kullanılmasının sebebi etüdün hızlı bir tempoda rahatça çalınabilmesini sağlamak içindir.

No.57: Etüt, akor çevrimlerinin öğrenilmesine yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Czerny bu etüdünde do majör akorunun çevrimlerine yer vermiştir. Çift sesler için belirtilmiş olan parmak numaraları, elin “allegro” tempoda efor harcamadan çalışına yönelik olarak düzenlenmiştir. Czerny'nin staccato bir artikülasyon ile çalınmasını istediği akorlar önce legato biçimde çalışılmalıdır. Bu çalışma şekli elin az hareket etmesini sağlayacağından, akorlardaki parmak numaralarının ele öğretilmesini kolaylaştırmakta ve gereksiz hareketler yapmasını engellenmektedir. Etüdün B teması, ana tonun dominant derecesi olan sol majördedir. Sol eldeki sol majör ve do majör arpej kalıplarının çalınışında, yazılan parmak numaralarının uygulanmasına ve bileğin esnek olmasına özen gösterilmelidir. B teması, sol elin gam ve arpej dizilerdeki teknik gelişimine yöneliktir. Bu pasajlarda onaltılık notaların eşit biçimdeki çalınışı ve parmak geçişleri üzerinde durulmalıdır. Czerny, 11. ölçü boyunca devam eden sol-fa# notalarını, etüdün dominant derecesi olan sol notasını güçlendirerek 12. ölçüde son kez duyurmak için kullanmıştır. Bu nedenle bu notalar arasındaki crescendo ve decrescendo nüansı dikkatli biçimde yapılmalıdır. 12. ölçü ise etüdün Sol Majörden esas tonuna yani Do Majöre geçişi sağladığından ölçü içindeki Fa (naturel) notası belirtilerek çalınmalı ve 16'lık nota geçişleri enerjik olmalıdır. Etüdün tekrar tonik derecesinde bittiği öğrenciye gösterilmelidir.

1.10. Serbestliğin Elde Edilmesi ve El Çabukluğu İçin Egzersizler

Czerny No.58 – No.70’e kadar olan etütleri daha önceki çalışmalarda elde edilmiş olan rahat ve doğru bir piyano tekniği sayesinde el çabukluğunun geliştirilmesine yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Bu seviyeye kadar çalışılmış olan etütlerde öğrenci, temel ritmik motifleri ve artikülasyon kalıplarını (staccato, legato, partato, vb...) bilinçli bir şekilde saptanan teknik hareketler ile zihnine yerleştirmiş olmalı ve hareket mekanizması içindeki tüm hareketleri doğru ve hızlı bir algılayış ile refleks halinde uygulayabilmelidir. Ancak bu basamakları doğru biçimde öğrenmiş olan bir öğrenci hız çalışmalarını sağlam temeller üzerine kurabilir.

No.58 - 59: 58. etüt sağ elin, 59. etüt ise sol elin hız çalışmalarını kapsamaktadır. Her iki etüt de, nota yazımı bakımından başta öğrenciye zor gelebilir. Bunun nedeni otuzikilik nota değerleri ile ilk kez bu etütlerde karşılaşmasıdır. Bu zorluğun aşılması için etütler birkaç kez yavaş çalınarak, elin daha önceki etütlerde yapmış olduğu beş parmak hareketlerini hatırlaması sağlanmalıdır. Bu etütlerde önem kazanması gereken nokta bu zamana kadar öğrenilmiş olan tüm bilgilerin hızlı bir tempoda, legato bir tuşe ile uygulanmasıdır. Bunun için üzerinde durulması gereken konu, başlangıç anından itibaren tüm hareket mekanizmasının kesin biçimde serbestlik ve rahatlık içinde olmasıdır. Bütün hızlı parmak figürlerinde ve birleşimlerinde parmakların kuvvetine gerek vardır. Destek her zaman ön kol, üst kol, ya da her ikisinin birleşimlerinden gelmeli, her ikisi de her an esnemeye hazır durumda olmalıdır. Nüansların uygulanmasında renk değişimlerinde ve birinci parmağın hareketliliğinde yine bilek yardımı kullanılmalıdır. Parmakların her iki eldeki görevlerini aktif olarak yapmaları, hızlı ve açık bir artikülasyon içinde hareket etmeleri için gevşemeye zaman olmayacağından, fazla bir ağırlık dozajı içinde olmamalarına dikkat edilmeli, tuş ile elin her zaman temas içinde kalmasını sağlamak için ise parmaklar çok az kaldırılarak hız içinde tuşa asılmalıdır.

No.60: Etüdün amacı; öğrenciye yoğun bir nota yazısı içindeki melodi çizgisini saptamayı ve duyurmayı öğretmektir. Bunun yanında etüt, küçük ezgi kalıplarının da çalışılmasını sağlamaktadır. Czerny bu etütte sol ele, sağ elin her notasına karşılık gelen bir eşlik yazmıştır. Etüdün kolaylıkla anlaşılabilmesi ve

melodi çizgisinin ortaya çıkarılması için yeni çalışmalar öğretilmelidir. Buna yönelik olarak sağ ve sol el için yazılmış olan onaltılık nota gurupları akorlar haline dönüştürülmeli ve bu akorların legato biçimde bağlanması yoluyla öğrencinin etüdün armonik yapısını anlaması ve elin tüm hareket kalıplarını öğrenmesi sağlanmalıdır. Etüdün melodik çizgisinin ortaya çıkarılması için yapılacak bir diğer çalışma; oluşturulan akorların, bestecinin etütte kullanmış olduğu nota değerlerine denk gelen bir ritim kalıbı ile tekrar edilmesidir. Bu çalışma öğrencinin bu etüt üzerindeki teknik hakimiyetini daha da ileri bir düzeye taşımaya yardımcı olacaktır. Etüdün 9. ölçüsünden itibaren öğrenci, sağ elde küçük arpej kalıplarının çalınışını öğrenmektedir. Öğrenciye; bu kalıpların akorların kırılmasından ve arka arkaya dizilmiş seslerle açılımından oluştuğu ifade edilmeli ve bu arpej gruplarının çalınması sırasında hangi akorlara ait olduğunu bulması istenmelidir. Küçük arpej kalıplarının çalınışı sırasında bilek aşağıya doğru olmalı ve parmaklar hafifçe uzatılmış bir pozisyon içinde bulunmalıdır. Elin akor pozisyonunda tutulması ve 5. parmağa doğru hafifçe bir yuvarlanma hareketi yapması sağlanmalıdır. Değişen her yeni arpej kalıbında parmaklar arasındaki mesafe de değişeceğinden, elin her yeni gruba uyum göstermesi gerekmektedir. Parmakların her yeni pozisyonda tuş ile temasının bilincine varması sağlanarak, tüm arpej grupları bileğin esnek dalga hareketi ve dirseğin kendi etrafında yaptığı yumuşak yuvarlama hareketleri ile çalınmalıdır.

No.61: Etüt; gam tekniği içinde başparmak geçişlerinin bilek, ön kol ve üst kol hareketlerinin kullanımına yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Gamlardaki inici veya çıkıcı dizilerin çalınışı sırasında başparmak geçişleri veya üstten geçişler kullanılacağından, el klavye üzerindeki yerini değiştirmektedir. Geçişlerin sağlanabilmesi için bileğin esnekliği sağlanmalı, bilek 3. parmağa doğru küçük bir hareket ile esnek bir köprü kurulmalı, geçitten sonra başparmak esnek bir bilek hareketi ile aşağıda bulunmalı ve geçitten sonra gelen 2. parmakta dirseğin hafifçe açılması sağlanmalıdır. Çalış sırasında kol ve ön kolun görevi; elin klavye üzerinde yer değiştirmesine yardımcı olmak, hareketleri birleştirmek ve her duruma uyum sağlamak olmalıdır. Parmakların eşit uzunluklara sahip olmadığı göz önünde bulundurularak etüt boyunca beyaz tuşlarla çalınan gamlarda parmakların orta derecede bir kıvrıklık içinde bulundurulmasına dikkat edilmelidir. Elin pozisyonunda, parmaklar gereksiz bir uzatma ya da kıvrıklık içinde olmamalı ve aktif bir biçimde hareket

edebilmelidir. Her parmak canlı ve gergin bir kalkış ve hızlı bir düşüş ile tuşa inmeli, basış anında tuşu dibine kadar hissetmeli ve gevşetilmelidir. Czerny'nin etütte istediği “brillante” (parlak) tuşe ancak bu şekilde oluşmaktadır. Parmakların hareketleri ne fazla zorlanmış ne de gevşek ve tembel olmalıdır. Sadece parmaktan çıkan tını hafif fakat açık seçik olmalıdır. Parmakların kendi özgürlüklerine ve kendilerine yeterli olma niteliklerine rağmen, bir el içinde birleşmeleri onlara canlı bir gerilim duygusu verdiğinden tuşun basışında, bırakılışında ve parmakların birbirleri içinde çözülüşlerinde, canlı bir gerilim gücünün varlığı hissedilmelidir.

No.62: Bu etütte Czerny, sol elin onaltılık üçleme gruplarını, hızlı bir tempoda eşit şekilde çalmasını çalıştırmaktadır. İstenilen hızın elde edilebilmesi için sol el ayrıca çalıştırılmalıdır. Tüm hareket mekanizması kesin bir serbestlik içinde olmalı ve tüm ağırlık omuz eklemlerinden parmak ucuna aktarılmalıdır. Üçlemeler arasında doğabilecek tüm eşitsizlik problemlerinin çözümüne yönelik olarak, her seferinde farklı notalarda durularak çalışılmalı ve parmakların tuşu hissederek, her notayı kesin bir eşitlikte çalması sağlanmalıdır. Etüdün onaltıncı ölçüsünden itibaren (B teması) sağ eldeki küçük arpej kalıplarında bileğin esnek olması gerekliliği unutulmamalı, arpej kalıplarının hangi akora ait olduğu sorularak öğrencinin çalışmalardaki tonalite kavramı üzerindeki düşünme gücünü geliştirilmeye devam edilmelidir.

No.63: Etüt, “re majör” tonunun öğrenilmesini ve üçlemelerin bu kez sağ elde hızlı bir biçimde çalınmasını sağlamaktadır. Siyah tuşların da kullanıldığı inici ve çıkıcı gamlar etüdün esas tonu olan re majörde ve 5. derecesi olan la majörde de çalıştırılmıştır. Etütte uygulanacak çalışma biçimleri, sağ eldeki üçlemelerin hızlı bir tempoda eşit çalınmasına yönelik olmalı ve bu eşitliğin sağlanması için Czerny'nin ölçülerde belirtmiş olduğu aksanların uygulanması gerekmektedir. Çıkıcı dizilerdeki 1. parmak geçişleri ve inici dizilerdeki 3. parmak dönüşleri, bileğin esnekliği ve çok küçük hareketleri ile yapılmalıdır. Aksanların bulunduğu notalar, gamın dönüş noktasını oluşturduğundan, bu noktalar kesinleştirilmeli ve diziler yavaş bir tempoda parmakların tuşun dibine ulaştığı legato bir tuşe ile çalışılmalıdır. Etüdün hızlı çalınışında dikkat genellikle çıkıcı ve inici gamın ilk notalarına yöneleceğinden, sağlamlığı ve emniyeti kazandıracak olan bu merkez noktalar, yavaş tempoda

parmaklara öğretilmelidir. Etüdün 1., 2., 5. ve 6. ölçülerinde her ölçü içinde gamın çıkıcı ve inici şekilde çalınmasından dolayı el iki pozisyonda bulunmaktadır. Bu ölçülerdeki gam çalışmalarında üzerinde durulması gereken üç konu; çıkıcı dizinin çalınışı sırasında baş parmağın geçişleri yine aksansız ve bilek yardımı ile yapması, inici dizinin başlangıç noktasının belirtilmesi ve inici dizinin çalınışı sırasında 3. parmağın 1. parmak üzerinden geçişinden sonra 1. parmağın el içindeki pozisyonunu alabilmesidir. Ellerin, etütlerdeki veya parçalardaki başlangıç noktalarını unutmadığı göz önünde bulundurarak, çıkıcı ve inici dizinin birbirinden ayrılarak çalışılması, her iki grubun birbirinden bağımsız başlangıç hareketleri ile diziyi öğrenmesi ve dönüş noktasını ayrı bir başlangıç olarak algılanması sağlanmalıdır. Hareketlerin merkez noktalarının kesin bir biçimde öğrenilmesi için yapılabilecek bir diğer çalışma, her iki dizinin birbirinin başlangıç noktalarında bitirilmesi ve bu grupların tekrarlanmasıdır. Bu çalışma şekli, elin son çalmış olduğu diziden sonra gelen diğer diziyi çalması için gerekli pozisyonu almasını sağlamaktadır. Bu çalışma, çıkıcı ve inici her dizinin ilk notasından başlayarak uygulanmalıdır. Czerny'nin etütte belirtmiş olduğu tüm nüanslar ve artikülasyonlar, çalışın sağlam bir teknikle oluşmasına yardım ettiğinden, mutlaka uygulanmalıdır. Suslarda ise el, bilek yardımı ile kaldırılarak rahat bir şekilde bir sonraki dizinin başlangıcı için hazırlanmalıdır. 9. ölçüde başlayan B temasındaki inici gamların çalınışına dirsek açık bir şekilde başlanmalı ve inişte kapatılmalıdır. Czerny'nin 13. ve 14. ölçülerin son vuruşlara yerleştirmiş olduğu aksanlar, zayıf zamanlara rastlayan bu geçiş notalarının özensiz bir şekilde çalınmasını ve üçleme notalarındaki eşit çalışın bozulmasını önlemek içindir.

No.64: Etüt öğrencinin daha önceki etütlerde öğrenmiş olduğu kromatik dizilerin, gamların, arpejlerin, artikülasyon biçimlerinin geniş bir ses aralığı içerisinde kullanımını ve si bemol majör gamı içerisindeki 1. ve 4. parmak geçişlerinin hızlı bir tempoda legato tuşe ile çalışılmasını sağlamaktadır. 17. ölçüdeki artikülasyon şekli ilk kez bu etütte kullanılmıştır. Burada önemli olan nokta sağ ve sol eldeki akorların ve çift seslerin her iki elde aynı anda çalınmasıdır. Tüm sesler kesin bir birliktelik içinde çalınmalıdır. Sağ eldeki onaltılık notaların çalınışında bilek tamamen serbest olmalı ve 18. ölçüdeki sekizlik notada kaldırılarak bu ölçüdeki onaltılık sus değeri süresinde, 3. parmak üzerinde çalışma hazır duruma getirilmelidir. Bu ölçülerde uygulanan artikülasyon

biçimi 24. ölçüye kadar devam ettirilmelidir. Czerny'nin 18., 20., 22. ve 24. ölçülerde kullanmış olduğu onaltılık nota değerlerinden oluşan motifler ve parmak numaraları, piyano literatüründeki eserlerde kullanılan süsleme işaretlerinin açılımına yönelik bir çalışma özelliği taşımaktadır. “Grupetto” süsleme işaretlerinin açılımı özelliğini taşıyan bu onaltılık nota grubundan sonra, bileğin kaldırılması hareketiyle el, çift sesler üzerinde hazır bulundurulmalı ve el pozisyonu bu seslere uygun olarak şekillenmelidir. Czerny 29. ve 30. ölçülerde arpej kalıplarının çalışılması üzerinde durmuştur. Bu kalıplar çalışılırken Czerny'nin belirtmiş olduğu parmak numaraları üzerinde dikkatle durulmalı ve el, bilek yardımı ile çalacak olan parmaklar üzerine taşınmalıdır. Bestecinin etütte kullanmış olduğu tüm nüans işaretleri, hem müziğin hem de tekniğin doğru oluşumuna katkı sağlayacağı unutulmayarak mutlaka uygulanmalı, müzik ve tekniğin bu işaretlerle olan bağlantısı, öğrencinin anlayabileceği şekilde hayal dünyasına uygun örneklerle anlatılmalıdır.

No.65. - No.67: Czerny'nin, bu etütlerinde “trill” hareketlerinin öğrenilmesine yönelik çalışmalar oluşturmak istediği açıkça görülmektedir. 65. etüt sağ elin, 67. etüt ise sol elin bu konudaki gelişimine yönelik çalışmalardır. Beş parmak hareketleri kapsamına giren ve iki parmağın hareket birleşimlerinden oluşan trillerin, piyano literatürü içinde yer alan eserlerde ifadeye uygun bir teknik ile uygulanabilmesi için üç türlü çalışılması gerekmektedir. Birinci çalışma şekli sadece parmak tekniğine dayalı olduğundan, el sakın bir görünüm içinde, kol ise tamamen serbesttir. Bu çalışma piano nüansından başlayarak forteye kadar ve en yavaştan en hızlıya kadar devam ettirilen tempolar ile tekrardan oluşmaktadır. Bu çalışmada trill, hareketin başladığı parmağın dip ekleminden yukarı doğru kaldırılarak yapılmalıdır. İkinci çalışma şekli, parmakların hiç kıvıldamadan çok kıvrık bir biçimde tuşla son derece sıkı bir temas içinde olduğu trill'lerdir. Bu şekil bir trill çalışması oldukça zordur. Bu çalış biçimi çalan kişiye gerçek tuş duyarlılığını öğretmekte ve tuşa basıştaki yükseklik kullanımında asgari oranı saptamasını sağlamaktadır. Üçüncü şekil trill çalışmaları, bir ve ikinci çalışma şeklinin karşıtıdır. Bu çalışmada triller, elin ve ön kolun süratle sağa sola doğru yuvarlanma hareketleri ile oluşturulmaktadır. Bu çalışmada kullanılan hareketler elin ve ön kolun adaleleri ve kemikleri ile sağlanmaktadır. Uzun ve süratli triller için bu uygulayış en doğru seçimdir. Bu, teknikte ön kol ve el parmağı desteklediği için

rahat bir alış sağlamaktadır. Bu etütlerde öğrencinin büyük müzik yapıtlarındaki trilleri uygulamasına yönelik doğru temeller atılmalı, yapılacak olan çalışmalarla sağ ve sol elin bu konudaki teknik gelişimi sağlanmalıdır.

No.66: Etüt, “la majör” tonunun ve la majör gamındaki parmak numaralarının öğrenilmesini amaçlar. Czerny bu etüdün “scorrevole” (akıcı) bir tuşe ile çalınmasını istemiştir. Bestecinin istemiş olduğu bu tuşeyle ulaşmak, çıkıcı ve inici dizilerin parmak geçişlerinin doğru bir teknik ile uygulanması ile mümkün olacağından, öğrencinin la majör tonunun gerektirdiği parmak numaralarını ve geçişlerini iyice öğrenmesi sağlanmalıdır. Etütte tüm nüanslar, teknik unsurların da gelişimine destek olmakta ve istenilen ifadenin oluşumuna, doğru yönde katkı sağlamaktadır. Etüdün 9. - 13. ölçüleri arasında, melodi çizgelerinin ortaya çıkarılması üzerine çalışmalar yapılmalı ve melodi çizgisini oluşturan seslerin öğrenci tarafından saptanması istenmelidir. Bu ölçülerde tüm parmakların 1. parmakla ilişkisi söz konusudur. Bu ilişkide elin doğru pozisyonunu bozmaması ve yuvarlaklığını kaybetmemesi için melodi çizgisine uygun biçimde, 5. parmaktan başlayarak her ses 1. parmakla beraber aynı anda çalınarak çalışılmalıdır. 14. ölçünün birinci ve üçüncü vuruşundaki parmak değişimlerinde ise, 1. parmak elin en kısa parmağı olmasından dolayı alış anından önce bilek yardımı ile tuş üzerine götürülmelidir. Bu hareket sırasında elin avuç içi yuvarlaklığını kaybetmeyerek pozisyonunu bozmamasına dikkat edilmelidir.

No.68: Etüt aynı tuş üzerindeki parmak değişimlerinin uygulanışını çalıştırmaktadır ve parmak tekniğini geliştirmektedir. Öğrencinin, parmakların artikülasyon hareketlerini öğrenmesi, her parmağı tuşun dibine ulaştırılması ve gevşetmesi için, etüt önce yavaş bir tempoda çalıştırılmalıdır. Hareket mekanizmasındaki rahatlığın bozulmamasına ve hareketin tamamen koldan bağımsız şekilde parmaklarla yapılmasına dikkat edilmelidir. 4. parmakla başlayan tekrar hareketlerinde ise bilek sayesinde tüm parmakların 4. parmak üzerinde toplandığı bir el şekli oluşturulmalıdır. Tekrar hareketlerinin birinci parmakla başladığı durumlarda, aynı el şekli 1. parmak üzerinde oluşturulmalıdır. Etüt hızlı bir tempoda çalınırken elin rahatlığının bozulmaması için staccato artikülasyonu ile yapılan tüm ses tekrarlarında, leggiero (hafif) bir tuşe uygulanmalıdır. Legato alınan pasajlardaki parmak geçişlerinde ise bileğin

esnek olmasına önem verilmelidir.

No.69: Etüdün amacı uzatma bağıny öğretmek ve her iki elin çeşitli tonlardaki gamları çalışmasını sağlamaktır. Bu etütte uygulanacak olan çalışmalardan ilki, sağ elde yer alan uzatma bağınyın öğrenmesi üzerine olmalıdır. Bu çalışmada, öğrenciden daha önce öğrenmiş olduğu bağı işaretlerinin anlamlarını hatırlaması istenerek bağlar konusundaki bilgisi kontrol edilmelidir. Uzatma bağınyın tanımını yapmak üzere seçilebilecek en iyi yollardan biri öğrencinin daha önce öğrenmiş olduğu “bağılı çalma” kavramının hatırlatılmasıdır. Bağılı çalış sırasında, sesler arasında hiçbir boşluk olmayacağını daha önceki etütlerde öğrenen öğrencinin, ard arda gelen aynı sesleri bu şekilde çalması istenmelidir. Aynı sesin ikinci kez tekrarlanması durumunda, elin kalkması gerekeceğinden bu çalış mümkün olmayacaktır. İşte bu noktada uzatma bağınyın hem bu sesleri bağlayan hem de bu seslerin nota değerlerini birleştiren bir bağı olduğu anlatılmalıdır. Bu anlatım yapıldıktan sonra ikinci bir çalışmaya geçilmelidir. Bu çalışma sol elde başlayan ve daha sonra devam eden gamların çalınışı sırasındaki parmak geçişleri üzerine olmalıdır. Öğrenci bu etütte re majör, la majör ve mi majör gamlarının sol eldeki çalınışı öğrenmektedir. Bu gamların çalınışı sırasında Czerny'nin belirtmiş olduğu nüanslar dikkatli biçimde uygulanmalı ve sol elde ölçünün ilk vuruşunda başlayan crescendo nüansı, ikinci vuruşun başında en yüksek ses seviyesine ulaştırılmalıdır. Czerny'nin bu nüansı kullanmasındaki en büyük amaç, ikinci vuruşun hissedilmesini sağlamaktır. Sağ elde ikinci vuruşa rastlayan ve uzatılan ses tekrar çalınmayacağından, vuruşun hissedilmesi ve eşit bir çalışın sağlanması, ancak sol eldeki crescendonun bu vuruşta zirve noktasına ulaşması ile mümkün olmaktadır. Etüdün B teması içindeki 9., 10., 11. ve 12. ölçü, sağ ve sol eldeki otuzikilik nota gruplarının birbiri ile diyalogu gibi görünse de, hızlı bir tempoda akıcı bir çalışın elde edilmesi için bu gruplar birbirinden ayrı düşünülmemeli, parmakların muntazam eşitliğı sağlandıktan sonra, armonik yapı da göz önünde bulundurularak cümlelerdeki ifade bütünlüğü iki ölçüden oluşmalıdır. Böyle gruplandırılmış bir cümle yapısı, etüdün asıl amacı olan el çabukluğunun elde edilmesine ve tempoda akıcılığın sağlanmasına da yardım etmektedir.

No.70: Piyano tekniğinin tüm inceliklerini kolaydan zora doğru bir sistem içinde öğretmeyi amaçlayan Czerny, tonların öğretilmesini de, bu sistemin bir parçası olarak görmüştür. Sağ ve sol elde “mi bemol majör”ün öğrenilmesine yönelik olan bu etütte Czerny'nin belirtmiş olduğu parmak numaraları dikkatlice uygulanmalı, parmak geçişlerinin iyice öğrenilmesi için iki el birbirinden ayrı olarak çalışılmalıdır. Daha önceki gam çalışmalarında öğrenilen tüm noktalar hatırlanmalı ve özellikle bileğin esnek olması gerektiği unutulmamalıdır. Etüdün 2. ölçüsündeki piano nüansından itibaren 4. ve 5. parmak ile 1. ve 2. parmak ilişkilerinin çalıştırılması, etüdün hızlı bir tempoda çalınışı sırasındaki işlevine yönelik olmalıdır. Bu pasajlar, yavaş bir tempodan başlanarak hızlı bir tempoya kadar kademeli bir biçimde çalıştırılmalı ve parmakların kuvvetlendirilmesi sağlanmalıdır. Etüdün 9. ölçüsünde, sol elde önemszenmesi gereken nokta; son vuruştaki üçleme notalarında kullanılan parmak numaralarıdır. Burada öğrenci, kendisine en kolay gelecek olan parmak numaralarını kullanmak isteyecektir. Bu parmak numaraları sol eldeki bu üçlemelerin 1., 2., ve 3. parmakla çalınmasıdır. Bu parmak numaralarının uygulanması durumunda, bu notalardan sonra çalınacak olan mi bemol notasına 1. parmak denk gelmektedir. Etüdü yavaş bir tempoda çalan öğrenci için, bu sorun olarak görülmeyecektir. Sorun hızlı tempoda ortaya çıkmaktadır. Üçlemelerden sonra gelen mi bemol notası, siyah bir tuş olduğundan ve klavye üzerinde daha içerde bulunduğu için elin en kısa parmağı olan 1. parmağın bu tuşa ulaşımı ancak elin öne doğru bir hareketiyle sağlanacaktır. Bu hareket ise elin gereksiz bir efor harcamasına yol açacaktır. Hızlı bir tempodun elde edilmesi için hareketlerin mümkün olduğunca küçük olması gerekmektedir. Bir müzik yapıtının ya da herhangi bir etüdün çalışılması, çalma performansı sırasında çıkabilecek sorunların çözümüne yönelik olmalıdır. Czerny'nin 10. ölçüdeki mi bemol arpej kalıbını kök halinde değil de birinci çevrim halinde öğretmesi, elin bu kalıpta sabit pozisyonda olmasındandır. Kök halindeki arpej kalıbında ise mi bemole denk gelen 2. parmaktan sonra el çevrilmeli, sol 1. parmak, si bemol 2. parmak, mi bemol 4. parmak tarafından çalınmalıdır. Aynı parmak numarası kalıbı, 14. ölçüde, la bemol majörün birinci çevriminde de görülmektedir. 13. ölçü ise mi bemol majör gamının onlu aralıkla çalışılmasını sağlamaktadır.

1.11. Süslemeli ve Süslemesiz Melodik Egzersizler

Czerny'nin No.71 – No.80 etütleri, süslemeli ve süslemesiz melodilerin çalışılmasına yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Her etütte bir veya birkaç süsleme işaretinin anlam ve uygulanışını öğretilmektedir. Etütler içerisinde süsleme işaretleri açıkça kullanılmamış, bu işaretlerin açılımı olan nota gruplarının çalınmış şekilleri üzerinde durulmuştur.

“Süslemeler, ses veya çalgı müziğinde, özellikle klavyeli çalgılarda önemli sesleri renklendirmek ve belirtmek için kullanılmıştır. Geçen yüzyıllar içerisinde süslemelerin işaretlenişi değişim göstermiş olsa da günümüzde müzisyenlerin ya da müzik öğrencilerinin süsleme terim ve işaretlerini doğru bir biçimde anlaması ve uygulaması gerekmektedir.

Süslemeler genel olarak iki çeşitle gruplandırılırlar:

1. Tek notaya bir can bir soluk vermeye yarayanlar:

Appoggiatura, mordent ve trill süslemeleridir.

2. Bir notadan ötekine gidiş ve gelişi yumuşatanlar: Grupetto, trita

ve benzeri süslemeler.¹³

No.71 - No.72: Bu etütlerdeki müzik cümlelerinde, süsleme işaretleri ile sembolize edilen notalar kullanılmamıştır. Her iki etütte Czerny, sağ elin bağ, staccato, non legato artikülasyon çeşitleri ile oluşturduğu müzik cümlelerindeki ifadelerin çalışılmasını istemiştir. 71. etütte bu amaca uygun olarak ifadeyi öğrenciye anlatmak için “cantabile” (şarkı söyler gibi), 72. etütte ise “dolce” (tatlı) anlamına gelen ifade terimlerini kullanmıştır. Czerny'nin etütler için seçmiş olduğu bu terimler müzik cümlelerinin doğru oluşturulabilmesi için öğrencilere verilebilecek en doğru ifade terimleridir. Bu bakımdan pedagojik bir yaklaşım niteliği taşımaktadır. Etütlerde sağ elde oluşturulacak ifadeye, sol el armonik değişimlerle eşlik etmiştir. Czerny bu değişimlerin öğrenci tarafından net bir şekilde anlaşılabilmesi için sol eldeki birçok notanın armoni değişimine kadar uzatılmasını istemiştir. Uzamasını istediği bu sesleri kısaltılmış şekli “ten.” olan “tenuto” (uzatarak) terimi ile anlatmıştır.

¹³ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, (Müzik Ansiklopedisi Yayınları, IV. Basım 2000) s. 220

Her iki etüdün öğrencinin bu zamana kadar çalışmış olduğu diğer etütlerden farkı, ifade unsurunu teknik unsurlardan daha ön planda çalıştırmasıdır. Bu etütleri çalışan öğrencinin dikkati, tüm artikülasyonları doğru ifadelerle ve cümleyi bozmadan yapmasına yöneltilmelidir. Etütlerdeki cümleler nota üzerinde analiz edilerek cümlenin başlangıç, gelişim, zirve ve bitiş noktaları öğrenciye belirtilmelidir.

No.73 - No.78: Czerny'nin bu etütleri, “grupetto”, “mordant”, “çarpma” ve “trill” işaretlerinin öğrenilmesine yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Bu süsleme biçimlerinden biri olan grupettonun uygulanışı, kendisinden önce ve sonraki notalar arasında yapılır. Bu süsleme biçiminin amacı, esas notalar arasında yapılacak geçişi yumuşatmaktır. Bu nedenle grupettoyu oluşturan notaların legato bir tuşe ile çalınması gerekmektedir. Ayrıca bu notalar, Czerny'nin etütler üzerinde belirttiği gibi, süre değerlerini kendilerinden önce yazılan notadan almalıdırlar. Mordant ve çarpmalarda ise durum farklıdır. Grupettolar süre değerlerini kendilerinden önce gelen notadan almaktayken, mordant ve çarpmalar ise süre değerlerini kendilerinden sonraki notadan alırlar. Bu süslemelerde, notaların rahat ve anlaşılır bir biçimde çalınabilmesi için çalış anından önce bilek yardımı ile el kaldırılmalı ve tuşa dokunacak olan parmak elin havada bulunduğu sırada çalış pozisyonunu alarak tuşa basıya hazır duruma getirilmelidir.

No.79: Bu etütte Czerny, öğrencinin 53. etütte öğrenmiş olduğu senkopun bir başka biçimi üzerinde durmuştur. Senkop kullanılan ölçülerin 3. ve en zayıf vuruşuna denk düşen notaların üzerine konulan aksan ile, senkop duygusu pekiştirilmiş ve bu senkop her iki elde de çalıştırılmıştır. Eşlik konumundaki sekizlik notalar senkoplardaki ritim kalıbının sağlam bir şekilde oluşmasına yardım edeceğinden, bu etüt yavaş bir tempo içerisinde çalışılarak aksan ve gevşemelerin uygulanışına kesinlik kazandırılmalıdır. 25.ölçüdeki trill hareketinin uzatma bağı ile bağlanmış olan fa notası üzerinde yapılması, tempo sağlamlığının bozulması gibi sorunların oluşumuna neden olabilir. Bu tür trill'lerin kullanıldığı eserlerde ortaya çıkabilecek ritim sorunlarının aşılabilmesi için, uzatma bağı ile bağlanan notanın güçlü vuruşunun kesin olarak hissedilmesi gerekmektedir. Ölçü vuruşlarının güçlü zamanının küçük bir baş hareketiyle

belirtilmesi ya da sol elde çalınan notalardan güçlü vuruşa denk gelen seslerin diğerlerinden daha belirgin bir biçimde çalınması, bu sorunun aşılmasına yardımcı olabilecek yöntemler olarak düşünülebilir.

No.80: Etüdün ilk amacı; müzikte “eksik sayı ile başlayan ölçülerin” çalışılmasını sağlamaktır. Czerny, “otuzikilik üçleme” değerlerini ilk kez kullandığı bu etüdünde, parmakların hızlı bir artikülasyon içinde olmasını, farklı ifadelerin birbirlerine bağlantılarındaki geçişleri ve mordantlardaki parmak numaralarının da çalışılmasını sağlamaktadır. Czerny’nin eksik vuruşlarla başlayan ölçüler konusunda öğrenciyi geliştirmek üzerine oluşturduğu müzik cümlesi, iki dörtlük ölçünün son sekizlik değerinde başlamaktadır. Bağlardaki artikülasyon şekli de bu değer üzerinde ve zayıf zamanda başladığından, etütteki tüm vuruşların doğru zamanlar üzerinde çalınabilmesi için, bu vuruşun kuvvetli zamanının küçük bir nefes ile hissedilmesi sağlanmalıdır. Aksi taktirde, sadece bağlardaki artikülasyon şekli ile oluşturulacak cümleler, etütteki vuruşların düzenini bozmaktadır. Czerny bu etüdün ilk altı ölçüsünü kanon yapısında yazarak, sol elde başlayan ritmik yapının ve artikülasyonların, sağ elde tekrar edilmesini sağlamıştır. Bu ölçülerdeki bağ artikülasyonlarının uygulanışında sağ ve sol el birbirini takip eden bilek hareketleri ile çalınmalıdır. Bu hareketler, sol elde elin sekizlik nota üzerine bırakılması ile başlamalı ve noktalı dörtlük nota değerleri sonunda bilek esnek biçimde kaldırılarak, aynı hareket sağ elde tekrar edilmelidir. Czerny’nin otuzikilik üçleme notaları ile oluşturduğu geçişlerin, belirtilmiş olan nüans işaretleri ile çalınması, bir sonraki ölçüye hazırlık sağlamaktadır. Czerny, etüdün B temasının başlangıcı olan 18. ölçüden itibaren, sağ elin zayıf zamanda başlayan bir eşlik yapısı ile sol ele eşlik etmeyi öğrenmesini sağlamaktadır. Melodiyi sol ele veren Czerny, eksik vuruş ile başlayan bu ölçüdeki vuruşun etütteki vuruş yapısını bozmaması için 19. ölçüde kuvvetli zamana gelen fa notasının belirtilerek çalınmasını istemiş, 19. ve 20. ölçülerde sağ elde staccato ve tenuto çizgisini kullanmıştır. Bu artikülasyonlar elin staccato notalardaki artikülasyonlardan sonra ikinci vuruş üzerine bırakılması ile yapılmalıdır. Bu hareket ikinci vuruşun hissedilmesi için oldukça önemlidir. 18. - 24. ölçülerde sol elin çalacağı melodinin armonik yapısı, dominant yedili akorlarının tonlara bağlantısına dayanmaktadır. Bu yapı, 18. ölçüde sol majör dominant yedili akorunun, 22. ölçüde do majöre, 23. ölçüde ise do majör dominant yedili

akorunun, fa majöre bağanışdır. Her iki guruptaki dominant yedili akorlarının çözümlerinden sonraki majör tonların vurgulanması, sağ eldeki otuzikilik üçleme notaları ile sağlanmıştır. Bu iki gurup arasındaki bağlantı 22. ve 26. ölçülerde onaltılık nota geçişleri ile sağlandığından, bu geçiş notaları ifadeli bir biçimde çalınmalıdır. Czerny, 27. - 30. ölçülerde artikülasyon hareketleri üzerinde durmuştur. bu ölçülerdeki otuzikilik notaların çalınışında, hız içinde parmakların tuşlara yakın ve bileğin esnek olması üzerinde çalışılmalıdır. Bu ölçülerde elin tuşlardan uzaklaştığı tek an, ölçü sonlarında staccato tuşe ile çalınacak olan sekizlik notalardadır. Bu notalarda bileğin serbest biçimdeki hareketi ile el kaldırılmalı ve sonra çalacağı gruptaki ilk nota üzerine götürülmelidir. Czerny, 31. ölçüde 1. parmaktan 5. parmağa, 32. ölçüde ise 2. parmaktan 5. parmağa geçişi çalıştırmaktadır. Bu geçişler otuzikilik notalarla ve hızlı biçimde yapılacağından, 1. parmaktan sonra çalacak olan bu parmakların bilek yardımı ile tuş üzerine getirilebilmesi üzerinde durulmalı ve otuzikilik notalardaki akışın bozulmaması sağlanmalıdır.

1.12. Çarpmalar ve Diğer Süslemeler İçin Egzersizler

Czerny'nin No.81 – No.85 etütleri, bir önceki etüt grubu içerisinde çalışılmış olan süsleme notalarının geliştirilmiş biçimlerinin çalışına yöneliktir. Bu etütlerinde Czerny'nin özellikle üzerinde durduğu süsleme biçimleri üçlü nota gruplarından oluşan çarpmalardır.

No:81: Etüdün 5. ve 6. ölçüsü içerisindeki üçlü nota gruplarının uygulanış bakımından birbirinden farklı olduğuna öğrencinin dikkati çekilmelidir. 5. ölçüdeki süsleme biçimi grupetto işaretinin açılımını temsil eden notalardan oluşmaktadır ve değerini kendisinden önceki notadan almaktadır. 2. ve 6. ölçüsündeki süsleme biçimi ise tıpkı çarpmalarda olduğu gibidir. Bu notalar değerlerini kendilerinden sonra gelen notalardan alarak çalınmalıdır.

No.82 - No.83: Etütlerdeki çalışmalar, çarpma işaretlerini öğretmeye yönelik gibi görünmesine rağmen, bu etütler içerisinde her iki elde de çevrim halinde bulunan küçük arpej kalıplarının öğrenimine de başlanılmaktadır. Bu kalıplar bileğin yuvarlanış hareketleri ile çalınmalıdır. Czerny, bu etütlerde yapılan küçük arpej kalıbı çalışmalarını ile 84. etütteki büyük arpej kalıplarının

çalınmasına yönelik teknik çalışmaları hazırlamaktadır.

No.84: Bu etüt, akorların kırılmasından ve arka arkaya seslerle açılmasından oluşan arpej hareketlerinin çevrimlerinin, büyük kalıplar içerisinde her iki eldeki çalışmalarını kapsamaktadır. Etütteki arpej kalıplarının rahatça çalınabilmesi için el, esnek ve içeri doğru hafifçe dönük bir pozisyonda olmalıdır. Parmaklar işlevlerini rahatlıkla yapabilmek için akorlardaki gibi hafifçe uzatılmalı ve başparmak çevik olmalıdır. Yukarı çıkan arpejlerde sağ elde ve aşağı doğru inen arpejlerde sol elde 2. parmak çaldığı an kol yeni pozisyonunu almış olmalı ve 2. parmağın basış anında başparmak hazırlanmış olup sağ elde 3. parmağın sol elde 4. parmağın altına geçebilmelidir. Verilen bu örnek sağ ve sol elde çalınan ilk arpej grupları içindir. Dönüşlerde ise bu durum tam tersine düşünülerek el küçültülmüş ve dirsek döndürülmüş olmalıdır. Dönüş hareketlerinde el hafiflik içinde olmalıdır. Kalıbın devamı aynı uygulayış ile sürdürülmeli ve başparmağın basışı ile kol düşüşü ardı ardına olmalıdır. Bu geçişten sonraki el pozisyonunda başparmak ve kol yerini bulduğu zaman, dirsek de kaydırılmış olmalıdır. Bütün bu hareketlerden sonra kol açılmalı, yeni el pozisyonu içinde parmakların havada hazır bulunması sağlanmalı, parmakların hareketi avuç içine doğru olmalıdır. Çalışma sırasında etüdün gerçek hızında uygulanacak olan hareketlerin kesinlik kazanmasına yönelik bir çalışma temposu belirlenmelidir. Bu çalışma temposunun, etüdün icra edileceği tempoda yapılacak tüm hareketlerin daha yavaş ve kontrollü bir biçimde uygulanabileceği bir tempo olmasına özen gösterilmelidir. Kanımca video örneği, öğrenciye bu çalışma konusunda verilebilecek en güzel örnektir. Yavaşlatılmış görüntünün de normal görüntü ile aynı hareketlerden oluşmasına rağmen aradaki tek fark hareketlerin daha yavaş yapılıyor olmasıdır. Etütteki her yeni arpej kalıbında parmaklar arasındaki mesafe değişeceğinden elin de pozisyonu değişmektedir. Yeni pozisyon içerisinde parmakların tuş ile temasının duyarlılığını sağlamak ve hareketlerin kesin uygulanışını elde edebilmek için çalışma temposunun doğru saptanması ayrı bir önem taşımaktadır.

No.85: Etüt, sağ ve sol ele bölünmüş onaltılık nota gruplarındaki eşit çalışmanın sağlanmasına ve iki el arasındaki koordinasyon bütünlüğünün geliştirilmesine yönelik bir çalışmadır. Notalar arasındaki eşit çalışmanın oluşabilmesi için, sağ ve sol eldeki ilk notalardan sonra durularak çalışılmalıdır.

Bu çalışmadaki amaç, onaltılık notaların sanki tek elle çalınıyormuş gibi eşit duyurulmasını sağlamaktır. Etüdün normal temposunda çalınışı esnasında eşitliğin bozulmaması için, elin tuşlardan uzaklaşmasına neden olabilecek büyük hareketlerinden kaçınılmalı; aksine, küçük bilek hareketleri kullanılarak el ve klavye ilişkisinin mümkün olduğunca koparılmaması sağlanmalıdır.

1.13. Elin Çapraz ve Ters Pozisyonları İçin Egzersizler

Czerny'nin No.86 – No.100 etütleri, çapraz ve ters pozisyonlardaki çeşitli çalış şekilleri ile ilgili çalışmaları kapsamaktadır.

No.86: Etütte “sopra” terimi kullanılmıştır. Bu terimin, kullanılacak olan elin diğer el üzerinden çalacağını yani çaprazlanacağını belirttiği öğrenciye anlatılmalıdır. Elin çapraz çalacağı bu pozisyonlardan biraz öncesinde vücudun yavaşça elin gideceği yöne doğru götürülmesi ve götürülürken 2. parmağın gideceği tuşu işaret edercesine havadayken hazırlanması sağlanmalıdır. Böyle bir hazırlık, elin gideceği yönü bulmasına yardım edeceğinden çalış kesin ve net olacaktır. Vücut hazırlığının yapılmadığı şekildeki bir çalışta, elin tuşların üzerine doğru gidişi savrulurcasına olacağından, doğru notanın çalınması tamamen tesadüflere bağlı olacaktır. Sopra terimi etüt içerisinde farklı zamanlarda, her iki elde uygulanmak için kullanılmıştır.

No.87 - No.88: Bu etütler ise arpej ve çift sesler için genişletilmiş çalışmaları kapsamaktadır.

87.etüdün amacı; sağ elin normal ve çevrilmiş dominant yedili arpej kalıpları içerisinde, ters yönler doğru hareketlerinin çalışılmasını sağlamaktadır. Her ölçü içerisinde bir çıkıcı ve bir de inici hareket vardır. İlk ölçüdeki ritim kalıbı, arpejlerdeki dönüş noktalarının ele öğretilmesini ve bu noktalara rastlayan parmakların kuvvetlendirilmesini sağlamak amacı ile kullanılmıştır. Bu nedenle, onaltılık arpej gidişlerinden sonraki dönüş notaları, dörtlük nota değerleri ile belirtilmiş; bu amca uygun olarak dönüş notalarında da aksanlı bir çalış istenmiştir. Czerny, etüdün 9. ölçüsünden itibaren, 1.ölçü içinde kullanmış olduğu ritim kalıbından farklı olarak arpejlerin hem gidiş hem de dönüş hareketlerini aynı ölçü içinde kullanmıştır. Bu arpej kalıplarının etüdün ilk

ölçüsündeki ritim kalıbına dönüştürülerek çalışılması elin bu arpejlerdeki dönüş noktalarını öğrenebilmesi için oldukça faydalı olacaktır. 88. etüt öğrencinin daha önceki çalışmalarda öğrenmiş olduğu pek çok çalış tekniğini kapsamaktadır. Bu etüdün en önemli amacı elin her ölçü içinde iki farklı pozisyonda bulunabilmesini sağlamaktır. Bu pozisyonlar şu şekilde gruplandırılmıştır:

- 1.Üçlüler ve altılıların çalışılması (1. ölçüde görülebilmektedir),
- 2.Bağlarla ikişerli biçimde bağlanmış notaların çalışılması (3. ölçüde görülebilmektedir),
- 3.Farklı oktavlarda üçlülerin çalışılması (9. ölçüde görülebilmektedir),
- 4.Staccato ve zayıf zamanda vurgu hareketlerinin çalışılması (11. ölçüde görülebilmektedir),
- 5.Üçlülerin ve arpej hareketlerinin çalışılması (13. ölçüde görülebilmektedir),
- 6.Normal ve dominant yedili arpej kalıplarının çalışılması (15. ölçüde görülebilmektedir),

No.89 - No.90: Bu etütlerinde Czerny, elin aynı ölçü içinde kapalı ve açık biçimlerdeki hareketlerinin çalışılması üzerinde durmuştur. Kapalı pozisyonlar birbirine yakın seslerden, açık pozisyonlar ise arpej kalıplarından oluşturulmuştur. Bu etütlerde dikkat edilmesi gereken nokta her iki pozisyonun birbirinden bağımsız bir şekilde ele öğretilmesi gerekliliğidir. Kalıpların değişimi sırasında elin pozisyonu da değişeceğinden, el önceden çalışacağı pozisyona hazır hale getirilmelidir. Kalıp değişimlerinin tümünde bu nokta göz önünde bulundurulmalı, geçişin net biçimde sağlanabilmesi için bu kalıplar durularak çalışılmalıdır. Elin çalışacağı pozisyona hazırlanmasından sonra çalış sağlanmalı ve tüm pozisyonları öğrendiğinden emin olduktan sonra hareket kalıpları birleştirilerek çalışılmalıdır. Etütte öğrencinin gelişimine yönelik olan bir diğer nokta ise elin en zayıf kas yapısına sahip olan 4. ve 5. parmağın güçlendirilmesidir. Bu parmaklara getirilen notalar otuzikilikler halinde tekrar edilerek elin 4. ve 5. parmak kasları güçlendirilmeli ve parmakların hareket kalıbı içinde pozisyonlarını net bir biçimde öğrenmesi sağlanmalıdır. 89. etütte, ölçünün birinci vuruşuna denk düşen notalar kapalı el pozisyonunda çalınırken, ikinci vuruşa denk gelen eden arpej notalarının çalınışında el açık pozisyon almaktadır. Arpejlerden sonra her yeni ölçüye geçişte el pozisyon

değiştireceğinden, notaların çalınışında eşitsizlik oluşabilmektedir. Eşitsizliğin oluşmaması için ölçü içerisinde birinci vuruşa gelen yakın notalar onaltılıklar halinde, arpej kalıpları ise bu notaların iki katı bir yavaşlıkta, yani sekizliklere dönüştürülerek çalışılmalıdır. Tüm bu çalışmalardan sonra etüt yavaş çalınmalıdır. Arpej kalıplarında el, bilek yardımı ile çalacağı her notanın üzerine doğru kaldırılmalıdır. Arpej hareketinden sonra tüm ölçülerin başına, 1. parmağın bileğin üzerine serbestçe bırakılmasıyla başlanmalıdır. 90. etüt uygulanacak hareket sırası bakımından 89. etüdün tersidir. Bu etütteki hareketler 89. etütteki hareketlerin farklı vuruşlarda uygulanmasını çalıştırmaktadır. Bu etütte el, birinci vuruş içindeki arpej kalıplarının çalınışı dolayısıyla açık pozisyonudadır. İkinci vuruştaysa yakın seslerin çalınışı dolayısıyla kapalı pozisyona getirilmektedir. 89. etütteki tüm çalışmalar bu etüt için de uygulanmalı, değişen nota kalıplarında elin bu değişikliğe uygun bir pozisyon alması sağlanmalıdır. Czerny 4. ve 5. parmağın güçlendirilmesine yönelik çalışmalara bu etütte de devam etmiştir. 89. etütte yapılan tekrarlama çalışmaları, bu parmakların güçlendirilmesine yönelik olduğundan bu etütte de tekrar edilmelidir. 89. etütten farklı olarak bu etütteki ilk vuruşlar otuzikilik nota değerlerine dönüştürülmelidir. 90. etütte sağ elde 4. parmak, 1. parmaktan sonra çalacağından özel bir duruma sahiptir. Arpej kalıplarında açık bir pozisyonda olan elin, 1. parmağın çalış anından sonra hemen kapanması ve 4. parmak üzerinde toplanması sağlanmalıdır. Elin bu pozisyona girebilmesi için 1. parmaktan sonra durarak, 4. parmağın yerini tespit etmesini sağlamak için çalışılmalı ve 89. etütte olduğu gibi yavaş bir tempoda hareketlerin kesinlik kazanması sağlandıktan sonra, etüt normal temposunda çalışılmalıdır. Etüdün 9. ölçüsünden itibaren Czerny, sol majör ve do majör arpejlerinin normal ve çevrim kalıplarını çalıştırmıştır. Bu kalıplardaki geçişlerin doğru bir çalışma sağlanması için mutlaka bilek kullanılmalı, esnek bilek hareketleri ile elin yuvarlama hareketleri yapması sağlanmalıdır.

No.91 - No.92: Bu etütlerinde Czerny, çeşitli dizilerin birleştirici hareketlerle birbirlerine bağlantıları ve bu bağlantılar sırasında elin alacağı pozisyonların çalışılması üzerinde durmuştur. 91. etüt, “üçlü” gam çalışmalarını kapsamaktadır. Gamların çift sesli çalınışı durumunda el pozisyonundaki değişimlerin uygulanışlarına dikkat edilmelidir. Etütteki başlangıç sesleri (sol-si) üst kolun savurma hareketi ile çalınmalı ve sonraki sesler için parmaklar bir

sonraki tuşa basmadan önce havada hazırlanmalıdır (la-do). Dördüncü sekizlikteki la- do notalarının çalınışından önce 1. parmak, 4. parmağın altındaki yerini almalıdır. 1. ve 3. parmak iyi hazırlanmış olmalı ve geçiş sırasında elin döndürülmesi sağlanmalıdır. Kolun ise yeni bir pozisyona geçişi parmaklarla aynı anda olmalıdır. Üçlü gamların dönüşünde ise (9. ölçüden itibaren) parmakların yarım dairelik geçiş hareketleri yapması ve bu hareketler sırasında havada gerili bir biçimde hazırlanması ile tüm geçişlerin kesin ve enerjik oluşuna önem verilmelidir. 92. etüt, sol elin do majör ve sol majör gamlarının birleştirici hareketlerle bağlantılarını ve farklı tonlardaki arpej kalıplarının ardına çalınış şekillerini kapsamaktadır. Etüt, sol elde do majör gamının çalınışıyla başlamakta ve 2. ölçüde de bu gam tekrar edilmektedir. Etüdün ilk dört ölçüsü aynı biçimde devam etmektedir. Birleştirici hareket, üçüncü vuruş içindeki si-do notaları ile oluşturulmuştur. Bu hareket, elin sabit pozisyona getirilip, gamın tekrardan çalınabilmesi için kolaylık sağlamaktadır. Birleştirici hareketin son notasında, elin takip eden ölçüyü çalışması için, beşinci parmak aktif olarak kullanılmalıdır. Sabit bir elin yeni bir başlangıç yapması, hareket halindeki bir elden daha kolay olacağından, elin tekrardan do majör kalıbına dönmesini kolaylaştırmıştır. Bu dönüş, elin açık bir pozisyona getirilmesi ve beşinci parmağın do notası üzerine getirilerek hazır bulunması ile net bir çalışın her zaman sağlanabilmesi için gereklidir. Etüdün 9., 10., 11. ve 12. ölçüleri, sol elin fa majör ve do majörün çıkıcı ve inici arpej kalıplarını çalmasına yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Arpej kalıplarının değişimiyle el pozisyonunda da değişimler meydana geleceğinden, doğru notaların çalınması için elin bu kalıpları öğrenmesine yönelik olarak arpej kalıpları akorlar haline dönüştürülerek çalışılmalıdır. Yapılacak olan ilk akor çalışması, yazılmış olan arpej kalıplarının (fa majör ve do majör) kök pozisyonundaki hallerindeki bağlantılarının ele öğretilmesine yönelik olmalıdır. Bir diğer çalışmada ise bu akorlar, arpejler üzerinde belirtilmiş olan parmak numaralarına uygun olarak oluşturulmalı ve çevrim pozisyonlarındaki bağlantıları ele öğretilmelidir.

No.93 - No.94: Bu etütlerinde Czerny, dört bemollü ve dört diyezli tonların öğrenilmesi ve bu tonlardaki çeşitli gam ve arpej kalıplarının çalışılmasını sağlamıştır. 93. etüt, dört bemollü, “la bemol majör” ve bu tonun beşinci derecesi olan mi bemol majörün dominant yedili akorundaki gam ve arpej hareketlerinin çalışılmasına yöneliktir. Öğrencinin tonun gam ve arpej

kalıplarını doğru çalabilmesi için, Czerny'nin notalar üzerinde belirtmiş olduğu parmak numaralarının üzerinde önemle durulmalıdır. Özellikle arpej kalıplarındaki geçişlerden sonraki el pozisyonu değişimleri durarak çalışılmalı, geçiş sırasında ve sonrasında öğrencinin bilek ve dirsek hareketlerini kavraması sağlanmalıdır.

94. etüt, “mi majör” tonundaki gam ve arpej kalıplarının öğrenilmesine yönelik olmakla beraber, tonun beşinci derecesi olan si majördeki arpej kalıplarının da çalınışına ve bu tonun öğrenilmesine de hazırlık olarak düşünülebilir.

No.95: Bu etüt, mordant ve arpej çalışmalarını kapsamaktadır. Etüdün ilk on ölçüsünde süsleme işaretlerinin açılımları gösterilmiştir. Daha sonraki ölçülerde, bu süsleme notaları işaretlerle belirtilmiş ve çalışın aynı ses kalıpları içerisindeki devamının sağlanabilmesi amaçlanmıştır. Czerny'nin öğretme konusundaki bu yaklaşımı tüm çalışmalar sırasında onun öğrencilerin psikolojik durumunu göz önünde bulundurduğunun açık bir kanıtıdır. Süsleme notalarını önce açıkça yazmış, öğrencilerin bu kalıpları anlamasını sağladıktan sonra ise bu notaları işaretlere dönüştürmüştür.

No.96: Bu etüdün amacı; çeşitli aralıkların legato tuşe ile çalınışını ve arpej çevrimlerinin öğrenilmesini sağlamaktır. Etüdün legato tuşe ile çalınabilmesi için doğru parmak numaralarının uygulanmasına özen gösterilmeli ve geçişlerdeki pozisyon değişimlerinin sağlanması için bu aralıklar akorlar haline dönüştürülerek çalışılmalıdır.

No.97 - No.98: Czerny'nin bu etütleri, daha önce çalışılmış olan süsleme notalarının genişletilmiş biçimdeki çalışmalarından oluşmuştur. 97. etüt, arpej kalıplarından oluşan süsleme notalarının çalışılmasını sağlamaktadır. Bu etütte kullanılmış olan üçlü halde gruplandırılmış süsleme notalarının, daha önceki etütlerde kullanılan süsleme notalarından farkı, değerlerini kendilerinden sonra yazılan notadan alıyor olmalarıdır. Bu bakımdan, çalınışları çarpma notaları gibidir. Bu süsleme notaları ölçü vuruşunda çalınacak olan sol eldeki nota ile aynı anda çalınmalıdır. Czerny'nin No.98. etüdü, trill'lerdeki parmak hareketi özgürlüğünün sağlanması için yazılmış olan bir çalışmadır. Bu etütte 2.-3., 4.-

5., 3.-4. ve 2.-1. parmaklar arasındaki trill hareketlerinin çeşitli pozisyonlardaki çalıınıları çalııştırılmıdır. Otuzikilik notalardaki çalıın eşitliğinin sağlanması için, çeşitli ritim kalıpları ile çalıılmalı ve her parmağın kuvvetlendirilmesi sağlanmalıdır.

No.99 - No.100: Bu etütler ise, beş diyezli ve beş bemollü tonların gam ve arpej çalıınılarını kapsamaktadır. Bu çalıınmalar 99. etütte si majör ve fa diyez majör tonlarında uygulanmıdır. Etütte yer alan ve değişen arpej kalıpları ile elin değişen pozisyonları daha önceki etütlerde uygulanmış olan çalıına yöntemleri izlenerek çalıılmalı ve bu kalıpların çalıınıı sırasında bileğin esnek olmasına dikkat edilmelidir. Her iki etütte de, tamamen siyah tuşlarda çalıınacak arpej kalıpları yer almaktadır. Bu arpej kalıplarında parmaklar düz bir pozisyonda olmalı ve 1. parmak geçişlerinde, el pozisyonunun bozulmasıyla oluşacak aksanlı bir çalıına izin verilmemelidir.

SONUÇ

Bu çalışmanın ilk bölümünde Carl Czerny'nin hayatı, Beethoven ile ilişkisi, eğitimci kişiliği ve piyano edebiyatındaki yeri gibi konular araştırılmıştır. İkinci bölümde ise bestecinin günümüzde de piyano eğitiminde kullanılan egzersiz ve etütlerinin kısa tanımları yapılmış, bazıları unutulmaya yüz tutmuş birçok eseri de araştırılmıştır. Böylelikle Czerny'nin sadece egzersiz ve etütler yazmış olan bir besteci değil, müziğinde klasik dönem ve romantik dönem stillerine ait unsurları başarılı bir biçimde bir arada kullanarak ifade eden ve bu sebeple bu iki dönem arasında köprü niteliği taşıyan bir besteci olduğu anlatılmıştır. Üçüncü bölümde de bestecinin *Il Primo Maestro di Pianoforte* etütleri incelenmiştir.

Müzik tarihinde eğitimci kimliğiyle de çok özel bir yere sahip olan Czerny'nin, yazmış olduğu *Il Primo Maestro di Pianoforte* op.599 etütlerinin, piyano eğitimi süreci içerisindeki çalışılma amacı incelenmiştir. Bu etütlerin başlangıç seviyesindeki piyano öğrencilerinin kazanması gereken teknik becerileri ve müzikal öğeleri bir arada ve aynı derecede önem vererek sistematik bir yöntemle geliştirdiği saptanmıştır.

Araştırma sonucunda Czerny ile ilgili olarak bir araya getirilmiş olan tüm bu bilgi ve saptamaların, piyano alanındaki eğitimci ve öğrencilere, bestecinin müziğini ve eğitimci kimliğini daha geniş anlamda tanıtacağı ve etütlerinin eğitimciler tarafından, öğrencilerin ihtiyaçlarını karşılar nitelikte seçilmesi ve çalıştırılması konusunda kolaylık sağlayacağı hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

Boccherini-Da Ponte, **Die Music in Geschichte und Gegenwart**, Cilt II, s. 1838

Eric Blom, **Grove's Dictionary of Music and Musicians**, Cilt II, s. 572-573

Maurice Hinson, **Guide to the Pianist's Repertoire**, Cilt III, s.237

Oscar Thompson, **The International Cyclopedia of Music and Musicians**,
Cilt X, s.504-505

Seba Baştuğ Şen, **Piyano Tekniğinin Biyomekanik Tekniği**, (Pan Yayıncılık,
I.Basım 1999),

Yararlanılan İnternet Adresleri

<http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue>

<http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.htm>

<http://www.hyperion-records.co.uk>

<http://www.carolinaclassical.com/czerny/>