

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FELİX MENDELSSOHN'UN OP. 104B NO. 1 VE
NO. 3 PİYANO ETÜTLERİNİN YAPISAL
YÖNDEN İNCELENMESİ**

Ceyda SEVERGE

Danışman

Dr. Öğr. Üy. Füsun Köksal İncirlioğlu

İzmir, 2019

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Tez Danışmanı, Dr. Füsun Köksal İncirlioğlu

26. 08. 2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Zehra Sak Brody

26. 08. 2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Onur Nurcan

26. 08. 2019

Doç. Dr. Çağrı Bulut

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ÖZ

**FELİX MENDELSSOHN'UN OP. 104B NO. 1 VE NO. 3 PİYANO
ETÜTLERİNİN YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ**

Ceyda Severge

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Füsun Köksal İncirlioğlu

2019

Bu tezin ilk bölümünde, 16. yüzyıldan günümüze kadarki süreçte etüt türünün gelişimi ve kendi içerisindeki farklılıkları araştırılacaktır. İkinci bölümünde ise romantik dönemin usta bestecilerinden Felix Mendelssohn'un, Op. 104b, No. 1 ve No. 3 piyano etütlerinin form, armoni ve melodik yapıları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Felix Mendelssohn, Form, Armoni, Etüt, Piyano Etütleri.

ABSTRACT

FELIX MENDELSSOHN'S OP. 104B NO. 1 AND NO. 3 STRUCTURAL ANALYSIS OF PIANO ETUDES

Ceyda Severge

Yaşar University

Institute of Social Sciences

Master of Art and Design

Advisor: Asst. Prof. Dr. Füsün Köksal İncirlioğlu

2019

The first chapter of this thesis examines the historical development of the etude genre and it's different types from the beginning of sixteenth century until today. The second chapter provides a detailed formal, harmonic, and melodic analysis of Felix Mendelssohn's Op. 104b, No. 1 and No. 3 piano etudes.

Keywords: Felix Mendelssohn, Form, Harmoni, Etude, Piano Etudes.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalıőmasının planlanmasında, çalıőmamda ve tamamlanmasında benden desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalıőmalarımı bilimsel temeller ışığında őekillendiren, sayın hocam Dr. Öğr. Üy. Füsun Köksal İncirlioğlu'a ve bu süreçte hep yanımda olan canım aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ceyda Severge

İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Felix Mendelssohn’un Op. 104b No. 1 ve No. 3 Piyano Etütlerinin Yapısal Yönden İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ceyda SEVERGE

26/8/2019
Ceyda

İÇİNDEKİLER

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR METNİ	iii
YEMİN METNİ	iv
ŞEKİL LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM PİYANO ETÜTLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	2
1.1. Eğitim Amacı ile Yazılmış Piyano Etütleri	2
1.1.1. Piyano için Erken Dönem Etüt Çalışmaları	2
1.1.2. 18. ve 19. Yüzyıllarda Piyano Etütlerinin Gelişimi	4
1.2. Konserlerde İcra Edilmek Amacı ile Yazılmış Piyano Etütleri	7
1.2.1 Piyano için 19. Yüzyıl Konser Etütleri	8
1.2.2. Piyano için 20. Yüzyıl Konser Etütleri	13
2. BÖLÜM FELİX MENDELSSOHN'UN OP. 104B NO. 1 VE NO. 3 PİYANO ETÜTLERİNİN YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ	20
2.1. Op. 104b, No. 1 Piyano Etüdünün İncelenmesi	20
2.2. Op. 104b, No. 3 Piyano Etüdünün incelenmesi	37
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	54

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Johann Baptist Cramer <i>Etudes Pour Piano</i> Kitap Kapağı.....	5
Şekil 2. Muzio Clementi <i>Gradus Ad Parnassum</i> Kitap Kapağı	6
Şekil 3. Piano e Forte	8
Şekil 4. F. Chopin Etüt Op. 10, No. 4, Do Diyez Minör, öö. 1-3 (1832)	10
Şekil 5. F. Chopin Etüt Op. 25, No. 1, Si Minor, öö. 1-3 (1832-1834).....	10
Şekil 6. N. Paganini, Keman için 24 Kapris Op. 1. Mi Bemol Major, öö. 5- 7.....	11
Şekil 7. F. Liszt, <i>Etudes d'une execution Transcendate d'apres Paganini</i> , No. 2, Mi Bemol Major, öö. 5-7	11
Şekil 8. R. Schumann Varyasyon Etütleri Kitap Kapağı.....	13
Şekil 9. C. Debussy'nin Piyano için 12 Etüdü.....	15
Şekil 10. Bela Bartok, <i>Three Studies</i> , Op. 18, No. 1, öö. 1-2	16
Şekil 11. Bela Bartok, <i>Three Studies</i> , Op. 18, No. 2, öö. 1-2	16
Şekil 12. Bela Bartok, <i>Three Studies</i> , Op. 18, No. 3, öö. 1-4	16
Şekil 13. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 1, öö. 1-4.....	17
Şekil 14. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 2, öö. 1-4.....	17
Şekil 15. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 3, öö. 1-4.....	18
Şekil 16. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 4, öö. 1-4.....	18
Şekil 17. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 5, öö. 1-2.....	18
Şekil 18. György Ligeti, <i>Etudes Pour Piano</i> , No. 6, öö. 1-2.....	19
Şekil 19. Op. 104b, No. 1 Piyano Etüdünün Formal Şeması.....	21
Şekil 20. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 1-2. Sol Eldeki Oktavsals Hareket (Si Bemol, Fa, Re Bemol)	22
Şekil 21. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1. İlk Periyot; öö. 3-10.....	22
Şekil 22. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 5	23

Şekil 23. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 6 Sol Eldeki Oktavsal Hareket (Si Bemol, Fa, Re Bemol).....	23
Şekil 24. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-8.....	24
Şekil 25. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-10.....	25
Şekil 26. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 11	25
Şekil 27. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, Birinci Periyot, İlk Fraz; öö. 3-6... 26	
Şekil 28. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, İkinci Periyot, Birinci Fraz; öö. 11-14.....	26
Şekil 29. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, İkinci Periyot, İkinci Fraz ; öö. 15-24.....	27
Şekil 30. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b No. 1, öö. 15-16. Orta Melodik Hattaki <i>Sequenceli</i> Yapı.....	28
Şekil 31. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-8. Orta Melodik Hattaki <i>Sequenceli</i> Yapı.....	28
Şekil 32. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 17-20.....	29
Şekil 33. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 21-22.....	29
Şekil 34. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 23-24.....	30
Şekil 35. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 25-28.....	31
Şekil 36. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 29-30.....	32
Şekil 37. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 31-33.....	33
Şekil 38. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 33-35.....	33
Şekil 39. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 36	33
Şekil 40. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 37	34
Şekil 41. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 38-39.....	34
Şekil 42. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 40	34
Şekil 43. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 41	35
Şekil 44. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 42	35

Şekil 45. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1 ö. 43	36
Şekil 46. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 44-55	37
Şekil 47. Op. 104b, No. 3 Piyano Etüdünün Formal Şeması.....	38
Şekil 48. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 1-2.....	39
Şekil 49. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 3-11	39
Şekil 50. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 3-4.....	40
Şekil 51. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 7-8.....	40
Şekil 52. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 9-10.....	41
Şekil 53. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 11	41
Şekil 54. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 12-17	42
Şekil 55. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 18-19.....	42
Şekil 56. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 20	43
Şekil 57. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 21	43
Şekil 58. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 22-23.....	43
Şekil 59. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 24-25	44
Şekil 60. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 26	44
Şekil 61. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 27-28.....	44
Şekil 62. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 29	45
Şekil 63. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 30	45
Şekil 64. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 31-32.....	45
Şekil 65. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 33-34	46
Şekil 66. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 35	46
Şekil 67. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 36-37	47
Şekil 68. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 38	47
Şekil 69. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 39	47
Şekil 70. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 40-41	48

Şekil 71. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 42-43	48
Şekil 72. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 44	49
Şekil 73. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 45	49
Şekil 74. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 46-47	49
Şekil 75. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 48-49	50
Şekil 76. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 50	50
Şekil 77. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 51-52	51
Şekil 78. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 53	51
Şekil 79. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 54-60	52

GİRİŞ

Etütler, var olduklarından bu yana enstrüman repertuvarında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda piyano etütleri piyanistler tarafından yüzyıllardır sıklıkla icra edilmektedir. Piyano eğitiminde teknik problemleri çözmek amacıyla başlayan bu süreç daha sonra bu türün sadece egzersiz olmasının dışına çıkıp konser parçaları haline gelmesine evrilir. Piyanonun teknik özelliklerinin gelişmesiyle zaman içerisinde oluşan olanakların, bestecilere ilham kaynağı olduğu, var olan zengin piyano repertuvarından görülebilir.

Piyanonun gelişen imkanları dahilinde yazılmış etütler de tür olarak kendi arasında bir takım farklılıklar gösterir. Bu çalışmada, etütlerin farklı iki türünden bahsedilir. Birincisi, piyano repertuvarında teknik problemleri çözmek amacıyla bestelenmiş eğitim etütleri, ikincisi ise virtüöz piyanistlerin kendi yetenek ve teknik ustalıklarını sergilemeleri için bestelenmiş konser etütleridir.

Günümüze dek pek çok besteci piyano için etütler bestelemiştir. Bu tezde, piyano etütlerinin, ilk çıktığı zamanlardan bu yana tarihsel gelişimi ele alınarak, Felix Mendelssohn'un Op. 104b No. 1 ve No. 3 piyano etütlerinin yapısal olarak incelenmesi amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

1. PİYANO ETÜTLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Dilimizde “ön çalışma” anlamına gelen “etüt” kelimesinin kökeni Fransızca’dır. Bu kelime Fransızca’da “étude”; İngilizcede “etude”; Almanca’da “etüde, studie”; İtalyanca’da “studio”; İspanyolca’da “estudio” olarak adlandırılmaktadır. Fransızca’daki “étude” kelimesi ise Latince “studere (gayret etmek, çaba göstermek)” fiilinden türemiştir (TDK, (b.t.), Ferguson, Hamilton, 2001).

Yine Ferguson ve Hamilton’un Oxford müzik sözlüğünde belirttiği gibi, bu tür, mükemmel performans tekniğine ve iyi bir müzikal etkiye ulaşmak için çoğunlukla telli bir klavyeli çalgı için yazılmış eserlerdir.

Pamir’e göre ise etüt türü, çeşitli teknik zorlukları alıştırmalardan daha büyük biçimler içinde işleyen müzik yapıtıdır (Pamir, 1983, s. 130).

1.1. Eğitim Amacı ile Yazılmış Piyano Etütleri

Piyano etütleri, yazılma amaçlarına göre farklılık gösterir. Kimi etütler yalnızca eğitim için geliştirici olmak amacıyla bestelenirken kimi etütler de piyanistlerin teknik becerilerini sergilemesi amacıyla yazılmıştır.

1.1.1. Piyano için Erken Dönem Etüt Çalışmaları

Erken dönem parmak egzersizlerinden söz etmek gerekirse, bu çalışmalar 16. Yüzyılda Almanya’da başlamıştır ve üst üste tekrar eden kısa motiflerin ardışık olarak diziliminden meydana gelir. 17. Yüzyılın sonlarına baktığımızda ise İtalyan toccata türleri, klişe pasaj çalışmaları ve bozulan müzikal kalitesinden dolayı etüt olmuştur. Örn: A. Scarlatti ve Pasquini. İtalyanca da *Toccare* kelimesinden gelen *Toccata* kelimesi tuşlara dokunmak anlamına gelir ve bu bağlamda etüt türüyle yakından bağdaşır (Wagner, 1959).

18. Yüzyılın öncesinde “etüt” kavramı henüz kullanılmıyor olduğu gibi “study (çalışma)” terimine de nadiren rastlanmıştır. Piyano enstrümanı henüz

varolmadığından dolayı o dönemin klavyeli çalgılarından olan “klavsen” için varolan repertuvara bakıldığında birçoğunun öğretici amaçlı olduğu çok açıktır. Böylelikle o zamanlardaki, Girolamo Diruta (1554-1610)’nın *II Transilvania* (1593) yapıtındaki Tokkataları, Matthew Locke (1621-1677)’un *Melothesia* (1673) eseri, François Couperin (1668-1733)’in *L’art Detoucher Le Clavecin* (1716) yapıtındaki Prelütleri, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)’ın *Versuch Über Die Vahre Art Das Clavier Zu Spielen* (1753) yapıtındaki örnekleri ve Daniel Gottlob Türk (1756-1813)’ün *Clavierschule* (1789) yapıtındaki el parçaları gibi çok çeşitli isimlerde enstrümental eserler ve öğretici kitaplar “çalışma (etüt)” olarak düşünülebilir (Ferguson, Hamilton, 2001, s.1).

Buradan yola çıkacak olursak “etüt” terimi keşfedilene kadar yazılmış sonatinler, sonatlar, prelüt ve füg’ler için öğretici birer egzersiz ya da çalışmalardır diyebiliriz.

Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) *Clavier-Übung* (1731-41) adlı eserinin 4 bölümü yalnızca klavsen için başyapıtların çeşitliliğini içermez aynı zamanda org için geniş dizisel (kapsamlı) çalışmaları içerir. Domenico Scarlatti (1685-1757)’nin *30 Essercizi per Gravicembalo* (1738) adlı eserinin, ardından bıraktığı 525 sonatından kapsam ve değer olarak farkı yok iken, Francesco Durante’nin *Sonat eper cembalo divisi in studii e divertimenti* (1737) adlı çalışması klavye tekniğinin belirli problemleriyle ilişkilendirilmemiş kontrpuantal bölümlerdir (Ferguson, Hamilton, 2001, s.1,2).

Böylece, yukarıda bahsedilen parçalarla “study (çalışma), egzersiz” terimleri eserlerin başlıklarında yer almaya başlamıştır. Bu eserler ilk etüt çalışmalarıdır diyebiliriz.

Piyano’nun gelişimiyle piyano eğitiminin popülerleşmesi, amatör ve profesyonel anlamda yetişmekte olan piyano öğrencileri için parmak egzersizleri niteliğinde yeni metotlar (etütlerin bir araya getirildiği kitaplar) oluşturulmasında rol oynamış, 19. yüzyılın başlarında bu metotların yayımlanmasıyla etüt türü ortaya çıkmıştır (Weber, 1993, Öztürk, 2007).

1.1.2. 18. ve 19. Yüzyıllarda Piyano Etütlerinin Gelişimi

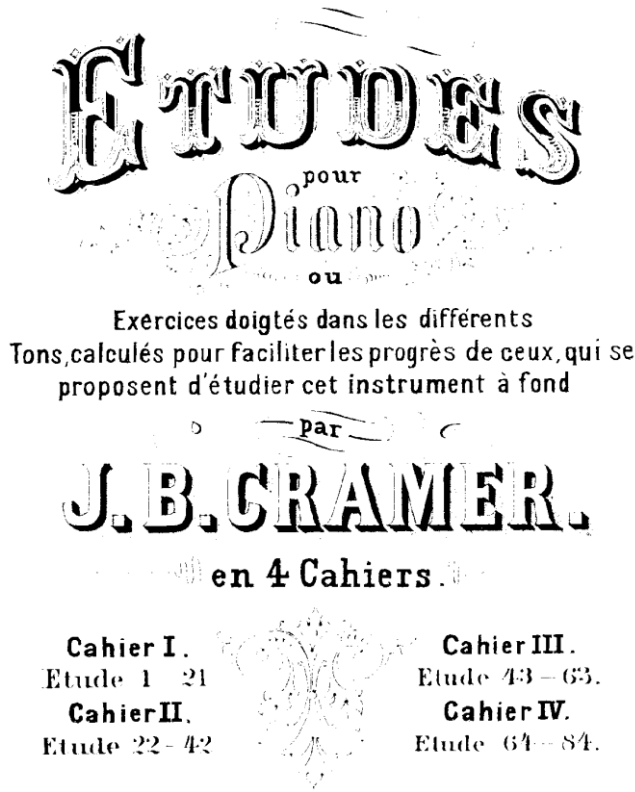
İcracılar, üzerinde çalıştıkları eserlerde daha etkin olabilmek, müziği daha iyi ifade edebilmek için çalışılan eserlere uyacak şekilde kendi teknik ve müzikal gelişimlerini amaçlamışlar ve bu doğrultuda yazılmış etütleri piyano öğretiminde sıklıkla kullanmışlardır. 18. yüzyılın sonları, 19. yüzyılın başlarında etütler, zorlu teknik pasajları iyileştirip kusursuzlaştırmak için yazılmış işlevsel parmak egzersizleri olmuştur. Bu bağlamda etütler genellikle gamlar, arpejler ve oktavlar gibi teknik bir problemi ele alır. Ayrıca Johann Baptist Cramer (1771-1858), Muzio Clementi (1752-1832) ve Carl Czerny (1791-1857)'nin piyano dalında ilk metot özelliğine sahip öğretim kitaplarının yayınlanmasıyla gelişen etüt çalışmaları, günümüze kadar önemini korumuştur (Wagner, 1959, Öztürk, 2007).

Edyth Wagner'in *American Music Teacher* Dergisindeki yazısına göre; besteci Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) teorik olarak etütlerinde kullandığı motifi en ileri teknik düzeyde eserinde işlemeyi amaçlamıştır. Czerny'nin çok yönlü bir pratikliği vardır. Cramer ise kendi motiflerini müzikal bir teknikle geliştirmiştir.

Yine 19. yüzyılın başlarında var olan bestecilerden biri olan J. B. Cramer'den söz edecek olursak, yaşamı boyunca ünlü bir piyanist olarak tanınmış olduğunu görürüz. Cramer'in biyografi yazarı, Simon McVeigh'e göre; Beethoven bile onu, çağının en iyi piyanisti olarak görmüştür (Yeh, 2010). Cramer'in etüt türünde yazmış olduğu en bilinen eseri "Studio per il pianoforte (piyano için çalışma)" dir. Bu eserinin tamamı 84 etüden oluşmaktadır ve 42'şerli olmak üzere iki ayrı kitap halinde basılmıştır. Eserin birinci kitabının (Op. 30) ilk basımı 1804, ikinci kitabın (Op. 40) ilk basımı 1807 tarihinde gerçekleşmiştir.

"Londra'da Clementi'nin öğrencisi olan Cramer, pürüzsüz, sıkı ve legato dokunuş tarzıyla tanınmıştır. Ayrıca 1804 yılında etütlerinin yayınlanmasının, *Gradus ad Parnassum*' dan 15 yıl önce olması ilginçtir" (Wagner, 1959).

Şekil 1. Johann Baptist Cramer *Etudes Pour Piano* Kitap Kapağı



Kaynak: Johann Baptist Cramer (1890). *Etudes Pour Piano*.

Yine bu yüzyıla baktığımızda İtalyan asıllı İngiliz besteci M. Clementi'nin yazmış olduğu *Gradius ad Parnassum, Op. 44 (Zirveye bir adım)* adlı etütleri de piyano repertuarında önemli bir yere sahiptir. Üç kitap halinde basılmış bu etütler, birinci kitabın 1817 yılındaki ilk basımıyla kendini göstermiştir. Daha sonra 1819 ve 1826 tarihlerinde ikinci ve üçüncü kitapları basılmıştır.

“Clementi, piyano sonatlarıyla bilinen ünlü bir piyanisttir. *Gradius ad Parnassum* adlı eseri onun en büyük eseri olmuştur. Bu eser çeşitli ölçeklerde arpej modelleri, süslemeleri (trill), vokal ezgileri, sıçramaları, üçleme, altılama, oktavları, dönüşleri ve artikülasyon alıştırmalarını içerir” (Yeh, 2010, s.2).

Edyth Wagner'e göre “Clementi modern etüdün yaratıcısı olarak kabul edilir. Onun '*Preludes and Etudes, 1790*' ve '*Gradius ad Parnassum, 1817*' isimli eserleri 19. Yüzyıl etüt literatürünü başlatır. 19. Yüzyılda '*etüt*' kavramı kendi tarzının bir

parçası olarak özneliği ve kendi karakterini ele alsa da Clementi'nin çalışmalarında kullandığı motiflerin içinde özel bir karakter duygusu yoktur. Clementi yalnızca piyano enstrümanı üzerine yoğunlaştığı için, saf piyano tekniği ve tarzı için çok sayıda çalışmalar yapan ilk kişidir. Çünkü o dönem çalışma olarak Viyana Pianosun'dan daha ağır olan İngiliz Pianosu kullanmıştır. Clementi'nin prelüt ve egzersizleri bütün anahtarlarda dizisel motifleri içerir. 1817 yılında yazılan *Gradus ad Parnassum* ise eski kabul edilen kontrpuantal bir tarzı temel almıştır. Bununla birlikte bazı iyi piyanistler ve başarılı öğretmenler, öğrencilere katkı sağlamak için bu eseri halen kullanırlar”.

Şekil 2. Muzio Clementi *Gradus Ad Parnassum* Kitap Kapağı



Kaynak: Muzio Clementi (1868). *Gradus Ad Parnassum*.

Bu dönemlerde etüt türünde örnekler veren bestecilerin bakış açısına baktığımızda piyanonun olanaklarına rağmen piyano eğitimcileri ve icracılarından birçoğu müzikal anlatımdan daha çok el ve parmak tekniği üzerine yoğunlaşmışlardı. Kendi çaldıklarını dinlemiyorlardı çünkü o zamanın düşüncesinde mükemmelliğin, müzikten bağımsız, sadece tekniğe odaklı çalışmalarla sağlanabilir olduğu inancı hakim olmuştur. Bu ise gerekli pasajları saatlerce tekrar tekrar çalarak mümkündü.

Zamanla parmaklar yerine öyle alıştıyordu ki icracı çaldığı eserin müziğinden habersizce eseri parmaklarına devrediyordu.

“Öyle ki 19. yüzyılda piyano çalma tekniğini geliştirmek amacıyla eller ve kollar için aletler yapanlar dahi olduğu gibi bu aletler yüzünden şiddetli el ve kol travmaları geçirenler oldu. Oysa ki bilinen bazı büyük besteciler hep bunun tersini savunmuştur. Onlara göre piyano tekniği mekanik değil “ruhsal” dı ve teknik ne çaldığını dinleyerek geliştirilmeliydi” (Küngerü, 2016, s. 234).

Yukarıda bahsedilen bestecilere ek olarak Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Jean Baptiste Duvernoy (1802-1880), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Charles Louis Hanon (1819-1900), Albert Loeschhorn (1819-1905), Dimitri Kabalevski (1904-1987) gibi kendi var oldukları dönemler içerisinde, piyano tekniğini ilerletmek ve geliştirmek için eğitim amaçlı etütler yazmış birçok besteci de bulunmaktadır.

1.2.Konserlerde İcra Edilmek Amacı ile Yazılmış Piyano Etütleri

Zamanla piyanoya pedalın da eklenmesiyle güç kazanan müzikal anlatım, müzikte romantik dönemi tetikleyen önemli etkenlerden biri olmuştur. Romantik akımın gelişmeye başlamasıyla besteciler eserlerinde kendi içine yönelmiş ve kişisel doğalarına uyum sağlayarak, içsel duygularını, ruh hallerini yansıttıkları eserler bestelemeye yönelmişlerdir (Weber,1993).

Bu yönelim, yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı gibi, romantik akımla birlikte günümüz piyanosunu doğurmuştur. Böylece 18. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen piyano enstrümanındaki gelişimin etkisi piyano repertuarını zenginleştirdiği gibi, hem farklı müzikal tınılar hem de yeni doğan teknikler açısından piyano etütlerine de yansıdığını söyleyebiliriz.

Piyanonun gelişimine kısaca değinirsek, bilindiği üzere “*Piano Forte*” isimli enstrüman, geçmiş zamanlara ait bir tür klavyeli çalgı olan “*Klavsen*” den farklı bir mekanizmadan oluşur. Bu bağlamda “*Piano Forte*”, tuşlara uyarlanan çekiç mekanizmasının, icracının farklı kuvvetlerdeki dokunuşlarına bağlı olarak, tellere vurması ile elde edilen yüksek ve alçak ses tınılarına sahiptir. İtalyanca kökenli olan “*Piano Forte*” ismi, kurulan mekanizmaya ait olan “*alçak (piano) ve yüksek (forte)*”

ses özelliğinden gelir ve bu durum *klavsenden* farklı olarak piyanonun tuşlerinin, her bir dokunuşa olan hassasiyetini gösterir. Ayrıca sesin yükseklik ve alçaklık imkanının yaratıldığı gibi zamanla daha da gelişerek eklenen pedal ile sesin uzunluk ve kısalık imkanı da var olmuştur. Böylece *Piano Forte* besteciler ve icracılar için yeni imkanların yaratıldığı önemli bir buluş olmuştur. Bu durum arayış içinde olan bestecilerin piyano eserlerine yansımış ve piyano etütleri yalnızca el ve parmak egzersizlerinden oluşan teknik bir çalışma olmanın ötesine geçmiştir. Böylece etüt türü, piyano tekniğinin yanısıra tınısallığın da önem kazanmasıyla eklenen müzikal ifadelerle birlikte geliştirici ve bütünleştirici olmayı amaçlamıştır. (Gültek, bt, Küngerü, 2016, Göher, 2010)

Şekil 3. Piano e Forte



Kaynak: Wendy Powers, (2008). *The Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655-1731)*.

1.2.1. Piyano için 19. Yüzyıl Konser Etütleri

19. yüzyıla geldiğimizde etütler zaman içerisinde daha da gelişerek konser amaçlı virtüözlük gerektiren seçkin eserler düzeyine ulaşmış ve öğrenciler için geliştirici bir tür egzersiz olmak dışında konserlerde solistler tarafından icra edilen usta eserler haline gelmiştir. Bu bağlamda etütler, 19. yüzyılın sonlarına doğru teknik

problemleri iyileştirmek, teknik anlamda ustalaşmak ve şiirsel ifadeyi yansıtmak amacıyla yazılmayı sürdürürken aynı zamanda karakter parçalarına dönüşmüştür.

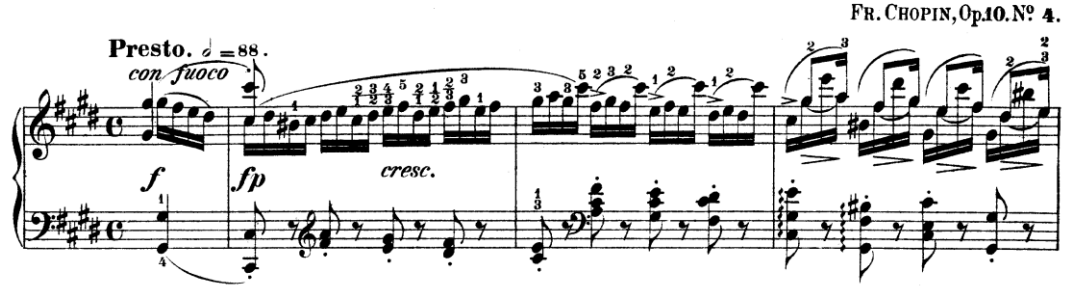
“Ignaz Moscheles (1794 - 1870), Frédéric Chopin (1810 – 1849) ve Robert Schumann (1810 – 1856) gibi besteciler müzikte karakterle tekniği birleştirmişlerdir. Moscheles’in *Characteristische Studien* adlı eseri ya da Chopin ve Franz Liszt (1811 – 1886)’in etütleri buna örnek gösterilebilir. Karakter ve öznellik romantik ruhun iki gözcüleridir” (Wagner, 1959).

Bu bestecilerin etüt yazım özelliklerinden kısaca bahsetmek gerekirse; Polonyalı besteci F. Chopin’in, biri Op. 10 (1829-33), diğeri Op. 25 (1832-37) olmak üzere iki kitap halinde bestelediği “*Twelve Piano Etudes*” adlı eserleri bu tür etütlere örnek olarak gösterilebilir. Chopin eserlerindeki kromatizm, romantizm’in ruhuyla bütünleşerek günümüze dek hem usta piyanistler hem de dinleyiciler için gözde olmuştur. Bu anlamda besteci, müziği bir yana bırakıp yalnızca teknik zorluklara odaklanmak yerine, teknikle birlikte tınların renklerinden oluşan müzikal bütünlüğü de ele alarak, hem teknik hem müzikal açıdan besleyici ve geliştirici eserleriyle tanınmaktadır. Başka bir örnek daha gösterecek olursak Chopin gibi R. Schumann, J. Brahms (1833-1897) ve diğerk romantik dönem bestecileri de müzikal ve teknik kaygıları dengelemek için çalışmış ve bu konuda kalıcı eserler ortaya koymuşlardır (Weber,1993).

Chopin’in Op. 10 ve Op. 25 etütlerinden birer örnek şekil 4 ve şekil 5 de verilmiştir. Şekil 4’deki etüt Op. 10 No. 4, teknik olarak sağ elde arpej çalıştırırken sol elde de eşlik eden akorlarla staccato tekniği çalıştırır. Aynı zamanda notalara eklenen bağlar ve güçlü nüanslarla bestecinin, eserin ifadesini güçlendirdiği görülür.

Şekil 4. F. Chopin Etüt Op. 10, No. 4, Do Diyez Minör, öö. 1-3 (1832)

(a) IV.



Kaynak: Theodore Kullak, Albert Richard Parsond (Ed.). (1883). Frederic Chopin's Works.

Aşağıda gösterilen şekil 5'deki etüt de ise besteci teknik olarak oktav aralıkları üzerinde ritimsel olarak üçleme çalıştırırken yine eklenen nüanslar ve bağlarla ifadenin yoğunlaştırıldığı görürüz.

Şekil 5. F. Chopin Etüt Op. 25, No. 10, Si Minor, öö. 1-3 (1832-1834)

XXII.



Kaynak: Theodore Kullak, Albert Richard Parsond (Ed.). (1883). Frederic Chopin's Works.

“Chopin, Op. 10 ve Op. 25 etütlerinden sonra 1840'larda yayınlanan ‘Trois Nouvelles Etudes’ başlıklı üç yeni etüt ve kısa etütler de bestelemiştir” (Yeh Chen, 2010).

Yine 19. yüzyılda virtüöz piyanist-bestecilerin kendi aralarındaki rekabet, onların kendilerine özgü farklı teknik anlayış biçimlerinin oluşmasında rol oynamıştır. Bu durum 19. yüzyılın ortalarına doğru virtüöz besteci-piyanistleri müzikal anlayıştan uzaklaşarak, daha çok teknik zorluklar üzerine odaklanmış ve

konserlerde birbirlerine meydan okumak amacıyla etütler bestelemeye yöneltmiştir. Böylece kendi ustalıklarını sahnede sergilemek adına aralarında yarış varolmuştur. Buradan yola çıkarak virtüöz piyanistler için konser etütleri, sahnede piyanistlerin kendi yetenek ve teknik becerilerini ortaya koymaları için bestelenmiş eserler olarak tanımlanabilir. Sigismund Thalberg (1812-1871), Carl Tausig (1841-1871), Anton Rubinstein (1829-1894), ve F. Liszt bu besteci piyanistler grubuna dahildir (Weber,1993).

“Bu döneme baktığımızda bu tür de en çok eser yazanlardan birisi olan Lizst, *Etude en Douze Exercices S. 136, Grandes Etudes S. 137, Etudes D'exécution Transcendante S. 139, Grandes Etudes de Paganini S. 141 ve Three Etudes de Concert S. 144* adlı etütleri bestelemiştir. “Onun etütleri, Chopin’in etütlerinden farklı olarak daha geniş dizisel aralıklara sahiptir” (Ferguson, Hamilton, 2001).

Şekil 6. N. Paganini, Keman için 24 Kapris Op. 1, Mi Bemol Major, öö. 5-7



Kaynak: Fleisch, C. (Ed.). (1900). Paganini Capricen (9703).

Şekil 7: F. Liszt, *Etudes d'une execution Transcendate d'apres Paganini*, No. 2, Mi Bemol Major, öö. 5-7



Kaynak: Busoni, F. (Ed.). (1911). Franz Liszts Musikalische Werke (37).

F. Liszt, erken yaşlarında konser piyanistliği ile ün kazanmış virtüöz piyanist, ve aynı zamanda da bestecidir. Piyano eserlerinde kendisinin teknik

zorluklarını üst düzey de kullanmış olması, bu konuda kendi beceri ve ustalığını yansıtmaktadır. Alan Walker'a göre, Czerny'nin *The School of Velocity* adlı eseri, Liszt'in müziğinde onun etkisi olduğunu bize kanıtlayıcı niteliktedir. Liszt, kendi etütleri için Czerny'nin parmak güçlendirme ve parmak uyumu anlayışını benimsemiş ve ona olan minnettarlığı ile kendisinin '*Etudes d'une executions transcendante*' (1852) adlı çalışmasını Czerny'e ithaf etmiştir. Ayrıca kendisi Niccolo Paganini (1782-1840) 'nin virtüöz yapıtlarından oldukça etkilenmiş ve birkaç piyano etüdünde onun tarzını taklit ederek klavyede, kemanda olduğu gibi el ve parmaklar için teknik zorluklar yerleştirmiştir (Yeh, 2010).

Bu duruma örnek, yukarıda yer alan “şekil 6” ve “şekil 7” de mevcuttur. Liszt gibi yine bu dönemin ünlü bir başka besteci-piyanist'i Robert Schumann, piyano için bestelediği eserleri ile göze çarpar. Eserlerinde kullandığı renk ve tını zenginliği ile Alman Romantizmin öncüsü aynı zamanda da müzikologdur.

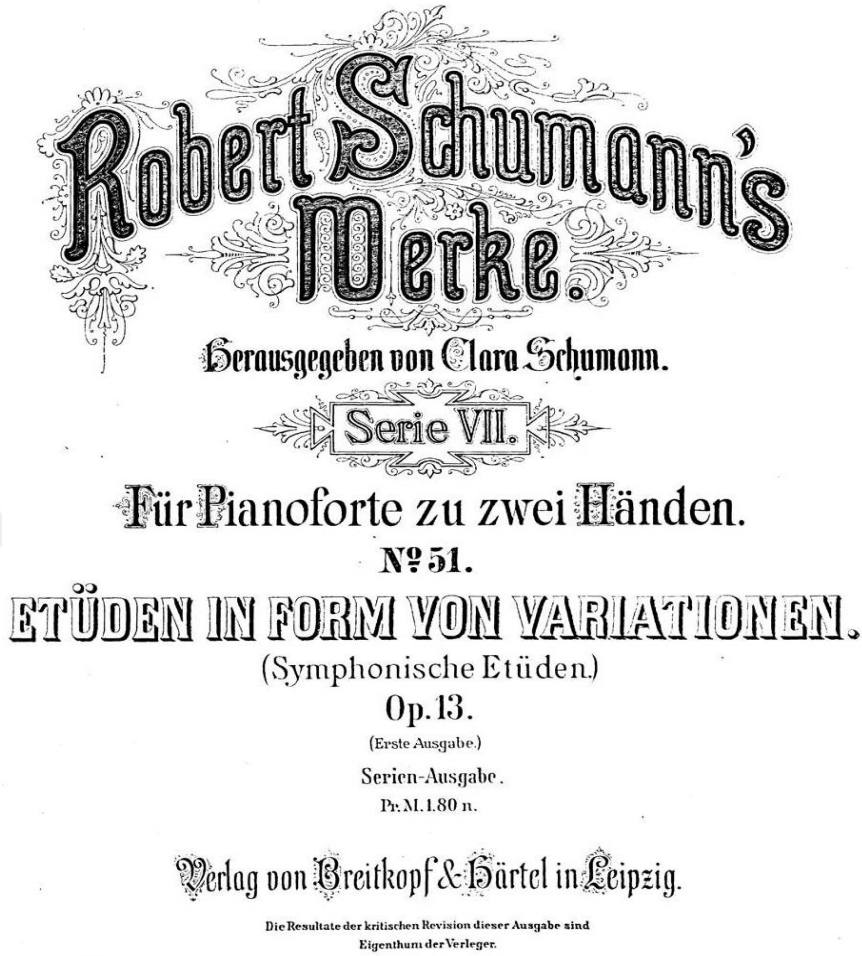
R. Schumann'ın Alman kültür ve edebiyatına olan ilgisi, eserlerinde sanat ve yaşamın bütünselliği ile anlaşılacağı gibi Schumann, romantizm algısında şiirin ve şiirselliğin yaratıcılıktaki önemine inanmış böylece eserlerinde piyanonun tüm renk ve tını imkanlarından yararlanarak enstrümanın ifade olanaklarını orkestral düzeye yakınlaştırmak istemiş, bunun için ise motiflerinde yoğun ritmik ve dinamik tını renkleri kullanmıştır (Say, 2006, s. 370-371).

12 Senfonik Etüdü'nün ortaya çıkışından bahsetmek gerekirse;

Schumann, arkadaşı İngiliz besteci William Sterndale Bennett'e ithaf ettiği “12 Senfonik Etüt” leri 1834 yılında yazmaya başlamıştır. Yoğun bir çalışmanın ardından 1837 yılında tamamlanan eser, baskıya verilmiştir. Başta “Etüden in Orchestercharakter von Florestan und Eusebius (Florestan ve Eusibius tarafından yazılan orkestra karakterinde etütler)” ismi konulan eser, daha sonra “12 Senfonik Etüt, Varyasyon Biçiminde Etütler” olarak yayınlanmıştır (Aktüze, 2002, s. 21-26).

1852 yılında bu eser, 12 çeşitleme ve bir final olarak düzenlenmiş olup, ayrıca 1873 yılında orijinalinde bulunmayan 5 çeşitleme daha yayınlanmıştır.

Şekil 8. R. Schumann Varyasyon Etütleri Kitap Kapağı



Kaynak: Schumann, C. (Ed.). (1887). Robert Schumann's Werke: Für Pianoforte zu zwei Händen (51).

J. Brahms (1833-1897), Ignaz Mocheles (1794-1870), Moritz Moszkowski (1854-1925) ve Camille Saint-Saens (1835-1921) gibi bestecilerin etütleri de romantik dönemin etütleri arasındadır.

1.2.2. Piyano için 20. Yüzyıl Konser Etütleri

20. yüzyıla gelindiğinde, etüt türünde eserler vermiş bestecilerin ilk örneklerinden biri kuşkusuz Claude Debussy (1862-1918)'dir. Eserlerinde dönemin görsel sanatlarından da etkilenen Debussy için E, İlyasoğlu'nun, *Zaman İçinde Müzik* adlı kitabında bahsedildiği üzere;

Resim sanatında 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan izlenimcilik akımı müzikte 20. yüzyılın sonlarında etkinleşmiştir. İzlenimci müziğin özelliği, bir nesneyi ya da hikayeyi doğrudan anlatmak yerine onun hafızada bıraktığı buğulu izlenimi duyurmaktır. Böylece müzikte izlenim duygusunu dinleyiciye verebilmek için farklı ses rengi ve tınılar önem kazanır. Teknik olarak akorların belirsizlik duygusu yaratan yeni birleşimleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik doku bu alanda belirleyici unsurlardan olup, dönemin bilinen bestecilerinden Claude Debussy ve Maurice Ravel (1875-1937)'in müziklerinde *İzlenimci Sanat* önemli bir yere sahip olmuştur. Bu durum piyano tekniğine olan yaklaşımı da etkilemiştir.

Debussy'nin "Douze études pour piano" adlı Chopin'e adadığı 12 etüdünü buna örnek gösterirsek, diğer bestecilerden farklı olarak bu etütler belirli teknik sorunlara odaklanmanın yanı sıra tınıların egemenliğinde farklı renk ve yeni sesler yaratmaya odaklanmıştır. Buradan anlayacağımız üzere Debussy, çekiçlerden bağımsız bir piyano yanılması yaratmayı amaçlamıştır (Cooper,1975).

"Debussy tarafından bırakılan literatürün çoğu, icracıya yaratmak istediği '*izlenim*' hakkında bir ipucu veren başlıklı kompozisyonlarının koleksiyonlarıdır" (Wagner, 1959).

Şekil 9. C. Debussy'nin Piyano için 12 Etüdü

3

INHALT - CONTENTS - TABLE

DOUZE ETUDES

1 ^{er} LIVRE		2 ^e LIVRE	
I	Pour les "cinq doigts" Sagement <i>p ben legato</i> 7	VII	Pour les degrés chromatiques Scherzando, animato assai 44
II	Pour les Tierces Moderato, ma non troppo <i>p legato e sost.</i> 15	VIII	Pour les agréments Lento, rubato e leggiero 52
III	Pour les Quartes Andantino con moto <i>p dolce</i> 22	IX	Pour les notes répétées Scherzando 59
IV	Pour les Sixtes Lento <i>mezza voce, dolce sost.</i> 27	X	Pour les sonorités opposées Modéré, sans lenteur 66
V	Pour les Octaves Joyeux et emporté, librement rythmé <i>f sf</i> 31	XI	Pour les Arpèges composés <i>dolce e lusingando</i> 70
VI	Pour les huit doigts Vivamente, molto leggiero e legato <i>pp</i> 37	XII	Pour les accords Décidé, rythmé, sans lourdeur <i>f mf</i> 76

E. P. 12515

Kaynak: Kelm, E. (Ed.). (1970). Claude Debussy Klavierwerke.

20. yüzyılın ilk çeyreğine baktığımızda halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusuyla birleştirerek çağımızın müziğine yeni renkler kazandırmış önemli bir besteci olan Béla Bartok'un piyano için bestelediği üç etüdü (*Three Studies, Op. 18*) vardır. Bunlardan söz edilirse;

"*Three Studies (1918), Op. 18*" adlı eseri bu alanda önemli bir aşama niteliğindedir. Bu eserin armonik yapısı 12 ton üzerine kurulu olmasına rağmen, Bartok'un müziğindeki bir dizi veya dizinin konsepti Schoenberg'in 12 ton

sisteminden tamamen farklıdır. Bartok'un etütlerinde kullandığı 12 ton dizileri ve oluşturduğu sistemli döngüsel aralık yapılarıyla, Doğu Avrupa Halk müziğinin pentatonik ve modal unsurları arasındaki etkileşimi onun müziğinin yapısal gelişimi için temel olmuştur (Antokoletz, 1995).

Şekil 10. Bela Bartok, *Three Studies*, Op. 18, No. 1, öö. 1-2



Kaynak: Bartok, B. (1920). *Studies For Piano*, Op. 18.

Şekil 11. Bela Bartok, *Three Studies*, Op. 18, No. 2, öö. 1-2



Kaynak: Bartok, B. (1920). *Studies For Piano*, Op. 18.

Şekil 12. Bela Bartok, *Three Studies*, Op. 18, No.3, öö. 1-4



Kaynak: Bartok, B. (1920). *Studies For Piano*, Op. 18.

Günümüz müziğine geldiğimizde Macar besteci György Ligeti'nin (1923-2006) piyano etütlerinin bu tür içerisinde önemli yer kapladığını görüyoruz. Bu bağlamda Ligeti'nin etütleri üç banddan oluşur. 1950 ve 60'ların daha çok noktasal dokular üzerine kurulu eserlerini düşündüğümüzde Ligeti'nin müziği, tını

devamlılığı ve dokusallığa verdiği önem ile çağdaşları Pierre Boulez (1925 – 2016) ve Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)'in eserlerinden farklılaşır.

Onun tarzı 50'li ve 60'lı yılların teorik kurguları ile çok az ilgisi olmuştur ve batı müziğinin gelişimi boyunca edinilen dinleme alışkanlıklarından çok farklı ve uzak olarak o, bu eserlerinin yarattığı büyük etkiyi kullandı. Bestelediği etütlerin her biri polimetrik, poliritmik ve ton sistematığı gibi kendi içinde belirlediği ayrı bir problem üzerine odaklı yazılmıştı ve kullandığı başlıklar müziksel ve şiirsel temaların dışında tekniksel kavramları da yansıtmaktaydı. Onuncu etüdü (*Der Zauberlehrling-sihirbazın çırağı*) dışındaki etütlerin tümü Fransızca başlıklar altında yazılmıştır. *Desordre (Kaos)*, *Vertige (baş dönmesi)* ve *Joie (Sevinç)* gibi.. (Bouliane, Lang, 2006).

Şekil 13. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 1, öö. 1-4

dédiée à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre
György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, ♩ = 63



Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Şekil 14. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 2, öö. 1-4

dédiée à Pierre Boulez
Étude 2: Cordes à vide

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.



Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Şekil 15. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 3, öö. 1-4

Étude 3: Touches bloquées

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p
"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre)

Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Şekil 16. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 4, öö. 1-4

Étude 4: Fanfares

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 ½- Konzerte in Hamburg

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

3+2+3
mp

pp sempre legato,
quasi senza pedale

pp sempre

Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Şekil 17. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 5, öö. 1-2

Étude 5 : Arc-en-ciel

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 ½- Konzerte in Hamburg

Andante con eleganza, with swing, ♩ ca. 84 *

3/2
p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

con ped.

Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Şekil 18. György Ligeti, *Etudes Pour Piano*, No. 6, öö.1-2

Étude 6: Automne à Varsovie

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132

pp *sempre legato*
sempre con ped.

p ****

Kaynak: Ligeti, G. (1985). *Etudes Pour Piano*.

Yukarıda, şekil 13, 14, 15, 16, 17 ve 18’de paylaşılan Ligetin Etütlerinden kısaca söz edersek;

Altıncı etüt *Automne a Varsovie* (*Varşova’da Sonbahar*) adlı parça hüznü iken, neşe saçan göz alıcı bir kısımla son bulması bu parçada tezatlık duygusunu bize yansıtır. Birinci etüdü *Desordre* (*Kaos*) parçasında ise başlığında da anlayacağımız üzere akılda canlanan kargaşa ve kaos tamamen karışık ritmik koşullardan meydana gelmiştir. Açık teller anlamına gelen ikinci etüt Pierre Boulez’e adanmıştır. Tuş Blokları anlamına gelen üçüncü etüt özel bir piyano tekniğini içerir ve “hareketli tuş bloklama” tekniği Heinnin Siedentopf tarafından geliştirilmiştir. Dördüncü etüt bir ostinato çalışmasıdır. Beşinci etüt ise duygusal bir içeriğe sahiptir. Ligeti bu parçada sağ elde 3’lü, 5’li ve 6’lı sayısız ritmik düzensizlikler ve her biri aksak tartımlardan oluşan karmaşık ritimler kullanmıştır (Constantin, 2014:156-79).

Yukarıda bahsi geçen besteciler dışında, günümüze büyük katkılar sağlamış sayamayacağımız kadar çok besteci var olmuştur ve var olmaktadır. Hepsinden söz edemeyeceğimiz üzere onlardan en bilinenlerinden bazıları; Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Oliver Messiaen (1908-1992), John Cage (1912-1992), Philip Glass (1937-), William Balcom (1938-)’ dur.

2. BÖLÜM

2. FELİX MENDELSSOHN'UN OP.104B NO. 1 VE NO. 3 PIYANO ETÜTLERİNİN YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ

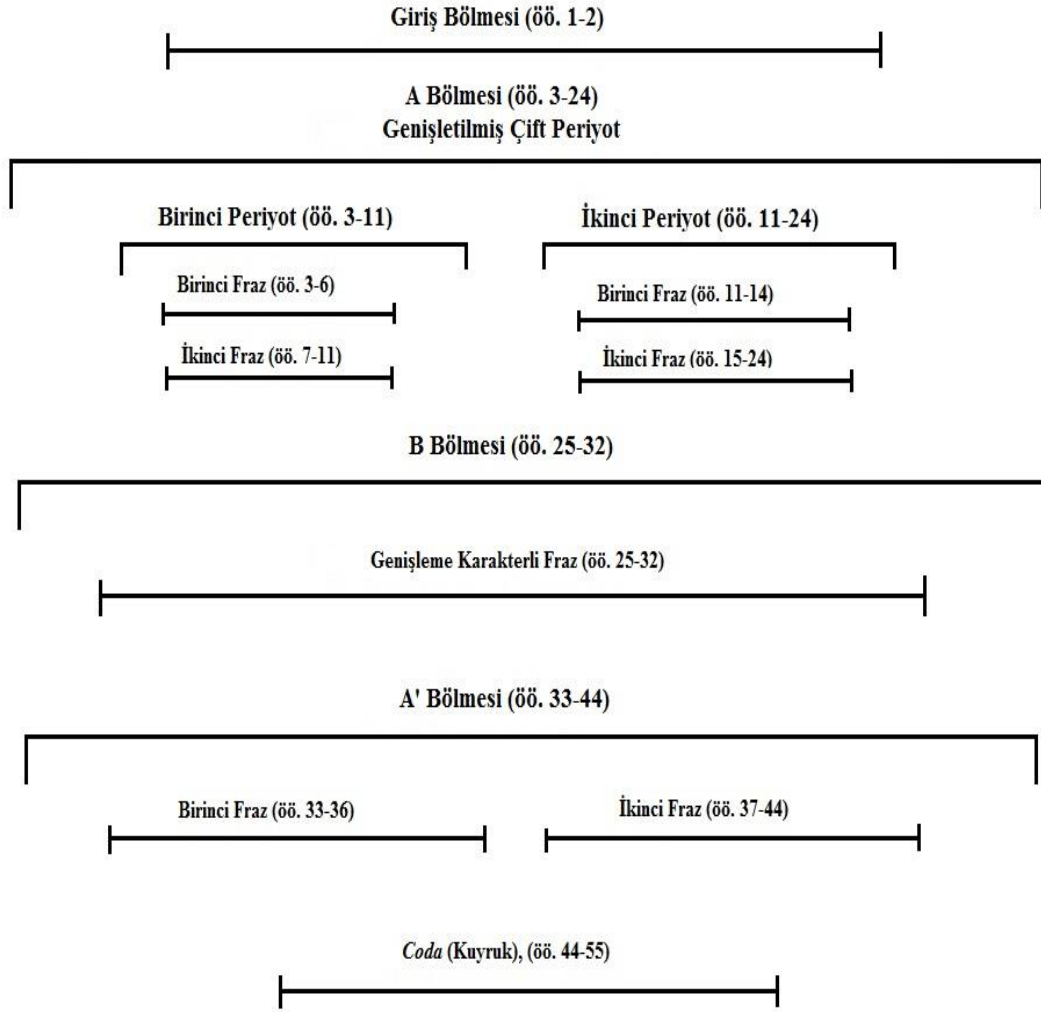
Mendelssohn'un 1834 – 1838 yılları arasında piyano için bir tür egzersiz olarak bestelediği Op. 104b numaralı eseri üç etütten oluşur. Bunlardan birincisi *si bemol minör*, ikincisi *fa major* ve üçüncüsü *la minor* tonalitelerinden oluşur.

2.1. Op. 104b, No. 1 Piyano Etüdünün İncelenmesi

Si bemol minör tonalitesinde yazılan eser, elli beş ölçüden oluşur ve dokusal bakımdan, üç katmana sahiptir. Bunlardan birincisi sağ ele yazılmış arpejli yapı, ikincisi genellikle sağ elde eserin orta hattında bulunan melodik yapı ve üçüncüsü de sol ele yazılmış çoğunlukla oktav aralığından oluşan bas partisidir.

Kenar bölmeler (A, A'), genişletilmiş olsa da eserin yapısı basit üç bölmeli formdur. Bu anlamda yapıyı A, B, A' harfleri ile ifade edebiliriz. Eser iki ölçülük bir giriş kısmıyla başlar. İlk bölme (A) öö. 3-24 arasında, orta bölme (B) öö. 25-32 arasında ve üçüncü bölme (A') öö. 33-44 arasında yer alır. Ö. 44' de üçüncü bölme mükemmel tam kadans ile son bulur ve burada koda başlar. Şekil 19'da formal şema paylaşılmıştır.

Şekil 19. Op. 104b, No. 1 Piyano Etüdünün Formal Şeması



Bu analizde kullanılan şekillerde (şekil 19'dan şekil 45'e kadar), etüt No. 1 renklendirilmiştir.

Mavi renk ile çizili kısım etüdün sağ elinde yer alan arpejsel dokuyu, yeşil renk ile daire içine alınan notalar etüdün orta hattaki melodik dokusunu ve kırmızı renk ile çizili kısım sol eldeki oktavsal hattı gösterir.

Eserin giriş kısmını oluşturan ilk iki ölçüsünde (ö. 1-2) hem sağ elde hem sol elde tonik akor hakimdir. Bu durum sağ elde altılamalardan oluşan figürler ve sol elde vurgulu zamanlara denk gelen oktav aralıkları vasıtasıyla vuku bulur. Yani bu anlamda tonik akorunun iki farklı ritmik seviyede açılması durumu söz konusudur.

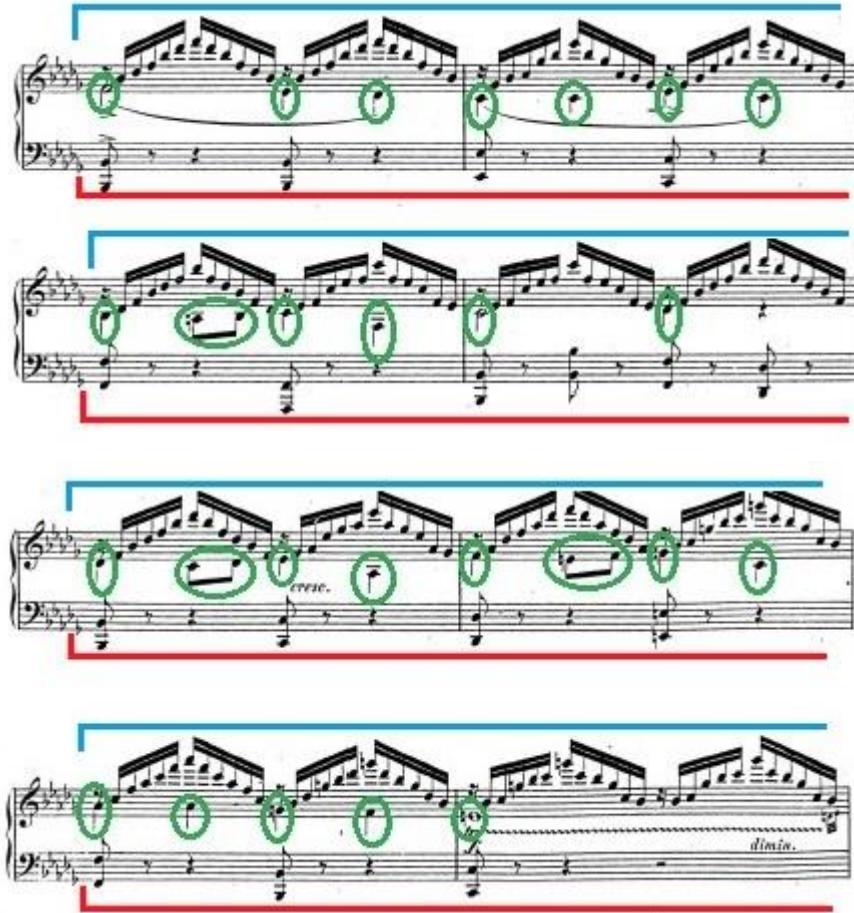
Şekil 20. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 1-2. Sol Eldeki Oktavsals Hareket (si bemol, fa, re bemol)



Kaynak: Julius Rietz (Ed.). (1874). Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke

İki ölçünlük bir girişten sonra A bölmesi (öö. 3-24) genişletilmiş çift periyot yapısındadır. İlk periyot öö. 3-10, ikinci periyot ise öö. 11-24 arasındadır.

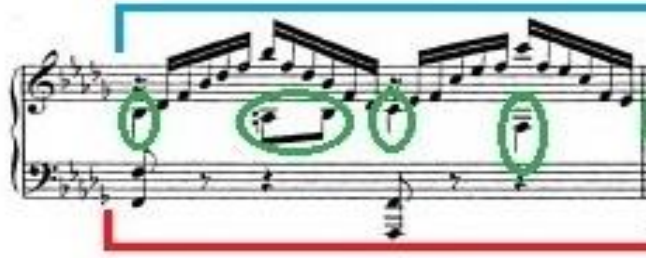
Şekil 21. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, İlk Periyot; öö. 3-10



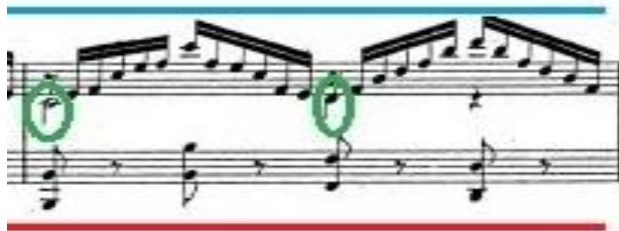
Birinci periyot (öö. 3 – 10) dörder ölçülük iki frazdan oluşur ve kontrastlı periyot yapısındadır. İlk fraz (öö. 3-6) tonik akoruyla ö. 6'nın son vuruşunda biter. Eserin ana fikrini oluşturan melodik yapı ilk olarak ö. 3'de başlar. Ana fikir iki ölçüdür ve ö. 4'ün son vuruşunda biter. Bu fikir birinci ve ikinci dereceler üzerine kuruludur. Melodik hat oldukça basit yapıdadır ve fa sesinden do sesine inen adimsal hareket üzerine kuruludur. Ana fikre karşı öö. 5-6 'da ise yeni bir melodik yapı oluşur. Bu yapı ö. 5'in ilk zamanında tonik akorun ikinci çevrimi üzerine kurulu başlar ve üçüncü zamanında ise dominant akorunu ilk kez olarak kullanır. Bu ölçüde (ö. 5), melodik fikirdeki ritmik yapı sekizlik notalarla farklılığa uğrar. Böylece öö. 5-6 daki melodik yapı öö. 3-4 deki melodik yapıda olduğu gibi düzenli adimsal harekette değildir.

Ö. 6 da ise dominant akoru, tonik akoruna çözülür ve öö. 1-2 de gelen tonik akorunun açılımının daraltılmış versiyonu ile yine tonik akorun birinci çevrimi ile tamamlanır.

Şekil 22. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 5



Şekil 23. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 6. Sol Eldeki Oktavsal Hareket (Si Bemol, Fa, Re bemol)



İkinci frazın ilk iki ölçüsünde (öö. 7-8) melodik yapıdaki ritmik doku, ilk frazın üçüncü ölçüsünde (ö. 5) kullanılan orta hattaki ritmik dokudan gelir ve öö. 7-8'de sequence'li bir yapıyla işlenir.

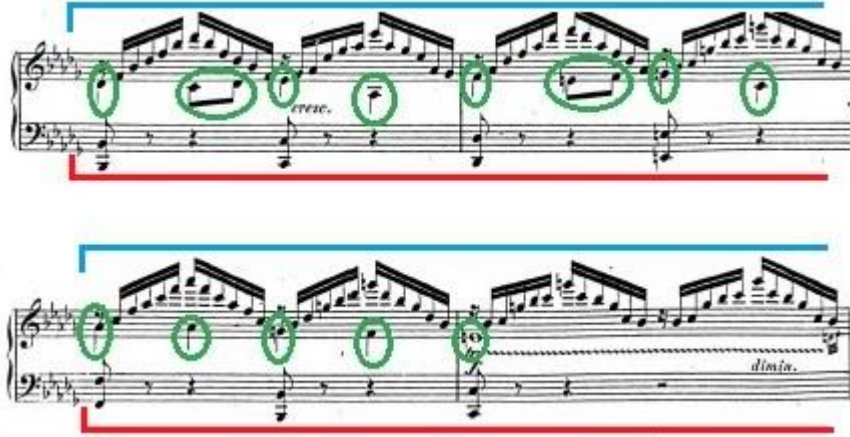
Şekil 24. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-8



Armonik olarak ise ö. 7'nin ilk zamanında tonik akoruyla başlayan melodik yapı ö. 7'nin üçüncü zamanında üçüncü derecenin dominant akorunun birinci çevrimi üzerine kurulur ve ö. 8'in ilk zamanında üçüncü derecenin kök haline çözülür. Ö. 8'in üçüncü zamanında fa minör tonalitesinin dominant akoru üzerinden bir modülasyon gerçekleşir.

Armonik olarak ikinci frazın ö. 9'unda ise modülasyon yapılan fa minör tonunun birinci derecesi üzerine kurulan akorla başlar ve üçüncü zamanda ise fa minör tonunun ikinci derece akorunun birinci çevrimi kullanılır. Ayrıca öö. 7-9'da orta hattaki melodik yapıya ve sol eldeki akorlara dikkatli bakacak olursak sağ elde notaların *do-re-mi-fa-sol-la* ve sol elde ise *si-do-re-mi-fa* olmak üzere çıkıcı linear bir yapı izlediği rahatlıkla görülür. Ö. 7'de başlayan çıkıcı hareket ö. 9'un birinci zamanında son bulur ve ardından adımsal hareketle inerek ö. 10'da mi sesine ulaşır. Bu ölçüde ise (ö. 10) armonik yapıya bakacak olursak fa minör tonunun tonik akoru (fa-la bemol- do) ile si bemol minör tonunun dominant akorunun (fa-la bemol- do) ortak olması üzerinden yola çıkılarak si bemol minörün dominantının dominantı üzerine kurulu ikincil dominant yedili akoru (do-mi-sol-si bemol) yer alır ve orta melodik hattaki mi sesi ölçü boyunca trill ile süslenerek uzatılır. İkincil dominant yedili üzerine kurulan bu akor (do-mi-sol-si bemol) ö. 11 de kendi toniğini atlayarak esas tonalitemiz olan si bemol minör tonik akoruna (si bemol-re bemol-fa) gider. Bunu direkt modülasyon olarak tanımlayabiliriz.

Şekil 25. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-10



Şekil 26. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 11

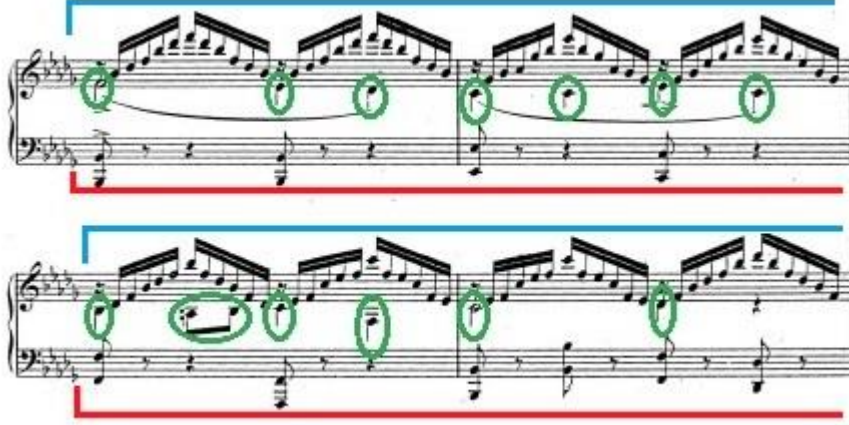


Birinci bölmenin ikinci periyodu (öö. 11-24) ise birincisi 4 ölçülük, ikincisi 10 ölçülük iki frazdan oluşur.

Birinci fraza bakıldığında (öö. 11-14), orta hattaki melodik ve armonik yapının ilk periodun (öö. 3-10) ilk frazındaki (öö. 3-6) melodik ve armonik yapıya geri döndüğü görülür. Fakat Melodik ve armonik yapılar aynı olsa da aralarındaki ufak farktan söz etmek gerekirse, öö. 11-14'de sol eldeki akorların kullanımı öö. 3-6'daki sol eldeki akorların kullanımından zamansal ve aralıksal olarak değişikliğe uğrar. Şöyle ki, ö. 3'ün ilk zamanı sol eldeki si akoruyla vurgu kazanırken ö. 11'de sol elin ilk zamanında vurgu yoktur. Ayrıca ö. 13'ün üçüncü zamanındaki oktav fa akorunun bas fa sesi, ö. 5'in üçüncü zamanında kullanılan oktav aralıklı bas partisi bir oktav yukarıda yer alır. Burada (ö. 13) bahsedilen üçüncü zamandaki fa sesi, si bemol minörün dominantıdır. İkinci periyodun birinci frazının son ölçüsünde (ö. 14) ise ilk periyodun ilk frazındaki ö. 6'dan farklı olarak sol elde sadece bir tane oktav aralıklı akor bulunur, o da ölçünün ilk zamanında yer alır ve tonik (si bemol) ses

üzerindedir. Dolayısı ile ikinci periyotun ilk frazındaki ö. 13'de kullanılan dominant akor, ö. 14'de tonik akora çözülerek bu frazı sonlandırır.

Şekil 27. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, Birinci Periyot, İlk Fraz; öö. 3-6



Şekil 28. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, İkinci Periyot, Birinci Fraz; öö. 11-14



İki periyottan oluşan A bölmesinin (öö. 3-24), ikinci periyodunun (öö. 11-24) ikinci frazı (öö. 15-24) genişlemeye uğramıştır.

Şekil 29. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, İkinci Periyot, İkinci Fraz; öö.15-24

İkinci frazın ilk ölçüsü (ö. 15), ilk zamanında yer alan re bemol major akorunun dominantının yeden sesinin birinci çevrimi (si bemol, re bemol, fa bemol, sol) üzerine kurulan ikincil eksik yedili akor ile başlar ve üçüncü zamanında re majorün dominant akorunun birinci çevrimine (do, mi bemol, sol bemol, la bemol) çözülerek si bemol minör tonalitesinin ilgili majörüne modülasyon yapılır. Öö. 15-16'daki orta melodik hatta baktığımızda yine sequence'li bir yapı göze çarpar. Bu yapı daha önce öö. 7-8'de olduğu gibi birinci periyodun ilk frazında yer alan ö. 5'deki melodik dokudan gelir. Bunlardan ayrı olarak öö. 15-16'da ikinci zamandaki sekizlik notalar önlerine eklenen süslemelerle ufak bir farklılık kazanır. Ö. 16'da armonik yapı ilk zamanda tonik, üçüncü zamanda dominant akorundan oluşur.

Şekil 30. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b No. 1, öö. 15-16. Orta Melodik Hattaki *Sequenceli Yapı*



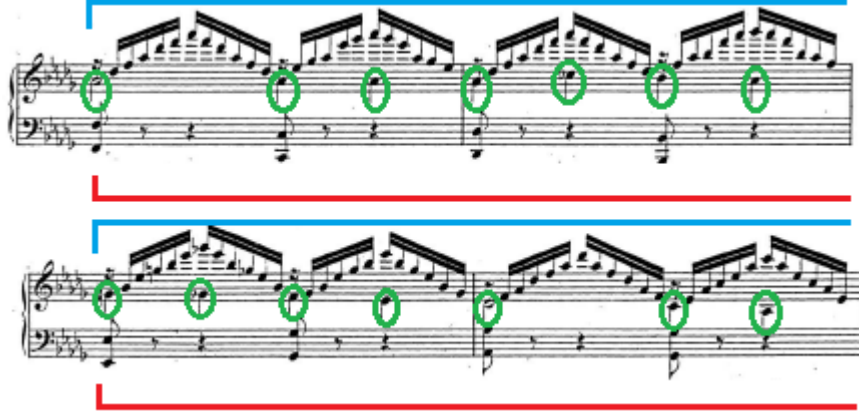
Şekil 31. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 7-8. Orta Melodik Hattaki *Sequenceli Yapı*



Sonraki iki ölçü (öö. 17-18) re bemol major tonalitesinin birinci derecesi ile başlar. Ö. 17'deki orta melodik hat sadece la bemol sesinin tekrarından oluşur. Ölçünün üçüncü zamanında beşinci derecenin birinci çevrimi kullanılır. Ö. 18'in ilk zamanında tonik sese (re bemol) geri dönen akor üçüncü zamanda re bemol majorün altıncı derecesine gider. Ayrıca ö. 18'in ilk zamanında orta hatta bulunan la bemol sesi, do bemol sesine atlar. Bu ses (do bemol) adımsal hareketle ö. 20'nin son vuruşundaki la bemol sesine doğru inici çizgisel bir yapıdadır. Bu inici çizgisel yapı ise birinci periyodun (öö. 3-11) ikinci frazında yer alan (öö. 7-11), ö. 9'daki orta melodik hattan gelir. Öö. 19'daki armonik yapı, re bemol major tonalitesinin dominantının dominantı üzerine kurulu akorun açılımından oluşur. Bu akor, ö. 20'de kendi dominantını atlayarak birinci derecenin (tonik derece) ikinci çevrimine gider. Bu durum daha önce ö. 10'da si bemol minör tonalitesinin dominantının dominantı üzerine kurulu akorun, sonraki ölçüde (ö. 11) kendi dominantını atlayarak birinci dereceye (tonik) gitmesiyle benzerlik taşır. Öö. 19-20'de ise dominantının dominantı üzerine kurulan akorun, birinci derecenin ikinci çevrimine gitmesi dominant etkisi yaratır. Çünkü re bemol major tonalitesinin dominant akorunun kök sesi (la bemol), birinci derece akorunun beşli aralığındaki ses (la bemol) ile aynıdır. Ö. 19'un ikinci

ve üçüncü zamanında orta hatta yer alan sesler (sol bemol, fa) armoniklerin dışında geçiş sesleridir. Ö. 20'nin üçüncü zamanında ise dominant akorunun yedilisinin üçüncü çevrimi kullanılır.

Şekil 32. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 17-20



Öö. 21-24'de orta hattaki melodik dokuya bakarsak, ö. 21'deki melodik yapı, ö. 22'deki melodik yapı ile ritmik olarak aynıdır. Öö. 21-22'deki orta melodik dokudaki sekizlik ritmik yapı, önceki ölçülerden farklı olarak dördüncü zamanda kullanılmıştır.

Şekil 33. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 21-22



Buradaki armonik yapı, devam eden re bemol major tonalitesinin üzerinden ö. 21 de tonik akorun birinci çevrimiyle başlar ve üçüncü zamanda ikinci derecenin dominantına gider. Ö. 22'de ise re bemol majorün dominantının dominantı, üçüncü zamanda altıncı derecenin dominantına gider.

İkinci frazın son iki ölçüsüne baktığımızda (öö. 23-24) ilk ölçünün (ö. 23) ilk zamanı, re bemol majör tonalitesinin altıncı derecesi üzerinden başlar ve üçüncü zamanda beşinci derecenin yeden sesi üzerine kurulu yedili akor ile devam eder. Bu ölçüde orta hattaki melodik doku sekizlik notalar üzerine kurulur. Bu sekizlik notalar

birinci frazın ilk periyodunda (öö. 3-11) duyurulan sekizlik ritmik yapıların bir araya getirilerek ardı ardına ritimsel tekrarından oluşur. Ö. 23'ün İkinci zamanında orta melodik hattaki do sesi tonalitenin dışında geçiş sesi ve üçüncü zamanda bulunan la sesi ise komşu sestir. İkinci frazın son ölçüsünde (ö. 24) ise re bemol major tonalitesinin birinci derecesinin ikinci çevrimine (kadans 6/4 akoru) dönülür. Ölçünün üçüncü zamanında re bemol major tonalitesinin dominant yedili akoru ile bu ölçü tamamlanır. Ayrıca bu akor (dominant yedili), bir sonraki ölçünün (ö. 25) ilk zamanında tonik akora çözülerek tam kadans oluşturur. Böylece ö. 25'de "A" bölmesi bittiği gibi aynı ölçünün (ö. 25) üçüncü zamanında "B" bölmesi başlar. Böylece "A" bölmesi ile "B" bölmesi aynı ölçüde kesişir.

Şekil 34. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 23-24



"B" bölmesi (öö. 25-32) ise, genişleme karakterli serbest yapıdadır. Bu bölmenin ilk dört ölçüsünün (öö. 25-28) , armonik yapı re bemol major tonalitesinin dördüncü derecesinin beşinci derecesi (ikincil dominantı) ve dördüncü derece arasında kuruludur.

Şekil 35. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No 1, öö. 25-28



Ö. 25'in üçüncü zamanından başlayan ve ö. 26'nın birinci ve ikinci zamanına kadar olan melodik hat, ö. 27'nin üçüncü zamanından başlayıp, ö. 28'in ikinci zamanına kadar aynen tekrar eder. Ayrıca ö. 25'in ve ö. 27'nin dördüncü zamanının ikinci yarısında yer alan "do bemol" sesi dördüncü derecenin dominant yedilisi iken bir sonraki ölçüye uzanarak değişime uğrar ve suspension olur. Ö. 25'in üçüncü zamanı ile ö. 26'nın ikinci zamanı arasında kullanılan armonik yapı, ö. 27'nin üçüncü zamanı ile ö. 28'in ikinci zamanı arasında kullanılan armonik yapı ile de aynıdır. Burada üçüncü zamanda armonik olarak re bemol major tonalitesinin dördüncü derecesinin dominantı üzerine kurulu akor, bir sonraki ölçüde kendi derecesine yani dördüncü dereceye geri döner. Ö. 28'in üçüncü zamanındaki ikincil dominant akoru, ö. 29'da kendi dominantına geri döner.

"B" bölmesinin son dört ölçüsünde (öö. 29-32) armonik yapı, ö. 29'un birinci ve ikinci zamanında dominant yedili akoru ile başlar. Bu akor ölçünün (ö. 29) üçüncü zamanında, altıncı derecesinin dominant yedilisine gider ve birinci çevrim halindedir. Sonraki ölçünün (ö. 30) ilk zamanında bir önceki ölçüdeki altıncı derecenin dominant yedili akoru, kendi toniğine geri döner. Bu akor aynı zamanda esas tonalitemiz olan si bemol minörün tonik akordur. Öö. 29-30'daki orta melodik hatta bakarsak ö. 29'un üçüncü zamanından itibaren armonik sequence'li bir yapının başladığını görürüz ve bu yapı ö. 31'in ikinci zamanına kadar sürer. "Armonik sequence" olmasının sebebi ise iki zamanın ilk vurguları arasında yer alan notaların düzenli olarak dörtlü aralıkla çıkıyor olmasıdır. Örneğin ö. 29'un üçüncü zamanında yer alan do notasının, dördüncü zamanın ilk yarısında bulunan fa notasıyla arasında dörtlü aralık vardır ve diğer ölçüde de aralıklar aynen böyle devam eder. Ö. 31'in

üçüncü vuruşundaki akor yapısını (sol natural si bemol re bemol fa), ikincil dominantımız olan do major akorunun minörleştirilmiş dominantı olarak anlamak uygun olur. Bu akor ö. 32'in ilk vuruşunda ikincil dominant akoruna bağlanır. Daha önce de öö. 10-11'de olduğu gibi bu akor ö. 30'da dominant akorunu atlar ve tonik akoruna bağlanır. Burada re bemol majörden si bemol minöre yapılan modülasyon diyatonik modülasyondur ve ö. 31'in ilk vuruşundaki tonik akor vasıtası ile gerçekleşir.

Şekil 36. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 29-30



Ö. 32'de ise "B" bölümü armonik olarak ikincil dominant üzerine kurulu melodik hattaki kadansal hareketle son bulur.

Etüdün son bölümü A'(öö. 33-44) ise, dört ölçümlük birinci fraz (öö. 33-36) ve genişletilmiş sekiz ölçümlük ikinci fraz (öö. 37-44) olmak üzere iki frazdan oluşur. İkinci frazın son ölçüsü olan ö.44'ün üçüncü zamanında ise coda başlar. Bu bölümün (A') ilk frazında (öö. 33-36), ilk bölümün birinci periyodunun ilk frazında kullanılan orta hattaki melodik yapıya dönüşür. Aynı melodik yapı, A bölümünün ikinci periyodunun ilk frazında da (öö. 11-14) kullanılır. Öö. 33-36'da kullanılan armonik yapı da, öö. 11-14'de kullanılan armonik yapı ile aynıdır ve ana tonalite (si bemol minör) üzerindedir.

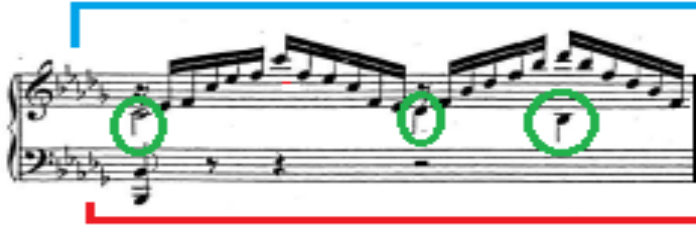
Şekil 37. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 31-33



Şekil 38. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 33-35



Şekil 39. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 36



Ö. 36'nın dördüncü zamanında ö. 14'ün dördüncü zamanından farklı olarak orta melodik hatta si bemol notası kullanılır.

A' bölmesinin ikinci frazında (öö. 37-44) armonik yapı, ö. 37'de si bemol minör tonalitesinin birinci derecesi ile başlar ve üçüncü zamanda yedinci derece üzerine kurulu yedili akorun birinci çevrimine gider. Ayrıca burada (ö. 37) kullanılan orta hattaki melodinin ritmik yapısı, ö. 35'de kullanılan orta hattaki melodinin ritmik yapısından gelir. Fakat farklı olarak öö. 37-38'de melodik yapının yönü değişerek ters yönde hareket eder. Bu ölçülerde (öö. 37-38) üçüncü ve dördüncü zamanda ise melodik hatta yer alan eksik yedili aralık daha dramatik bir etki yaratır.

Şekil 40. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 37



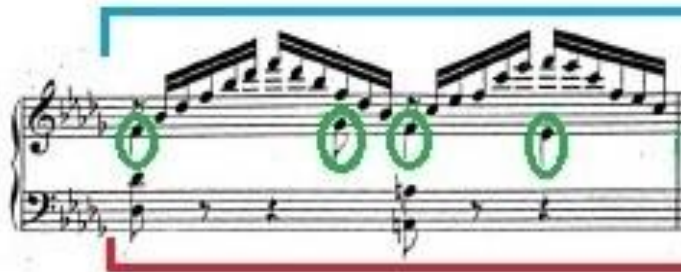
Ö. 37’de orta hattaki melodik yapı, ö. 38’de sequence’li olarak ilk iki zamanda, si bemol minör tonalitesindeki tonik akorun birinci çevrimi üzerinden devam ederken üçüncü zamanda ikinci derece yedili akorun birinci çevrimine gider.

Şekil 41. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 38-39



Ö. 39’da ise armonik yapı, si bemol minör tonalitesinin birinci derecesinin birinci evrimi ile başlar ve üçüncü zamanda dominant yedili akorunun üçüncü çevrimine gider. Melodik dokusuna baktığımızda ise “fa” notası üçüncü zamandan başlayarak tekrar edilir. Ö. 40’da melodik yapının tonik akorun birinci çevrimi üzerine, üçüncü zamanda ise dominant yedili akoru üzerine kurulduğunu görürüz.

Şekil 42. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 40

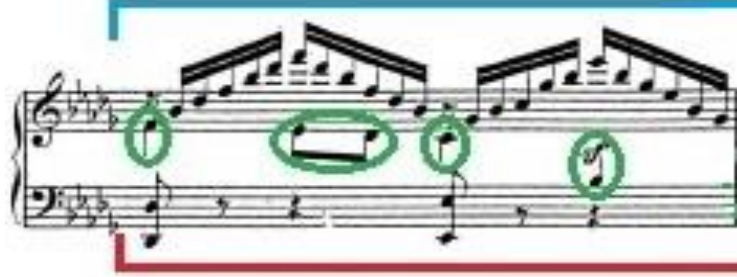


Sonraki iki ölçü (öö. 41-42) ise hem armonik hem melodik açıdan öö. 37-38'in tekrarıdır. Bu ölçülerde (öö. 41-42), öö. 37-38'de olduğu gibi sequence'li dir.

Şekil 43. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 41



Şekil 44. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, ö. 42



Ö. 43'de orta hattaki melodik yapı ö. 39'da olduğu gibi fa notasının tekrarından oluşur. Üçüncü ve dördüncü zamanda kullanılan noktalı dörtlük ve sekizlik notanın kullanıldığı ritmik yapı, ö. 40'ın birinci ve ikinci zamanından gelir. Bu ölçünün (ö. 43) armonik yapısı si bemol minör tonalitesinin tonik akorunun ikinci çevrimi ve dominant yedili akorundan oluşur.

Şekil 45. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1 ö. 43



Bir sonraki ölçüde (ö. 44) armonik yapı, tonik akor üzerine başlar. Ayrıca ö. 43-44 arasında tam kadans vardır. Bu duruma göre eser burada son bulabilirdi fakat devam etmiş. Ö. 44'ün üçüncü zamanında ise koda başlar ve ö. 48'e kadar dördüncü derece ile birinci derece üzerine genişler. Bu ilişki (dördüncü derece ile birinci derece) plagal kadans olarak adlandırılır. Ö. 44-45'in orta hattındaki melodik yapı, daha önce ö. 9-10, ö. 18-20'de de gördüğümüz gibi, ö. 44'ün üçüncü zamanından si bemol sesi ile başlar ve ö. 45'in son zamanına kadar adımsal hareketle inici yapıdadır. Ö. 46'nın üçüncü zamanında yine si bemol sesinden başlayarak aynı adımsal hareketle inen aynı sesler ö. 47'nin son zamanına dek tekrar eder.

Ö. 48'in armonik yapısı si bemol minör tonalitesinin tonik akoru üzerine kuruludur. Ö. 49'un ilk zamanında tonik akor dördüncü dereceye gider. Ö. 49'un üçüncü zamanında ise tonalitenin dominant yedili akoru kullanılır. Ö. 50-51'de armonik yapı dördüncü derece ve dominant yedili arasında kuruludur böylece tonalitenin beşinci derecesi (dominantı) vurgulanır. Ö. 51'in üçüncü zamanında yine dominant yedili akor yer alır ve sonraki ölçüde (ö. 52) ise tonalitenin tonik akoruna gider. Böylece (dominant ve tonik ilişkisi) tam kadans oluşur. Son olarak Ö. 52-55'de armonik yapı tonik akor üzerine genişler ve ö. 55'de tonik ses (si bemol) ile etüt son bulur.

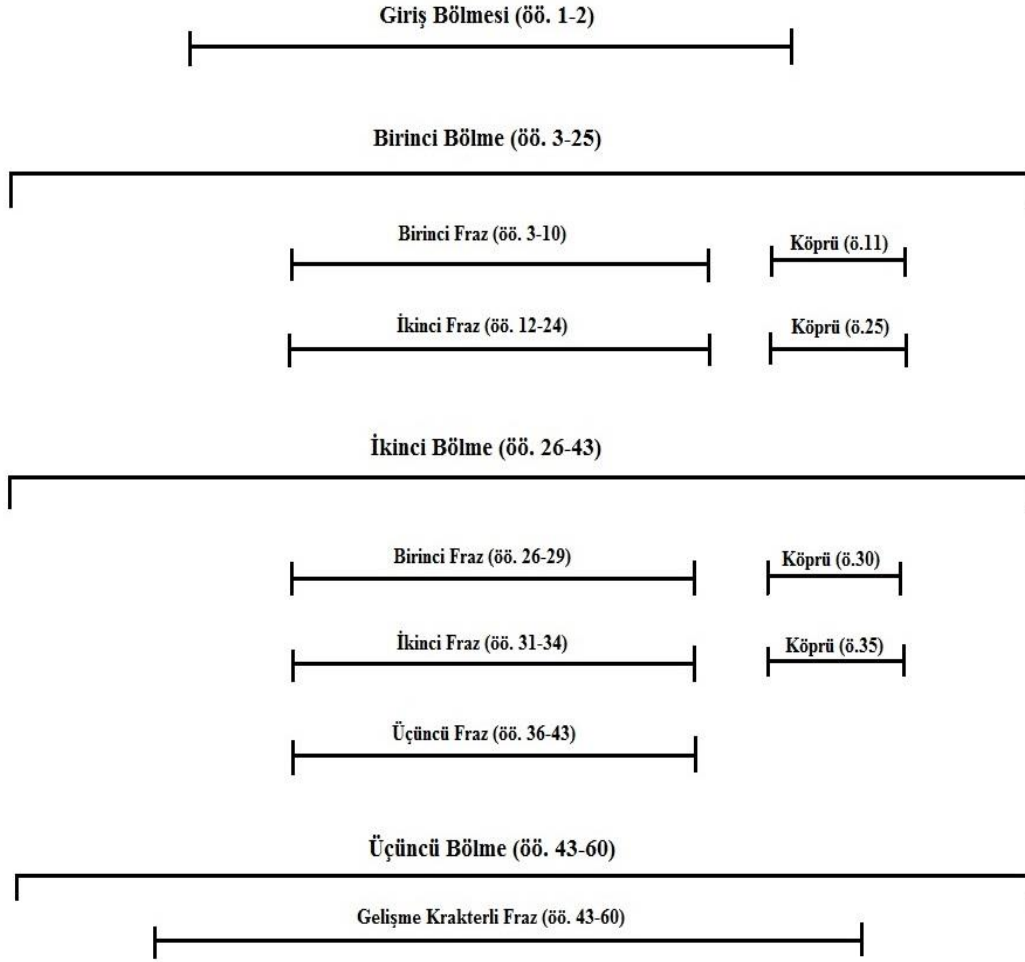
Şekil 46. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 1, öö. 44-55

The image displays a musical score for F. Mendelssohn's Etüt Op. 104b, No. 1, measures 44-55. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a bass line with eighth notes. Green circles highlight specific notes in the bass line. The score is divided into five systems by blue and red lines.

2.2. Op. 104b, No. 3 Piyano Etüdünün İncelenmesi

Eser, altmış (60) ölçüdür ve üç bölmeden oluşur. Bu bölmeler, sürekli kesintiye uğrayan ve farklı tonalitelerde tekrar eden frazlardan oluşur. Birinci bölme öö. 3-25, ikinci bölme öö. 26-43, son olarak ise üçüncü bölme öö. 43-60 arasındadır. Bu etüdün formal şeması şekil 47'den görülebilir.

Şekil 47. Op. 104b, No. 3 Piyano Etüdünün Formal Şeması



Bu analizde kullanılan şekillerde (şekil 46'dan şekil 77'ye kadar), etüt no. 3 renklendirilmiştir. Mavi renk ile çizili kısım etüdün ilk iki ölçüsünde (ö. 1-2) sağ elde duyurulduktan sonra sol el bas partisine geçerek devam eden on altılık arpejsel armonik dokuyu, mor renkli kutu içine alınan notalar sağ elin orta hattında tekrarlanan ostinato özelliğindeki sesi, kırmızı renkli kutular içerisindeki notalar etüdün zayıf zamanında akorlarla vurgulanan melodik hattı ve sarı kutu içerisindeki notalar ise eserin bölmecikleri arasındaki geçiş kısımlarını gösterir.

Bu etüdün dokusu, sağ elde yer alan sekizlik nota uzunluğundaki akorlardan ve sol eldeki onaltılık notalardan oluşan arpejli yapılardan meydana gelir. Etüdün en karakteristik özelliklerinden biri, ana melodik yapının akorlarla desteklenmiş olarak her vuruşun zayıf zamanında (ikinci sekizliğinde) ortaya çıkmasıdır.

La minör tonalitesindeki eser (No. 3), ilk etütte (No. 1) olduğu gibi iki ölçülük bir giriş kısmı ile başlar.

Şekil 48. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 1-2

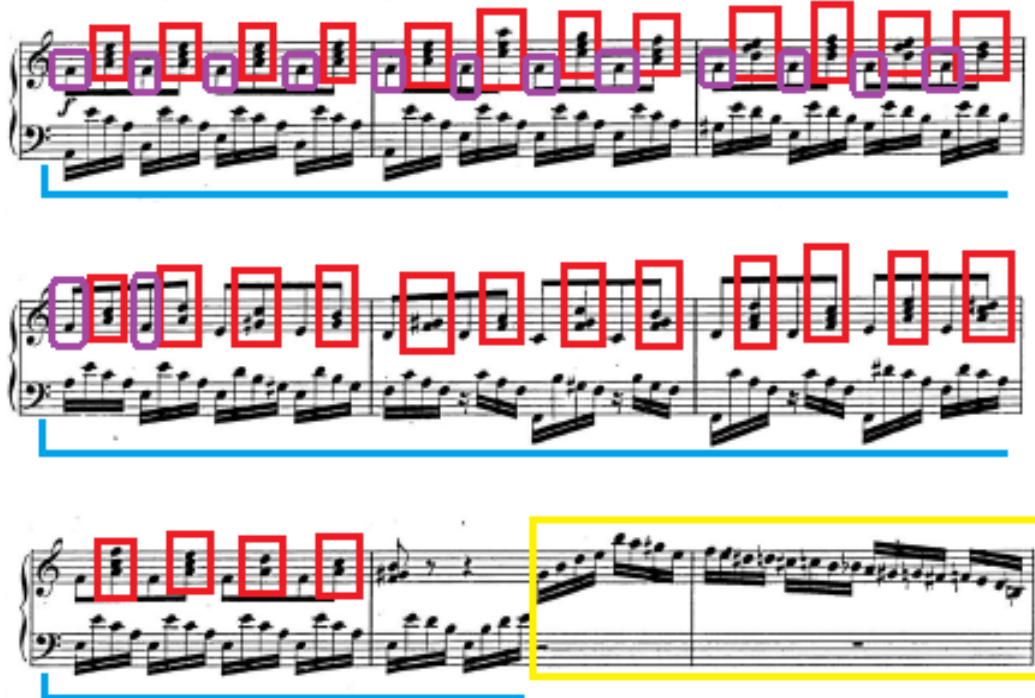


Kaynak: Julius Rietz (Ed.). (1874). Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke.

Bu iki ölçü (öö. 1-2) armonik olarak, sol elde la minör tonalitesinin dominant dokuzlu akorunun, on altılık notalardan oluşan figürler ile açılmasından meydana gelir. Bu akor, ö. 3'de tonik akoruna çözülür ve bu ölçüde (ö. 3) birinci bölme başlar.

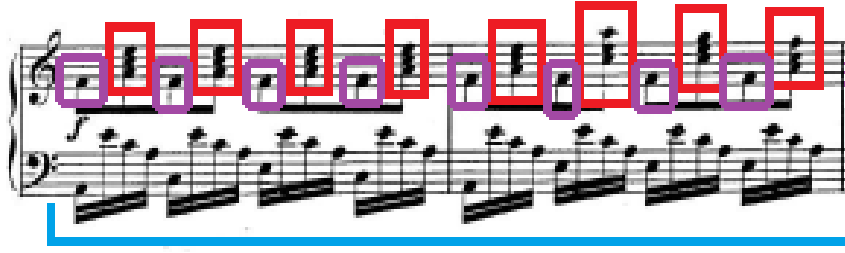
Birinci bölmenin (öö. 3-25), ilk frazı öö. 3-10 arasındadır ve bu fraz ö. 10'da dominant akorunda yarım kadans ile son bulur. Ö. 11 ise birinci frazı ikinci fraza bağlayan bir köprü niteliğindedir.

Şekil 49. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 3-11



Birinci frazın ilk iki ölçüsü (öö. 3-4) tonik akoru üzerindedir.

Şekil 50. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 3-4



Giriş bölümündeki sol el figürlerinin ilk notasını oluşturan “fa” sesi, özellikle birinci frazın ilk dört ölçüsünde (öö. 3-6), sekizlik notaların ilk zamanında belirgin şekilde tekrarlanır. Bu nota (fa), tekrarlanmasından dolayı “ostinato” özelliğindedir. Bu tekrar, ö. 6’nın ikinci zamanına kadar devam eder.

Armonik yapı, ö. 5’de dominant dokuzlu akor üzerine kurulu iken ö. 6’da tonik akora çözülür. Burada sağ elde orta partide devam etmekte olan fa sesi akora ait ses haline gelir bu yüzden buradaki armonik yapı dominant dokuzlu olarak tanımlanabilir. Ö. 6’nın üçüncü zamanında ise dominant yedili akoruna geri döner. Öö. 7-8 ise dördüncü derece üzerine kurulu yedili akorun birinci çevrimiyle başlar. Ö. 7’nin üçüncü zamanında armonik yapı yedinci derece akoruna gider. Ö. 8’in ilk iki zamanındaki dördüncü derece üzerine kurulu birinci çevrim yedili akoru, üçüncü zamanda alman altılı akoruna gider.

Şekil 51. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 7-8



Ö. 9’u, akora ait olmayan sesleri (fa-re) ile birlikte büyük bir kadans 4/6 akoru olarak görmemiz mümkündür. Bu akor, ö. 10 da dominanta gider ve frazi yarım kadansla sonlandırır.

Şekil 52. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 9-10



Bu ölçünün (ö. 10) üçüncü zamanında sağ elde onaltılık notalarla bir sonraki fraza geçiş bölmesi başlar. Ö. 11 tamamen sağ ele ait onaltılık notaların kromatik inici çizgisinden oluşur ve birinci fraz ile ikinci fraz (öö. 12-24) arasında bağlayıcıdır.

Şekil 53. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 11



İkinci fraz, birinci fraz ile benzer şekilde ö. 12'de başlar ve ö. 24'de do major tonalitesine geçerek son bulur. İkinci frazın ilk dört ölçüsü (öö. 12-15), birinci frazın ilk dört ölçüsü (öö. 3-6) ile hem armonik hem melodik açıdan aynıdır. Böylelikle öö. 3-24 arasında oluşan paralel periyot yapısı, modülasyon yaparak do major'de bittiği için açık periyottur. Ayrıca burada ikinci fraz (öö. 12-24) genişler ve bu sebeple paralel periyot da genişlemiş paralel periyottur.

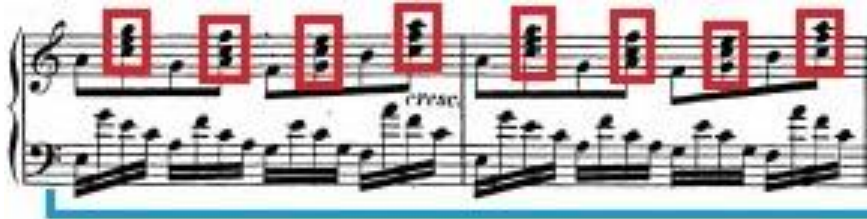
Ö. 16 ise ö. 7 ile benzer şekilde dördüncü derecenin yedili akorundan oluşur fakat melodik yapısı bakımından farklılık gösterir. Bu ölçüden (ö. 16) itibaren fraz genişlemeye uğrar. Burada la minörün dördüncü derecesi olan akor klavuz akor olarak kabul edilir. Bu akor yeni do majör tonalitesinin ikinci derece akorudur. Ö. 17'den itibaren fraz do majör tonalitesinde devam eder. Ö. 17, do majörde kadans 4/6 ve beşinci dereceleri üzerine kuruludur.

Şekil 54. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 12-17



Sonraki iki ölçüde armonik yapı sürekli olarak do majör tonalitesinin birinci ve dördüncü dereceleri arasında gidip gelir. Ö. 19, hem armonik hem melodik olarak ö. 18'in tekrarından oluşur.

Şekil 55. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 18-19



Ö. 20'nin ilk zamanı do majörün tonik akoru üzerinedir ve önceki iki ölçü (öö. 18-19) gibi tekrar edecekmiş yanılgısı verir. Fakat ölçücün ikinci zamanında tonik akoru, dominant akorunun yedinci derecesine gider ve ölçü boyunca bu derece üzerinde kalır. Sonraki ölçünün (ö. 21) ise tamamı armonik olarak dominantının yedinci derecesi üzerine kuruludur. Bu iki ölçünün ilk zamanı dışında kalan ikinci, üçüncü ve dördüncü zamanları hem armonik hem melodik olarak birbiri ile aynıdır.

Şekil 56. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 20



Şekil 57. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 21



Ö. 22 ve ö. 23' e bakıldığında kadans 4/6 ve beş üzerine kuruludur. Ayrıca burası köprüde kullanılan materyal ile karşımıza çıkan bir kadans bölmeciğidir ve bu ikinci fraz ö. 27' de tam kadansla son bulur. Ö. 23'de dominant dokuzlu akora gider ve genişleyerek üçüncü zamanda onaltılık notalar ile sağ elde gamsal hareketle bir sonraki ölçüye dek çıkıcı bir çizgi izler. Ö. 24 ve ö. 25 tonik akorunun prolongasyonudur.¹

Şekil 58. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 22-23



¹ Şenker analizinde *prolongation* konsepti temeldir. *Prolongation* müzikal içeriğin – bir nota (melodik *prolongation*) ve ya bir akor (armonik *prolongation*) – literal olarak belirtilmese de müzik içerisinde etkili olması anlamına gelir (Forte, A., Gilbert, S. E., 1982:142).

Şekil 59. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 24-25



İkinci bölme ö. 26'da re minör tonalitesinin dominant yedili akoru ile açılır. Bu bölmedeki (öö. 26-43) frazlar, dörder ölçü halindedir. Her fraz, kendine ait dördüncü ölçünün ikinci zamanından itibaren kesintiye uğrayarak araya eklenen bir ölçülük geçiş bölmeciği ile diğer fraza bağlanarak ilerler.

Bölmenin ilk frazında (öö. 26-29) yeni toniğimiz olan re minor, ilk olarak ö. 27'nin başında gelir. Ö. 28'de dominant yediliye geri döner ve sonraki ölçüde (ö. 29) tekrar tonik akora çözülür. Böylece bu frazın, dominant yedili ve tonik akoru üzerine kurulu olduğunu görülür.

Şekil 60. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 26



Şekil 61. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 27-28



Şekil 62. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 29



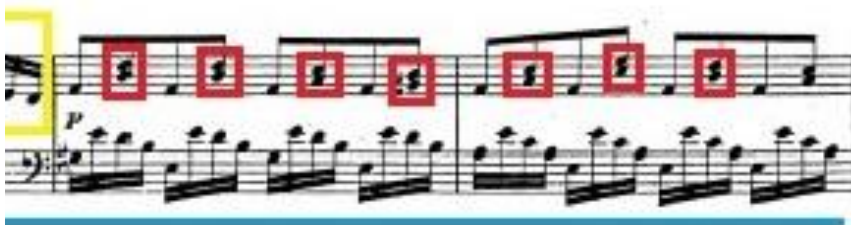
Tıpkı ö. 3 de olduğu gibi öö. 26-29 arasında sağ eldeki orta partiye “re minör” dizisinin altıncı sesi olan “si bemol” sesi eklenmiştir ve tekrarlanmıştır. Ö. 30 ise, ö. 11 ve ö. 25 de olduğu gibi, onaltılık köprü malzemesi ile birinci frazı ikinci fraza bağlayıcıdır.

Şekil 63. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 30

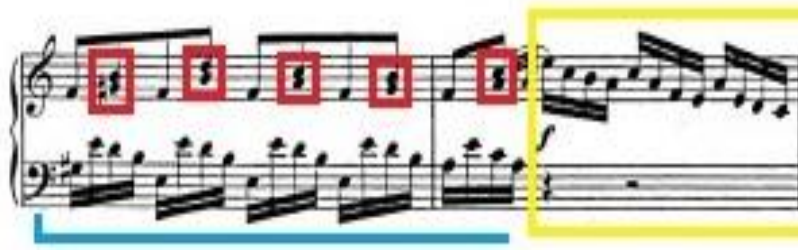


İkinci fraz “la minör” tonalitesinde olmak üzere öö. 31-34 arasındadır. Tonalitenin dışında, armonik dizilim ve melodik bir önceki fraz ile aynıdır. Bu durumda iki fraz arasında armonik sequence’li bir yapı vardır. İkinci fraz, birinci frazın “la minör” tonalitesine transpoze edilmiş halidir. Dominant yedili akorundan oluşan ö. 33, bir sonraki ölçüde (ö. 34) tonik akora çözümlenerek bu fraz son bulur.

Şekil 64. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 31-32



Şekil 65. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 33-34



Öö. 31-34 arasında sağ eldeki melodik hattın orta sesine, önceki frazda olduğu gibi tonalitenin altıncı sesi olan “fa” notası eklidir ve fraz boyunca tekrarlanır. Ö. 35 ise ikinci frazı, üçüncü fraza bağlayan geçiş köprüsüdür.

Şekil 66. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 35



Yeni frazımız armonik genişlemeye uğrayarak sekiz ölçüden (öö. 36-43) oluşur ve “la minör” tonalitesinin dominantının dominantı ile başlar. Bu frazın ilk dört ölçüsü (öö. 36-39) bulunduğumuz tonalitenin dominant akoru ile dominantın beşinci derece akorundan oluşur. Ö. 36’nın tamamı genişlemişçesine dominantın beşinci derecesi üzerine kurulu iken ö. 37’nin ilk zamanında dominantta geri döner. Sonrasında ise bu iki akor arasındaki geçiş, zamanı daraltılmış olarak devam eder. Ö. 37’nin üçüncü zamanında hemen dominantın beşinci derece akoruna dönülür. Bu durum ö.39’un üçüncü zamanına kadar sürer. Ayrıca ö. 38, ö.37’nin tekrarıdır.

Şekil 67. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 36-37



Şekil 68. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 38



Şekil 69. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 39



Öö. 36-38 arasında, sağ elin orta melodik hattında “la minör” dizisinin diğerlerinden farklı olarak üçüncü derecesi olan “do” sesi eklenir ve tekrar eder.

Ö. 39 da armonik yapı, la minörün dominantı ile başlar ve ölçünün son zamanında değişiklik yaparak yedinci derece akora gider.

Sonraki ölçü (ö. 40), tonik akorun birinci çevrimi ile başlar ve ölçünün ikinci zamanında yedinci derece akorunun birinci çevrimine gider. Üçüncü zamanda ise tekrar tonik akoruna, son zamanında ise farklılaşarak altıncı derecenin dominantına gider. Böylece altıncı derece üzerine bir hareket başlar. Ö. 41’de ise armonik yapının la minörün altıncı derecesi ve altıncı derecenin dominantı üzerine kurulu olduğu görülür. Bu iki ölçüde (öö. 40-41) sağ elin orta hattındaki melodik yapı, tekrar yapmayı bırakarak çıkıcı bir çizgi izler.

Şekil 70. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 40-41



Ö. 41'in sonundaki altıncı derece ö. 42'de toniğe gider. Ö. 42'nin üçüncü zamanında dominant yedili akor kullanılır ve sonraki ölçüde (ö. 43) toniğe çözülür. Böylece ikinci bölme son bulur.

Şekil 71. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 42-43



Ö. 43'un dördüncü zamanında la minörün napoliteninin dominant akoru kullanılır ve burada gelişme karakterli üçüncü bölmesi başlar. Sonraki ölçüde (ö. 44) napolitenin dominantı, napoliten akora çözülür. Ardından üçüncü derecenin dominant akoruna gider ve bir sonraki zamanda üçüncü dereceye çözülür. Ölçünün son zamanında ise altıncı derecenin dominant akoruna geçer. Ö. 45'de bu akor (altıncı derecenin dominantı) altıncı dereceye gider. Daha sonra armonik yapı sırası ile la minörün dominantının beşinci derece akoruna, kadans 4/6 akoruna ve ikinci derecenin birinci çevrimine gider.

Şekil 72. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 44



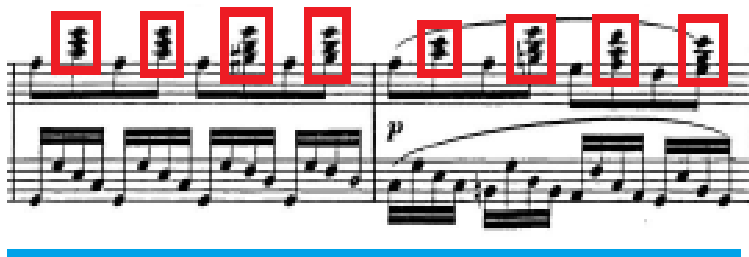
Şekil 73. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 45



Ö. 43'ün son zamanından ö. 45'in üçüncü zamanına kadar olan sol eldeki onaltılık notaların ilk zamanlarındaki seslere dikkat edilirse birbirleri ile düzenli aralıksal bir ilişki kurulu olduğunu görülür. Bu ilk zamanda kullanılan sesler düzenli olarak tam dörtlü aralıklarla yukarı doğru sırası ile ö.45'in üçüncü zamanındaki "mi" notasına dek çıkar.

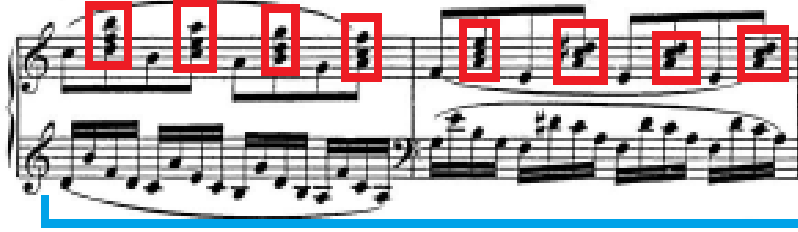
Ö. 46 kadans 4/6 ve dominant yedili akorlar üzerine kuruludur. Ölçünün son iki zamanında yer alan dominant yedili akoru ö. 47'de toniğe çözülür. Daha sonra tonik akoru beşinci derece minör akorunun birinci çevrimine, dördüncü derecenin birinci çevrimine ve üçüncü derece major akorunun birinci çevrimine gider.

Şekil 74. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 46-47



Bu iki ölçüde (öö. 46-47), daha önceki bölümlerde de olduğu gibi orta melodik hatta tonalitenin altıncı derecesi olan “fa” sesi tekrarlanır. Tekrarlanan “fa” sesi ö. 47’nin üçüncü zamanından itibaren ö.49’un ikinci zamanındaki “mi” sesine adımsal hareketle iner. Armonik olarak ikinci derecenin birinci çevrimi ile başlayan ö. 48 sırası ile, tonik akorun birinci çevrimine, yedinci derece major akorun birinci çevrimine ve altıncı derecenin birinci çevrimine gider. Ö. 49 beşinci derece minör akorla başlar ve ikinci zamanda alman altılı akora gider. Bu akor (alman altılı), daha önce ilk kez ö. 8’de kullanılmıştı.

Şekil 75. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 48-49



Ayrıca ö. 47’den itibaren sol eldeki onaltılık notaların ilk zamanındaki seslere dikkat edecek olursak, ö. 49’un ikinci zamanına dek armonik yapının işlenişinden ötürü denk gelen inici bir bas çizgisi gözümüze çarpar. Bu çizgide, la minör dizisi gamsal hareketle bize duyurulur.

Ö. 49’un sonunda kullanılan alman altılı akoru, ö. 50’de kadans 4/6 akoruna oradan da dominant yedili akoruna gider.

Şekil 76. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 50



Bu ölçüde (ö. 50) sağ elde melodik yapıda ritimsel olarak ilk sekizlik nota dışındaki diğer üç sekizlik notaların her biri akorla desteklenerek güçlendirilir. Ö. 51'de armonik yapı tonik akorla başlar. Ardından altıncı derecenin yedinci derece akorunun birinci çevrimine ve dördüncü derecenin birinci çevrimine son olarak üçüncü derece major akorun birinci çevrimine gider. Ö. 52'de ise bu sırası ile ikinci derecenin birinci çevrimine, tonik derecenin birinci çevrimine, yedinci derecenin birinci çevrimine ve altıncı derecenin birinci çevrimine gider.

Şekil 77. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 51-52



Öö. 51-53 arasında tıpkı öö. 47-49'da olduğu gibi, sol eldeki onaltılık notaların ilk seslerinde yine inici adımsal hareketle la minör dizisi yer alır.

Şekil 78. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, ö. 53



Ö. 53 armonik olarak dominant akorun birinci çevrimi ve dominantın yedinci derece akorunun birinci çevriminden meydana gelir. Sonraki ölçüde (ö. 54), tonik akorunun ikinci çevrimi ile kadans başlar. Böylece öö. 54-60 arası, tonik ve dominant akorları üzerinde genişleyerek ö. 58'de tam kadans yapar ve öö. 59-60'da tonik derece üzerine akorlarla bu kapanışı biraz geciktirerek destekler. Ayrıca öö. 55-56'da sağ eldeki melodik fikir ö. 50'den gelir.

Şekil 79. F. Mendelssohn Etüt Op. 104b, No. 3, öö. 54-60



SONUÇ

Mendelssohn'un Op.104b No.1 ve No.3 piyano etütlerinin analizleri sonucunda her iki etütte de, kullanılan formal ve armonik yapının klasik kurallara bağlı ve basit yapıda olduğu görülmüştür. Bu anlamda bestecinin bu iki eserde romantik dönemin karakteristiği olan karmaşık kromatisizm ve genişlemiş form yapılarından uzak durduğunu gözlemleriz. Her iki eserde de homofonik bir doku mevcuttur ve bu dokuyu meydana getiren katmanlar eserlerin başından sonuna kadar kendi fonksiyonları içinde gelişirler. Bu durum, eserlerin etüt türünde olmalarının da karakteristik bir özelliğidir.

Etütlerin kendi aralarındaki farklılıklardan söz etmek gerekirse, yapısal bakımdan ilk etüt (No.1), üç bölmeli daha basit yapıdadır. Etütlerden No.3 ise yapısal olarak kesintiye uğramış küçük bölmeciklerden oluşmuştur. Ayrıca No.3' de ritimsel olarak zayıf zamandaki seslerin vurgulanmış olması, bu etüdü çalışacak olan piyanistler için zamansal bir tezat oluşturmakla birlikte ritimsel duygularını güçlendirecektir. Böylece zayıf zaman üzerine işlenmiş olan temayı müzikal bir şekilde duyurabileceklerdir.

Mendelssohn'un piyano etütleri, Op.104b No.1 ve No.3'ün yapısal analizleri sonucunda bu tez, No. 1 ve No. 3 piyano etütleri hakkında araştırma yapmak, teknik, teorik ve müzikal anlamda bilgi edinmek isteyen müzisyenler ve bu eserleri icra edecek olan piyanistler için bir kaynak olabilir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2002). Müziği Okumak. İstanbul: Pan Kitapevi, 5, 21-26.
- Antokoletz, E. (Temmuz, 1995). Organic Development and The Interval Cycles in Bartok's Three Studies, Op.18. Akademiai Kiado, 3 (4), 249-261. Çevrimiçi. Erişim, 27 Ocak 2019. <https://www.jstor.org/stable/902213>.
- Bartok, B. (1920). Studies For Piano, Op.18. Vienna: Universal Edition.
- Bouliane, D., Lang, A. (2006). Ligeti's Six "Etudes Pour Piano" : The Fine Art of Composing Using Cultural Referents. Music Theory Society of New York State, 31, 159-161, 163-207. Çevrimiçi. Erişim, 27 Ocak 2019. <https://www.jstor.org/stable/41054377>.
- Busoni, F. (Ed.). (1911). Franz Liszts Musikalische Werke (37). Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- Clementi, M. (1868). Gradus Ad Parnassum. Leipzig: C. F. Peters.
- Cooper, P. (1975). Style in Piano Playing. Londra: John Calder.
- Constantin, F. (2014). György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism. Berlin: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Cramer, J. B. (1890). Etudes Pour Piano. Leipzig: C. F. Peters.
- Cross, A. (1967). Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartok. Musical Times, 108 (1488), 125-127, 129-131. Çevrimiçi. Erişim, 27 Ocak 2019. <https://www.jstor.org/stable/953925>.
- Ferguson, H., Hamilton, K. L. (2001). Study (Fr. étude; Ger. Etüde, Studie; It. Studio). Oxford Music Online, 1-4. Çevrimiçi. Erişim, Ekim 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018>.
- Flesch, C. (Ed.). (1900). Paganini Capricen (9703). Leipzig: C.F. Peters.
- Forte, A., Gilbert, S. E. (1982). Introduction to Schenkerian Analysis. The United State of America, New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Göher, F. (2010). Piyano Eğitiminde Pedal Kullanımı. New World Sciences Academy Fine Arts, 5 (4), 245-254. Erişim, Ekim 2018.

www.newwsa.com.

Gültek, B. (bt). Piyano Eğitimi Tarihi. Yayınlanmamış.

İlyasoğlu, E. (Nisan, 2009). Zaman İçinde Müzik (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Kelm, E. (Ed.). (1970). Claude Debussy Klavierwerke. Leipzig: Edition Peters.

Kullak, T. Parsons, A. R. (Ed.). (1883). Frederic Chopin's Works (7286). Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung.

Küngerü, S. (2016). Piyano Öğretiminde Teknik ve Ses İlişkisine Dair Bir İnceleme. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18 (1), 231-240.

Ligeti, G. (1985). Etudes Pour Piano. Mainz: Schott Musik International.

Öztürk, B. (2007). Carl Czerny'nin Opus 299/19 Numaralı Etüdün Piyano Eğitime Yönelik Analizi. Ankara: GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi, 27 (2), 241-258.

Pamir, L. (1983). Çağdaş Piyano Eğitimi. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.

Powers, W. (Ekim, 2008). Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655-1781). In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. Çevrimiçi. Erişim, Aralık 2018.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/cris/hd_cris.htm

Rietz, J. (Ed.). (1874-82). Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke (67/11). Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Say, A. (2006). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 370-371.

Schumann, C. (Ed.). (1887). Robert Schumann's Werke: Für Pianoforte zu zwei Händen (51). Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Stolba, K. M. (1998). The Development of Western Music, (3). America, Newyork: The Mcgraw –Hill Companies.

Taruskin, R., Gibbs, C. H. (2013). The Oxford History of Western Music. UK., Oxford: Oxford University Press.

TDK, (bt). Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü. Çevrimiçi. Erişim, (Kasım, 2018).

Todd, L. R. (2001). Mendelssohn (-Bartholdy), (jacop Ludwing) Felix. Oxford Music Online, sayfa: 124. Çevrimiçi. Erişim, 2018.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51795>.

Yeh, C. (2010). The Piano Etudes of David Rakowski. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bowling Green State University.

Yener, F. (1991). Müzik Klavuzu, (3), 221. Ankara, Çankaya: Bilgi Yayınevi.

Wagner, E. (1959). History of the Piano Etude. Music Teachers National Association, 9 (1). Çevrimiçi. Erişim, 6 Aralık 2018.

<https://www.jstor.org/stable/43532063>.

Weber, S. P. (1993). Principles of Organization in Piano Etudes: An Analytical Study with Application Through Original Compositions. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Texas Tech University.