

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
PİYANO PROGRAMI

**BAŞLANGIÇ ARP METOTLARININ EĞİTSEL AÇIDAN  
KARŞILAŞTIRILMASI  
VE  
F. J. NADERMAN'IN OP.92 ARP İÇİN SONATİNALARI'NIN  
TEKNİK VE MÜZİKAL İNCELEMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:  
20146072 Gizem AKSOY

Danışman:  
Doç. Ahmet ALTINEL

İSTANBUL- 2018

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
PİYANO PROGRAMI

**BAŞLANGIÇ ARP METOTLARININ EĞİTSEL AÇIDAN  
KARŞILAŞTIRILMASI  
VE  
F. J. NADERMAN'IN OP.92 ARP İÇİN SONATİNALARI'NIN  
TEKNİK VE MÜZİKAL İNCELEMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:  
20146072 Gizem AKSOY

Danışman:  
Doç. Ahmet ALTINEL

İSTANBUL- 2018

Gizem AKSOY tarafından hazırlanan **Başlangıç Arp Metotlarının Eğitsel Açıdan Karşılaştırılması ve F.J. Naderman'ın Op.92 Arp İçin Sonatinaları'nın Teknik ve Müzikal İncelemesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 26 / 06 / 2018

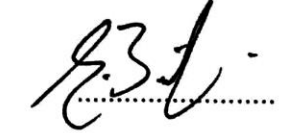
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

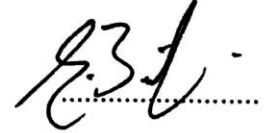
Jüri Üyesi : Doç. Ahmet ALTINEL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Şebnem ÜNAL (İ.Ü)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erhan BİROL



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY .....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	V
TABLOLAR LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Çalışmanın Amacı .....	1
1.2. Çalışmanın İçeriği .....	2
2. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ARP PEDAGOJİSİ: METOTLAR VE OKULLAR.....	4
2.1. Fransız Okulu .....	4
2.2. Salzedo Okulu .....	8
2.3. Rus Okulu.....	13
2.4. Güncel Metotlar.....	14
3. FRANÇOİS-JOSEPH NADERMAN: ESERLERİ VE ARP PEDAGOJİSİNDEKİ YERİ.....	20
4. F. J. NADERMAN'IN op.92 ARP İÇİN SONATİNALARI'NIN MÜZİKAL VE TEKNİK İNCELEMESİ.....	25
4.1. Müzikal İnceleme .....	25
4.2. Teknik Analiz.....	40
4.2.1. Gam ve Arpej Çalışması .....	41
4.2.2. Oktav Çalışması .....	42
4.2.3. Kaydırma Çalışması .....	43
4.2.4. Parmak Güçlendirme (4-2-3-1).....	44
4.2.5. Süsleme, Çarpma, Tril Çalışması.....	45
5. SONUÇ .....	46
6. EKLER.....	50
6.1. Sept Sonates Progressives .....	50
7. KAYNAKLAR .....	98
8. ÖZGEÇMİŞ .....	100

## ÖNSÖZ

Başlangıç arp metotlarının eğitsel açıdan karşılaştırılması ile geçmişten bugüne kullanılmış arp metotlarının bir analizini sunarak arp pedagojisine katkıda bulunmayı amaçladım. Ayrıca arp eğitiminin başlangıcında öğrenciye teknik anlamda önemli katkıları olan François-Joseph Naderman'ın sonatinalarının müzikal ve teknik incelenmesi ile arp eğitiminde kullanılan teknik yapılara katkıları sundum. Bu anlamda bu çalışmanın meslektaşlarıma ve arp öğrencilerine yol gösterici olmasını umuyorum.

Sadece eğitim-öğretim hayatımda değil yaşamın her alanında bana hep yol gösterici olan, hayata karşı duruşuyla sonsuz saygı duyduğum ve örnek aldığım değerli hocam Öğr. Gör. İpek Mine Sonakın'a, bu çalışma sürecinde kilometrelerce uzaktan bile olsa desteğini esirgemeyen ve sorularımı sabırla yanıtlayan danışmanım Doç. Ahmet Altınel'e, tez yazım konusunda çok deneyimli olup bana büyük yardımları olan sevgili kuzenim Arş. Gör. Pınar Adanalı'ya, format ve düzeltmeler konusunda yardımlarını esirgemeyip bana zaman ayıran sevgili arkadaşım Arş. Gör. Yonca Atar'a ve yalnızca bu süreçte değil her zaman hep yanımda olan, sonsuz destek ve yardımlarını benden esirgemeyen çok değerli dostum Melis Çom'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

BAŞLANGIÇ ARP METOTLARININ EĞİTSEL AÇIDAN  
KARŞILAŞTIRILMASI  
VE  
F. J. NADERMAN'IN op.92 ARP İÇİN SONATİNALARI'NIN  
TEKNİK VE MÜZİKAL İNCELEMESİ

Bu çalışmanın amacı arp eğitiminde sıklıkla kullanılan metotların karşılaştırılmalı bir analizini sunarak, Türkiye’de arp pedagojisine ve bu alanda yapılan Türkçe çalışmalara katkı sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın ilk bölümü, geçmişten bugüne temel kabul edilen arp metot ve okullarının tanıtımı ve karşılaştırılmasına ayrılmış, geleneksel ve güncel metotlar bütünlüklü bir tarih anlayışı içerisinde, özellikle teknik yaklaşımlar açısından değerlendirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde arp pedagojisinde hem eserleri hem de teknik yaklaşımı ile önemli bir yere sahip Fransız arpçı besteci François-Joseph Naderman’ın hayatı, eserleri ve arp pedagojisine sunduğu katkılar geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Çalışmanın son kısmında ise F. J. Naderman’ın op.92 *Arp İçin Sonatinalar’ı* müzikal ve teknik açıdan bestecinin “*Douze Etudes et un Thème Varié (On İki Çalışma, Tema ve Varyasyonları)*” adlı metot çalışması ile paralel olarak incelenerek etüt ve sonatinaların arp pedagojisine sağladıkları teknik katkılar gruplandırılmıştır. F. J. Naderman’ın sonatinaları ve metodunun, gam ve arpej çalışmaları, oktav çalışmaları, kaydırma çalışmaları, parmak güçlendirme ve süsleme, çarpma ve tril çalışmaları olmak üzere beş temel teknik konuda arp pedagojisine katkı sağladığı tespit edilmiştir.

**ANAHTAR KELİMELER:** Arp pedagojisi, arp metotları, F. J. Naderman

## SUMMARY

PEDAGOGICAL COMPARISON of BEGINNER LEVEL HARP METHODS,  
and  
TECHNICAL and MUSICAL ANALYSIS of NADERMAN'S SONATINAS for  
HARP, op.92

The present study aims to contribute to the beginner level harp pedagogy in Turkey and Turkish studies done in this area by offering a comparative analysis of commonly used harp methods. To this end, the first part of the study was devoted to the introduction and comparison of harp methods and schools, which were accepted as the basis of the past, and the traditional and current methods have been evaluated in terms of their technical approaches within a holistic understanding of history. In the second part of the work, the French harpist composer François-Joseph Naderman's - , who has an important place in harp pedagogy with both his works and his technical approach - life, her work and her contributions to harp pedagogy are handled in a wide frame. In the last part of the work, F. J. Naderman's *Sonatinas Progressives for Harp op.92* was examined in parallel with his method called *Douze Etudes et un Thème Varié ( Twelve Studies and Theme and variations)* and the technical contributions that the each sonatina and etude provides to the harp pedagogy. F. J. Naderman's sonatas and method have been found to contribute to the development of harp pedagogy in five basic technical subjects: scale and arpeggio studies, octave exercises, shifting exercises, finger strengthening exercises, and ornamentation and trill exercises.

**KEY WORDS:** Harp pedagogy, harp methods, F. J. Naderman

**ŞEKİLLER LİSTESİ**

Şekil 4.1.	Op.92, Sonatin No.1, 1.Bölüm-Allegro Moderato .....	41
Şekil 4.2.	Douze études et un thème varié, No.8.....	41
Şekil 4.3.	Douze études et un thème varié, No.9.....	41
Şekil 4.4.	Op.92, Sonatin No.4, 1.Bölüm-Allegro Moderato.....	42
Şekil 4.5.	Douze études et un thème varié, No.3.....	42
Şekil 4.6.	Douze études et un thème varié, No.4.....	42
Şekil 4.7.	Op.92, Sonatin No.2, 1. Bölüm-Allegro Maestoso .....	43
Şekil 4.8.	Op.92, Sonatin No.4, 2.Bölüm-Allegro .....	43
Şekil 4.9.	Douze études et un thème varié, No.7.....	43
Şekil 4.10.	Op.92, Sonatin No.4, 1.Bölüm- Allegretto .....	44
Şekil 4.11.	Douze études et un thème varié, No.1 .....	44
Şekil 4.12.	Douze études et un thème varié, No.2 .....	44
Şekil 4.13.	Op.92, Sonatin No.3, 2.Bölüm-Grazioso .....	45
Şekil 4.14.	Op.92, Sonatin No.6, 2.Bölüm-Allegro Elegante .....	45
Şekil 4.15.	Op.92, Sonatin No.6, 1.Bölüm-Allegro .....	45



**TABLÖLAR LİSTESİ**

Tablo 4.1. Op.92, No.1 Form Analizi.....	28
Tablo 4.2. Op.92, No.2 Form Analizi.....	29
Tablo 4.3. Op.92, No.3 Form Analizi.....	32
Tablo 4.4. Op.92, No.4 Form Analizi.....	33
Tablo 4.5. Op.92, No.5 Form Analizi.....	36
Tablo 4.6. Op.92, No.6 Form Analizi.....	38
Tablo 4.7. Op.92, No.7 Form Analizi.....	40

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma temel olarak, geçmişten günümüze arp pedagojisine yön vermiş temel metot ve pratiklerin karşılaştırılmalı bir seçkisini sunmayı ve arp dağarcığının eğitsel ve müzikal açıdan öne çıkan özelliklerini incelemeyi hedefler. Bu inceleme sonucu ortaya konulan değerlendirmenin, arp eğitim repertuarı ve uygulamalı arp eğitimine çok yönlü olarak fayda sağlaması ön görülmektedir. Arp eğitiminin temelini oluşturan okul ve metotların hem tarihsel bir bütünlük içinde ele alındığı, hem de çağdaş arp pedagojisi gözüyle değerlendirildiği yazılı, güncel bir kaynak oluşturarak akademik dağarcığı zenginleştirmek hedeflenen katkılar arasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın hedefi, dünya arp dağarcığında az sayıda örneklerini gördüğümüz, içerik olarak benzer çalışmaların güncel bir değerlendirmesini sunmanın yanında, Türkiye’de arp pedagojisine ve bu alanda yapılan Türkçe çalışmalara destek vermektedir.

Akademik ve tarihsel içeriğin yanı sıra çalışmanın bir diğer hedefi, arpın çalgı olarak özellikleri ve kısa tarihi, arp pedagojisinde kullanılan temel metotlar, arp metotlarının seçiminde öne çıkan temel prensipler, arpçı besteciler ve belli başlı eserleri hakkında temel bilgiler gibi alanlarda kullanılmak üzere pratik ve uygulanabilir bir kaynak oluşturmaktır. Özellikle geleneksel arp metotlarının incelenmesinde, metot ve pratiklerin eğitsel olarak etkinlik düzeyleri ve uygulanabilirlikleri temel kıstas alınmıştır. Bu noktada pedagoji sözcüğü, yalnızca eğitim yöntemlerinin incelenmesi olarak değil aynı zamanda arp icrasında hedeflenen sonuçlara hangi çalışma yöntemleri ile ulaşılabileceği, bu yöntemleri seçerken takip edilmesi gereken temel prensiplerin neler olduğu ve bu bilgi birikiminin hedefi doğrultusunda bunların aktif olarak kullanımını da kapsamaktadır. Sunulan tez çalışmasının özellikle başlangıç düzeyinde arp eğitimi görmekte olan icracılara faydalı ve uygulanabilir olması amaçlanmıştır.

Çalışmanın bir diğer amacı, yöntem ve metot açısından yapılan incelemeleri arp repertuarında önemli besteciler ve onların belli başlı eserleri üzerinden değerlendirmektir. Arp pedagojisinde esas alınan prensiplerin temel eserlerdeki yansımaları, eserlerin arp teknikleri açısından önemi ve arp tekniklerine besteleriyle katkıda bulunmuş bazı besteciler bu kapsamda yer verilen konular arasındadır. Çalışmanın bu kısmında özellikle, arpçı besteci ve eğitimci F. J. Naderman'ın, op.92 numaralı *Arp için Sonatinaları* müzikal ve eğitsel açıdan detaylı bir incelemeye alınacaktır. Bu bağlamda Naderman'ın sonatinaları arp pedagojisine konu olan temel fikir ve pratiklerin etkinliği açısından değerlendirilebilecek iyi bir örnek olarak görülmektedir.

Bu çalışma ile hedeflenen sonuç, okuyucuya arp pedagojisinde temel dağarcığı oluşturan metot ve okullar sunmanın yanı sıra günümüz arp tekniklerini de yansıtan güncel metotların kısa bir tanıtımını ve kritiğini sunmaktır. Bu çalışma kapsamında, güncel arp pedagojisi alanındaki yazılı kaynaklar geleneksel pratiklerle tarihsel olarak ilişkilendirilmekte ve müzik yaklaşımları açısından da ele alınmaktadır.

## 1.2. Çalışmanın İçeriği

Bu amaçlar doğrultusunda çalışmanın ilk bölümü geçmişten bugüne temel olarak kabul edilen arp metot ve okullarının tanıtımına ve karşılaştırılmasına ayrılmıştır. İncelenecek olan ekoller yalnız pedagojik etkinlik açısından değil, tarihsel düzlemdeki gelişim ve etkileri açısından da değerlendirilecektir. Bu kapsamda ilk olarak arp pedagojisinin temellerinin atılmasında önemli rolü olan Fransız Okulu incelenecektir. Bu ekolün temellendirilmesinde ve dünyadaki diğer müzik eğitim kurumlarında yaygın olarak kullanılmasında etkili olmuş Fransız arpçı ve besteci Henriette Renié'nin çalışmaları müzikal ve pedagojik açıdan değerlendirilecektir. Temel Fransız ekolü ile yakın zamanlarda ortaya çıkmış bir başka arp yaklaşımı ise Renié'nin öğrencilerinden olan Carlos Salzedo'nun ortaya koyduğu Salzedo Metodu'dur. Salzedo'nun yaklaşımı, Renié'nin temelini attığı Fransız Okulu'nun yeniden değerlendirilmesi ve geliştirmesi üzerine kurulu olmakla birlikte, aynı zamanda önemli konularda hocası Renié'nin prensiplerinden farklılık

göstermektedir. Bu iki temel arp metodu hem genel bakış açısı hem de arp eğitimine sunduğu katkılar açısından karşılaştırılmalı olarak tartışılacaktır.

Yukarıda bahsi geçen arp ekollerinin yanı sıra, özellikle kuzey ve orta Asya olmak üzere, dünyanın belirli coğrafyalarında etkili olmuş Rus Okulu bir başka bakış açısı ve pedagojik kaynak olarak değerlendirilmeye sunulacaktır. İlk bölümün son kısmında ise bu geleneksel metotların günümüz arp eğitimine uyarlanmış hali ve farklı yaklaşımları bir araya getirerek derlenmiş olan güncel arp metot yayınları incelenecektir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde arp repertuvarının önemli temsilcilerinden Fransız arpçı besteci F. J. Naderman'ın hayatı, eserleri ve arp pedagojisine sunduğu katkılar anlatılacaktır. Hem çalgı yapımcısı bir ailenin içinde büyümesi, hem de eserlerinin büyük bölümünün arp için olması sebebiyle arp dünyasında oldukça önemsenen bestecinin op.92 *Arp İçin Sonatinalar'ı* müzikal ve teknik açıdan incelenecektir. Bu inceleme kapsamında sonatinaların teknik özellikleri ve bu özelliklerin arp pedagojisine katkıları gözden geçirilecek ve daha önce bahsi geçen temel metotlar açısından karşılaştırılmalı olarak değerlendirilecektir. Müzikal incelenmesi kapsamında ise, eserlerin form yapıları, melodik incelikleri ve melodilerin birbirleri ile ilişkileri ve tüm bunların arp üzerinden ifadesi konu edinilecektir.

Çalışmanın son kısmı ise elde edilen izlenim ve bulguların tartışılmasına ayrılmıştır. Geçmişten günümüze arp pedagojisine yön vermiş metot ve yöntemlerin önemli özellikleri özetlenecek ve pedagojik etkinlik açısından sonuçlar sunulacaktır. Bu sonuçlar F. J. Naderman'ın op.92 *Arp İçin Sonatinalar'ı* üzerinden yapılan inceleme kapsamında tekrar değerlendirilmeye alınacak ve ilişkilendirilecektir.

## 2. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ARP PEDAGOJİSİ: METOTLAR VE OKULLAR

### 2.1. Fransız Okulu

Tarihsel düzlemde arpın geçmişi oldukça eski yıllara dayanmaktadır. Antik dönem Asya uygarlıklarıyla da özdeşleştirilmekle birlikte, Antik Mısır uygarlığında kullanıldığına dair kanıtlar bulunmaktadır (The Lotus Magazine, s.183). Daha sonra Antik Yunan Uygarlığında farklı anlamlarla simgeleşmiş, Orta Çağ ve Rönesans'ta Avrupa müziğinin önemli bir parçası olmuştur. Bu uzun tarihsel geçmişe karşın profesyonel bir çalgı olarak tasarlanıp sahnede kullanılmaya başlaması 19. yüzyılın ilk dönemlerine denk gelmiştir. Altı buçuk oktavlık kromatik ses aralığını icra etmek üzere tasarlanmış modern arp ilk olarak 1810 yılında Sebastian Erard tarafından icat edilmiştir. Erard'ın icadından önce kullanılan Orta Çağ dönemine ait arplar, boyut ve ses aralığı açısından daha küçüktür ve genellikle başka çalgılara eşlik amacı ile kullanılırlar. Oysa modern arp kendine yeterlilik açısından kilise orgu ve piyanoforte gibi hem melodi hem de eşliğin tek başına icra edilebildiği dönemin özellikli çalgıları arasındadır (The Lotus Magazine, s.184).

Arpın tarihsel gelişimi ile paralel olarak, 19. yüzyıl boyunca arp repertuarı hızla genişlemiş, çokça önemli arpçı besteci yalnızca eserleriyle değil, arp eğitimcisi kimlikleriyle de çalgının gelişimine katkı sağlamışlardır. Ancak konser arp icracılığı ve pedagojisi üzerine yapılan yazılı çalışmaların ilk örnekleri görece olarak yenidir.

Bu örneklerden tarihsel olarak en önemlisi Henriette Renié (1875-1956)'nin İkinci Dünya Savaşı döneminde yazmış olduğu, "*Méthode Complète de Harpe*" (Tüm Yönleriyle Arp Metodu) çalışmasıdır. Arpçı, besteci ve bir çalgı eğitimcisi olarak Renié'nin müzikal kariyeri oldukça erken yaşta başlamış ve hızla ilerlemiştir. Daha beş yaşında iken, bir konserde izlediği Belçika asıllı Fransız arpçı Alphonse Hasselmans (1845 –1912), 1885 sonrasında ünlü Paris Konservatuvarında Renié'nin hocalığını yapmıştır. Alphonse Hasselmans, doğrudan pedagojik yaklaşımli bir arp metodu bırakmamakla beraber, solo arp için çok sayıda yeni eser vermiş, aynı

zamanda başka çalgılar için yazılmış önemli eserlerin arp uyarlamasını yapmış ve kendinden önce üretilen bazı arp eserlerinin edisyonlarını yaparak arp repertuvarına önemli katkılarda bulunmuştur (Janssens, 2002, s.828). Arpın gelişiminde bu denli önemli bir rolü olan Hasselmans ile erken yaşta çalışma fırsatı bulan Renié, Paris Konservatuvarı'nda hızlı bir gelişim göstermiş, 1887'de, 11 yaşında yüksek onur derecesi ile konservatuvarın *Premier Prix* müzik diplomasına layık görülmüştür. Genç yaşına rağmen Paris'te arp dersleri vermiş, bir yandan da konservatuvarda armoni ve kompozisyon derslerini takip edip, ilk eserlerini vermeye başlamıştır. Konservatuvar yıllarında başlayıp 1901 yılında tamamladığı Do minör Arp Konçertosu'nu, besteci Camille Chevillard şefliğinde defalarca seslendirmiş ve bu konserlerle birlikte yalnızca bir arp virtüözü olarak değil, arpçı bir besteci olarak da adını duyurmuştur. Leconte de Lisle'in *Les Elfes* isimli şiirinden esinle, 1903 yılında bestelediği *Légende* adlı eseri, solo arp repertuarı açısından bir hayli önem taşımaktadır. Bu dönemde Renié bir yandan da konservatuvara öğrenci yetiştirmekte ve hazırladığı öğrencilerin üstün başarıları sayesinde pedagojik açıdan takdir toplamaktadır. Ancak hocası Hasselmans tarafından ne denli şiddetli önerilse de, kadın oluşu ve dini görüşleri sebebiyle Paris Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak iş bulamamıştır. 1914'de başlattığı kendi adıyla düzenlenen uluslararası arp yarışması "Concours Renié," ilerleyen yıllarda, Salzedo ve Ravel gibi ünlü isimlerinde jüri üyeliği yaptığı önemli bir müzik olayına dönüşmüştür. İlerleyen yıllarda radyo yayınlarına katılmış, 1926'da ilk kayıtlarını gerçekleştirmiştir. İkinci dünya savaşı döneminde giderek ağırlaşan sağlık sorunları ve savaş şartları nedeniyle, konserlerini iptal etmeye başlamıştır. Bu dönemde ağırlıklı olarak arp pedagojisine ve öğrencilerine yönelen Renié, kendine özgü metodunu geliştirmiş ve iki ciltlik arp metodunu tamamlamıştır. Renié'nin bu tekniği, Grandjany, Dilling, ve Susann McDonald gibi öğrencileri tarafından dünyaya yayılmıştır (Varenes, 1990).

Renié'nin arp metodu, arp pedagojisinde kelimenin tam anlamıyla 'geleneksel' bir yer oluşturur. Aslen teknik dayanağını hocası Hasselmans'dan, tarihsel kökenini ise Paris Konservatuvarı'ndan alan Fransız Arp Okulu'nun en temel yazılı kaynağını oluşturan bu metot teknik açıdan fiziksel yapıya daha uygun ve rahat yöntemleri takip eder. Fiziki yaklaşımdaki özellikler açısından ele alındığında, kendinden sonra

gelecek olan Salzedo Okulu'ndan ayrıldığı en temel nokta, sağ kolun ses tahtasında dinlenmeye bırakılmasıdır. Bu haliyle gereksiz ve kontrolsüz hareketi kısıtlayan kontrollü, küçük ama etkin hareketle en çok etkiyi sağlamaya çalışan bir bakıma klasik bir yaklaşımı benimser. Sağ kolun ses tahtasına dayanılması ve dirseklerin aşağı düşürülmesiyle hedeflenen, parmakların bir pozisyondan diğerine daha rahat, hızlı ve net şekilde geçişini sağlamasıdır. Bunun özellikle hızlı pasajlarda daha kolay ve iyi bir artikülasyon ile çalınabilmesine yardımcı olduğu düşünülür. Aynı zamanda dirsek ve kolların rahatlamasıyla sağlanan dengeli bir vücut duruşunun, dolgun ve tam bir ses hacmi ile icraya katkı sağladığı söylenebilir. Bu bağlamda daha sonra inceleyeceğimiz Salzedo Okulu'nun öncelediği keskin artikülasyona kıyasla, aranan sesin daha dengeli, sürdürülebilir ve melodi odaklı olduğu düşünülür. Parmakların rahat hareketi açısından da, bileklerin ise ne tam düz, ne de tam kıvrık olmadan doğal ve esnek bir pozisyonda bulunması gerektiğini öğütler. Renié 'ye göre sağ üç parmak birbirine sıkışmadan yerleştirilmeli ve sağ başparmak tabanı tellerden uzak durmalıdır. Sol parmakların ise dizilere daha paralel olması gerekir ve sol başparmak tabanı sağdan daha az uzatılmış olmalıdır. Son olarak arpej ve kırık akorların icrası ile ilgili, pedalın herhangi bir ses çıkarmadan çentiğin iç bölümüne yavaşça ve sessizce getirilmesi, hali hazırda titreşmekte olan bir tele tırnak ile dokunulmaması ve gerektiğinde susturularak titreşimden kaynaklanan uğultudan kaçınılması gerektiğini belirtmiştir.

Tüm bu fiziki kurallar bütünü, sadece teknik bir rahatlık sağlamakla kalmaz, müzikal ifadedeki güçlülük, vurgu, yumuşaklık gibi farklı icra yorumlarına izin verir. Renié'nin özellikle artikülasyon konusunda detaylı bir çalışma yaptığı söylenebilir. Uzun, orta ve kısa artikülasyon olarak üçe ayırdığı konuyu her birini ayrı şekilde, parmakların avuç içine yakınlığı açısından farklı hareketlerle anlatır. Temel olarak müzikal jestlerden yana muhafazakâr kabul edilebilecek biri olan Renié'nin bu konuda uyguladığı tek istisna ise sesin uzatılıp kısaltılmasında kullandığı dışarı doğru yapılan bilek hareketidir.

Renié temellerini attığı Fransız Arp geleneğini, ilk öğrencilerinden biri olan Marcel Grandjany (1891-1975) ile geliştirmeye devam etmiştir. Grandjany her ne kadar kendi adıyla bir arp metodu yazmamış olsa da, kendine has yaklaşımları

*Marcel Grandjany: The Teacher* (Grandjany Centennial Fund / American Harp Society, Inc. 2008) isimli çalışmada izlenebilir. Aslen Renié'nin tekniğini temel alan Grandjany, Paris Konservatuvarında hem Renié'den, hem de Hasselmans'dan arp dersleri alarak mezun olmuştur. Savaş dönemi şartlarında çalışmaları solo arpçı olarak küçük sahnelere sınırlı kalsa da, bu dönemde hem kendi eserlerini üreterek, hem de piyano müziğinin büyük bestecilerinin eserlerini arp için uyarlayarak arp repertuarına büyük katkıda bulunmuştur. 1935 yılında, yükselen Nazi gücünün Paris'de oluşturduğu siyasi tehdit sebebiyle Amerika'ya taşınmış ve New York'taki ünlü *Juilliard* müzik okulunda profesör olarak çalışmaya başlamıştır. Renié'nin metodunun yayılmasında ve Amerika'da arp icrası ve eğitiminin kurulmasında büyük rol oynamıştır. 1962'de kurulan Amerikan Arp Topluluğu'nun kuruluş sürecine büyük katkı sağlamıştır. 1959'da İsrail'de yapılan Birinci Uluslararası Arp Yarışması'nda jüri olarak görev almıştır (Houser, 2005, s. 75).

Temelde Grandjany, Renié'nin miras bıraktığı Fransız Okulu'nun bir temsilcisidir. Ancak hocasının belirli kurallarına alternatif öneriler de getirmiştir. Bu önerilerin çoğu, Renié'nin bazı teknik kabullerinin esnetilmesiyle ilgili olmakla beraber, çok büyük farklılıklara da işaret etmemektedir. Örneğin, Renié'nin öğretilmesine alternatif olarak Grandjany, bileklerin tellere daha yakın olması gerektiğini ve 2., 3. ve 4. parmakların küçük eklemlerinin çok fazla kıvrılmaksızın durması gerektiğini belirtir. Grandjany'nin dikkat çektiği bir başka nokta ise, tril icrası esnasında kullanılmayan parmakların rahat bir pozisyonda ve tele yakın durması gerekliliğidir. Renié ile ayrıldıkları bir başka konu ise müzikal jest ve hareketlerin tamamen kısıtlanarak, ifadenin doğrudan parmak hareketleri aracılığı ile dile getirilmesi gerektiğini savunmasıdır. Bu bağlamda Renié'den daha keskin bir tutum takınmaktadır. Fakat sonuç itibarıyla, Grandjany, Renié'nin kuruculuğunu üstlendiği geleneksel Fransız Arp Okulu'nun bir sonraki neslini temsil eder.



## 2.2. Salzedo Okulu

Bask asıllı Fransız arpçı, Carlos Salzedo, -asıl adıyla Leon-Charles (1885-1961)- Fransa'da yetişmiştir ve Renié'nin de eğitmenliğini yapan Hasselmans'dan arp dersleri alarak Paris Konservatuarı'ndan mezun olmuştur. Savaş dönemi şartları ve kişisel meseleler doğrultusunda ilk olarak 1909 yılında gittiği Amerika'da solo arpçı bir müzisyen olarak hızla kariyer yapmış ve 1924 yılında Philadelphia'da kurulan *Curtis Institute of Music*'de ölümüne dek arp eğitmenliği görevini üstlenmiştir. 1928 yılında küçük yaşlardan itibaren öğretmenliğini yaptığı arpçı Lucile Lawrence ile evlenmiş, 1931 yılında eşiyle birlikte Maine'da *Summer Harp Colony of America* arp çalışma atölyesini kurmuştur (Houser, 2005, s. 75). Bu dönemde eşiyle birlikte yaptıkları arp çalışmalarını *Method for the Harp (Arp için Metot)* ismiyle yayınlamıştır (Lawrence & Salzedo, 1929). Salzedo virtüöz bir arpçı olarak, hem solo kariyerinde ciddi başarılar elde etmiş, hem arp pedagojisinin Amerika'daki kuruluş ve gelişiminde rol almış, hem de kariyeri boyunca önemli müzisyenlerle girdiği etkileşim ağının bir sonucu olarak, besteci kimliğiyle de önemli bir yer edinmiştir. Çalışma fırsatı bulduğu müzisyenler arasında, Fransız besteci ve bir dönem Paris Konservatuarı müdürü Gabriel Fauré, İtalyan orkestra şefi Arturo Toscanini, Fransız besteci Edgard Varèse, İngiliz şef Leopold Stokowski ve Amerika'lı modernist besteci Dane Rudhyar sayılabilir. Dönemin ünlü müzisyenlerinin yanı sıra, Avusturyalı mimar ve tasarımcı Josef Hoffmann ve Stravinski'nin Bahar Ayini, Ateş Kuşu gibi en çarpıcı balelerinde önemli rol üstlenmiş Rus balet ve koreograf Vaslav Nijinsky gibi uluslararası arenada isim yapmış sanat insanlarıyla aynı sosyal ortamları paylaşmış ve etkileşim halinde olmuştur. Bu bağlam da Salzedo, 20. yüzyıl başlarındaki yüksek sanat camiasının tam anlamıyla içinde yetişip faaliyet göstermiş ve çağın sanatsal bireyselliğini bizzat deneyimleme fırsatı bulmuştur.

Tüm bu sanatsal ilişki ağı içerisinde Rus balet ve koreograf Vaslav Nijinsky'nin Salzedo metodu oluşmasında önemli rolü olmuştur. 20. yüzyılın başında Stravinsky'nin sıra dışı bale müziklerini modern hareketler, özgür beden kullanımı ve doğaçlamayı anımsatan serbest ve yenilikçi koreografileriyle parlatan ve o dönem Paris'te popülaritesi oldukça yüksek olan dansçı Nijinsky, Salzedo'ya

beden kullanımı açısından bir ilham kaynağı olmuştur. Nijinsky'nin bedenini ifadenin bir aracı olarak kullandığı bu yenilikçi yaklaşımı dayanak olarak alan Salzedo, arp icrasında iyi nitelikli müzikal sesin, bedensel jestler ile ifade edildiğine inanır ve müzikal ifadenin bedensel jestlerle olan ilişkisine vurgu yapar (Huang, 2011, s.6). Bu yaklaşım daha önce incelemiş olduğumuz geleneksel Fransız Okulu'nun en temel prensiplerinden biri olan gereksiz hareketlerin kısıtlanması kuralıyla karşıtlık oluşturmaktadır. Renié, sağ kolun ses tablasına sabitlenmesini ve ihtiyaç olmadıkça ekstra hareketten kaçınılması gerektiğini savunurken, ikinci kuşak Fransız Okulu temsilcisi Salzedo müzikal ifadenin parmak hareketleri ile ortaya çıkarılması gerektiğini, mimik ve bedensel ifadelerin müzikal ifadeyle doğrudan bağlantılı olduğunu savunmaktadır.

Salzedo özellikle beden hareketinin, icrada üretilen sesle nasıl bir ilişkisi olduğu konusunda ciddi çalışmalar yapmıştır. Arp pedagojisine katkıları açısından en çok göze çarpan konulardan biri, arp icrasını yalnızca işitsel bir sanat deneyimi olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bir sahne performansı gibi ele alması ve hem duysal, hem de görsel estetik açısından çekici kılmasıdır. Bu kapsamda Nijinsky ile ortak çalışmalar yapmış ve arp çalmada ifadeli bedensel hareket, mimik ve jestlerin doğasına dair bir teori geliştirmiş, arp icrasındaki bedensel estetiğin püf noktalarını ifade açısından sistematik bir şekilde ele almıştır. Fransız Okulu'nun kazanımları üzerine eklediği en önemli katkı, hacimli ve dolgun müzikal sesin serbest bedensel ifade aracılığıyla iyileştirilmesi ve arp icrasında daha net bir ses algısı arayışı başlatması sayılabilir. Bedensel ifadede özgürlük anlayışı yalnızca görünür bir fiziki bütünlüğü önelemekle kalmamış, aynı teoriden yola çıkarak beden - performans psikolojisi ilişkisini gözlemleyerek, bedeni rahatlatmanın zihinsel bir esneklik ve bütünlük de getireceğini savunmuştur. Fransız Okulu'nun kuralcı ve geleneksel yapısına kıyasla Salzedo beden, zihin, müzikal ifade ve tekniği birleştirdiği bu teorisiyle, arp icra ve pedagojisini, günümüzdeki modern kapsama çok daha yakın bir noktadan ele almıştır. Bedensel ifadedeki serbestlik ve rahatlama ile aynı zamanda arp performansçıları arasında sıklıkla karşılaşılan fiziki gerginlik, kasılma ve ağrı gibi problemlerinde bu teknik ile çözebildiğini iddia etmiştir. 1929'da eşi Lawrence ile birlikte yayınladıkları arp metoduyla ilgili Lawrence bu konuya dair şu

değerlendirmelerde bulunmuştur: "Salzedo'nun arp tekniği kavramını anlayan ve sadakatle takip edenler, ne el tendonitini, ne de karpal tünel (bilekler ile ilgili bir problem) problemleri yaşayacaklardır."<sup>1</sup> (Hintze 2001, p.29).

Salzedo metodunun temel aldığı bu bedensellik ve ifade ilişkisinin yanı sıra, teknik ve müzikalite bağlamında geleneksel Fransız Okulu'ndan ayrıldığı başka konular da vardır. Bunların başında Renié'nin üzerinde sıklıkla durduğu omuz, kol ve bileklerin pozisyonuna dair Fransız Okulu'na kıyasla daha farklı bir bakış açısı sunar. Buna göre, dirsekler hafif yukarı doğru ve kollar yere paralel olacak şekilde durmalı ve kollar ses tablasına dayanmamalıdır. Bu pozisyonun uygulanmayacağı ve dirseklerin aşağı düşürüleceği tek istisna ise, ince ses perdelerin çalındığı durumlardır. Salzedo ancak bu gibi durumlarda, dirseklerin aşağı düşürülmesini ve bu yöntemle kasların rahatlatılmasını önerir. Salzedo metodunda dirseklerin normal şartlardan yüksek tutulması, bu pozisyonun el hareketlerini özgürleştirilmesi ve hafifletmesi, böylece hızlı pasajların çalınmasının kolaylaşması ve ek olarak üst kol kaslarının kuvvetlenmesi ile gerekçelendirilir.

Bir başka önemli teknik fark ise, Fransız ekolünde tam anlamıyla düz bir pozisyonda duran bileklerin, Salzedo tekniğinde içe kıvrık ama ses tablasına dokunmayan bir pozisyonda durmasıdır. Bu kurala yine yalnızca üst ses perdelerin icrasında bir istisna olarak uyulmayabilir. El ve parmak kullanımına dair ise Salzedo tekniği parmakların aşağıya bakar şekilde tutulmasını ve tüm eklemleri dışa doğru kavslendirilmesini hedefler. Aynı zamanda, eldeki gerilimin birikmesini önleyecek ve parmak yerleştirmeyi kolaylaştırmak üzere, avucun tabanının ve parmakların geniş ve esnek tutulmasını teşvik eder. Salzedo, elin doğal pozisyonu olan dışarıya doğru kavisli parmak tutuşunun, eklemlerin üzerindeki baskıyı azalttığına, parmakları ise eşit bir ton üretmek için daha serbest ve güçlü bıraktığına inanır. Başparmağın telin çok yüksek kısımlarına yerleştirilmemesini ve baş parmak ekleminin dışarı kıvrımlı tutulmasını öğütleyen Renié ekolünün aksine, Salzedo tekniğinde başparmak geriye doğru bükülmeden, yüksek ve dik tutulmalıdır.

<sup>1</sup> İngilizce aslından tarafımca çevrilmiştir. Orijinal metin şu şekildedir: "those who understand and faithfully follow Salzedo's concept of harp technique will never have hand tendonitis, nor develop carpal tunnel problems", (Hintze 2001, p.29).

Parmak kullanım tekniği açısından Salzedo tekniği, fazla gergin bir pozisyon almaksızın, parmakların hafifçe telin üzerinde tutulması gerektiğini, fakat almadan önce tellere asılmak ya da sıkıştırmak gibi parmak hareketlerinden de kaçınılması gerektiğini söyler. Ses üretiminde kullanılacak gücün parmaklar tarafından değil, bunun yerine tüm kol hareketinden kaynaklandığını savunur. Bu bağlamda, kol, el ve parmak hareketinde bütünlüğe ve kas-gc kullanımında dengeye işaret eder. Ayrıca Fransız Okulu ile paralel olarak, parmak uçlarıyla çalınması gerektiğini ifade etse de, parmak uçlarının etli kısımların aşırıya kaçan kullanımının da kısıtlanması gerektiğini söyler.

Salzedo tel ve parmak kullanımı ile ilgili “Sliding Along the Strings” adını verdiği ve tel ile birlikte kayma olarak Türkçe’ye çevirebileceğimiz bir tekniği geliştirmiştir. Bu teknik, teli çekmeden önce tele baskı uygulayarak telin orta noktasından başlayıp, ince seslerden kalın seslere doğru bir kayma hareketine işaret eder. Salzedo’ya göre bu arpıya yumuşaklık ve rahat çalma konusunda avantaj sağlar.

Fransız Okulu’nun artikülasyon konusunda farklı biçimlere olanak sağlayan detaylı teknik incelemesinin aksine Salzedo, artikülasyon konusuna kısaca değinir. Salzedo tekniğine göre, almadan hemen sonra parmaklar avuç içine kapatılmalı ve bu pozisyonda düz olarak kalınmalıdır. Bu teknik ile hedeflenen keskin bir artiklasyondur. Fransız Okulu’nun uzun, orta ve kısa artikülasyon olarak e ayırdığı ve alınacak müziğin gereklilikleri doğrultusunda seçilerek uygulanan artikülasyon tekniklerine, Salzedo metodunda yer verilmemiştir. Ancak Salzedo’nun önerdiği el ve parmak pozisyonları artikülasyon açısından, Fransız Okulu’nun uzun artikülasyon tekniği için önerdiği el ve parmak pozisyonu ile benzerlik göstermektedir.

Daha önce değinildiği üzere, Salzedo metodu müzikal jestler ve bedensel hareket açısından da Fransız Okulu’ndan farklılık gösterir. Salzedo’ya göre müzikal akışın içerisinde icra edilecek bedensel jestler için, dirseklerin eksen olarak alınması ve çalma sonrası kapalı olan ellerin yukarı yönlü yükseltilmesi gerekmektedir. Böylece, kontrollü bir biçimde yükseltilen eller, sesin engellenmeden gitmesini

sağlar. Bu metoda göre, yükseltildikten sonra ellere bakılmamalı, gözleri ses panosu ya da teller doğrultusunda sabit tutmalı ve eller yavaş yavaş serbest bırakılmadan önce ses son ana dek dikkatlice dinlenmelidir. Salzedo elleri yükseltmek suretiyle yapılan hareketin yalnızca, müzikal yorum ve ses açısından değil, ayrıca uzun ve zor pasajlardan sonra oluşabilecek bedensel gerginlik ve kasılmalar açısından da fayda sağladığını önermektedir.

Salzedo ve Fransız Okulu'nun birbirinden farklılık gösterdiği bir diğer konu ise glissando tekniğinin uygulanışı ile ilgilidir. Birkaç küçük detayda farklılık göstermekle birlikte, Fransız Okulu temsilcileri Renié ve Grandjany yukarı yönlü glissandonun ikinci parmak ile uygulanması gerektiğini savunur. Buna karşın Salzedo ve Lawrence glissando üzerine çok sayıda teknik öneride bulunmuş ve temel olarak üçüncü parmağın da kullanılabilirliğini belirtmişlerdir. Glissando üzerine yapılan çalışmaları kapsamında Salzedo tekniğın adını *flux*, Türkçe karşılığıyla akma ya da akış olarak değiştirmeyi önermiş, ancak bu değişim önerisi arpçılar tarafından anlamsız ve gereksiz bulunmuştur.

Salzedo yaklaşımının arp tekniğine katkıları açısından önemli bir diğer konusu ise tril icrası ile ilgilidir. Tek el kullanılarak icra edilen tril için Fransız Okulu ile benzer yaklaşımları olmakla birlikte, Salzedo ve Lawrence iki elin birden kullanıldığı icra biçimini öncelikli olarak öğretir. Salzedo metoduna göre, tek el ile icra edilen tril çoğunlukla istenilen müzikal tatmini yaratamamaktadır.

Fransız ve Salzedo Metotlarının teknik ve müzikal yaklaşımlarındaki tüm bu öğretici farklılıkları, arp icracıları arasında bir bölünmeye yol açmıştır. Bugün hala iki teknik arasından hangisinin arp pedagojisi açısından daha etkili olduğu bir tartışma konusu olmakla beraber, özellikle parmak yapısı ile ilgili kişisel değişkenler göz önüne alındığında, her iki metodunda fayda sağladığı çeşitli konular olduğu gözlenmektedir.

### 2.3. Rus Okulu

Fransız ve Salzedo yöntemleri, arpçılar tarafından benimsenen en yaygın arp teknikleri olarak düşünülse de, farklı müzikal kültürler tarafınca geliştirilip benimsenmiş başka etkili arp yöntemleri de vardır. Rus Okulu bunlar arasında önemli bir yere sahiptir. Esasen Rus Okulu'unun yaklaşık olarak 250 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu düşünülse de, metodun yalnızca Rus dilinde yayınlanması ve metot hakkında İngilizce çok az bilgi bulunması, dünya genelinde yaygınlaşması önünde engel teşkil etmiştir. *New York Harp Ensemble'in* kurucusu, Macar asıllı Amerikalı arpçı besteci Hans Joachim Zingel (1904-1978)'in aktardığı bilgiler doğrultusunda Rus Okulu'nun, Alman besteci ve virtüöz arpçı Albert Zabel (1834-1910) tarafından, St. Petersburg'da yeni açılan konservatuvarda, eğitmenlik yaptığı dönemde kurulduğu bilinmektedir (1992, s.92). Zabel, arp besteciliğini *Berlin Royal Institute for Church Music'de* ünlü alman opera bestecisi Giacomo Meyerbeer'den öğrenmiştir. 19. yüzyıl ortalarında Avrupa, Rusya ve Amerika'da solo arp sanatçısı olarak verdiği konserlerle uluslararası bir üne kavuşmuş, aynı dönemde Berlin Operasında solist olarak çalışmıştır. Uluslararası müzik camiasında yakaladığı bu başarıyla, önce 1855'de Rusya'nın en önde gelen bale topluluklarından Saint Petersburg İmparatorluk Ballesi'nde solist olarak çalışma daveti almış, daha sonra 1862'de Anton Rubinstein'in isteği üzerine, en yetkin arp eğitimcisi olarak konservatuvarın kuruluşunda görev yapmıştır (Lawson Aber-Count, 2001). Zabel'in eğitimci kimliği ile bu dönemde yazdığı metodu daha sonra St. Petersburg ve Moskova'da yaygınlaşarak, Mark Rubin, Xenia Erdeli ve Vera Dulova okulları da dâhil olmak üzere çeşitli Rus okullarında kullanılmaya başlanmıştır.

Yayın bir kanı olarak Rus Okulu'nun, Fransız ve Salzedo metotlarının bir derlemesi veya uyarlaması olduğu düşünülmektedir. Ancak bununla beraber, Moskova Tchaikovsky Konservatuvarı'nda Richárd Weninger ile çalışmış, Rus Okulu'nun yetiştirdiği ünlü Macar asıllı icracı Melinda Felletár, Rus Okulu üzerine yaptığı araştırmasında aslında Rus Okulu'nun Fransız ve Alman yaklaşımlarının bir harmanı olduğunu ileri sürmektedir (Felletár, 2009, s.5). Felletár'a göre Rus arp okulu, arpçıların el kuvveti geliştirme ve el yerleştirmede kolaylık sağlamalarını

amaçlayan, arp icrasındaki başlıca sorunları düzeltme arayışının bir sonucu olarak kuruldu. Bu sorunların başında güçlü ve net ses üretimi gelmekteydi.

Bu bağlamda Felletar'ın altını çizdiği bazı noktalar, Rus okulunun başlıca özellikleri olarak kabul görmektedir. Buna göre Rus Okulu güçlü ve dolgun ses üretiminin, çalışma süreçleri boyunca müzikal dinamiklerin (piano, mezzoforte, forte vb.) sürekli güçlü çalınması ile gelişeceğini savunmaktadır. Bir diğer deyişle, güçlü ses ve nüanslarla çalma çalışmalarının ister istemez, parmak ve kol kaslarında bir kuvvetliliğe yol açacağı ve bunun doğrudan ses üretiminin kalitesini arttıracığı düşünülmüştür. Rus okulunda ses üretimi ile alakalı bir diğer önemli teknik fark ise, tellerin, parmak ucu etinin daha büyük yüzey alanını kullanarak çekiliyor olmasıdır. Rus Okulu uygulayıcıları, bu yöntem ile ses tonunun, parmakların sürtünme yoğunluğuna ve büyüklüğüne orantılı olarak arttığını ifade etmektedirler (Felletar, 2009, s.6).

Rus Okulu ses yoğunluğuna verdiği özel önem ile arp pedagojisine kuvvet ve hacim açısından yeni yaklaşımlar sunmakla birlikte, Fransız ve Salzedo Metodları'yla doğrudan paralellik gösterdiği noktalarda vardır. Örneğin, uzun tutulması gereken seslerin icrasına ilişkili olarak, Rus okulu da, Salzedo ve Fransız yöntemlerinde bahsedilen bir teknik olan, bileklerin küçük ve esnek hareketlerle dışa kıvrılarak serbest bırakılmasına vurgu yapar.

#### **2.4. Güncel Metotlar**

Modern arp kullanımı ve icrasının, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişmesiyle, modern arpçıların farklı pedagojik yöntemler ve arp metotlarının kullanımını daha çok benimsediği görülmektedir. Kimi arpçıların belirli bir metodu temel almaya devam ettiği gözlenmekle birlikte, kimilerinin de çeşitli metotlardan derlenen kendilerine özgü adaptasyonlar oluşturduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, aşağıda anlatılacak metotların, esasen geleneksel olarak kabul görmüş arp metotlarına dayanan öğretici kitaplar olduğunu ve çalma tekniğine tamamen yenilikçi bir bakış açısı getirmeyi hedeflemediğini göz önünde bulundurmak önemlidir.

Bu uyarlama ve derleme yöntemiyle oluşturulmuş öğretici metotları iki ana grupta incelemek mümkündür. David Watkins'ın *Complete Method for the Harp (Tüm Yönleriyle Arp Metodu 1972)* ve Susann McDonald ve Linda Wood Rollo'nun *Harp for Today: a Universal Method for the Harp (Günümüz için Arp: Arp için Evrensel Bir Metot 2008)* isimli çalışmaları, Fransız Okulu'nun ana ilkelerinin temel alındığı adaptasyon çalışmalarının oluşturduğu ilk gruba örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmalarda Fransız okulunun geleneksel çerçevesi korunmakla beraber, arpçıların güncel fiziki ve müzikal ihtiyaçlarına çözüm üreten çalışmalar olması hedeflenmiştir. Yukarıda adı geçen metotların Fransız Okulu ile tarihsel bağlantısı, arpçı yazarların kişisel eğitmenleri ile de doğrudan ilişkilidir. Örneğin, *Complete Method for the Harp*'ın yazarı David Watkins arp eğitimini Henriette Renié'nin yeğeni ve öğrencisi, Solange Renié ile tamamlamıştır. *Harp for Today: a Universal Method for the Harp*'ın yazarlarından Susann McDonald ise Henriette Renié ile doğrudan çalışma fırsatı bulmuştur.

Watkins'ın 1972 tarihli metot çalışmasında geleneksel Fransız Okulu üzerinden yaptığı önemli ekleme ve değişiklikler, Huang'ın *Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental (Etkili Arp Pedagojisi, Fiziksel ve Zihinsel Teknik Çalışmalar 2001)* isimli çalışmasında detaylı olarak incelenmiştir. Huang'ın işaret ettiği bu yenilikler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- İleri teknik becerilere sahip arpçıların, daha hızlı ve net parmak kullanımı için parmak uçları göğüs yönüne daha fazla işaret edecek şekilde, yuvarlak parmak pozisyonunda çalmaları önerilir.
- Birbirine yakın titreşim halindeki tellere dokunmaktan kaçınmak için, parmakların önce düz olarak yerleştirilmesi ve sonra artikülasyon esnasında yuvarlak pozisyona getirilmesi önerilmektedir. Bununla birlikte, titreşim halindeki teli susturmak için parmak boğumları da kullanılabilir.
- Pedalın, değişmekte olan notaya en yakın, tercihen direk değişen notaya göre hareket ettirilmesi, özellikle de nota değişiminin güçlü vuruşlarda meydana geldiği durumlarda önerilmektedir. Ayrıca pedalın müziğin



durakladığı ya da sessizleştiği ölçülerde değiştirilmemesi, pedallardan çıkabilecek mekanik gürültüyü önlemek açısından önemle belirtilmiştir.

- Bir seferde hareket ettirilmesi gereken birkaç pedal varsa, pedalların karşıt yönlerde hareket ettirilmesi önerilir.

Görüldüğü üzere, Watkins'ın *Complete Method for the Harp* isimli metodu Fransız Okulu temsilcisi Renié'nin öğretilerinden fazlaca uzaklaşmayan, küçük düzeltme ve eklemelerle oluşturulmuştur. Benzer bir biçimde, Susann McDonald ve Linda Wood Rollo'nun *Harp for Today: a Universal Method for the Harp* isimli çalışması, yine Fransız Okulu prensiplerini benimsemiş olmakla beraber, Watkins'ın yaklaşımına kıyasla daha önemli değişiklikler içermektedir. Bu değişiklikler arasında, artikülasyon konusunda, Renié'nin üç farklı tip artikülasyon için detaylı olarak sunulan önerilerinin aksine, McDonald ve Rollo'nun basitçe teli çekme hareketini takiben, parmakları anında serbest bırakmak için avuç içine doğru çekilmesini önermektedirler. Detaylı olarak incelenen bir başka konu ise, geri-dönüslü (turn-around) glisando ile ilgilidir. McDonald ve Rollo bu durumlarda tellerin üzerinde sekiz rakamına benzer bir hareketin hedeflenmesi gerektiğini, teller boyunca başparmağın aşağı, 2. parmağın ise yukarı yönlü hareketiyle yukarıda büyük aşağıda ise daha küçük bir yuvarlak çizilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunlara ek olarak, tril icrası ve pedal kullanımına dair küçük eklemeler ve detaylı tartışmalara çalışmalarında yer vermişlerdir. Fransız Okulu prensiplerini benimsemiş ve arp repertuarında teknik anlamda önemli çalışmalar vermiş isimlerden Fransız asıllı besteci Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856)'nın, arpçı besteci Charles Oberthür ile yazmış olduğu *Universal Method for the Harp (Arp için Evrensel Metot 1912)* isimli çalışması ile arp repertuarına katmış olduğu yüzlerce teknik etüt arp eğitmenleri ve arp öğrencilerinin gelişim süreci açısından büyük önem taşımaktadır.

Watkins, McDonald ve Linda Wood Rollo'nun güncel metotları Fransız Okulu'nun güncel temsilcilerini oluştururken, Salzedo metodunu temel alan başka metotlarda güncel arp pedagojisinde önemli bir yer tutar. Salzedo prensiplerinin derlenip, güncel ihtiyaçlara cevap verecek şekilde incelendiği güncel yaklaşımlara örnek olarak Yolanda Kondonassis'nin *On Playing the Harp (Arp Çalma Üzerine*

2006) ve Judith Liber'in *A Method for the Harp: The Power of Music (Arp için bir Metot: Müziğin Gücü* 2008) isimli çalışmaları örnek olarak gösterilebilir. *On Playing the Harp*'ın yazarı Yolanda Kondonassis, Salzedo'nun öğrencilerinden Alice Chalifoux tarafından yetiştirilmiş, Salzedo Metodunun ikinci kuşak arpçılarında sayılmaktadır. *A Method for the Harp: The Power of Music*'in yazarı Judith Liber ise önce Oberlin College'de Lucy Lewis ile daha sonra da Maine'da bulunan Salzedo Harp Colony'de doğrudan Salzedo ile çalışma fırsatı bulmuştur.

Bu iki Salzedo temelli çalışma arasında, Kondonassis'in metodunun Salzedo prensiplerini yenilikçi bir bakışla incelemekten ziyade, bazı teknik konular üzerinde genişletilmiş açıklama ve eklemeler yaptığı görülmektedir. Bu teknik konular arasında ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakların teller üzerinde eşit bir seviyeye yerleştirildiğinden emin olunması ve böylelikle parmak ve parmak boğumlarının eğilimli bir pozisyonda kullanılması uyarısı dikkat çekmektedir. Kondonassis ayrıca, icracının bedensel rahatlığı açısından Salzedo'nun vurguladığı bazı teknik kuralları da detaylı olarak metodunda açıklamıştır. Bu bağlamda metot, başparmağın boşluklu ve rahat bir pozisyonda kullanımının kollarda daha rahat bir hareket kabiliyeti yaratacağını ileri sürmektedir. Salzedo metodunda sıklıkla altı çizilen, bileklerin eksen alınmak suretiyle yükselme hareketinin de kas ve eklemler için rahatlatıcı bir pozisyon olduğuna değinir.

Salzedo yaklaşımını temel alan tüm bu benzerliklerle birlikte, Kondonassis'in Salzedo'dan ayrıldığı bazı konular olduğu da gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar arasında en dikkat çekici olanın, Salzedo'nun titreyen telleri susturmak için önerdiği hafifçe ayrık parmak pozisyonu yerine, susturma işlemi için parmakların kapalı bir şekilde kullanılmasını önermektedir. Dikkat çeken bir diğer ayrıtı ise, akor ve arpej icrası sırasında, tellerden çıkabilecek istenmeyen uğultuyu önlemek amacıyla, önce ilk notaya tekabül eden parmağın, daha sonra teker teker diğer parmakların telle yerleştirilmesini önerir.

Salzedo Metodunu temel alan güncel uyarlamalar konusunda yaygın olarak bilinen iki temel ekol olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, Kondonassis'in eğitmeni, Salzedo'nun öğrencisi ve Summer Harp Colony'nin Salzedo'dan sonraki direktörü

olan Alice Chalifoux tarafından temsil edilmektedir. Alice Chalifoux'un yukarıda anlatılan Kondonassis'in yaklaşımıyla birebir tutarlı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Kondonassis ve Chalifoux'un aynı ekolün temsilcisi olarak düşünülmesi doğru olacaktır. Bununla beraber, Salzedo temelli bir diğer güncel yaklaşım, Salzedo'nun ikinci eşi ve *Method for the Harp*'in Salzedo ile birlikte eş-yazarı olan Lucile Lawrence tarafından ileri sürülmüştür. Lucile Lawrence'in teknik öğretileri birkaç noktada hem Salzedo metodundan hem de Kondonassis ve Chalifoux'un yaklaşımından farklılık gösterir. Lawrence, ton kalitesini artırmak ve rahat kalmak için parmakların bükülmeden aşağı doğru tutulması gerektiğini, başparmak boşluğunun ve parmakların konumlandırılmasının doğruluğu kontrol etmek amacıyla, başparmak ve parmaklar arasındaki kıvrım ve kırışıkların incelenmesi gerektiğini ve yumuşak ses tonuyla birlikte aynı zamanda güçlü ve dolgun sesinde hedeflenmesi gerektiğini savunmuştur.

Kondonassis, Alice Chalifoux, Lucile Lawrence ve Salzedo ekolünde yetişmiş daha birçok arpçı, büyük ölçüde Salzedo'nun öğretilerine sadık kalırken, *A Method for the Harp: The Power of Music*'in yazarı Judith Liber diğerlerinden farklı olarak çok çeşitli teknikler kullanmıştır. Bu tekniklerden bazıları Salzedo metodundan türetilmiş olmakla beraber, Liber'in öğretisi bazı konularda ciddi farklılıklar göstermektedir. Bu konuların başında, Fransız tekniğine benzer şekilde, sağ alt kol ve dirseğin, doğal olan rahat bir pozisyonda vücudun biraz uzağında tutulması ve sağ alt kol ve dirseğin, bileklerle aynı yüksekliğe yükseltilmesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Ancak Liber, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, Salzedo metodunu benimseyen arpçılar tarafından da kullanılan bir teknik olan, bileklerin çalgının ses tablasına asla dokunulmaması gerektiğini savunmuştur (Huang, 2001, s.22). Liber'in Salzedo metodundan temel olarak ayrıldığı bir diğer konu ise Salzedo'nun aksine, bileklerin zemine paralel bir pozisyondan ziyade ses tablasının eğimine paralel olarak tutulması gerekliliğidir. Liber ayrıca, Rus tekniğiyle benzer şekilde, yukarı çıkıcı pasajların dönüşünde, başparmak üzerinde dönerken, aynı anda dördüncü ve üçüncü. parmakların kullanılmasını önerir. Fransız ve Salzedo metodlarından farklı olarak, Liber'in öğretilerinde, aşağı yönlü glissandonun başparmağın hafif yuvarlak,

ellerin kapalı ve kolların düz olduğu bir pozisyonda, dirseklerden içeri hafif bir baskıyla çalınması gerekliliğinin altını çizmektedir.

Diğer güncel metotlar arasında Fransız Okulu ile benzerlikler gösteren İtalyan metotlarının repertuvarda önemli bir yeri vardır. Milan Konservatuvarı'nda yetişmiş, İtalyan piyanist, arpçı ve besteci Ettore Pozzoli'nin iki arp metodu, 20. yüzyılın son çeyreğinde basılmış güncel metotlar arasında yerini almaktadır. Pozzoli'nin 1984 basım tarihli, *Studi di Media Difficoltà per Arpa*, Türkçe çevirisi *Arp için Orta Zorlukta Çalışmalar* isimli metot kitabı bugün hala İtalyan konservatuvarlarında orta-ileri düzey arp eğitiminde kullanılmaktadır. Bunun yanısıra, Pozzoli'nin başlangıç seviyesi arp eğitiminde kullanılmak üzere, Maria Grossi ile ortak olarak hazırladığı *Metodo per Arpa: Harp Method* İtalyan güncel arp metotları arasında sayılabilir.

Güncel metotların detaylı bir incelemesi, yukarıda açıklanan birçok tekniğin dönemin teknik taleplerine uyması ve arpçının bireysel ihtiyaçlarını karşılaması amacıyla, geleneksel metot ve prensiplerin derlenmiş, değiştirilmiş ya da birleştirilmiş olduğunu açıkça göstermektedir. Bununla birlikte, Liber'in çalışmasında olduğu gibi, az sayıda da olsa geleneksel ekollerden radikal biçimde farklılık gösteren güncel yaklaşımlarında varlığı yadsınmamalıdır.

### 3. FRANÇOİS-JOSEPH NADERMAN: ESERLERİ VE ARP PEDAGOJİSİNDEKİ YERİ

1781 Paris doğumlu, Fransız arpçı besteci François-Joseph Naderman, aydınlanma dönemi Avrupa'sında yetişmiş ve Fransız Devrimi sonrası müzik dünyasında klasik bir müzisyen olarak önemli yer tutmuştur. Babası ünlü bir arp yapımcısı olan Naderman, müzisyenliği ile bilenen ailenin en çok tanınan üyesidir.

Naderman ailesinin adı, ilk olarak'nın baba Jean-Henri Naderman'nın çalgı yapımı ve yayıncılık alanlarındaki başarılı işleri iyi duyulmuştur. 1735 yılında İsviçre'den Fransa'ya göçen Jean Henri, 1777 yılında Fransa'da yayıncılık lisansı hakkı kazanmış, aynı dönemde Marie Antoinette için yaptığı arp ile ün yapmıştır. *The Naderman Harp* olarak bilinen bu arp, Hochbrucker'in 18. yüzyıl Bavyara yapımı *single-action pedal harp (tek kademeli pedal arp)* mekanizmasından esinlenerek geliştirilmiştir. Jean-Baptiste Krumpholtz'ın da yardımlarıyla tasarlanan Naderman arpı tek kademeli pedallı arp olarak bilinmektedir (Nordmann, 1995, s.207).

F. J. Naderman arp çalışmalarını babasının tasarladığı bu arp ile Jean-Baptiste Krumpholtz'ın denetiminde sürdürmüştür. Krumpholtz 1780'li yıllarda, Paris'in en başarılı arp virtüözü olarak kariyer yapmış, Avrupa'da verdiği konserlerle oldukça iyi tanınan bir icracı olmuştur. Krumpholtz ve Naderman'ların ortak çalışmaları uzun yıllar sürmüştür. Arp icracılığı alanındaki pozisyonları, Erard sistemi olarak da bilinen, çift kademeli pedallı arpın ortaya çıkışından kısa bir süre sonraya dek değişmemiştir.

F. J. Naderman 1815 yılında Royal Chapel'e kraliyet arpçısı ve bestecisi olarak atanmış, 1825 yılında ilerlemiş yaşına ve karşıt görüşlere rağmen, Paris Konservatuarı'nın baş arpçı öğretmen pozisyonuna hak kazanmıştır. Ancak bu dönemde, Erard sistemi, arp alanındaki uzmanlarca çoktan benimsenmiş ve müzikal avantajları açısından tek kademeli pedallı arptan üstün olduğu dile getirilmiştir. Diyatonik teller ve yedi adet pedalın kullanıldığı Erard sisteminde, her bir pedal üç

farklı pozisyonda kullanılabilecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece icracı her bir telin temel sesini aşağı ve yukarı yarım ton olmak üzere değiştirme özgürlüğüne sahiptir. Bu durum çalınabilecek tonalitelerin (armonik dizilerin) çeşitlenmesine olanak sağlamış ve çift hareketli pedallı arp repertuarı hızla genişlemiştir. Müzisyenlerden gelen itirazlara rağmen, Naderman ailesi tek kademeli pedallı arp üretim ve icrasında, ticari gerekçelerle ısrarcı olmuştur. 1830'lu yıllarda, François-Joseph Naderman'ın öğrencisi olan Alman arp icracısı konuyla ilgili eleştiri makaleleri yayınlamıştır. Bu eleştiriler yalnızca tek kademeli pedal arp sistemi ve üretiminiyle sınırlı kalmamış, François-Joseph Naderman'nın metot çalışması olan *École de la harpe (Arp Okulu)*, *Op.91-94* ve diğer müzikal kompozisyonlarına dek uzanmıştır (Nordmann, 1995, s.208-209).

Hans Joachim Zingel *Harp Music in the Nineteenth Century* isimli kitabında Naderman'a getirilen eleştirileri başlıca şu şekilde ifade edilmiştir:

Diğer bestecilerin kompozisyonlarının tersine, Naderman'ın kompozisyonları onun ısrarcı tavrının bir kanıtıdır. Onun kompozisyonları eski biçimde akort edilen arp için yazılmıştır ve bu durum müzikal yapıyı kontrol etmekte, armonik çerçeveyi kısıtlamaktadır. Kompozisyonlarındaki zariflik çekici ve icra açısından ödüllendirici olsa da, yüzeysel ve ayrıntısızdır. Naderman çok az modülasyon kullanır ve dinamikler, tını ve renk açısından çok az detayı vardır. Bu müzik kuşkusuz *tek kademeli pedallı arp*'ın genel çevresinin bir yansımasıdır. Onun virtüöze edasını vermek için çoğunlukla sert tempolarda çalınan kompozisyonları, çağdaş eleştirmenlerce açıkça kınanmıştır. Bugün genç arpçıların eğitiminde önemli bir yeri olsa da, onun kompozisyonları abartılmamalıdır (Zingel, 1992, s.7).

Fransız arpçı Marielle Nordmann'da, Naderman'ın besteleri ve tek kademeli pedal arp icrasındaki ısrarı arasında bir bağlantı kurmuş ve çift hareket pedal arpın sağladığı müzikal avantajları reddedişini, bestelerine de yansıyan bir öngörüsüzlük olarak değerlendirmiştir. Nordmann'a göre Naderman'ın müziği temel olarak hız ve teknik kabiliyet göstermeye odaklanmış olup derinlikten yoksun kalmıştır. (Zingel, 1992, s.9).

Öte yandan müzisyen ve sanat tarihçisi Roslyn Rensch *Harps and Harpists* isimli kitabında Zingel ve Nordmann'ın eleştirilerine atıfta bulunarak, Naderman'ın

özellikle sonatinalarının ve diğer bazı bestelerinin 19. yüzyıl boyunca ve hatta 20. yüzyılın başlarında dahi teknik arp çalışmalarının temelini oluşturduğuna işaret eder (Rensch, 2017, s.144). Tüm eleştirilerine karşın Zingel'de *Etudes and Preludes op.57* ve *Sonatinas Progressives for Harp op.92* gibi eserlerinin dönemin çalgı müziğinin çeşitlenmesi açısından önemli katkılar yaptığını belirtir (Zingel, 1992, s.9).

François-Joseph Naderman tüm eleştirilere karşın uzun süre Fransız Okulu arpçı-bestecisi olarak Paris arp çevrelerinde otoritesini korumuştur. Naderman iyi tanınan bir arpçı besteci olarak öğrencileri, eski meslektaşları ve arp çevrelerinde etkin olan yayımcı ve üreticiler üzerinde oldukça geniş bir etki alanına sahiptir. O dönemde başarı kazanmasına katkı sağladığı kimi besteciler bugün çok az bilinmektedir. Bunlar arasında Martin Pierre Dalmivare (1772 -1838) romantik bir besteci olarak önemli bir kariyer yapmıştır. Korno icracısı Frederic Duvernoy ile ortak olarak düzenleyip, yayınladıkları duo büyük başarı sağlamış, Dalmivare'i Paris'in en sevilen arp virtüözlerinden biri haline getirmiştir. Dalmivare haricinde, yakın çevresindeki arpçılardan, beş parmağın tümünün kullanımını öneren *Traité Général Sur L'Art De Jouer De La Harpe (Arp Çalma Sanatı Üzerine Genel Değerlendirme)* isimli metoduyla Xavier Desagus (1768-1832) ve Naderman tarzında bestesi op. 50 ile Royal Akademi Solo Arp ödülünü alan Jean Aimé Vernier (1769-1840) Naderman'ın dönemin arp müziği ve gelişimindeki etkisini göstermektedir (Zingel, 1992, s.10). Yetiştirdiği öğrenciler arasında en çok tanınan arpçı ise Dieudonné-Félix Godefroid (1818-1897) 'dir. Bu aynı zamanda Naderman'ın ısrarcı olduğu geleneksel yaklaşımların dönemin bestecileri ve dinleyicileri nezdinde kalıcı bir yer ettiğinin de bir başka kanıtı olarak düşünülebilir.

Kaliforniya'daki üniversitelerin ortak katılımı ile oluşturulan müzik kataloğunda François-Joseph Naderman adına 27 eser kayıtlıdır (Nordmann, 1995, s.207). Naderman'ın eserlerinin büyük bir çoğunluğu solo arp için yazılmıştır. Solo eserleri *caprise, fantasias, variation* (çeşitleme) gibi kısa konser parçaları ve etüt ya da prelüd gibi eğitsel ağırlığı baskın parçalar olmak üzere iki grupta incelenebilir. *Le Départ du Grenadier (Grenadier'in Ayrılışı) op.65* ve *Partant pour la Syrie (Suriye'ye Gidiş)* isimli eserleri kısa konser parçaları kapsamında ele alınabilir.

*Fantaisie et variations sur la romance d'Otello, op.59 (Otello'nun Romansı Üzerine Fantezi ve Varyasyonlar, op.59)* ise bu grupta yazdığı eserler arasında hem teknik beceri hem de müzikal kompozisyon açısından en çok beğenilen ve çalınan eseridir. Naderman bu eserinde bir müzikal kompozisyon tekniği olan varyasyonu, virtüöze arp teknikleriyle desteklemiş ve öne çıkarmıştır.

Çoğunlukla eğitsel özellikleriyle anılan ikinci kategori yapıtları arasında ise *École de la Harpe (Arp Okulu)* adı altında dört kısım halinde derlenmiş çalışması dikkat çeker. İlk kısmı, Naderman'ın geleneksel Fransız Okulu'nun metot ve yöntemleriyle de uyumluluk gösteren arp çalma tekniği ve pedagojisi üzerine yazdığı op.91 Metot isimli çalışması oluşturmaktadır. İkinci kısımda ise, ilerleyen sayfalarda detaylı şekilde analizi sunulacak olan op.92, *Sonates Progressives* isimli, arp için yedi sonatina yer alır. *École de la Harpe*'in son iki kısmı ise etüt ve prelüdlere ayrılmıştır. *Etudes, Exercices et Preludes, op.93* ve *Grandes Etudes et 12 Preludes, op.94* çalışmanın son iki kısmını oluşturur. Bunların yanı sıra op.19, op. 27 ve op. 47 numaralı trio sonat formundaki çalışmaları önemli eserleri arasındadır.

Naderman solo arp müziğinin dışında, duo ve trio oda müziği eserleriyle oldukça renkli bir repertuvara sahiptir. *Souvenirs de Dieppe (Dieppe'nin Hatıraları), op.86* canto ve arp için yazılmış, vokal müzik ve arpın bir araya geldiği önemli klasik örneklerden biridir. *Duo for Harp and Piano 'Les Regrets' (Arp ve Piyano için 'Pişmanlık'), op.30* ise piyano ve arpın bir arada kullanıldığı kısa formlu eserlerindedir. Arp ve korno için yazdığı *3 Serenades for Harp and Horn, op.64* ve arp, keman ve çello için yazdığı *3 Sonatas for Harp, Violin and Cello, op.5* farklı çalgıları kullandığı besteleri arasında sayılabilir.

Naderman hem arp tekniği hem de bestelemiş olduğu eserler açısından çoğunlukla klasik tarza sahip bir müzisyen olarak anılmakla birlikte, aslında son dönem besteleri romantik yaklaşımların da sinyalini vermektedir. Bunun ilk işareti yüksek teknik beceri gerektiren müzikal pasajlara verdiği ağırlıktan ve serenad, fantezi ve varyasyon gibi icracının artistik ve teknik becerilerini rahatlıkla sergileyebileceği müzik formlarını seçmesinden görülebilmektedir. 1830 yılında bestelenmiş, Paris Konservatuvarı'nın tanınmış flütçüsü Jean-Louis Tulou (1786-



1865) ile ortak çalışmalarının bir ürünü olan *Nocturne, Tyrolienne and Rondoletto* bu romantik yaklaşımların, rahatlıkla gözlemlendiği eserlerindedir. Bu eser, 19. yüzyıl romantik müziğinde önemli bir yer tutan, tipik bir 'showpiece' gösterişli konser parçası formundadır. Ayrıca ikinci kısım, *Tyrolienne*, ünlü Romantik besteci Rossini'nin *Guillaume Tell* isimli operasından alınmış bir melodi üzerine kuruludur.



#### 4. F. J. NADERMAN'IN op.92 ARP İÇİN SONATİNALARI'NIN MÜZİKAL VE TEKNİK İNCELEMESİ

François-Joseph Naderman'ın önceki bölümde kısaca tanıtılan repertuarı arasından, bugün hala sıklıkla çalınan en önemli yapıtlarının *Sonatinas Progressives for Harp, op. 92* olduğu söylenebilir. Op.92 numaralı, yedi ayrı sonatınadan oluşan bu koleksiyonun, tüm eleştirilerine rağmen Zingel (1992) ve Nordmann (1995) tarafınca da ayrı bir yerde tutulduğunu ve arp müziğinin gelişimi açısından bu eserlerin özellikle altının çizildiğini daha önceki bölümde görmüştük. Bu bölümde Naderman'ın op.92 Sonatinaları'nın, müzikal özellikler ve form açısından kısa bir değerlendirmesi sunulacaktır.

*Sonatinas Progressives for Harp, op. 92* genel hatlarıyla, klasik dönem çalgı müziğinin estetik ve teknik özellikleri ile uyumluluk göstermektedir. Bu yorum Naderman'nın diğer eserleri içinde geçeli olmakla beraber, op.92'nin Klasik Dönem'in retorik ve müzikal karakterini yansıtmada konusunda özel bir yeri olduğu söylenebilir. Bu durumun önemli nedenlerinden biri, op.92'nin, daha önce de belirtildiği üzere, Nadermann'nın eğitici kategori eserleri arasında kabul edilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda, sonatinaların eğitici eserler arasındaki önemi, yalnızca arp pedagojisi ile sınırlı değildir. Op.92 sonatinalar, müzikal beceri ve yorum açısından da, klasik dönem arp müziği ve icrasında stil özelliklerinin öğrenimine temel oluşturur. Bu nedenle sonatinalar sistematik olarak hem müzikal özellikleri, hem de arp tekniğine eğitsel katkısı açısından değerlendirilecektir.

#### 4.1. Müzikal İnceleme

##### Sonatina No. 1

Bir numaralı, Mi Bemol Major sonatina, dört ölçülük kısa bir prelüdün açılışını yaptığı, iki temel bölümden oluşur. Bu iki bölümde, klasik dönemde oluşturulmuş ve dönemin çalgı müziğinin öne çıkan müzikal formları olan Sonat ve Rondo kullanılmıştır.

Prelude'den sonra gelen Allegro Moderato, özellikle Haydn ve Mozart tarafından geliştirilen ve uzun yıllar Klasik Batı Müziği'ne temel oluşturan *Sonat* formunu önceleyen, geleneksel sonat formunun daha basit ve kısa bir formda oluşturulduğu *sonatina* yapısındadır. Naderman'ın op.92 koleksiyonunun adını taşıyan sonatina formu, sonat formunun temel çerçevesini takip etmekle beraber, ondan daha kısa ve basit bir müzikal formdur. Bu bağlamda birinci bölüm (Allegro Moderato), sonat formunda olup serim, gelişim ve yeniden serim olmak üzere üç bölmeden oluşmaktadır. Sonat formundan temelde ayrıldığı nokta ise, ikinci ana melodi olarak bilinen ve ana tonaliteden farklı bir tonalitede gelmesi beklenen, ikinci ana temayı içermemesidir.

Bir numaralı sonatina'nın serim bölmesi, Mi bemol tonalitede sekiz ölçülük bir ana tema ile açılır. Akorların arpej seslerinin, sol elde, oktavlar halinde çalındığı melodik figür, ana temanın melodik karakterini yansıtır ve dokuzuncu ölçüde bu kez dominant akoruna yönelmek üzere tekrarlanır. Aynı melodik figürün, tonalitenin iki farklı derecesindeki akorlar üzerinde tekrarlanarak elde edilen bu ana melodi, klasik dönemde sıkça rastlanan ve dönem olarak adlandırılan melodik yapıdadır. Sonat ve sonatina formlarının ortak olarak paylaştıkları bir özellik olarak bu ana tema 52. ölçüde tekrar gelerek yeniden serim bölmesini de başlatmaktadır. Ana temanın, yalnızca diatonik (ana tonalitenin seslerinden oluşmuş ve ton dışı sesleri içermeyen) sesleri kullanması, melodik yapının arpej ve çıkıcı-inici dizi seslerinden oluşması, melodinin kısa, basit ve açık yapısı, yine klasik dönem müziğinin önemli özellikleriyle uyumluluk göstermektedir. Farklı figüratif yapıların eşlik ettiği ana tema, serim bölmesi boyunca, tonalitenin farklı derecelerinde tekrarlanmaktadır. Serim bölmesi dominant tonalite olan Si bemol Majorde güçlü bir kadans ile 39'uncu ölçüde sonlanmaktadır.

Ana temanın bu kez dominant tonalitede melodik ve armonik olarak birebir tekrarlandığı gelişim bölümü, sonat formuna kıyasla daha kısa sürerek 57'inci ölçüde son bulur ve yeni bir tematik materyal içermez. Ana temanın Mi Bemol Major tonda geri dönüşü ile yeniden serim bölmesi başlamaktadır. Geleneksel sonat formuyla uyumlu olarak, yeniden serim bölmesi, ana temanın duyulmasıyla başlayan serim bölmesinin tekrarından oluşur. Serim bölmesinden farklı olarak, yeniden serim

bölmesinde, Mi Bemol Major ana tonaliteden uzaklaşmamak adına, bu kez dominant derecesine yönelim yerine, geçici kromatik seslerin armonik zenginlik yaratmak adına kullanıldığı görülmektedir.

Bir numaralı sonatının ikinci bölümü ise *Rondoletto* formundadır. Rondoletto formu, birinci bölümde bahsedilen Sonat ve Sonatina formları arasındaki bağıntıda olduğu gibi, klasik dönemin bir başka önemli müzikal formu olan ve çoğunlukla son bölümlerde görülen *Rondo* formuyla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Rondoletto, Rondo formunda olduğu gibi ana tema ya da ana müzikal model olan A bölümünün, başka tezat oluşturan bölümlerden sonra tekrar edilmesi prensibini takip eder. Ancak Rondoletto (ABA), Rondo (ABACABA) formuna kıyasla daha az sayıda tezat bölüm içermesi sebebiyle, daha kısadır.

Rondoletto, birinci bölümde olduğu gibi yine Mi Bemol Major tonundadır. Bölümün ana melodisi, klasik dönem rondo temaları ile uyumlu olacak şekilde, figüratif, kısa nota değerlerinden oluşan canlı, basit ve açık yapılardan oluşturulmuştur. Sol elde icra edilen bu sade melodik yapıya, kimi zaman parmak egzersizi olarak da kullanılan, tonun üçlü aralıklarının birer nota atlayarak çıkıcı bir dizi halinde çalındığı hızlı pasajlar eşlik eder. A bölümü, ana temanın melodik fragmanlarından oluşan kısa bir köprü ile, dominant tonalite olan Si Bemol Major'de güçlü tam kadans ile 20. ölçüde sonlanır. B bölümü, yeni tonalitede, kısa figüratif melodilerin sade bir eşlikle sunulduğu ve çıkıcı üçlü ses dizelerin teknik icra açısından virtüöziteye olanak sağladığı pasajlardan oluşur. Ana tonalite olan Mi Bemol Majore dönüş modülasyonunu da sağlayan bu teknik pasajların, 44. Ölçüde Mi Bemol'e varmasıyla, A bölümü başlar. Yeniden serim, serim bölümünde incelenen A kısmından farklı olarak, Si Bemol Major yerine, Mi Bemol'de ana melodinin tekrar ve çeşitlemelerinden oluşur.

**Tablo 4.1. Op.92, No.1 Form Analizi**

<b>Mi Bemol Major</b>		
<b>Prelude 4'</b>	Allegro Moderato 89'	Allegro 81'
	Sonat Formu	Rondo Formu
<b>1' – 4'</b>	Serim 5' – 39'	A 1' – 20'
	Gelişim 40' – 56'	B 20' – 43'
	Yeniden Serim 57' – 89'	A 44' – 81'

### **Sonatina No. 2**

İki numaralı Do minör sonatina, No.1'de olduğu gibi kısa bir prelüdün giriş yaptığı, iki temel bölümden oluşur. İlk bölüm, op.92 koleksiyonunun tamamında olduğu gibi yine sonatina formundadır. İkinci bölüm ise, Barok Dönemin müzikal formlarından olan ve özellikle org müziğinde geliştirilmiş toccata formundadır.

Sonatinanın ilk bölümünde dikkat çeken özelliklerin başında, ana temanın lirik ve zengin cümlesel yapısı gelmektedir. Yalın arpej figürlerinin eşlik ettiği ana tema müzikal ifade açısından hem klasik estetiğin yalın ve dengeli yapısına (5-10. Ölçüler), hem de 11'inci ölçüde müzikal dinamiğin forteden pianoya değişmesiyle elde edilen lirik ve kromatik özelliklere sahiptir. Bu kromatizm 12 ve 13'üncü ölçülerde beşinci derece sol akoruna yönelen armoniyle sağlanmış ve do minör ana tonalitede yarım kadans ile sonlandırılmıştır. Oldukça kısa kabul edilebilecek, serim bölmesi ana temanın bu kez do minörde tam kadansıyla 24'inci ölçüde bitmektedir. Ana tonalitenin ilgili majör tonu olan Mi Bemol Majorde açılan gelişim bölümünde, ana tema bu kez sol elde ve Mi Bemol'de tekrar gelir. Serim bölmesinde, ana temanın sonuna eklenen lirik melodik yapıya benzer şekilde, gelişim bölümünde de, *dolce* ifadesiyle birlikte yaratılan müzikal zıtlık, 33 ve 44'üncü ölçülerde, ana tonalitede (Do m) gelen kısa, aşağı yönlü melodik materyal ile desteklenmiştir. Serim bölmesinde gördüğümüz, do minörün beşinci derecesine (sol) yönelim, ana temanın dönüşü ve yeniden serim bölmesine köprü için gerekli armonik yapıyı oluşturmada kullanılmıştır. 46'ıncı ölçüde başlayan yeniden serim bölmesinde, serimden farklı

olarak, ana tema geçici olarak, dördüncü derece Fa Majörde, ana tonaliteden uzaklaşmaksızın armonik çeşitlilik yaratmak adına kullanılmıştır.

Do minör sonatının ikinci bölümü, daha önce de belirtildiği üzere, Barok dönemde öne çıkan toccata formundadır. Toccata formu, sonatina, sonat ya da rondo gibi klasik ve yapısal müzik formlarından, serbest çeşitlemelere izin veren ve genellikle icracının teknik ve müzikal becerilerini ön plana çıkarmasına olanak sağlayan daha esnek bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, Do minör toccata çoğunlukla ana temanın müzikal materyal olarak kullanıldığı, armonik ve melodik çeşitlemelerden oluşan altı kısa bölümden oluşmaktadır. Bölümün tamamına egemen olan melodik karakteristik, hızlı tempo çalınan ve sıralı seslerin oluşturduğu üçlemelerle oluşturulmuştur. İlk dokuz ölçüde, do minörde gelen ana tema, 10'uncu ölçüde Mi Bemol Majör tonunda tekrarlanarak ikinci çeşitlemeyi başlatmaktadır. 21'inci ölçü ile başlayan ve dominant tonalite Sol Majörde noktalan kısa bölüm, ana temanın 25'inci ölçüde Do minörde tekrarından önce kısa süreli bir zıtlık yaratmaktadır. Bu kısa bölümde armonik değişimin yanı sıra, melodik yapısının da ana melodiden farklıdır. Yeniden serimden hemen önce, 35 ve 43'üncü ölçüler süresince duyulan bölüm benzer şekilde, armonik ve melodik zıtlık işlevi görmektedir. Bölüm yeniden serim figürünün ana tonalitede birkaç kere tekrarlanmasıyla sonlanmaktadır.

**Tablo 4.2. Op.92, No.2 Form Analizi**

<b>Do Minör</b>		
<b>Prelude 4'</b>	Allegro Maestoso 75'	Allegro 49'
	Sonatina	Toccata
<b>1' – 4'</b>	Serim 5' – 24' Gelişim 25' – 45' Yeniden serim 46' – 75'	A 1' – 9' (Do m) A' 10' – 20' (Mi bemol M) B 21' – 25' (Sol M) A 25' – 35' (Do m) C 35' – 43' D (Codetta) 43' – 49'

### Sonatina No. 3

Üç numaralı Si Bemol Major sonatina, daha önce incelenmiş olan ilk iki sonatinadan, form yapısı, armonik çeşitlilik ve müzikal ifade açılarından farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar arasından en dikkat çekici özellik, sonatinanın iki hızlı bölüm yerine, hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere, üç ayrı bölümden oluşmasıdır. Bu özelliği ile üç numaralı sonatinanın, kalıplaşmış klasik sonat yapısına daha yakın bir formu olduğu söylenebilir. Üç bölümlü eserin, armonik açıdan da, daha önce incelenen sonatinalardan farklı olarak, orta bölüm olan Andantino con spirito Si Bemol Major yerine, ana tonalitenin dominant derecesi olan Fa Major tonaliteye sahip olması da dikkat çeken özellikler arasındadır. Bu sonatinaya özgü bir diğer özellik ise kullanılan melodik materyallerin çeşitliliği, müzikal ifadeler arası geçişkenliğin yoğunluğu ve bu durumun, kıyasla daha yüksek icra becerisi gerektirmesi ile ilişkilidir.

Si Bemol sonatinanın ilk bölümü, daha önceki eserlerde olduğu gibi, icra öncesi teknik ve müzikal bir giriş ve hazırlık işlevini gören, ana tonalitede sekiz ölçülük kısa bir prelüde ile açılır. 9 ve 16'ncı ölçüler arasında yer alan iki bölümlü yapı, ana tema özelliklerini taşımakla birlikte, önceki sonatinalara kıyasla ana temanın bitiş noktası, bu sonatinanın genel bir özelliği olarak keskin kadanslarla ayrılmamıştır. Bu bağlamda, 17'inci ölçüde başlayan, melodik olarak ana temanın birebir aynısı, ancak armonik olarak dominant derecesi Fa Majörde gelen kısım, ana temanın yapısal özelliklerini taşımakla birlikte, Fa Majör tonuna modülasyon görevi görerek aynı zamanda köprü bölümünü oluşturur. Beklendiği gibi Fa Majöre ulaşan müzik, serim bölmesinin sonuna dek, çıkıcı dizi sesleri ve arpejlerle oluşturulan figüratif melodilerle sonlanır. Üç numaralı sonatinanın birinci bölümünde gözlemlenen bir başka farklılık ise, gelişim kısmında tematik olarak yeni müzikal materyalin kullanılmasıyla, gelişim bölümü ile serim/yeniden serim bölümleri arasındaki zıtlık özelliğinin daha çarpıcı olmasıdır. Bu karşıtlık oluşturan müzikal ifade, tempo ve nüanslarla kendini göstermektedir. Fa sesinde, dominant yedili akorunun (Si Bemol Major ana tona geri dönmek üzere dominant olarak kullanılmıştır) yarattığı armonik kararsızlık, yeni ve lirik melodik materyal ve *fieramente* (şiddetli) ifadeden, *dolce*'ye keskin geçiş, bahsi geçen müzikal tezatlığa

katkı sağlamaktadır. Oldukça kısa kabul edilebilecek gelişim bölümü, 52'inci ölçüde, Si Bemol Majörde gelen ana temanın dönüşüyle sonlanır ve müzik yeniden serime geçer. Yeniden serim bölmesi, serim bölmesindeki armonik ve yapısal belirsizliği dengeleyecek şekilde, kadanslar ve ana tonaliteyi net bir biçimde vurgulayan dizi ve arpej figürleriyle sonlanmaktadır.

Sonatinanın ikinci bölümü, klasik dönem üç bölümlü sonatlarda olduğu gibi, yavaş bir tempo ve lirik bir müzikal karaktere sahiptir. Bölümün formu, geleneksel olarak yavaş bölümlerde kullanılan ve Türkçe'ye büyük üç bölmeli yapı olarak da çevirebileceğimiz, büyük üç bölmeli (ABA) formundadır. Fa Majör tonaliteye sahip A bölümü, 10'uncu ölçüde, yeni tematik materyal ve tonun dominant derecesi olan Do Majör armonik yapıyla sonlanmakta ve zıtlık oluşturan B bölümü başlamaktadır. B bölümünde kullanılan motifler, yeni olmakla birlikte, ana temanın motivik özellikleriyle benzerlik gösterir. Bu benzerliğin en temel göstergesi, noktalı ritimlerden oluşan figüratif yapılardır. İkinci bölüm olan Andantino, 36'ıncı ölçüde tekrar duyulan A bölümü ile ABA formunu tamamlayarak sonlanmaktadır.

Sonatinanın üçüncü bölümü, geleneksel üç bölümlü sonatlar ile uyumlu olacak şekilde, hızlı tempo ve aktif bir karaktere sahiptir. Bölüm, daha önceki sonatinalarda incelenen Rondoletto formundadır ve tonal ilişkiler açısından da önceki Rondoletto ile benzerlik göstermektedir. Ana tonalite olan Si Bemol Majorde açılan sekiz ölçülük ana tema, kısa bir köprü kısmından sonra, 17'inci ölçüde, sol minörde gelen B kısmına bağlanır. B kısmı melodik olarak köprü bölümünde duyulan motiflerle ritmik açıdan benzerlik gösterir. Geleneksel Rondo formundan farklı olarak, 33'üncü ölçüde ana melodi, Si Bemol Majör yerine, Fa Majör dominant derecesinde gelmektedir. Ancak bu geçici sapma, ana melodinin 49'uncu ölçüde bu kez beklenen şekilde ana tonaliteye dönmesiyle dengelenmiştir.



**Tablo 4.3. Op.92, No.3 Form Analizi**

<b>Si Bemol Major</b>			
<b>Prelude 8'</b>	<b>Allegro Maestoso 73'</b>	<b>Grazioso 51'</b>	<b>Allegretto 76'</b>
	<b>Sonat Formu</b>	<b>Büyük Üç Bölmeli</b>	<b>Rondo Formu</b>
<b>1' – 6'</b>	Serim 9' – 40'	A 1' - 9'	A 1' - 16' (Si bemol M)
	Gelişim 41'– 53'	B 10' - 31'	B 17' - 32' (Sol m)
	Yeniden serim 54' – 73'	A 32' - 51'	A1 32' – 48' (Fa M)
			A 49' - 76' (Si bemol M)

#### **Sonatina No. 4**

Dört numaralı sol minör sonatina, birinci ve ikinci sonatinalarda olduğu gibi iki hızlı bölümden oluşur.

Sonatina formundaki ilk bölüm, sıralı ses dizilerinin oktavlar şeklinde çalınmasıyla oluşan ana temanın keskin ve canlı karakteriyle açılır. Önce ana tonalite sol minörde daha sonra 15'inci ölçüde ilgili majör olan Si Bemol'de gelen ana tema 22'inci ölçüde Si Bemol'de kadans yaparak sonlanmaktadır. Bölümün, daha önce incelenen sonatinalardan ayrılan bir özelliği, bölüm boyunca, köprü ve coda gibi yeniden serim bölmelerinin geleneksel sonatina formundan farklı olarak, armonik belirsizlikler ve müzikal değişkenlikler içermesidir. Örneğin, 23'inci ölçüde normatif olarak Si Bemol Majör'de yeniden serime geçmesi beklenen müzik, sol minör tonaliteye geçici referanslar vermekte ve 27'inci ölçüde, gelen Grazioso, yeni motifle karakter değişimine uğramaktadır. Oldukça kısa bir gelişim bölümüne sahip olan bölüm, yine oktav aralıklarla oluşmuş motivik yapının ana tonalite olan sol minörde duyulduğu 39 ve 50'inci ölçüler arasında yer almaktadır. 51'inci ölçüde yeniden serim kısmına geçen bölüm, beklenenin aksine, serim kısmının tamamını tekrarlamak yerine, 58'inci ölçüde başlayan uzun bir Coda bölümüne bağlanır. Form dengesi açısından, bu uzun Coda, serim bölmesinde gördüğümüz Grazio kısmına karşılık gelmektedir. Sol minör ana tonaliteden çıkmayan Coda, Si Bemol tonuna verdiği referanslar ve 59'uncu ölçüde başlayan nüanslar ile zengin bir armoniye ve bölüm boyunca kullanılan melodik figürlerin derlendiği bileşik bir yapıya sahiptir.

Sol minör sonatının ikinci ve son bölümü, diğer sonatinalarda olduğu gibi Rondoletto formundadır. Ana tonalitede gelen sekiz ölçülük canlı ana tema (A), dokuzuncu ölçüde bu kez ilgili majör tonalite olan Si Bemol'de tekrar edilmektedir (A1). 17 ve 32'inci ölçüler arasında karşılık gelen B bölümü, sol minör tonalitede yeni melodik bir yapıya sahiptir. Daha önce incelenen, ilk üç Rondoletto'dan farklı olarak, bölüm ana tonalitenin paralel tonu olan ve 41'inci ölçüde *Maggiore* olarak da belirtilen, Sol Major bir çeşitleme bölüme sahiptir (C). Rondoletta'nın C bölümü melodik olarak, ana temanın motif ve bileşenlerinden oluşur. 66'ıncı ölçüde gelen ve *Minore* olarak belirtilen bölümde müzik başlangıç tema ve tonalitesine kesin bir geri dönüş yapmaktadır. Ana tonaliteye dönüş, serim kısmında A1 olarak analiz ettiğimiz Si Bemol Major kısmın atılması ve sol minördeki B bölümünün tekrar edilmesiyle net bir şekilde vurgulanmaktadır. Rondoletto, dördüncü sonatının ilk bölümünde de olduğu gibi, yine bir Coda ile sonlanmakta ve böyle bölümler arası yapısal bir bütünlük oluşturmaktadır.

**Tablo 4.4. Op.92, No.4 Form Analizi**

<b>Sol Minör</b>		
<b>Prelude 6'</b>	Allegro Moderato 77'	Allegretto con Sentimento 103'
	Sonat Formu	Rondo Formu
<b>1' – 6'</b>	Serim 7' – 38'	A 1' – 8'
	Gelişim 39' – 50'	A1 9' – 24'
	Yeniden serim 51' – 77'	B 17' 32'
		A 33' – 40
		C 41' – 65' ( <i>Maggiore</i> )
		A 66' – 73'
		B 74' – 88'
		CODA 89' - 103'

### Sonatina No. 5

Beş numaralı Fa Majör Sonatina'nın ilk bölümü, form ve armonik yapı açısından diğer sonatlardan iki önemli noktada ayrılmaktadır. Bunlardan ilki, yukarıda incelenen sonatinalarda gözlemlenen ve geleneksel sonat formunun en temel öğelerinden biri olan gelişim bölümünün olmamasıdır. Daha önce incelediğimiz, üç bölümlü geleneksel yapının yerine, bu bölüm, serim ve yeniden serim bölmelerinin birbirini takip ettiği iki geniş müzikal yapıdan oluşmaktadır. Önceki örneklerden ayrıştığı ikinci önemli nokta ise, yine geleneksel sonat formunun ayrılmaz bir parçası olan, ancak sonatina formunun daha basit bir yapıya sahip olması sebebiyle daha önce gözlemlenmediğimiz, ikinci tema'nın bulunmasıdır. Bölümün form yapısının kısa bir incelemesi bu iki önemli farklılığın daha net anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Dönemin müzikal estetiğini tanımlayan Galant stilinde, noktalı ritimlerin karakterini verdiği ana tema, 16'ncı ölçüde, köprü bölümüne bağlanır. Daha önce gördüğümüz köprü bölümlerinin aksine, bu bölümde, figüratif yapısı, sekans ile oluşturulan armonik geçişkenliği ve 24 ve 28'inci ölçülerdeki dominant akorunun pedal olarak kullanılmasıyla yarattığı armonik tansiyon ile köprü bölümü, geleneksel sonat formundaki köprü bölümüne dair normları birebir takip etmektedir. Müzikal karakter olarak da normlar ile uyumluluk gösteren köprü kısmı 29'uncu ölçüde, beşinci derecede sonlanarak, yeni tonalitede beklenen tezat bölümü incelemektedir. Ancak önceki birinci bölümlerde incelenen aksine bu kez tezat bölüm gelişim bölümü formunun yerine, yukarıda bahsedilen ikinci tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Önce ana temanın dominant Do Majörde gelmesiyle başlayan, daha sonra 37'inci ölçüde yeni tematik materyal ile kendini duyuran tezat ikinci tema, 45'inci ölçünün ikinci yarısından itibaren tekrar köprü bölümüne bağlanmaktadır. Serim bölmesinin normlarından farklı olarak, armonik merkezi Do Majörde güçlü bir kadans ile vurgulan yerine, yeni bir köprü bölümüne geçmesinin nedeni, gelişim bölümünün olmaması ve müziğin 57'inci ölçüde ana tonalitede tekrar başa dönerek yeniden serime geçecek olmasıdır. Gelişim bölümünün atlandığı bu gibi yapılarla, *Sonata without Development*, gelişim bölümsüz sonat da denmektedir (Caplin, 2013, sy.595) Gelişim bölümü olmayan sonatlarda, gelişim bölümünün, formdaki müzikal

tezat işlevi, farklı tonalitede ve yeni melodik materyal ile gelmesi sebebiyle ikinci temaya yüklenmiştir.

57'inci ölçüde ana temanın Fa Majör'de gelişiyile yeniden serim bölmesi başlamaktadır. Serim bölmesinde gördüğümüz uzun köprü bölümü bu kez kısaltılmış ancak sekansların oluşturduğu armonik karakteri değişmemiştir. Geleneksel sonat formunun temel normlarıyla uyumlu şekilde, ikinci tema da, 76'inci ölçüde, bu kez ana tonalite olan Fa Majör'de gelmektedir. Bölüm boyunca aktif olarak işlev gören ve ikinci temadan sonra da kullanılan uzun köprü bölümü, 84 ve 98'inci ölçülerde yeniden serimde de karşımıza çıkmaktadır. 99'uncu ölçünün ilk vuruşunda gelen tam otantik kadans ile yeniden serim bölmesi Coda kısmına bağlanmaktadır.

Beş numaralı sonatın ikinci bölümü,  $\frac{3}{4}$  'lük metrik yapısı, görece basit ve açık olan müzikal dokusu ve tipik bir özellik olarak eksik ölçü başlayan dans ritmini veren melodileriyle, klasik dönem stilize danslarından Minuet formundadır. Bölüm, geleneksel olarak orta kısmı Trio bölümünden oluşan, üç parçalı bir yapısı olan Minuet/Trio formuyla uyumluluk gösterir. 58'inci ölçüye dek süren birinci kısım, Fa Majör ana tonalite ve melodinin, Do Majör orta bölüm ile tezat oluşturduğu, kısa bir ABA formuna sahiptir. 59'uncu ölçüde başlayan Trio bölümü ise, geleneksel normlardan biraz uzaklaşarak, dördüncü derece Si Bemol tonundadır. Trio boyunca hem melodik karakterdeki görece farklılık hem de sol minöre geçici armonik yönelimler bu tezatı yaratmaya yardımcı olmaktadır. 92'inci ölçüde geri dönen ana tema, Minuet'nin geri dönüşüyle, formun son bölümüne geçer. *Tempo di minuetto*, serimde incelen üç parçalı yapı yerine, ana temanın tekrarından hemen sonra, 99'uncu ölçüde, Coda kısmı başlar. Figüratif olarak serim bölmesinde duyulan kısa kesitlerin kullanıldığı ve armonik olarak ise ikinci ve altıncı derece minör akorlara yönelimin gözlendiği Coda, keskin V-I kadanslarla eseri sonlandırır.

**Tablo 4.5. Op.92, No.5 Form Analizi**

<b>Fa Majör</b>		
<b>Prelude 8'</b>	Allegro Maestoso 107'	Tempo di Minuetto, Grazio 122'
	Sonat Formu	Minuetto / Trio Büyük Üç Bölmeli
<b>1' – 8'</b>	Serim 9' – 56' Yeniden serim 57' – 107'	A: Minuetto 1' - 58' (Fa M) a (1-25) b (26-50) A(51-58) B: Trio 59' - 91' (Si bemol M) A': Minuetto 92' – 122' (Fa M) a (92-99) Coda (99-122)

**Sonatina No. 6**

Altı numaralı Re Minör sonatina, op.92 koleksiyonunda, müzikal dinamizmin ve lirik anlatının en yoğun olduğu eserler arasındadır. Bu karakteristik özellik birinci bölümde, Türkçe'de çaresiz/umutsuz anlamına gelen *desperato* terimiyle belirtilmiştir. Çeyrek vuruş nota değerlerinin hâkim olduğu hızlı ve çıkıcı pasajlar, minör tonalite armonik akışın sık değişkenliği (özellikle gelişim bölümünde) ve müzikal dinamiklerin çeşitliliği lirik anlatıma katkı sağlayan öğeler arasında sayılabilir.

Re minör Sonatina'nın birinci bölümü önceki sonatinalarda olduğu gibi üç bölümlü sonat yapısıyla uyumluluk göstermektedir. Ancak yine diğer sonatinalarda gözlemlediğimiz gibi, altı numaralı sonatinanın da geleneksel sonat formundan ayrıştığı noktalar bulunmaktadır. Bu bağlamda birinci bölümde dikkat çeken en önemli ayrışma, serim kısmının ana tema ve köprü bölümlerinden sonra, doğrudan gelişim bölüme bağlanmasıdır. Buna göre: 8 ve 13'üncü ölçülerde gelen ana tema ve onu takip ederek 21'inci ölçüde sonlanan kısım köprü bölümünü oluşturmaktadır. Beşinci derece dominant akorunda biten köprü bölümünün hemen ardından gelen, ana melodi ilgili majör tonalite Fa'da geldiği için, ne ikinci tema, ne de serim kısmının son bölümü olarak yorumlanamamaktadır.

22'inci ölçüde başlayan bu bölüm, hem tonal zıtlık, hem de 28'inci ölçüde gelen yeni melodik materyal ve dolce karakteristik sebebiyle ikinci tema olarak

düşünülebilir. Ancak onu takip eden ve kesilmeksizin 75'inci ölçüye dek süren uzun bölüm, hızlı armonik ilerleyişi, karmaşık yapısı ve arpejlerin eşlik ettiği oktav yürüyüşlerin yarattığı tansiyon sebebiyle, gelişim bölümünün sonat formundaki özellik ve işleviyle benzerlik göstermektedir. Özellikle kadanslar ile net biçimde belirtilmeyen, ikincil yönelim akorlarının sıklıkla kullanıldığı armonik kararsızlık buna katkı yapmaktadır. Gelişim bölümü, 76'ncı ölçüdeki kısa duraktan sonra, dominant akoru arpejlerinin ana tema ve Re minör ana tonaliteye çözülmesiyle, 78'inci ölçüde, yeniden serim bölmesine bağlanır. Ana temanın duyulmasıyla başlayan yeniden serim bölmesi, 95'inci ölçüde ana tema sonrası birkaç kere ertelenerek çözülmeyen, tam otantik kadansla birlikte, küçük bir *codetta*'yla sonlanır.

Altıncı Sonatina'nın ikinci bölümü, çoğunlukla ana tonaliteye sağdık kalındığını gördüğümüz önceki rondoletto formundaki bölümlerden, ana tonalitenin paralel majör tonu olan Re Majör tonaliteye sahip olmasıyla ayrılmaktadır. Bu rondoletto, majör ve minör tonalite ve melodilerin karakterize ettiği ve birbirlerinden keskin hatlarla ayrılmış beş kısa yapıdan oluşur. Re Majör tonaliteye sahip A bölümü, *elegante* karakteri, *Alberti Bass* olarak bilinen klasik dönem sade arpej eşliği ile daha önce gördüğümüz *galant* stili ile özdeşleşmektedir. 17'inci ölçüde ilk kez duyulan minör (B) bölümü ise oktav yürüyüşleri, altılama figürleri ve keskin karakteriyle A bölümüyle tezatlık oluşturur. 25'inci ölçüde tekrar Re Majör'e dönüş ile başlayan Maggiore (C), yeni melodik materyal içermekle birlikte, karakteristik olarak A bölümüyle benzerlik göstermektedir. 45 ve 49'uncü ölçüler arasında tekrar edilen minöre (B) bölümünün ardından, 53'üncü Re Majör tonalitenin A temasında gelmesiyle son Maggiore başlar. Başlangıçtaki A bölümünden farklı olarak, yeniden serim bölmesi, minör bölümlerindeki figüratif yapıyı bu kez majör tonalitede kullanır. Bölüm boyunca geçen kısa kesit ve motiflerin son kez majör tonunda duyulduğu bu gibi eklemelerin işlevsel olarak Coda görevi üstlendiği söylenebilir.

**Tablo 4.6. Op.92, No.6 Form Analizi**

<b>Re Minör</b>		
<b>Prelude 7'</b>	Allegro Disperato 102'	Allegro 89'
	Sonat Formu	Rondo Formu
<b>1' – 7'</b>	Serim 9' – 21' (Re m) Gelişim 22'– 77' (Fa M) Yeniden serim 78' – 102' (Re m)	A: 1' - 16' (Re M) B:17' - 24' Minore (Re m) C: 25' - 50' Maggiore (Re M) B: 45 - 52' Minore (Re m) A: 53' - 89' Maggiore (Re M)

**Sonatina No. 7**

Op.92 koleksiyonunun son eseri olan yedi numaralı sonatina, sonat formunun temel prensip ve yapısal öğelerinin bütünlüğü açısından, klasik dönem sonat yapısıyla en çok uyumluluk gösteren eserdir. Geleneksel sonat formunun normatif öğelerinin kimi zaman eksik ya da işlevsel olarak tam uyumlu olmadığı kimi durumların gözlemlendiği önceki sonatinalara kıyasla, yedi numaralı sonatina hemen hemen tüm temel yapısal öğeleri barındırmaktadır.

*All brillante poco Moderato*, birinci bölüm, Do Majör tonalitede gelen kısa ana tema sonrası, 17'inci ölçüde köprü bölümüne bağlanır. Köprü bölümünde kullanılan melodik materyal, eseri açan kısa prelüde'de kullanılan inici dizi seslerinin oluşturduğu figüratif yapıyla benzerlik göstermektedir. Köprü bölümü boyunca, Fa diyez sesinin sık kullanımıyla oluşturulan, beşinci derece dominant tonaliteye yönelim, 32'inci ölçüde sonlanarak, Sol Majör'de gelen ikinci temaya bağlanmaktadır. Önceki sonatinaların büyük bir çoğunluğunda atlanmış olan ikinci tema, yedi numaralı sonatinada, gerek form içindeki yeri, gerek tonal yapıyla tutarlı ilişkisi, gerekse müzikal tezat yaratmak üzere beklenen karakter değişikliğiyle, geleneksel sonat formunun ikinci tema işlev ve özellikleriyle birebir uyumluluk göstermektedir. Sol Majör'de gelen ikinci tema, 43'üncü ölçünün ilk vuruşunda gelen tam otantik kadansla kapanmakta, yeni tonaliteyi kuvvetlendiren, Codetta benzeri kısa bölüm serim bölmesini sonlandırmaktadır. Ana tema, dominant tonaliteye yönelen köprü bölümü, ardından gelen ikinci tema ve kısa bir kapama

bölümlerinin oluşturduğu serim, bu yapısıyla geleneksel sonat formundaki serim bölmesinde beklenen yapısal bütünlüğü sağlamaktadır. 52'inci ölçüde başlayan gelişim bölümü, dominant Sol Majör tonalitenin, ilgili minör tonu olan Mi minör'de açılmaktadır. Armonik olarak aktif ve değişken bir ilerleyişin görüldüğü gelişim bölümü, serim boyunca duyduğumuz, sıralı yürüyüşler ve arpej figürlerinden oluşmaktadır. 71'inci ölçüde, bu kez La minör'de yarım kadans ile küçük bir durak alan gelişim bölümü, 71 ve 75'inci ölçülerde, Do Majör ana tonaliteye dönmek üzere tekrar köprü bölümüne bağlanarak sonlanmaktadır. Bu köprüde kullanılan ana temanın noktalı ritmik figürleri, az sonra gelmesi beklenen ana temayı hatırlatıcı bir özellik de taşımaktadır. 75'inci ölçüde, *a tempo*'nun dönüşüyle ana tema Do Majör'de yeniden serim bölmesini başlatmaktadır. Yeniden serim bölmesi, serim bölmesini takip etmekle birlikte, normatif olarak bu kez ikinci temanın, dominant yerine ana tonalite Do Majör'de (91. Ölçü) geldiği görülmektedir. Birinci bölüm 98'inci ölçüde gelen tam otantik kadansla birlikte, Coda kısmına bağlanarak sonlanmaktadır.

Yedinci sonatın ikinci bölümü olan rondoletto, geleneksel ikinci bölüm formlarından olan, geniş üç yapılı ABA formundadır. 1 ve 24'üncü ölçüler arasında kalan A bölümü 8 ölçülük ana temayla açılmakta, 9'uncu ölçüde yeni melodik materyalin oluşturduğu kısa bir orta bölüm içermekte ve 17'inci ölçüde tekrar serim bölmesi ana temasına bağlanmaktadır. Bu yapısıyla, bölümün ilk A kısmını oluşturan bu ilk yapı, esasen kendi içinde de küçük üç bölmeli (ternary) forma sahiptir. Büyük üç bölmeli yapının, ikinci ve tezat orta bölümü oluşturan B bölümü, 25'inci ölçüde, Do minör paralel tonalitede gelen *dolce* melodi ile açılmaktadır. 56'ıncı ölçüye dek gelen B bölümü, hem armonik geçişkenliğin yoğunluğu (Do m, Mi bemol M, Do M, Do m), hem de yeni motiflerle oluşturulan zengin melodik içeriği açısından, müzikal karakterin A bölümü ile tezatlık oluşturmaktadır. Do Majör ana tonalitenin dominantında sonlanan B bölümü, 57'inci ölçüde ana melodinin dönüşüyle tekrar A bölümüne bağlanır. Serim bölmesinde incelediğimiz, üç parçalı yapının ilk A bölümüne kıyasla, bu bölümün melodik içerik açısından daha çeşitli olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, ana melodiden sonra gelen kısa tezat (b) bölümü, B bölümünden motif ve öğeler içermektedir (73 ve 78'inci ölçüler). 83'üncü ölçüde



ana temanın tekrar duyuluşunun ardından, yeniden serime geçen müzik, tam kadans çözülüşü birkaç kere ertelendikten sonra 105'inci ölçüde kesin olarak çözülür ve altı ölçülük kısa bir codetta ile noktalanır.

**Tablo 4.7. Op.92, No.7 Form Analizi**

<b>Do Majör</b>		
<b>Prelude 10'</b>	Allegro Brillante poco Moderato 112'	Allegro 111'
	Sonat Formu	Rondo Formu
<b>1' – 10'</b>	Serim 11' – 51' Gelişim 52'– 75' Yeniden serim 75' – 112'	A: 1-24' a + b + a B: 25-56' Minore A': 57-111' a + b + a

#### 4.2. Teknik Analiz

Önceki bölümde müzikal tarz ve yapılarını incelediğimiz, F. J. Naderman'ın arp için sonatinlerinin her biri başlangıç arp tekniğinin temelini oluşturan gam, arpej, oktav, kaydırma, süsleme, tril gibi tekniklerin geliştirilmesine önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Parmakların sıralı dizilimi dışında, farklı parmak koordinasyonu çalışmalarını da içeren sonatin ve egzersizler hem parmak ajilitesine hem de parmak güçlendirmesine yarar sağlamaktadır. İki elin aynı oranda gelişimine katkıda bulunmak amacıyla sol eli güçlendirecek teknik egzersizlere de fazlasıyla yer vermiştir.

F. J. Naderman bu sonatinlerine alt yapı oluşturmak, arpcıyı teknik anlamda sonatinlere hazırlamak amacı ile “Douze études et un thème varié” adı altında bir etüt kitabı oluşturmuştur. Bu bölümde hangi etüdün, hangi sonatine kaynaklık ettiği ve bunun arp pedagojisine sağladığı teknik katkıları incelenecektir.

#### 4.2.1. Gam ve Arpej Çalışması



Şekil 4.1. Op.92, Sonatin No.1, 1.Bölüm-Allegro Moderato



Şekil 4.2. Douze études et un thème varié, No.8



Şekil 4.3. Douze études et un thème varié, No.9

Yukarıda birinci sonatinin ilk bölümünden küçük bir kesit bulunmaktadır. Burada arpin en temel tekniğini oluşturan çıkıcı ve inici arpej çalışmasının ardından, aynı tonun çıkıcı ve inici gamını görmekteyiz. Naderman'ın "Douze etudes et un theme varie" başlıklı etüt çalışmasında, 8 ve 9 numaralı etütlerin, birinci sonatinada gördüğümüz bu gam ve arpej çalışmalarına dayanak oluşturduğunu görmekteyiz. 8 numaralı etütte, yukarıdan aşağıya doğru 1. ve 4. parmakla yapılan gam çalışması görülürken, 9 numarada aynı arpejin ve gamın tam ters halini 4. ve 1. parmak varyasyonu olarak görmekteyiz. Bu ters parmak hareketi parmak hâkimiyetini güçlendirmek açısından önemlidir. Naderman sonatinlerinin çoğunda farklı tonlarda sıklıkla görülen bu yapı, arpin temel teknik gelişiminin yapı taşları olan gam ve arpej çalışmasına büyük ölçüde katkı sağlamaktadır.

#### 4.2.2. Oktav Çalışması



Şekil 4.4. Op.92, Sonatin No.4, 1.Bölüm-Allegro Moderato



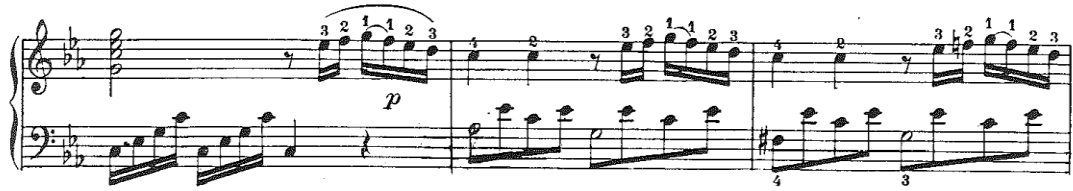
Şekil 4.5. Douze études et un thème varié, No.3



Şekil 4.6. Douze études et un thème varié, No.4

Arp tekniğinde oktav, birinci ve dördüncü parmağın aynı anda çekilmesiyle gerçekleştirilir. Oktav çalışması dördüncü parmağın gelişimine büyük katkı sağlar. Yapısal olarak güçsüz olan dördüncü parmak, oktav tekniği icrasında birinci parmaktan daha az duyulabilir ve tınsal bir dengesizliğe enden olabilir. Naderman oktav tekniğini en çok dördüncü sonatininde kullanmıştır. Etüdlerinde de görüldüğü gibi önce sağ eli oktav çalıştırırken daha sonra aynı şekilde sol eli çalıştırmıştır.

### 4.2.3. Kaydırma Çalışması



Şekil 4.7. Op.92, Sonatin No.2, 1. Bölüm-Allegro Maestoso



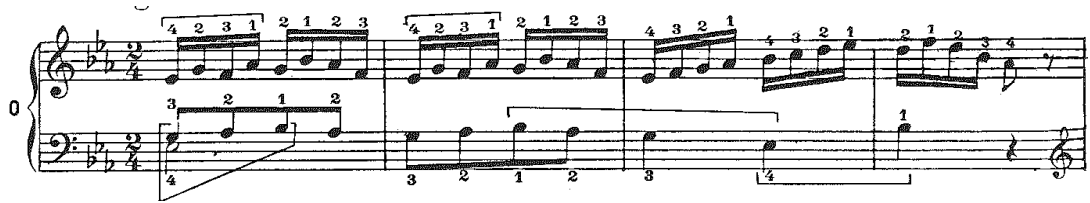
Şekil 4.8. Op.92, Sonatin No.4, 2. Bölüm-Allegro



Şekil 4.9. Douze études et un thème varié, No.7

Yukarıda 7 numaralı etüt arpta çok kullanılan tekniklerden olan kaydırmayı geliştirmek amaçlı yazılmıştır. Kaydırma, art arda gelen seslerin, parmağı aşağı ya da yukarı yönlü kullanarak kaydırılmasına denir. Kaydırma tekniği arpta duate yazımını kolaylaştırmak, parmak kullanımını rahatlatmak, ajiliteyi güçlendirmek açısından önemlidir. Naderman hemen hemen her sonatininde kaydırmayı kullanmıştır. Yukarıda bunun en fazla kullanıldığı ikinci ve dördüncü sonatininden örnekler bulunmaktadır.

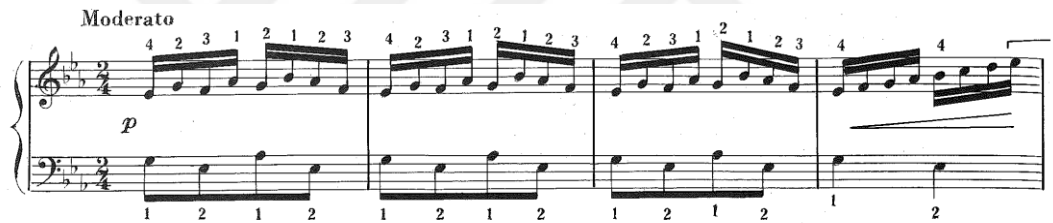
#### 4.2.4. Parmak Güçlendirme (4-2-3-1)



Şekil 4.10. Op.92, Sonatin No.4, 1.Bölüm- Allegretto



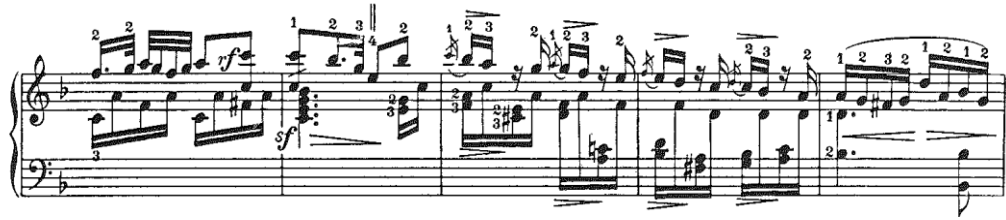
Şekil 4.11. Douze études et un thème varié, No.1



Şekil 4.12. Douze études et un thème varié, No.2

Yukarıda birinci sonatinin, 2.bölümünde görülen 4-2-3-1 parmak çalışması teknik açıdan sıralı dizi olan 4-3-2-1 in kullanımına kıyasla daha zordur. Özellikle 3. parmağın güçlenmesi ve çalıştırılması açısından bu çalışma önemlidir. Aynı şekilde 12 etüd kitabının 1 ve 2 numaralı etütlerinde aynı parmak çalışmasına yer vermiştir. Ancak Naderman etüt kitabında, bir numaralı etütte iki elde aynı harekete yer vererek iki elin parmak gelişimini öncelikli olarak amaçlamış, daha sonra ikinci etütte ise sol elde eşliğe yer vermiştir.

#### 4.2.5. Süsleme, Çarpma, Tril Çalışması



Şekil 4.13. Op.92, Sonatin No.3, 2.Bölüm-Grazioso



Şekil 4.14. Op.92, Sonatin No.6, 2.Bölüm-Allegro Elegante



Şekil 4.15. Op.92, Sonatin No.6, 1.Bölüm-Allegro

Naderman'ın Douze études et un thème varié etüt kitabında, süsleme ve tril tekniği için bir etüdü yoktur. Fakat üçüncü sonatininin ikinci bölümünde dolu dolu görülen süsleme ve çarpmalar bu tekniğin geliştirmesine oldukça katkı sağlar. Süsleme ve çarpma genellikle birinci ve ikinci parmağın hızlı hareketi ile yapılır ve bu çalışma parmak ajilitesini oldukça destekler. Birinci ve ikinci parmağın aynı notalarda uzun süreli tekrarı ise trili oluşturur. Süsleme ve çarpma çalışması trile alt yapı sağlar. Yukarıda altıncı sonatinin giriş bölümünden de bir tril örneği bulunmaktadır.

## 5. SONUÇ

Giriş kısmında belirtildiği üzere, bu çalışmanın temel amacı okuyucuya başlangıç düzeyi arp metotları ve pratikleri hakkında karşılaştırmalı bir seçki sunmak ve dağarcığın pedagojik ve müzikal özellikleri hakkında bilgi vermektir.

Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın ilk bölümünde, başlangıç düzeyi arp eğitiminin temellerini oluşturan metot ve okulların pedagojik yaklaşımları kronolojik olarak incelenerek, geçmişten günümüze tarihsel bir bütünlük içerisinde sunulmaya çalışılmıştır. Bu inceleme kapsamında ilk olarak, arp eğitiminin en önemli yapıtaşlarından biri olan Fransız Okulu ve Henriette Renié'nin *Méthode Complète de Harpe (Tüm Yönleriyle Arp Metodu)* ele alınmıştır. Yapılan inceleme, Renié'nin yaklaşımının daha sonra incelenen diğer geleneksel metotlara kıyasla daha geleneksel, teknik açıdan daha rahat ve parmakların fiziksel yapısına daha uyumlu olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, ikinci olarak incelen Salzedo Okulundan ayrıldığı en temel nokta, sağ kolun ses tahtasında dinlenmeye bırakılmasıdır. İcrada keskin artikülasyonu hedefleyen Salzedo Okuluna kıyasla, Renié'nin kontrollü, küçük ama etkin fiziki hareketleri önceleyen ve sürdürülebilirliği önemseyen bir yaklaşımı olduğu söylenebilir. Salzedo Okulunun ise erken 20. yüzyıl sanat akımlarıyla ilişkili olarak, bedensel hareket ve ifadeyi öne çıkardığı, müzikal ifadeleri daha özgürlükçü bir beden kullanımıyla icra etmeyi hedeflediği görülmektedir. Salzedo yaklaşımına göre, dirsekler hafif yukarı doğru ve kollar yere paralel olacak şekilde durmalı ve kollar ses tablasına dayanmamalıdır. Bu yaklaşımın Fransız Okulu'nun en temel prensiplerinden olan gereksiz hareketin kısıtlanması kuralıyla karşıtlık oluşturduğu gözlemlenmiştir. Salzedo metodunun arp tekniğine yaptığı katkıları açısından incelenen bir diğer önemli konu ise iki elin birlikte kullanıldığı tril icrasıdır. Renié ve Salzedo metotlarının teknik ve müzikal yaklaşımları arasındaki öğretici farklılıklarının, arp icracıları arasında bugün hala varlığını koruyan bir bölünmeye yol açtığı da tarihsel bir tespit olarak not edilmiştir. Renié ve Salzedo'nun metotlarının yanı sıra, ünlü solist Zabel'in St. Petersburg konservatuvarında yazmış olduğu Rus okulu geleneksel metotlar kapsamında

incelenmiştir. Metodun Fransız ve Salzedo metotlarıyla kimi benzerlikler taşıdığı görülmekle birlikte, ses yoğunluğuna verdiği özel önem ile arp pedagojisine kuvvet ve hacim açısından yeni yaklaşımlar getirdiği gözlemlenmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan güncel metotlar ise temel aldıkları geleneksel metotlar bazında iki grup halinde incelenmiştir. Buna göre ilk grupta, Fransız okulunun geleneksel çerçevesini temel alan David Watkins'ın *Complete Method for the Harp* ve Susann McDonald ve Linda Wood Rollo'nun *Harp for Today: a Universal Method for the Harp* metotları, ikinci grupta ise Salzedo yaklaşımını temel alan Yolanda Kondonassis'nin *On Playing the Harp* ve Judith Liber'in *A Method for the Harp: The Power of Music* metotları yer alır. Her iki grupta incelenen yaklaşımların hem hepsinin, geleneksel metotların, dönemin teknik taleplerine ve arpçının bireysel ihtiyaçlarına karşılık gelen derleme ve düzenlemeler oldukları tespit edilmiştir. Bununla beraber geleneksel yaklaşımlarla ciddi farklılıklar gösteren az sayıda çalışmaya örnek olarak Liber çalışması değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonraki kısmı, arp dağarcığında özellikle pedagojik açıdan çok önemli bir yere sahip olan Fransız arpçı besteci François-Joseph Naderman'ın hayatı, eserleri ve tarihsel önemi anlatılmıştır. Naderman'ın biyografik incelemesi, bestecinin döneminin değişen şartlarına karşın tek kademeli pedallı arp icrasında ısrarcı oluşu ve bestelerinin aynı gerekçe ile dinamikler, tını, renk ve özellikle modülasyonlar açısından eleştiri konusu olduğunu göstermiştir. Bununla beraber, özellikle eğitsel özellikleriyle anılan ikinci kategori yapıtlarının 19. yüzyıl teknik arp çalışmalarının temelini oluşturduğuna işaret eden çalışmalar da incelenmiştir. Bestecinin eserlerinin çoğunun genel olarak klasik tarza sahip bir repertuar oluşturduğu, ancak son dönem kimi bestelerinin form ve icra açısından romantik izler taşıdığı söylenebilir.

Çalışmanın son kısmında ise Naderman'ın *Sonatinas Progressives for Harp op.92* arp için yedi sonatinasının müzikal ve teknik analizi sunulmuştur. Yapılan müzikal inceleme kapsamında eserlerin temel olarak formu, armonik ve melodik yapısı ve müzikal karakteri hakkında bilgi verilmektedir. Yedi sonatinanın hepsinin notada prelüd olarak belirtilen birkaç ölçülük kısa açılış bölümleriyle başladığı, bu



prelüdlerin her bir sonatinada ayrı ayrı ele alınan farklı arp tekniklerinden motivik izler taşıdığı görülmüştür. Prelüdlere, dönemin müzikal özellikleriyle paralel olarak, tamamının sonat ya da sonatina formundaki birinci bölümlerin takip ettiği gözlemlenmiştir. Birinci bölümlerin büyük bir çoğunluğunun orta-yürük (moderato-allegro) arası tempolarla canlı ve Galant stili hafif bir karakteri olduğu söylenebilir. Birinci bölümlerin bu aktif karakterine katkı yapan bir diğer öğe ise majör tonalitelerin kullanımınıdır. Bu bağlamda ikinci ve altıncı sonatina haricinde tüm eserler majör bir armonik yapıya sahiptir. Üç numaralı si bemol majör sonatina haricinde, tüm eserlerin iki bölümlü olduğu ve ikinci bölümlerin çoğunluğunun Klasik Dönem müziğinde sıklıkla kullanılan bir diğer form olan Rondo formunda olduğu ve gözlemlenmiştir. Bu tespitle uyumlu olmayan, ikinci sonatinanın ikinci bölümünün serbest yapıda bir Tocatta ve beşinci sonatinanın ikinci bölümünün stilize bir dans olan Minuetto biçiminde olduğu belirtilmiştir. Eserlerde gözlemlenen genel yapısal bir özellik olarak büyük üç bölmeli yapıların kullanıldığı not edilmiştir.

F. J. Naderman'ın arp için sonatinlerinin her biri başlangıç arp tekniğinin temelini oluşturan tekniklerin geliştirilmesine önemli bir kaynak oluşturmuştur. F. J. Naderman'ın bu sonatinlerine alt yapı ve teknik hazırlık çalışmaları oluşturmak amacıyla yazdığı "Douze Etudes et un Thème Varié" adlı etüt kitabı sonatinalar ile paralel olarak incelenmiştir. Çalışmanın son kısmında, hangi etüdün, hangi sonatinaya kaynaklık ettiği ve bunun arp pedagojijne sağladığı teknik katkıları gruplandırılarak incelenmiştir. Gözlemlenen teknik çalışma kategorileri aşağıda listelenmiştir.

- Gam ve Arpej Çalışmaları: Sonatina No.1, 1.Bölüm-Allegro Moderato, Douze Etudes et un Thème Varié No.8 ve No.9
- Oktav Çalışmaları: Sonatina No.4, 1.Bölüm-Allegro Moderato, Douze Etudes et un Thème Varié No.3 ve No.4
- Kaydırma Çalışmaları: Sonatina No.2, 1. Bölüm-Allegro Maestoso, No.4, 2.Bölüm-Allegro, Douze Etudes et un Thème Varié No.7

- Parmak Güçlendirme (4-2-3-1): Sonatina No.4, 1.Bölüm- Allegretto, Douze Etudes et un Thème Varié No.1 ve No.2
- Süsleme, Çarpma, Tril Çalışması: Sonatina No.3, 2.Bölüm-Grazioso, No.6, 1. Bölüm-Allegro ve 2.Bölüm-Allegro Elegante

Bu çalışmada, F. J. Naderman'ın arp için sonatinleri özel olarak ele alınıp incelenmiş ve başlangıç düzeyi arp eğitiminin temeli için birçok teknik çalışmaya alt yapı oluşturduğu gözlemlenmiştir. Müzikal ve teknik olarak ele alınan bu inceleme metodunun sonraki çalışmalara model oluşturacak analitik bir yapı olması hedeflenmiştir. F. J. Naderman'ın arp pedagojisindeki yeri ve bıraktığı dağarcığın yanı sıra, geçmişten günümüze geleneksel ve güncel metotların karşılaştırmalı incelemesinin Türkiye'de arp pedagojisine ve bu alanda yapılan Türkçe çalışmalara destek vereceği ve başlangıç düzeyinde arp eğitimi görmekte olan icracılar açısından uygulanabilir ve yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

## 6. EKLER

## 6.1. Sept Sonates Progressives

## SEPT SONATES PROGRESSIVES

Revue et doigtées selon l'enseignement de A. HASSELMANS

par R. MARTENOT

HARPE

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle  
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

F. J. NADERMAN

**Allegro** *loco*

PRÉLUDE

**Allegro Moderato**

1<sup>ma</sup> SONATINA

Paris, ALPHONSE LEDUC  
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré  
Copyright by Louis ROUBIER 1925

A.L. 20.037

Tous droits d'exécution, de reproduction, de trans-  
cription et d'adaptation réservés pour tous pays

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the instruction *ac. mezzo forte* in the bass staff.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff and a *f* (forte) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, with a *f* (forte) dynamic marking in the bass staff.

Sixth system of musical notation, characterized by intricate fingerings and complex rhythmic patterns in both staves.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a *f* (forte) dynamic marking in the bass staff.

6

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some specific performance instructions like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A section of the piece is marked with a double bar line and a repeat sign. The page number '7' is located in the upper right corner of the first system.

8

Allegretto

RONDOLETTO

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto'. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. There are several trills and slurs throughout the piece. A specific instruction 'Fix D, k' is written in the third system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, and *sf*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



10

**Allegro irresoluto**

PRÉLUDE

*a piacere*

*m.g.*

*f* *ff*

**Allegro maestoso**

II<sup>da</sup>  
SONATINA

*f* *p* *f* *f*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The second system introduces a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over a chord in the treble. The third system features more complex rhythmic patterns with slurs and fingerings. The fourth system includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a chord in the bass. The fifth system shows a change in the bass line with a dynamic marking of *f*. The sixth system concludes with a dynamic marking of *dolce* (dolce) and a fermata over a chord in the treble.

12

The image displays a musical score for piano, organized into seven systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The page number '12' is located at the top left of the score area.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth-note and sixteenth-note runs, and triplet markings. Dynamics like *f* (forte) and *sf* (sforzando) are used to indicate intensity. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

14

**Allegretto**

TOCATA

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto' and 'TOCATA'. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings such as 3, 2, 1, 2, 3, 4. The second system continues with *f* dynamics and similar patterns. The third system features a piano (*p*) dynamic in the first measure, followed by *f* dynamics. The fourth system is marked *f*. The fifth system is marked *f*. The sixth system is marked *f*. The seventh system concludes with *f* dynamics and includes fingerings like 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. The score is filled with intricate sixteenth-note and eighth-note patterns, often in groups of four or six, with various fingerings indicated above the notes.

The musical score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The word *smorz.* (ritardando) is used in the fourth system. The word *loco* is written above the first staff of the seventh system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

16

**Allegro**

PRÉLUDE

*f* *crescendo* *a piacere* *p* *m.g.*

**Allegro Mod<sup>o</sup> Fieramente**

III<sup>za</sup> SONATINA

*f* *p* *m.g.* *p* *m.g.* *p* *m.g.* *f* *rinf.* *f*

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingering numbers (1-4). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*
- System 2:** The right hand continues with a melodic line, marked *loco* and *f*. The left hand has a more active accompaniment.
- System 3:** Shows a change in texture with block chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff*.
- System 4:** The right hand has a melodic line marked *dolce grazioso*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.
- System 5:** The right hand has a melodic line with many slurs and fingering numbers. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rinf.*
- System 6:** The right hand has a melodic line with many slurs and fingering numbers. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *crescendo* and *f*.
- System 7:** The right hand has a melodic line with many slurs and fingering numbers. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.



18

First system of piano score, measures 1-8. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). Performance markings include *mg.* (mezzo-gusto), *cresc.* (crescendo), and *sempre forte* (always forte). A fermata is placed over the final note of the eighth measure.

**Grazioso**  
**ANDANTINO**  
**CON SPIRITO**

Second system of piano score, measures 9-12. The tempo and mood are marked as *Grazioso*, *Andantino con Spirito*. The music is in 2/4 time. It features a more rhythmic and dance-like melody with numerous triplets and fingerings indicated by numbers 1-3. Dynamics include *mf* and *f*.

Third system of piano score, measures 13-16. This system includes a repeat sign with first and second endings. The first ending is marked *1<sup>re</sup> fois* and the second ending is marked *2<sup>e</sup> fois*. The music continues with rhythmic patterns and fingerings. Dynamics include *f*.

Fourth system of piano score, measures 17-20. The music concludes with a final flourish in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *f*.

Musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *cresc. f*. It also features fingerings (numbers 1-4) and articulation marks. The piece concludes with a section marked *Lento a tempo* and *a piacere*.

**ANGLAISE**  
**RONDOLETTO**

**Allegretto**

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The piece is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system includes the title 'ANGLAISE RONDOLETTO' and the tempo 'Allegretto'. Dynamics include *sf* and *rinf.*. The second system features a repeat sign. The third system includes an accent on the note F#4, marked 'acc. Fa#'. The fourth system continues with various fingerings and dynamics. The fifth system includes an accent on the note Bb4, marked 'acc. Mi b', and a crescendo leading to a forte *f* dynamic. The sixth system concludes with a final flourish and a key signature change to two flats.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes fingerings (1-4) and a dynamic marking of *f*. The second system includes fingerings and a dynamic marking of *sf rinf.*. The third system features a melodic line in the treble clef and a bass line. The fourth system includes fingerings and a dynamic marking of *f*. The fifth system includes fingerings, a *dimin* instruction, a *ritardando p* instruction, a *lento* instruction, and a dynamic marking of *sf*. The sixth system includes fingerings and dynamic markings of *f*.



*gracioso*

*f*

*f*

*sf*

*d.*

*dolce*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

*f*

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The notation includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The piece features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

**Allegretto con sentimento**

**ÉCOSSAISE  
RONDOLETTO**

The musical score consists of seven systems of piano and bass staves. The tempo is 'Allegretto con sentimento'. The key signature has one flat (B-flat). The piece is titled 'ÉCOSSAISE RONDOLETTO'. The score includes numerous fingerings (1-4) and dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system includes numerous fingerings (1-4) above and below notes. The second system concludes with a double bar line. The third system is marked **Maggiore** and begins with the tempo marking *louré*. This section features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes and is heavily annotated with fingerings. The fourth system includes a dynamic marking of *f* (forte). The fifth system features a dynamic marking of *p* (piano) and includes a fermata over a note. The sixth system continues the rhythmic pattern. The seventh system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major or D minor).

Minore

The musical score consists of seven systems, each with a piano (left) and treble (right) staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1 2, 3 1 2 1, 2 1 2 3 1, 1 3 1 2, 3 1 2 1 2, 1 2). Bass clef has a bass line with fingerings (2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 3, 2).

System 2: Treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings (3 4 1 3 2, 3 2, 1 2 3 4). Bass clef has a bass line with fingerings (1, 4, 2, 4, 1, 2, 1).

System 3: Treble clef continues with slurs and fingerings (4, 3). Bass clef has a bass line with fingerings (4, 3).

System 4: Treble clef continues with slurs and fingerings (4, 3). Bass clef has a bass line with fingerings (4, 3).

System 5: Treble clef continues with slurs and fingerings (3 1 2 1 2 1, 2 1 2 1, 2 1 2 1). Bass clef has a bass line with fingerings (3, 4, 1, 2, 1) and a *cresc.* marking.

System 6: Treble clef continues with slurs and fingerings (3 1 2 1 2 1, 2 1 2 1, 2 1 2 1). Bass clef has a bass line with fingerings (2 1 2 1, 3 1 2 1) and a *smorz.* marking.

System 7: Treble clef continues with slurs and fingerings (3 1 2 3 4, 1 3 1, 2 3 1 3, 2 1, 2 1). Bass clef has a bass line with fingerings (2 1 2 1, 2 1 2 1) and a *p* marking.

28 **Allegro moderato**

PRÉLUDE

**Allegro maestoso**

V<sup>ma</sup> SONATINA

A.L. 20.037

29

The musical score consists of eight systems of music. The first system shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords and eighth notes. The second system continues the piano part with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The third system features a violin entry with a treble line of eighth notes and a bass line of chords, marked *smorz.*. The fourth system continues the violin part with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The fifth system shows the violin part with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The sixth system continues the violin part with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The seventh system shows the violin part with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The eighth system concludes the piece with a treble line of eighth notes and a bass line of chords, marked *smorzando*.

*smorz.*

*smorzando*

The musical score is written for piano in a single system with seven staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature. The score includes various dynamic markings: *mf*, *dim.*, *p*, *accr. Molto*, and *perdendosi*. There are numerous fingerings indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece features intricate passages with sixteenth and thirty-second notes, as well as trills and slurs. The score concludes with a double bar line and a fermata.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece features a variety of musical elements and performance instructions:

- System 1:** The right hand begins with a melodic line featuring fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 4, 3. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.
- System 2:** The right hand continues with a similar melodic pattern. The left hand accompaniment remains consistent.
- System 3:** The right hand has a more complex melodic line. The left hand accompaniment includes some chords.
- System 4:** The right hand has a melodic line with a fermata over the eighth measure. The left hand has a section marked *f* (forte) with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat). It includes a triplet of eighth notes and a section with fingerings 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.
- System 5:** The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a section marked *f* (forte) and *f* (forte), followed by a section marked *f* *cresc.* (forte crescendo).
- System 6:** The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a section marked *f* (forte) and *p* (piano).
- System 7:** The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a section marked *p* (piano) and *perdendosi* (fading away), followed by a section marked *p* (piano).

Grazioso

TEMPO DI MINUETTO

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'TEMPO DI MINUETTO' and the mood is 'Grazioso'. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). Numerous fingerings are indicated with numbers 1-5 above or below notes. There are first and second endings in several measures. Performance instructions include 'la main gauche en dehors' (left hand out) and 'en dehors' (out). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of eighth-note patterns with fingerings such as 2 3 4 1 2 3, 2 1 3 1 2 3 4, and 4 3 2 1 2 3. The lower staff is in a bass clef and contains a similar eighth-note pattern with fingerings 4 2 1 and 3 2 1. A double bar line is present at the end of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains eighth-note patterns with fingerings 1 2, 3 1 2, and 3 1 2. The lower staff is in a bass clef and contains eighth-note patterns with fingerings 4 2 1 and 3 2 1. A forte dynamic marking (*f*) is present in the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains eighth-note patterns with fingerings 4 1 2 2, 4 1 2 3 1 2 4 1 2, and 4 3 2 1. The lower staff is in a bass clef and contains eighth-note patterns with fingerings 4 1 2 and 3 2 1. A forte dynamic marking (*f*) is present in the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains eighth-note patterns with fingerings 4 1 2 3 4, 4 1 2 3 4, and 4 3 2 3 1 2 3 4. The lower staff is in a bass clef and contains eighth-note patterns with fingerings 4 3 2 3 1 2 3 4 and 3 2 1 2 3 4. A crescendo dynamic marking (*cresp.*) is present in the lower staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains eighth-note patterns with fingerings 3 4 1 2 3 4, 1 2 3 4 1 2, 3 2 1 2 3 2, 3 2 1 2 3 4 3, 3 2 1 2 3 1, and 2 1 3 3 2. The lower staff is in a bass clef and contains eighth-note patterns with fingerings 3 2 1 2 3 4 3 and 3 2 1 2 3 4. A ritardando marking (*ritard.*) and a sf a tempo marking (*sf a tempo*) are present in the lower staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains eighth-note patterns with fingerings 1 3 2 and 1 3 2. The lower staff is in a bass clef and contains eighth-note patterns with fingerings 1 3 2 and 1 3 2. A forte dynamic marking (*f*) is present in the lower staff.



34

*Più all<sup>o</sup> elegante*

TRIO

accr. Mi# Fa#

Lab

accr. Mi# Fa#

Tempo di minuetto

The musical score is presented in seven systems. The first system includes fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 1) and a trill. The second system features a trill and a fermata. The third system includes 'm.g.' markings and fingerings (1, 2). The fourth system has a '4' marking. The fifth system includes 'm.g.' and 'f' markings. The sixth system includes 'm.g.' markings. The seventh system includes 'f' markings and a fermata. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line.

36

Allegro *a piacere*

PRÉLUDE



*smorz.*



Allegro disperato

VIMA SONATINA



The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dol.* and *f*. The second system features complex fingerings (1 2 3 2 1 2 3, 1 2 3 4 1 2 3, 1) and notes for Fa# and Mi b. The third system includes notes for Fa, Mi, Re b, and Re. The fourth system has dynamics *p* and *cresc.* with fingerings (1 2 1 3 1 2 1 3, 1 2 1 3). The fifth system continues with *f* and *cresc.* dynamics and fingerings (3 4 1 2 3 2 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3). The sixth system features *f* and *p* dynamics with fingerings (1, 3 2 1 2 3 4 1, 3 2 1 2, 3 4 1 2 3 2 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3). The seventh system includes notes for Sol b, Mi b, Si b, Mi b, Do# (accr.), Do, and Si. Dynamics include *f* and *p*.

38

Musical score for page 38, featuring seven systems of piano accompaniment. The score is written in treble and bass clefs. The first system includes a dynamic marking *f* and a fingering instruction *Sib*. The second system includes a fingering instruction *Mib*. The third system includes a fingering instruction *Mib*. The fourth system includes a fingering instruction *Mib*. The fifth system includes a fingering instruction *Mib*. The sixth system includes a fingering instruction *Mib*. The seventh system includes a fingering instruction *Mib*. The score consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system includes a dynamic marking *f* and a fingering instruction *Sib*. The second system includes a fingering instruction *Mib*. The third system includes a fingering instruction *Mib*. The fourth system includes a fingering instruction *Mib*. The fifth system includes a fingering instruction *Mib*. The sixth system includes a fingering instruction *Mib*. The seventh system includes a fingering instruction *Mib*. The score is written in treble and bass clefs. The first system includes a dynamic marking *f* and a fingering instruction *Sib*. The second system includes a fingering instruction *Mib*. The third system includes a fingering instruction *Mib*. The fourth system includes a fingering instruction *Mib*. The fifth system includes a fingering instruction *Mib*. The sixth system includes a fingering instruction *Mib*. The seventh system includes a fingering instruction *Mib*.

The musical score consists of seven systems of staves. Each system typically has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, *p*, *diminuendo*, *lento*, and *fa tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and melodic lines with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for piano, measures 1-10. It consists of three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamics markings: *f* (forte) and *rinf* (ritardando fortissimo). The third system features a *ff* (fortissimo) dynamic marking and some chordal textures in the right hand.

Allegretto elegante

RONDOLETTO

Musical score for Rondoletto, measures 11-20. It consists of five systems of grand staff notation. The tempo is marked *Allegretto elegante*. The piece features intricate fingerings and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The final system is marked *Minore* (Minor) and includes specific chordal instructions: *Fa4*, *Do4*, and *Sib*.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a piano introduction with sixteenth-note patterns in both hands. The second system features a melodic line with two iterations: "1. fois" and "2. fois" with an "accr. Do#" marking. The third system includes the instruction "Maggiore" and notes for "Do#", "Sol#", and "Si". The fourth system has a dynamic marking of "Fa# p" and a "p légèrement" instruction. The fifth system includes a "pp" dynamic marking. The sixth system features a "ritard." instruction. The seventh system includes "p perendosi", "p al tempo", and "a piacere" markings, along with a final "f" dynamic marking. Fingerings and slurs are used throughout the piece.



42

Minore

Musical notation for the first system. The piano part includes chords for Fa# (F#4) and Do# (D#4) in the right hand, and Sib (Bb3) in the left hand. The tempo is marked *f* *al tempo*.

Musical notation for the second system. The piano part includes the chord acc. Do# (D#4) in the right hand. The tempo is marked *f*.

Musical notation for the third system. The piano part includes chords for Fa# (F#4) and Sib (Bb3) in the right hand, and *p* in the left hand. The tempo is marked *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-3.

Musical notation for the fourth system. The piano part includes chords for Fa# (F#4) and Sib (Bb3) in the right hand, and *sf* in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-3.

Musical notation for the fifth system. The piano part includes chords for Fa# (F#4) and Sib (Bb3) in the right hand, and *sf* in the left hand. The tempo is marked *smorz.* Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Musical notation for the sixth system. The piano part includes chords for Fa# (F#4) and Sib (Bb3) in the right hand, and *f* in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-6.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with sixteenth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features intricate sixteenth-note passages. The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Third system of musical notation, showing a change in texture. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff features block chords. Dynamics include *ff*.

**Allegro irresoluto**

Section titled "PRÉLUDE a piacere". It begins with a treble staff containing a highly technical melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with complex sixteenth-note patterns and a bass staff with chords. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff features block chords. Dynamics include *f*.

All? brillante poco moderato  
*fieramente*

VII<sup>ma</sup>  
SONATINA

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a simple accompaniment. Above the treble staff, there are several groups of fingering numbers (e.g., 2 1 2 1, 2 1 2 3, 4 1 2 1, 2). The first system also includes dynamic markings 'f' and 'p'. The second system continues with similar chordal textures and a more active bass line. It includes 'p' and 'f' markings. The third system features a more melodic line in the treble staff with many sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. It includes a 'p' marking. The fourth system has a similar texture to the third, with a 'p' marking. The fifth system continues the melodic development in the treble staff, with a 'p' marking. The sixth system features a very fast and intricate melodic line in the treble staff, with many sixteenth and thirty-second notes, and a 'p' marking. A dotted line is placed above the treble staff in the sixth system, indicating a repeat or continuation.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The score is annotated with numerous fingerings (numbers 1-4) and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and the marking *m.g.* (mezza gamma) below the final notes.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions such as *Si q. acc.*, *cresc.*, *ritard.*, *f*, *p*, *mf*, and *f* *allegro* are present. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

This page of musical notation, numbered 47, contains seven systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The piece features a variety of textures and dynamics, including crescendos and decrescendos.

The first system shows a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand. The second system continues with a piano (*p*) dynamic. The third system features a crescendo (*cresc.*) and a decrescendo (*poco a poco*). The fourth system includes an 8-measure rest in the right hand. The fifth system features a decrescendo (*dol.*) and a crescendo (*ff*). The sixth system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The seventh system features a decrescendo (*rinf*) and a crescendo (*f*).

48

The first system of music consists of three staves of piano accompaniment. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A fermata is placed over the first measure of the top staff, with an '8' above it. Dynamics include *f* and *ff*.

**Allegretto**

**RONJOLETTA**

*f* *reminizenza*

The second system of music begins with the tempo marking 'Allegretto' and the title 'RONJOLETTA'. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics include *f* and *reminizenza*.

The third system of music continues the piece with intricate sixteenth-note patterns in both the treble and bass staves. Fingerings are clearly marked throughout. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

4 1 2 3 4 4 1 2 3 4 1 4 3 2

Minore *Grazioso*  
*dol.*  
*même mouvement*

Mib Lab

Mib Lab

*f* *p*

4 1 2 3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4

*cresc.*

4 1 2 1 3 1 2 1



50

The musical score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes the instruction *accr. Si4* and features a dynamic marking of *f*. The second system includes *accr. La4*. The third system starts with *Mi4*. The fourth system has an *f* dynamic. The fifth system includes a *p* dynamic marking. The sixth system includes a *p* dynamic and the instruction *Si4*. The seventh system includes various fingerings and a *f* dynamic. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score for piano, page 51. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features complex fingerings, dynamic markings (dim., p, f, rinf), and articulation marks. The first system includes a large slur over the right hand and a 'dim.' marking. The second system has a 'f' marking. The third system has a 'p' marking. The fourth system has a 'p' marking. The fifth system has a 'rinf' marking. The sixth system has a 'f' marking. The seventh system has a 'f' marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

## 7. KAYNAKLAR

Caplin, W. E. (2013), **Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom**. New York: Oxford University Press.

des Varennes, F. (1990), **Henriette Renié Living Harp**. Bloomington. Indiana: Music Works - Harp Editions.

Felletár, M. (2009), "The Comparative Analysis of the Russian and Austro-Hungarian Harp Schools", **The Russian Harp School**. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music.

Grandjany Centennial Fund / American Harp Society Inc. (2008). **Marcel Grandjany: The Teacher**. [DVD] New York: American Harp Society.

### Grove Music Online:

<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.30760#fullTextLinks>.

Hintze, C. (2001), "Much Ado About Plucking". **The Harp Column**, 9(2), 28-35.

Houser, K. A. (2005), **Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to the Technique and Literature of the Harp**. Arizona: The University of Arizona, UMI Dissertation Services.

Huang, J. Y. A. (2001), **Effective Harp Pedagogy, A Study of Techniques, Physical and Mental**. Master Thesis, At the University of Canterbury

Ísim yok. (1913), "The Modern Harp". **In The Lotus Magazine**, Vol. 5, No. 3, syf. 183-186.

Janssens, S. (2002). "Hasselmans, Alphonse". **Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)**, biographical part vol. 8, Kassel: Bärenreiter, s.827–828.

Lawson Aber-Count, A. (2001). **Zabel, Albert Heinrich (1834 - 1910)**, harpist, composer.

Nordmann, M. (1995). **Nineteenth-And Twentieth-Century Harpists: A Bio-Critical Sourcebook** (Ed.) W. M. Govea. Greenwood Publishing Group. ISBN 0-313-27866-0.

René, H. (1966), **Complete Method for the Harp**. Paris: Alphonse Leduc.

Rensch, R. (2017), **Harps and Harpists**, Revised Edition. USA, Indiana: Indiana University Press.

Zingel, H. J. (1992), **Harp Music in the Nineteenth Century**. USA, Indiana: Indiana University Press. ISBN 0-253-36870-7.



## 8. ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Mersin'de doğan Aksoy, 2000 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarını kazanarak, arp çalışmalarına Hakan Gözükara ile başladı. Öğrencilik hayatı boyunca büyük başarılar elde etti. Mersin Akademik Oda Orkestrası'nın açmış olduğu "Genç Yetenekler Solistlik Sınavı"nı kazanarak bu orkestra ile ilk solistlik deneyimini gerçekleştirdi. Ardından "Türkiye Ulusal Gençlik Senfoni Orkestrasını kazanarak bu orkestra ile Berlin, Kassel, Dortmund'da konserler verdi. Aralarında Marie Pierre Langlamet, Isabelle Moretti, Florence Sitruk, Isabella Perrin, Çağatay Akyol ve Şirin Pancaroğlu gibi isimlerin bulunduğu bir çok ünlü arp sanatçısı ile çalışma fırsatı elde etti. Başta Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası olmak üzere Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Mersin Akademik Oda Orkestrası ve Eskişehir Belediye Senfoni Orkestralarında görev aldı 2009-2010 yıllarında Marmaris Müzik Festivallerinde bulunarak, Marmaris Oda Orkestrası eşliğinde solist olarak birçok konserler verdi. 2010 yılında Brezilya'nın başkenti Rio de Janeiro'da her yıl düzenlenen Rio Harp Festivaline davet edilen Aksoy, V. Rio Harp Festivalinde tek Türk olarak ülkesini temsil etti. Orada 2009 yılında uçak kazasında hayatını kaybeden arp sanatçısı Ceren Necipoğlu anısına bestelenen eserin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. Bu başarısı üzerine televizyon ve radyo programlarına konuk oldu. 2010 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan birincilikle mezun oldu. 2014 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Arp Bölümü Yüksek Lisans programına kabul edildi ve İpek Mine Sonakın ile çalışmaya başladı. 2015 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda arp eğitmenliğine başladı. Gizem Aksoy halen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda arp eğitmeni olarak görev yapmaktadır.