

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
PİYANO SANAT DALI

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

PİYANO ÇALMA TEKNİKLERİ

AYÇA KOCATÜRK

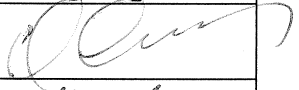
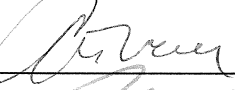
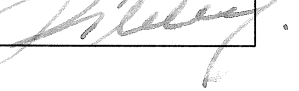
2502040172

TEZ DANIŞMANI :
PROF. OVA SÜNDER
İSTANBUL, HAZİRAN 2010

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz MÜZİK ANA SANAT DALI PİYANO SANAT DALI 2502040172 numaralı AYÇA KOCATÜRK'ÜN hazırladığı "PIYANO ÇALMA TEKNİKLERİ" konulu YÜKSEK LİSANS / SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca 29.06.2010 SALI günü saat Saat :15.30'DE yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezininne* OYBİRLİĞİ - OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. OVA SÜNDER	Kabul	
PROF. DR. MERAL YAPALI	Kabul	
PROF.CANA GÜR MEN	Kabul	
PROF.ÇİĞDEM İYİCİL	Kabul	
DOÇ.DR. DİLEK BATIBAY	Kabul	

PİYANO ÇALMA TEKNİKLERİ

AYÇA KOCATÜRK

ÖZ

Bu tez, piyano çalmayı meslek olarak seçecek piyanistlerin bilmesi gereken en temel bilgileri içermektedir.

Önce kullandığımız enstrümanı yakından tanıtmak, içindeki mekanizmanın nasıl çalıştığına bakmak istedim. Daha sonra insanın içindeki mekanizmayı, kendi vücudunu, kas sistemini tanıtip ona göre eksiklerini nasıl ve hangi çalışmalarla giderebileceğini bulabilmeyi amaçladım. İşte tam da bu düşünceden yola çıkarak önce doğru nefes alma tekniğinden başlayıp vücudumuzu, kaslarımızı tanıtmaya, onları hangi durumlarda, nasıl kullanabileceğimizi anlatmaya çalıştım. Yalnız şunu belirtmek isterim ki, aşağıda anlatacağım metodların çalışılması esnasında iyi bir konsantrasyon ve kulak olmadığı takdirde sırf yapmış olmak için yapılan çalışmalar, hele hele de egzersizler, tamamen vakit kaybıdır. Vücut denilen makinanın, bir nevi kullanma kılavuzu görevi görecektir. Tezimin başlangıç bölümleri, daha sonra piyanistik problemlerde bu makinanın nasıl kullanılacağı ve bununla ilgili çalışmalarla devam edecektir. Sonuçta bu teknik çözümler, yenileri ortaya konup daha iyi birer çözüm sunmadıkça geçerlilikleri sürecektir, uygulandıkları sürece de piyanistlere zaman kazandıracak, piyano başında geçirdikleri süreyi verimli kılacaktır.

THE TECHNICS OF PIANO PLAYING

AYCA KOCATURK

ABSTRACT

This theses involves the basic acquirements fort he young pianists who aim to play as professionals.

First of all, I would like to establish the instrument and how its mechanism works. Then I planned to analyze the mechanism of the humanbeing, his muscler system with his body motions. In consideration of this attainments I tried to define the deficiency of our technics and how to cope with these problems and with which exercises. According to this observation, I started to explain the beginning of all tecnicos; Breath technic, sitting position, hand position, our muscler system and how to use them with which combinations.

In this point, I would like to emphasize, while doing these exercises that is given we need to be full concentrated. Our ears must be like a judge in this case. Otherwise doing this exercises just because of to do, will be a waste of time.

Starting like a guide for the mechanism of the body at the beginning chapters, the theses will continue defining the pianistic problems and how to use this mechanism while solving these problems in the exercises.

Finally, the validity of this technical solutions will last unless its specified to the contrary. The thoughts and the exercises in this theses will gain an efficient time to the pianists if they utilize them carefully.

ÖNSÖZ

Bu tezin, piyanistlerin ihtiyacı olan her türlü teknik problemlerini bulabilecekleri ve nasıl çözümleyebileceklerini öğrenip, içinde bulunan egzersizlerle o sorunları aşabilecekleri, baş ucu kitabı diyebileceğimiz bir kılavuz olabilmesini hedefledim.

Tabii ki bunun için kendi yaşamış olduğum, çözebildiğim ve hala üzerinde çalıştığım sorunlar etkili oldu. Bundan yola çıkarak sorunların tespit edilmesi, dünya çapında kullanılan tekniklerin ve bunlar için bazı egzersizlerin araştırılması, vücudumuzun nasıl kullanılacağı ve hangi tekniğin vücudumuzun hangi uzuvlarıyla çalınması gerektiğini ele almaya, irdelemeye çalıştım.

Şunu da belirtmek isterim ki, teknolojinin geliştiği gibi teknikler de gelişip değişecektir. Bunun için de sürekli okuyup araştırmaya, kendimizi geliştirmek için çevremizde, dünyada olan değişimleri takip etmeye özen göstermeliyiz.

İÇİNDEKİLER

	SAYFA NO
ÖZ	iii
ABSTARCT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
.....	vii
RESİM/ŞEKİL	viii
.....	ix
.....	x
.....	xi
GİRİŞ	1
1. PİYANONUN TARİHÇESİ, YAPISI VE YAPISINDAN KAYNAKLANAN SORUNLAR	2
2. SOLUK TEKNİĞİ	7
3. OTURMA POZİSYONU	18
4. KAS SİSTEMİMİZ	21
5. EL POZİSYONU	35
5.1. ELİN VE PARMAKLARIN GELİŞTİRİLMESİ	36
6. BEŞ PARMAK TEKNİĞİ GAMLAR VE ARPEJLER	39
6.1. BAŞPARMAK TEKNİĞİ	61
6.2. LEGATO ÇALIŞMASI	68
7. ROTASYON	74
7.1. TREMOLO TEKNİĞİ VE ÇALIŞMALARI	84
7.2. TRİL TEKNİĞİ VE ÇALIŞMALARI	87
8. SERBEST DÜŞÜŞ	90
9. ATAK TEKNİĞİ	99
10. STACCATO TEKNİĞİ	106

10.1. STACCATO İÇİN BAZI EGZERSİZLER	115
11. OKTAV TEKNİĞİ	116
11.1. BAĞLI OKTAVLAR	119
11.2. OKTAV VE AKORLARDA REPETİSYON HAREKETLERİ	122
12. PEDAL TEKNİĞİ	124
12.1. SES SEVİYELERİNİN AYARLANMASINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ	126
12.2. SADECE PARMAKLA İCRA EDİLMESİ İMKANSIZ OLAN LEGATO'DA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ	134
12.3. KARAKTERİSTİK SES FARKLILIKLARININ YANSITILMASINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ	137
13. SOL PEDAL KULLANIMI	140
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	142
ÖZGEÇMİŞ	143

RESİM LİSTESİ	SAYFA NO
RESİM 1	41-42
RESİM 2	43
RESİM 3	43
RESİM 4	70
RESİM 5	70
RESİM 6	92
RESİM 7	93
RESİM 8	93
RESİM 9	108
ŞEKİL LİSTESİ	SAYFA NO
ŞEKİL 1	23
ŞEKİL 2	26
ŞEKİL 3	27
ŞEKİL 4	28
ŞEKİL 5	29
ŞEKİL 6	31
ŞEKİL 7	32
ŞEKİL 8	32
ŞEKİL 9	38
ŞEKİL 10	40
ŞEKİL 11	52
ŞEKİL 12	52
ŞEKİL 13	52
ŞEKİL 14	53
ŞEKİL 15	54
ŞEKİL 16	55
ŞEKİL 17	56
ŞEKİL 18	57

ŞEKİL 19		58
ŞEKİL 20		58
ŞEKİL 21		59
ŞEKİL 22		60
ŞEKİL 23		62
ŞEKİL 24		64
ŞEKİL 26		65
ŞEKİL 27		66
ŞEKİL 28		67
ŞEKİL 29		73
ŞEKİL 30		74
ŞEKİL 31		80
ŞEKİL 32		80
ŞEKİL 33		81
ŞEKİL 34		81
ŞEKİL 35		81
ŞEKİL 36		82
ŞEKİL 37		82
ŞEKİL 38		82
ŞEKİL 39		83
ŞEKİL 40		85
ŞEKİL 41		86
ŞEKİL 42		88
ŞEKİL 43		89
ŞEKİL 44		96
ŞEKİL 45		96
ŞEKİL 46		97
ŞEKİL 47		97
ŞEKİL 48		97

ŞEKİL 49		98
ŞEKİL 50		102
ŞEKİL 51		103
ŞEKİL 52		103
ŞEKİL 53		104
ŞEKİL 54		104
ŞEKİL 55		104
ŞEKİL 56		105
ŞEKİL 57		105
ŞEKİL 58		112
ŞEKİL 59		112
ŞEKİL 60		113
ŞEKİL 61		113
ŞEKİL 62		113
ŞEKİL 63		114
ŞEKİL 64		114
ŞEKİL 65		117
ŞEKİL 66		117
ŞEKİL 67		118
ŞEKİL 68		118
ŞEKİL 69		119
ŞEKİL 70		120
ŞEKİL 71		121
ŞEKİL 72		123
ŞEKİL 73		126
ŞEKİL 74		127
ŞEKİL 75		127
ŞEKİL 76		128
ŞEKİL 77		129

ŞEKİL 78		130
ŞEKİL 79		131
ŞEKİL 80		131
ŞEKİL 81		136
ŞEKİL 82		136
ŞEKİL 83		137
ŞEKİL 84		139

GİRİŞ

Piyano çalarken ortaya çıkan bazı teknik problemler çözülmedikçe çalmanın tadına da varılamaz. İstekli bir piyanistin kas koordinasyonu ve zihinsel kavrama gibi çok az kişinin başarılı olabildiği konularda sorunlar yaşamaya başlaması an meselesidir. Bu yüzden de piyano, tüm enstrümanların içinde en pratiği olduğu kadar, kontrolü en zor olandır. Zorlukları başından belli olan kemanın tersine, piyano çalmayı öğrenmenin ilk aşamaları şaşırtıcı derecede kolaydır. Ama onu tam kapasitesiyle kullanmayı öğrenebilmek, işi çok zorlaştırır. Piyano artık nazik genç bayanlar için sığ bir gösteri malzemesi olmaktan çıkmıştır. Günümüzde çok daha az kişi tarafından çalınır.

Piyano öğreniminde, hazırlanma, alıştırma ve müzikal etki gibi müzik eğitiminin genel ilkelerinin büyük oranda geçerli olduğu unutulmamalıdır. Bu süreçte piyanoda temel davranışların kazandırılarak, yapılması gerekeni bilme, uygulama ve hissetmenin bir bütünlük içinde geliştirilmesi gerekir. İcracının belirli temel davranışları her zaman kolaylıkla yerine getirmesi, uygulaması ve bunları alışkanlık haline getirmesi ön koşuldur. Genel çizgileriyle aşağıda açıkladığımız bu temel davranışların, piyano çalmayı öğrenme hızı ve sınırı gibi öğrenmeye ilişkin süreçlere olduğu kadar, yorumlama, yaratıcılık ve müzisyen kişilik gibi müzik sanatının temel boyutları ve isteklerine de büyük katkı sağlayacaktır.

1. PİYANONUN YAPISAL TANIMI

Piyano, klavsen ve santor gibi sazlar örnek alınarak 18. yüzyıl başlarında İtalya'da ilk şeklini almıştır.

İlk Pianoforte İtalyan Cristofori tarafından yapıldı (1711) Fransız Marius'un bu saza katkısı tokmağı ilave etmek oldu.

Saksonyalı G. Silbermann ise, Schratör'in çekiç sistemini geliştirdi ve Bach'ın önerilerinden yararlanarak klavyenin bütün ses genişliğinde eşit tınıyı sağladı. Org yapımcısı Johann Anderas Stein (1728-1792) Alman mekanizmalı piyanoları meydana getirdi. 1789 yılında Stein, ayrıntıları belirtmek için kullanılmakta olan dizlik yerine pedal sistemi uyguladı. İlk düz piyanoyu 1789 İrlandalı Southwel yaptı. Erard 1822'de piyano yapım tekniğini büyük ölçüde etkileyen mekanik geliştirmeleri yaptı. Henri Pape, çapraz tel ve keçeli tokmak (çekiç) sistemini getirdi. James Thom yüksek gerilime tahammül edebilmesi için, demir şaseyi ilave etti

Piyanolar kuyruklu ve konsol olarak iki ayrı şekilde yapılmışlardır ve bu şekilde yapılmaları günümüzde de devam etmektedir.

Genel olarak kuyruklu piyanolar, konser salonlarına konser piyanosu olarak yapılır. Konsol piyanoları ise evlerde fazla yer işgal etmemesi düşünülerek etüd piyanoları (çalışma piyanoları) olarak yapılır. Konsol piyanolarına aynı zamanda duvar piyanoları adı da verilir. Nedeni ise evlerde fazla yer işgal etmemesi için duvar diplerine yanaştırılmalarından kaynaklanmaktadır.

Piyano, tuşlarına basıldığı anda mekanizmasını harekete geçirir, harekete geçen mekanizma keçeden yapılmış tokmakları iterler ve tokmaklarda, tellere vurmak suretiyle seslerin çıkmasını sağlarlar.

19. yüzyıla kadar piyanolar 5-5,5 oktav ses kapasitesinde idi, daha sonraları müzik anlayışı gelişti ve ses sahaları 7-7 bir çeyrek oktava kadar yükseldi.

860 frekanslı la diyapazonlar, 880-888 frekansa kadar yükseltildi. Piyanolardaki oktav ve frekans artışları piyanolar üzerindeki gerilimlerin de yüzde elli artmasına neden oldu. Önceleri piyanolardaki 12 bin kg. kuvvete yakın olan gerilimler daha sonraları yaklaşık olarak 18 bin kg kuvvet gerilime yükselmiş,

gerilimin artmasıyla, teller vasıtasıyla, eşiklere daha sonra da ses tablosuna yapılan basınçlar da yüzde elli nispetinde artış gösterdi.

Piyanolardaki tellerin eşiklere ve ses tablosuna yapmış olduğu bölgesel basınç 300 kg-m.den 400-450 kg-m.ye yükselmiştir.

Piyanolardaki bu artışlar fiziksel yapısını zorlamış, tahta şase olarak yapılmış olan ilk piyanolar artan gerilim ve basınca tahammül edememiş ve çalınamaz duruma gelmiştir. Ondan sonra yapılan piyanolara direncini artırması için demir döküm şaseler ilave edilmiş ve günümüzde de aynı şekilde yapılan piyanolar son derece sıhhatli olarak icracıları tarafından zevkle icra edilmektedir.

Piyanolarda 85 ila 88 tuş vardır.

85 tuşlu piyanolar 7 oktav ses sahasına sahiptir, bu tuşların 50 adedi beyaz fildişi veya plastik malzemeden yapılmış, 35 adedi ise siyahtır, abanoz veya bakalit türü malzemelerden yapılır.

88 tuşlu piyanolar 7 bir çeyrek oktav ses sahasına sahiptir, bu tuşların 52 adedi beyaz 36 adedi siyahtır.

85 tuşlu piyanolarda birinci tuş sol baştan itibaren la sesinden başlar, en son ses ise la sesinde biter.

88 Tuşlu piyanolarda birinci ses yine la sesinden başlar, do sesiyle biter.

Bazı özel olarak yapılmış 90 tuşlu piyanolar da bulunmaktadır.

Klavyelerde özellikle fildişi, beyaz tuşlar için, abanoz ağacı da, siyah tuşlar için aranır. Bulunmadığı zaman yerine plastik ve bakalit kullanılır. Bir piyanistin en hassas yeri parmak uçlarıdır. O nedenlerdir ki tuşlarda fildişi ve abanoz gibi organik maddeler tercih edilir. Diğerleri suni malzemeler olması nedeniyle piyanistin klavyeye uyum sağlaması daha zordur. Organik maddeler daha doğal malzeme olmasından dolayı parmak uçlarıyla çok iyi uyum sağlanmakta ve icracıya rahatlık kazandırmaktadır. Piyanoların ses sahaları baslar, ortalar ve tizler olmak üzere üç kısımdan oluşur.

Baslar en baş kısımda ele alınır. En pes sesler buradan başlar, bas tellerin içi çelik üzeri bakır sargılı tellerdir. 28 ila 30 sestten oluşur. Baştan 14 tuşa ait tel tek olarak takılır, diğer 14-16'ya ait teller ikişerli olarak takılır. Ortalar ve Tizler düz çelik teldir ve her ses için üçerli olarak takılır, teller pes taraflarda hem uzun hem de kalındır, tiz taraflara yani sağ tarafa doğru gidildikçe tel boyları kısalır ve kalınlıkları

da inceler. Piyanolarda 220 civarında tel vardır ve bu teller akça ağaçtan veya gürgen ağacından yapılmış ve ses tablosuna yapıştırılmış olan eşikler üzerinden geçerek şase de bulunan pimler ve akort çivileriyle şaseye gerdirilirler, akortları cıva çeliğinden yapılmış 6 cm uzunlukta, 6-7 mm çapında kalem gibi üzerine vida dişine benzer ince dişler açılmış akort çivileri ile yapılır, çiviler demir şasede açılmış olan geniş deliklerden geçtikten sonra şasenin altına özel olarak kontra şeklinde sert ağaçlardan hazırlanmış (bu ağaçların akça ağaç veya akgürgen ağacı olması terci edilir, çünkü bu ağaçlar diğer ağaçlara göre daha dayanıklı ve daha güzel akort tutar) ve yerleştirilmiş çivi tablasına üç cm. derinliğe kadar sıkı sıkı vira edilirler (gömülürler) çivi tablasına kullanılacak ağaçların çok kuru olmasına özen gösterilmelidir. Aksi halde ileriki yıllarda nemini atarak çivileri gevşetir ve piyanonun akort tutmaz hale gelmesine neden olurlar bu gibi hallerde eski çivilerin yerlerinden çıkarılıp yerlerine daha kalın çivilerin takılması gerekir. Piyanolarda ses tabloları özellikle lâdin ağacından yapılır (dünyada en güzel ses veren ağaç olarak bilinir ve o nedenle keman dahil bütün telli sazların ses tabloları lâdin ağacından yapılır). Damarları yüzeye dik gelecek şekilde 8 mm kalınlığında, balkonları ve eşikleri yapıştırılarak hazırlanan ses tablosu ses kutusunun en önemli yerini teşkil eder. Ses tablosu eşikler vasıtasıyla tellerden almış olduğu titreşimleri büyülterek kulaklarımıza kadar ses olarak gelmesini sağlar. Piyano mekanizmasında mutlaka her parçasının önemi büyüktür ama tokmakbaşlarıyla surdinlere ayrıcalık tanımak gerekir. Nedeni ise diğer parçalar gibi standart şekil ve ebat sorunluluğunun dışına çıkmalarıdır. Tokmakbaşları, pes seslerden tiz seslere doğru küçülerek gider, en büyük tokmakbaşı, en kalın ve en uzun bas telinin tokmakbaşı, en küçük tokmakbaşı ise en ince ve en kısa tiz telin tokmakbaşıdır. Surdinlerde de durum aynıdır. Pes seslerden tiz seslere doğru küçülerek gider ayrıca tekli, çiftli ve üçlü tellerde susturucu görevi yapan keçenin şekilleri farklıdır.

Surdinler, seslerin çalınırken devamlı uzamamasını sağlar, piyanolarda 65 kadar surdin bulunur. Sondaki tiz seslere surdin koymaya gerek duyulmaz, frekans yüksektir ses uzamaz.

Pedallar piyanoların ayaklar ile kullanılan kısımlarıdır. Bazı piyanolarda iki, bazı piyanolarda üç pedal bulunur.

İki pedallı piyanolarda sol pedal seslerin hafif çıkmasını sağlar, sağ pedal seslerin daha büyük ve vibrasyonlu (ekolu) çıkmasını sağlar. Konsol piyanoda üç pedal olursa ortadaki pedala gece pedalı adı verilir, gece çalışırken piyanonun sesinin etraftaki insanları rahatsız etmemesi için piyanonun sesinin yarıdan fazlasını azaltmaya yarar. Kuyruklu konser piyanosundaki 3. pedalın görevi ise, piyano için yazılmış bazı parçalarda eserin bestecisi eserde bazı seslerin devamlı uzamasını ister, böyle durumlarda üçüncü pedal bu görevi yerine getirir, eser çalınırken sadece istenilen seslerin surdinlerini açık tutmak suretiyle devamlı o seslerin uzamasını sağlar, yani vokal sesi vermesini temin eder.

Bir piyanoyu insana benzetecek olursak, klavyesi beyni, mekanizması kalbi, diğer kısımlar da gövdesi sayılır.

Piyano diğer sazlara göre en genç olmasına rağmen en güçlü ve en kapasiteli olanıdır.

Bir piyano başlı başına orkestra gibidir.

Kaliteli sesi ve ses zenginliği ile bütün dünyanın sevgisini kazanmış bir çalgıdır.

Piyanonun ses sistemi tamperaman ses sistemine göre yapılmıştır.

Tamperaman ise bir oktav ses aralığını 12 eşit ses aralığına bölen ses sistemidir. Bir de tampere deyimi kullanılır.

Tamperaman, ses sisteminin adıdır, tampere ise bu sistemden meydana gelen ses dizisine verilen addır.

Diyatonik, Pisagor ve Pentatonik ses sistemlerinde ana ses do sesidir.

Tamperaman ses sisteminde ise ana ses la sesidir. Piyano akort edilirken sol baştan beşinci la (4.oktav) sesinden akort edilmeye başlanır. 440 veya 444 frekanslı Diyapazondan alınan sesle akorda başlanır. Bu sesin bir oktav tizi 6. la sesi 880 veya 888 frekanslı la sesi verir piyano akordu büyük ve küçük olmak üzere iki ayrı metotla akort edilir.

Her ikisinde de dikkat edilecek en önemli husus beşlileri tam beşli olarak almayıp biraz pes olarak almak olmalıdır, aksi halde son beşlide birikme olur ve oktav 54 komaya yükselir. Halbuki bir oktav ses aralığı 53 komadır, doğada da bu böyledir, iki kere ikinin dört ettiği gibi kesin ve hiç değişmez. Doğa kanunudur.

Bazı kuramcılar yanlışla düşerek yarım seslerin 4,5 koma olduğunu iddia ederler. Hâlbuki yarım sesler piyanoda geçerlidir, altı tam ses oniki eşit ses aralığına bölünmüştür ve yarım sesleri oluştururlar, yarım sesler ise 4,500 koma değil 4,416 komadır. Bazı kuramcıların dediği gibi yarım sesler 4500 gibi düşünülecek olursa oktavlar 54 komaya yükselir ve içinden çıkılmaz hal alır.

$$4,416 \times 12 = 53 \text{ koma}, 4,500 \times 12 = 54 \text{ koma}$$

4,500 koma gibi düşünen kuramcıların dediği şekilde piyanolar akort edilecek olursa hiçbir eser, ~~çalınmaz~~ yapılan o akord ile en son re - lâ beşlisinde re sesinde bir komalık artış olur ve re sesi re diyez'e yakın şekilde tiz çıkar, sanki re ile re diyez sesleri aynı sese akortlanmış gibi ses verir, bu şekilde akortlanmış olan bir piyanoda ses aralıklarında bir eşitlik dengesi, olmayacağından piyano ile herhangi bir eseri çalmak mümkün değildir.

Birinin kendi içinde farklı teknik ve akustik avantajları vardır. Bu avantajlar ve benimsenmiş gelenekler, kullanılan formların oluşturulmasında temel rol oynamışlardır.

2. SOLUK TEKNİKLERİ

Bedenimizin kusursuz bir tasarımı vardır. Bu tasarımın özgün hali dışına çıkmaya kalkarsak, kullanım amacına uygun olmayan davranışlarda bulunmanızın acı sonuçlarına katlanmak durumunda kalabilir, uzuvlarımızı zamanından önce kullanılmaz hale getirebiliriz.

Soluk alıp verme, yaşantımızın her anında yaptığımız ve bizim hayatta kalmamızı sağlayan en önemli fonksiyondur. Bu nedenle, üzerinde konuşmamız gereken en önemli konulardan biri doğru soluk alıp vermeyi öğrenmek olmalıdır.

Yaşamımızın olmazsa olmazları arasında yer alan “soluk almak” konusunu pek ciddiye almadığımızı kabul etmemiz gerekir. Dinlenme anında dakikada 14 soluk aldığımızı düşünürsek, bir saatte 840, 24 saatte ise 20.000 kereden fazla soluk aldığımız ortaya çıkar. Bir kere yaptığımız hatalı bir davranışımızı telafi edebiliriz ama günde 20.000 kere yaptığımız bir hatanın sonuçlarını düzeltmemizin hiç kolay olmayacağını, belki hiç mümkün olamayacağını bilmemiz gerekiyor.¹

Doğru soluk alıp vermenin önemini daha iyi anlamak için ilk önce yetersiz ve düzensiz soluk alıp vermenin zararlarına bir göz atmak gerekir. Organlarımıza oksijen taşınmasına yardımcı olan kalbimiz, böylesi bir durumda sıkıntıya düşen ilk organımız olacak ve kalp krizi geçirme olasılığımız artacaktır.

Ayrıca kan basıncının yükselmesi, kanser, ani sancılar, zatürree, astım, konuşma problemleri, stresle başa çıkamama, düzensiz soluk alıp vermenin yol açabileceği ama bizim pek üzerinde düşünemediğimiz ve önlem alma ihtiyacı duymadığımız sorunların başında gelir.

Doğru ve kontrollü soluk alıp vermemizin birçok faydası daha vardır. Örneğin kalbin ritminin düzelmesiyle kan basıncının düşmesi, kan dolaşımının hızlanması, sindirimin kolaylaşması, stresle daha kolay başa çıkabilme, antidepresan ilaçlara bağımlılığı, her türlü alışkanlığı, uyku düzensizliğini ortadan kaldırmak bunlardan sadece birkaçıdır.

Biz vücudumuzdaki bu faaliyetler olup biterken hiçbir katkıda bulunmayız. Ne bir emir verebiliriz, ne hareket etmeleri için kaslarımıza bir katkıda bulunabiliriz.

¹ **Mustafa Kartal**, Nefesin Sihirli Gücü, İstanbul, 2009.

Aslında bunların hiçbirine gerek de yoktur. Çünkü akciğerlerimiz bu enerji desteğinin nasıl sağlanacağı konusunda yeterli bilgi ve donanımına sahiptir. Soluk alma sistemi DNA'larımıza yazılmış programın yürürlüğe girmesiyle bizim kontrolümüz dışında bağımsız çalışan bir sistemdir. Bizim konuyu kontrol etme noktamız özgün programın bizim yanlış tutumlarımız nedeni ile çalışma problemleri gösterme noktasındadır. Amacımız sistemin kurgulandığı gibi çalışmasına yardımcı olmak ve özgün işleyişi yeniden kazandırmaktır.

Bir koşu yaparken soluk alıp verişin hızlanması, uyurken yavaşlaması programın mükemmelliği açısından çok sıradan olaylardır. Program soluk alıp verişimizi duruma göre kendini yeniden düzenleyebilecek yeterliliktedir. Yeter ki biz onun çalışma düzenine karşı engelleyici bir duruş oluşturmayalım.

Akciğer, ömür boyu hiç durmadan bir pompa gibi, vücut içine hava alır, daha sonra bunu dışarı pompalar. Ancak akciğerin diğer tüm organlar gibi çalışabilmesi için bir dış enerjiye, dış güce ihtiyacı vardır. Bu güç, göğüs kafesinin hemen altındaki diyafram ve kaburga kemiklerinin aralarında bulunan kaslar sayesinde sağlanır.

Soluk aldığımız zaman, kaburga kemikleri dışarı ve yukarı doğru hareket ederler. Akciğerin altında bulunan diyafram kası aşağı doğru yassılaşır. Ciğerler soluk borusundaki havayı aşağı doğru çeker. Soluk verildiği zaman kaburga kemikleri içeri doğru geri çekilir. Kaburganın altında bulunan diyafram kası yukarı doğru hareket eder. Akciğerler sıkışınca küçük keseciklerdeki hava dışarı çıkmaya zorlanır. Zorlanan hava soluk borusundan yukarı doğru çıkmak zorunda kalır.²

Göğüs kafesinin esneme kabiliyeti, soluk alışverişimizi son derece kolaylaştırır. Göğüs kafesinin solunum sisteminde çok önemli bir işlevi vardır. Bu kafesin en bilinen yararlılık özelliği iç organlarımızı, özellikle kalp ve akciğerleri korumaktır. Göğüs kafesinin esnek oluşu soluk alıp vermemizi kolaylaştıran çok önemli bir özelliktir. Kemikten yapılmış bu zırh şaşırtıcı bir esneme kabiliyetine sahiptir. Normal şartlarda kafatası gibi son derece sert ve koruyucu bir kalkana benzeyen bu tasarım, soluk alıp verme esnasında son derece esnektir ve bu esneklik çok hassas bir ölçüdedir.

a) Özgün soluk :

² Mustafa Kartal, a.g.e.

Anne karından çıkıp ciğerlerini ilk defa havayla dolduran bebek, fiziksel yaşama ilk seslendiğinde, diyafram adalesini yüksek kapasiteyle kullanması sayesinde el kadar bedeni ile ortalığı çınlatacak kadar ses seviyesine ulaşır. Daha sonra yaşam boyunca yanlış kullanım yüzünden zayıflayan diyafram adalesi, yaratımın kusursuz mükemmellik ve özgünlüğünden, bozulma ve çözümler nedeniyle uzaklaşır ve yanlış kullanılarak verim kaybetmeye başlar.

“Doğru soluk alma uygulamaları” dediğimiz çalışmalarımızın hedefi, yaşam içinde zamanla bozulan diyafram kullanma kabiliyetini yeniden kazandırmaktır. Diyafram, göğüs boşluğunu karın boşluğundan ayıran kas tabakasıdır. Diyafram bütün memelilerin karakteristik bir özelliğidir. Sadece kuşlarda bulunmaz. Diyafram kullanarak soluk almak dediğimizde, vücudumuzu bel hizasından saran bir çember algılanmalıdır. Bu çemberin göbek deliğinin iki parmak altından hizalanarak böbreklerin ve kalça üstü gamzelerinin üzerinden geçtiği düşünülmesi gerekir. Bu adale grubu, gerçek anlamda kullanılabildiğinde, karın boşluğu mümkün olan en alt bölgeden genişletilerek, akciğerlerin normal şartlarda kullanılmayan alt bölgeleri kullanılır hale getirilir ve ciğerlerin yukarıya doğru yerine, aşağıya doğru genişlemesi temin edilir.

Ciğerlerin üst bölümü temiz havayla devamlı aktive edilirken, alt taraf sabit kalarak kullanılamamakta ve pasif kalarak devinime katılamamaktadır. Bu sınırlı bir havanın, sınırlı bir oksijenin ve sınırlı bir enerjinin tedarik edilmesi ve akciğerlerin tam kapasiteyle kullanılamaması anlamına gelmektedir.

İç organlar otomatizmal bir kurguyla bizden bağımsız çalışmalarına rağmen yalnızca akciğerler irademize boyun eğler. Kullanımı bizim seçimlerimize bırakılmış olan akciğerlerimizden en yüksek seviyede fayda oluşturmak için akciğer kullanma bilgisi olan soluk tekniklerini çok iyi anlamak ve uygulamak gerekir.

Akciğerleri tam kapasiteyle çalıştırabilmek demek; diyafram adalesinin kullanılmasıyla karın bölgesindeki organların aşağıya çekilmesi ve orada oluşan boşluğa doğru ciğerlerin genişlemesini temin etmek demektir. Bu da ancak diyaframa dayalı soluk tekniğinin kullanılmasıyla mümkün olabilecektir.

b) Doğru soluk almanın önemi :

İyi bir soluk, ağır, derin ve sessiz olmalıdır. Solukta ölçü, denge ve uyum çok önemlidir. Bu ölçü kalp atışının hızıdır. Eğer insanlar hakkında bilgiye sahip olmak istiyorsak nasıl soluk aldıklarına bakmamız yeterli olabilir. Sağlıklı olan ve kontrolü elinde bulunduran kişinin aldığı soluk ağır tempoludur. Sinirli ve kontrolsüz kişinin aldığı soluk hızlı ve yüzeyseldir. Huzursuz ve endişeli olanların soluğu, yavaşlayan ve hızlanan düzensizlikte, hırslı kişilerin soluğuysa kısa, sert ve dengesizdir.

Normal ve sıradan soluk alan kişilerin akciğerlerindeki havanın değişim oranı akciğer kapasitesinin 1/10'dur. Diyafram solunumu yapan bir kişinin kazanımı 3/10 oranındadır. Soluk uzmanı olan bir kişinin kazancı 1/2'dir. Yani ciğerlerindeki havanın yarısını soluyarak değiştirebilme imkânını yakalar. Bu da yüksek oranda oksijeni kendiliğinden ve daimi olarak vücuduna kazandırması anlamına gelir.

Soluk almak doğal ve otomatik bir olgudur. Farkında olmasak da soluk alırız. Alışkanlıklar nedeniyle zaman içinde ve farkında olmadan doğru soluk almak unutulmuş olabilir. Bu durumda doğru soluk alınmasının bir gereklilik olduğunu bilmeliyiz. Doğru soluk almayı engelleyen duruşlar ve alışkanlık haline getirdiğimiz kısa soluklar, akciğerin yüksek kapasiteyle çalışmasını mutlaka önleyecektir.

Ayrıca yaşadığımız sosyal olaylarda sağlığımız ve solunum sistemimiz için olumsuzluklar oluşturabilirler. Yeterli ve doğru soluk almak özellikle; vücudumuza ve organlarımıza yaşamlarını sürdürebilmeleri için ihtiyaç duydukları oksijeni sağlaması, vücuttan atılması gereken atık ve toksinlerin dışarı taşınması açısından çok önemlidir.³

c) Oksijen :

Oksijen, iç organların, bezlerin, sinir sistemi ve beyin çalışması için gereklidir. Beynin diğer organlara oranla daha fazla oksijene ihtiyacı vardır. Yeterli oksijen alınamadığında zihinsel bulanıklık, negatif düşünce, depresyon ve ardından iştih ve görme bozuklukları başlayabilir.

Yaşlanmanın en belirgin sebebi hücrelerin yeterli ve düzenli soluk alamamaları ve oksijenle buluşamamalarıdır. Yetersiz oksijen beyne yeterli miktarda oksijen gitmeme sebebiyle negatif ve depresif etki yapar.

Akut bir dolaşım bozukluğunun kalbe giden oksijeni durdurması kalp krizine, beyne giden oksijeni durdurması beyin ölümüne yol açabilir. Yetersiz oksijen almanın

³ Nüzhet Şenbay, Söz ve Diksiyon Sanatı, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 2010.

yaratabileceği rahatsızlık ve hastalıkların listesi uzundur. Sonuç olarak oksijen, kaliteli ve sağlıklı bir yaşam için çok önemli ve gereklidir.

Düzgün ve yeterli soluk alamayanlar sürekli kendilerini yorgun hissederler, sinirli ve verimsiz olurlar. Uyku düzenlerinde sorun yaşarlar. Bu nedenle güne kötü başlar ve devam ederler. Aynı döngüde kalmaları sonucu bağışıklık sistemleri de zayıflar ve sorunlar artarak devam eder.

Doğru soluk almak tüm bu yetersiz solunum sorunlarını ortadan kaldıracak ve dolayısıyla hayat kalitesiyle paralel olarak başarıyı da artıracak için önemlidir. Canlı ve genç kalmanın en önemli şartı temiz kan dolaşımıdır. Bunu elde etmenin sırrı da doğru soluk alabilmemizde saklıdır.

Soluk alırken hava, özel bir kuvvet uygulamadan, abartısız bir şekilde sessizce burundan alınır. Kısaca solunum kendiliğinden yapılmalıdır. Çoğumuz içimize çektiğimiz havanın hangi yolu kat ederek nereye, nasıl ulaştığı konusunda bilgi sahibi değildir.

Ortalama bir yetişkin dinlenirken dakikada on altı kez soluk alıp verir. İçimize çektiğimiz hava yaklaşık olarak %79 nitrojen %20-21 oksijen, %0.04 karbon dioksit ve az miktarda diğer gazlar ve su buharıdır. Dışarıya verilen solukta ise %79 nitrojen, %16 oksijen %4 karbondioksit ve az miktarda diğer gazlarla su buharı bulunur. Ani soluk alıp verirken yaşanan en önemli değişim % 4 oksijen oranıyla % 4 karbondioksit arasındadır.

Çabucak soluk, soluğa kalanlar; astımlı kişiler, fazla sıkı kemer takmış olanlar, dar giysiler giyinenler, sindirim sorunuyla bağırsaklarında gaz oluşanlar ve midesi fazla dolu olanlardır.

Diyafram adalesi kullanılmadığında; göğüs ve göğüs kafesi, omuz ve köprücük kemiğinin kalkmasıyla belirginleşen bir soluk alma şekli oluşur. Bu soluk alma yetersizdir. Alınan oksijen gerekli yerlere ulaşamaz. Akciğerlerin sadece üst lobları devrede olduğundan bu solunumu istenmeyen ve eksik solunum olarak kabul edebiliriz.

Diyafram Soluğu alırken, herhangi bir zorlanma olmadan yeterli hava çekilir. Çünkü akciğerler kolayca alt bölgelere genişlerler. Bu olurken diyafram ikinci bir kalp gibi görev görerek piston benzer hareketle ciğerlerin altını genişleterek damarlardaki akışı artırır; bu da dolaşımın genel anlamda iyileşmesine neden olur. Bölgedeki diğer

organlara da diyaframın yukarı aşağı hareketi sayesinde masaj yapılmış olur. Bu solunumun sinir sistemine de pozitif etkileri vardır.

Her zaman doğru soluk; burundan alınıp, burundan verilir. Daha fazla oksijene ihtiyaç duyulduğunda (şarkı söylerken veya koşarken gibi) hava burun ve ağızdan birlikte alınabilir.⁴

d) Doğru soluk alıp verme standartları :

Sorusunun cevabını Dünya Sağlık Örgütü'nün açıklamalarında bulabiliriz.

Bunlar;

1. Diyaframı kullanıma sokmak
2. Dakikada alınan soluk sayısını 8'in altına indirmek
3. Ses çıkartmadan soluk alıp vermek
4. Sadece burundan soluk almak ve vermektir.
5. Ciğerleri dakikada 4 ile 6 litre arasında hava ile doldurabilmek
6. Soluk alıp verirken bütün ciğer kapasitesini kullanabilmek

Solunumu ağız yerine burundan yapmak. Ağızdan soluk almak nazal bölgede ve bronşlarda istenmeyen mukozalı salgılara yol açabilir. Doğru soluk alıp veremeyen insanlar karbondioksit daha duyarlıdır; karbondioksitli ortamlarda daha sık ve kısa soluk alıp verirler.

Düzenli solunum yapan insanlar karbondioksitli ortamlar da heyecan ve stres sırasında, daha normal tepkiler verirler, kırmızı kan hücreleri oksijeni organlara daha kolay taşır. Gün içinde yapılacak soluk egzersizleri doğru soluk alıp vermemize yardımcı olacaktır.

e) Doğru ve derin soluk almanın faydaları :

Vücuttaki kan kalitesi, artmış olan oksijen oranı nedeniyle yükselerek sistemden toksinlerin atılmasına yardımcı olur. Bu sayede besinler daha iyi emilir ve sindirilir. Çünkü birçok sindirim sistemi organı bu durumda daha fazla oksijen alır ve daha iyi çalışır.

Düzenli ve kapsamlı soluklarla İyi havalandırılan akciğerlerde verem mikrobunu barınmaz. Yeterli oksijen alımıyla bütün bezler, iyi beslenmeleri sonucu enzimlerini

⁴ **Andrew Weil**, Sekiz Haftada İdeal Sağlık ,New York, 1997.

yeterli oran da salgılayarak, biyokimyamızın en mükemmel hale gelmesini temin ederler.

Doğru soluk almamız beyin, omurilik, sinir merkezleri ve sinirler dâhil olmak üzere bütün sinir sisteminin sağlığında düzelme sağlar. Bunun nedeni artan oksijen girişiyle sinir sisteminin iyi beslenmiş olmasıdır. Bu aynı zamanda vücudun her bölgesine ulaşan sinir sisteminden tüm vücuda sağlık yayılması anlamına gelir. Cilt gençleşir, kırışıklarda azalma yaşanır ve cilt pürüzsüzleşir.

Kalp ritminin düzelmesiyle kan basıncının düşmesi, kan dolaşımının hızlanması, sindirimin kolaylaşması, stresle daha kolay başa çıkabilme, antidepresan ilaçlara bağımlılığı ve uyku düzensizliğini ortadan kaldırma bunlardan bir kaçıdır.

Derin solunum sırasında diyaframın hareketi iç organlara masaj etkisi yaparak bu organlardaki kan dolaşımını uyarır. Derin ve yavaş solunum kalbin yükünü önemli ölçüde hafifletir. Bu da daha dinç, daha etkin ve kuvvetli bir kalp demektir. Ayrıca daha düşük tansiyon ve dolayısıyla daha az kalp hastalığı ihtimali anlamına da gelir.

Yavaş, derin ve ritmik solunum, kasları gevşeterek kalp atışlarınızın düşmesini, Hormonal sistemin yavaşlamasını sağlayacak ve sonuç olarak vücutla birlikte zihninizin de rahatlamasına yardımcı olacaktır.⁵

f) Yeni başlayanlar için basit bir dördümlü soluk çalışması :

1. Ciğerlerinizden havayı boşaltınız ve bu şekilde dörde kadar sayarak kalınız.
2. Dörde kadar sayarak soluk alınız, bütün ciğerlerinizi boğazınıza dek iyicene şişiriniz.
3. Dörde kadar sayarak ciğerleriniz doluyken soluğunuzu tutunuz.
4. Dörde kadar sayarak ciğerleriniz iyice boşalıncaya kadar soluğunuzu veriniz.
5. Sonra tekrar baştan başlayınız.

Bu soluk şekli kendinize uygun bir ritim buluncaya dek hızlı veya yavaş sayarak uygulanmalıdır. Bulduğunuz ritim dinlendirici ve rahatlatıcı olmalıdır. Bu ritmi bulduktan sonra soluğu bu şekilde birkaç dakika sayarak alıp veriniz ve sakinleştiğiniz zaman çalışmaya başlayınız. Basit ve faydalı bir soluk egzersizi şöyledir

1. Burnunuzdan sakin ve normal ölçüde soluk alın.
2. Sonra yine yavaş bir şekilde burnunuzdan verin.

⁵ Andrew Weil, a.g.e.

3. Burnunuzdan soluk alırken ikiye kadar sayın.
4. Soluğu ikiye kadar sayarak içinizde tutun,
5. Soluğu altıya kadar sayarak yavaşça verin.
6. Soluk vermeyi, soluk almaktan daha yavaş yapın.

Soluk verirken kaslarınızın rahatladığını ve gevşediğini hissedin. Bu soluk egzersizini gerildiğiniz veya sıkıldığınız herhangi bir yerde ve zamanda yapabilirsiniz. Gün içinde birçok kere derin soluk alıp veriniz.

“Aşağıdaki alıştırmaları yedili tekrarlarla çalışın.

1. **Uzun soluk al, uzun soluk ver**
2. **Kısa soluk al, uzun soluk ver**
3. **Uzun soluk al, kısa soluk ver**
4. **Kısa soluk al, kısa soluk ver”⁶**

g) Soluk Alma Tipleri :

Soluk alma çeşitleri konusuna değinecek olursak; Normal, bir kişi yani soluk konusunda üç farklı tipte soluk alış verişi sahip olabilir.

1. Ciğerlerinin sadece üst kısmını kullanarak,
2. Ciğerlerinin orta kısmını kullanarak,
3. Diyaframı kullanarak.

h) Ciğerlerin üst kısmını kullanmak :

“Bir sandalyeye oturun. Mümkün olduğunca göbeğinizi ve göğsünüzü hareket ettirmeden soluk alıp vermeye çalışın. Sürekli korsellerle dolaşanlar bu soluk tipini mecburen kullanırlar. Bu solunumun ciğerlerin sadece üst bölümünden yapıldığı bir soluk alıp verme durumudur. Bu soluk alışverişinde köprücük kemiklerinizin hareket ettiğini hissedebilirsiniz, çünkü ciğerler yukarı doğru genişlemeye çalışarak soluk alırlar. Yukarıda fazla yer olmadığından en sık soluk alışveriş bu şekildedir.”⁷

ı) Ciğerlerin orta kısmını kullanmak :

Şimdi, elinizi göğsünüze koyun ve soluğunuzu sadece göğsünüzü şişirerek alıp vermeye başlayın. Artık, sadece göğsünüz şişsin. Bu ciğerlerin orta kısmından soluk almadır. Bu soluk alış verişi esnasında, ciğerler ileri doğru genişleyerek havayla dolar.

⁶ **Mustafa Kartal**, a.g.e., s.27.

⁷ **Anthony Robbins**, Unlimited Power, Simon & Shuster Pub., New York, 1986, s.38

Ama kaburgalardan dolayı ciğerlerin genişleme kapasitesi sınırlıdır. Bu yüzden diyafram soluğu ile karşılaştırıldığında, daha az hacim sebebiyle sınırlı bir kapasiteye ulaşabilirsiniz. Bir çalışma egzersizi;

Derin bir soluk aldıktan sonra tek bir soluk üzerinde kesik, kesik darbelerle ya da adeta lokomotifçilik oynayan çocuğun çıkardığı "çuf çuf" sesleri gibi minik itmelerle soluğunuzu vereceksiniz. Yanan bir mumu söndürürken iki dudağınızı büzerek "fuf"lemeniz de aynı tesiri yaratacaktır. Başlangıçta tek bir soluk üzerinde 30 adet itme daha sonra 60 adet itmeye kadar yükselebilirsiniz. Bu çalışma mide adalesini soluğunuzla çalıştırmayı sağlar.

i) Ciğerlerin alt kısmını kullanmak :

Bunun için, bir sandalyenin ön tarafına nerdeyse düşecekmiş kadar kenarına oturun ve bacaklarınızı açın. Bacaklarınızın arasında aşağıya doğru ellerinizi sarkıtarak bütün vücudunuzla mümkün olduğunca eğilin. Bu duruşu muhafaza ederek soluk almaya çalıştığınızda sadece diyafram dediğimiz göbek hizasından bir çember şeklinde genişleyerek soluk alabildiğinizin farkına varacaksınız. İşte bu bizim istediğimiz diyafram soluğudur.

Bu duruşun özelliği; Eğilmemiz sebebi ile akciğerlerimizin üst bölümden genişleyecek yer bulamaması ve genişlemenin sadece diyafram dediğimiz ciğerlerin en alt bölgesinden yapılmasını zorunlu kılmasıdır.

Biraz sonra doğrulduğunuzda, bu pozisyonu ve bu pozisyonda aldığınız soluğu alma şeklini hatırlamanız ve bu duruşta aldığınız soluğun aynısını almanız istenecektir. Bu duruşta bu soluk alma şeklinin kolaylığını bilinçli bir şekilde algılayıp bir kaç kez daha soluk aldıktan sonra doğrulun. Şimdi biraz önce eğildiğiniz pozisyonu hatırlayarak, o pozisyon da aldığınız gibi soluk almaya çalışın. Biraz evvelki duruşun avantajını kaybettiğinizden, aynı soluk alışı gerçekleştirmeniz çok kolay olmayacaktır. Bu yüzden, tekrar bacaklarınızın arasına eğilip bu pozisyonda nasıl soluk aldığınıza dikkat ederek, doğrulduğunuzda pozisyonu unutmayacağınızdan emin oluncaya ve gerçek anlamda tamamen diyafram soluğunu aldığınızdan emin oluncaya kadar çalışmaya, soluk alıp vermeye ve soluğunuzu takip etmeye devam etmelisiniz.⁸

j) Bir başka diyafram hissetme egzersizi :

⁸ Can Gürzap, Konuşan İnsan, YapıKredi Yayınları.

Üzerinizde rahat kıyafetler varken, yere sırtüstü uzanın ve elinizi göbeğinizin üzerine koyun. Kendinizi iyice rahat bırakın, karnınızı sıkmadan derin soluk alıp vermeye başlayın. Doğal olarak göbeğinizin şişip indiğini göreceksiniz. Bu soluk alma şekli diyafram soluğudur. Diyafram soluğunda ciğerler aşağı doğru genişler. Ciğerler alt kısmındaki karın boşluğunda genişleyecek yer bulduğu için alt tarafta bir genişleme mümkün olmaktadır.⁹

k) Yaşamda Nasıl Soluk Alıp Verilir :

Bunu öğrenmeniz çok basit. Şimdi dar bir pantolon giyin. Belinizi oldukça sıksın! Yani her gün giydiğimiz herhangi bir kıyafeti giymemiz yeterli. Yine derin soluk alıp vermeye başlayın. Göbeğinizi sıkıştırdığınız için, artık diyaframınızı kullanamadığınızı, soluğun ciğerlerin üst taraflarından alınıp verildiğini hissedeceksiniz. Yani sıradan bir kişi ikinci veya üçüncü tip soluk alış veriş uygulamasıdır.

Diyafram soluğunu kendiliğinden en çok kullananlar ise, henüz soluk alış veriş bozulmamış çocuklar, soluk alıp vermeyi teknik olarak öğrenmiş sporcular ve doğru soluk tekniği eğitimi alarak şarkı söyleyen ve konuşan sanatçılardır. Birde derin uykuya geçtiğimiz de diyafram soluğu alıp verimiz. Bu zihnin devrede olmadığı korku ve endişelerin en aza indiği için mümkün olabilmektedir.

Amacımız da tüm bu korku ve endişelerden arındırılmış bir beden, yapması gereken işlere doğru bir şekilde kanallize olmasını sağlamaktır. Doğru soluyan bir beden stresten arınmış, kasları gevşemiş, zihni son derece açık ve en önemlisi heyecanını kontrol edebilmekte, nabzının yükselmesine izin vermemektedir. Yüzlerce kişinin önünde sanatını icra eden birçok sanatçı diyafram soluğu neticesinde heyecan ve stresten uzaklaşarak, sanatına konsantre olabilmektedir. Bedenin gereksinimi olan enerjiyi ancak ve ancak doğru soluk alabilmesine borçludur. Bir opera solistinin yanlış soluk alarak, söylediği ariyanın ortasında soluğunun bittiğini düşünebiliyor musunuz? Bu tür durumları yaşamamak için yalnızca doğru soluk almak yeterli değildir. Diyafram kaslarına hükmetmek de bir o kadar önemlidir. Akciğerlerinden çıkan soluğun diyafram denetimi ile ne kadarının ses tellerine çarpmasına neden olacağına diyafram kaslarıyla birlikte beyni karar verecektir. Soluk deposu yüksek oranda oksijenle dolu olan bir solist, elbette diyafram kaslarının sağlamlığından yararlanarak

⁹ Mustafa Kartal, a.g.e.

sesini istediği yüksekliğe çıkarma becerisini de elde edebilmektedir. Bu tiyatro sanatçılarında da aynıdır. Aktör ve aktiristler sahnede rollerini yaparken yalnızca konuşmazlar, sahne üzerinde çeşitli mizansenlerle, bazen de dans edip, şarkı da söylerler. Tüm bunları yapabilmek için de mutlaka diyafram soluğuna ihtiyaçları vardır. Geniş bir soluk haznesi onlara ancak bunca aktivasyonu sağlayabilir. Nasıl ki aktörler ve opera solistleri soluk alma yerlerini saptayarak, soluk alıp veriyorlar, biz piyanistler de aynıını yapmak zorundayız. Bedenimizi denetimli tutabilmek için, mutlaka doğru soluk alıp vermeli ve soluğumuzun denetimini kendi elimizde bulundurarak, doğru yerlerde soluk alış-verişi uygulamalıyız. O zaman bedenimizin kasılmasını önleyebilir, stresin bedenimize yüklediği gereksiz yükten kurtulabilir ve sanatımıza yoğunlaşabiliriz. Tiyatro ve opera sanatçıları gibi tüm üflemeli algıları alanların da uyguladıkları diyafram kullanım yöntemini biz de kendi sanatımıza eklememiz ve diri, algısı yüksek, stresten arınmış, heyecanı bertaraf etmiş bir bedeni oluşturur ve bu sayede ancak gerçek anlamda ustalığa erişebilir, sanatımızın gerektirdiği beceriyi gösterebilme yetisine ulaşarak sanatsal olgunluğun meyvelerini sunabiliriz.

3. OTURMA POZİSYONU

Günümüzün piyano klavyeleri , yapı ve biçim bakımından (birkaç oktavlık genişlik farkı dışında) 17. ve 18. yy.'ların Couperin ve Bach dönemleri klavyelerinden farklı değildir. Oturarak çalma zorunluluğu bu çalgının değişmez özelliklerinden biridir. Bu nedenle öğrencinin oturduğu taburenin piyanodan uygun bir uzaklıkta olması ilk koşuldur. Piyanoda doğru şekilde oturmayı denerken iki faktörle karşılaşırız. Sabitlerle ve değişkenlerle. Sabitler, piyanonun büyüklüğünü şeklini ve tuş takımının yüksekliğini içerir. Değişkenler ise, icracıya bağlı olan her şeyi kapsar. Sadece yüksekliği ve ağırlığı değil, anatomik yapısının oranlarının değişmesi de buna dahildir. Parmaklarının şekli ve uzunluğu, elleri, önkolu, kolu, gövdesi. Tüm bunlar ideal oturma pozisyonunu etkiler.¹⁰ Aynı boyda olan ve aynı piyano koltuğunu kullanan iki kişi bile koltuğu farklı yüksekliklerde kullanabilir. Aynı boyda olan iki kişinin önkollarının veya gövdelerinin uzunlukları farklıysa, elleri ve parmakları farklı pozisyonlarda olacaktır. Piyano başına oturma tek bir yolu yoktur. Bu yüzden yükseklik ayarı yapılabilen koltuklar icat edildi.

Kurallar koymak yerine, birkaç prensip sunmak yeterli olacaktır. Piyano başında dengemizi sağlamak için hem istikrar, hem de hareketlilik ararız. Ama aynı zamanda piyano başında denge sağlamak için minimum çabayı harcamak isteriz. İstikrar derken, rahatça oturmamıza izin veren bir pozisyondan, hareketlilik derken de tuş takımının karşısında özgürce ve rahatça hareket edebileceğimiz bir pozisyondan söz edilmeli. Vücut ağırlığının büyük kısmı koltuğa aktarılır, ama bunun bir kısmı da ayaklarla desteklenir; Özellikle de beden hareketliyken. Ellerimiz ya da kollarımız hareketliyken, vücudumuzun dengesi çok az da olsa değişir. Vücut, kollara ve ellere rehberlik eder ve onları en iyi şekilde hareket edebilecekleri pozisyona getirir.

Elbette bu dengenin sürekli olarak değiştiği anlamına gelir. Çoğu zaman bu değişiklik ufak, hatta görünmezdir. Ama hafifçe hareket etmezsek, dengemizi kaybederiz. Dengesiz bir vücut pozisyonu da hem gövdede, hem de uzuvlarda belirli bir gerginlik oluşmasına sebep olur. Daha önce de söylediğimiz gibi, sabit olunan her

¹⁰ Nevhiz Ercan, Piyano eğitiminde ilke ve yöntemler.

pozisyon gerginliğe neden olur ama pozisyonda yapılan bir değişiklik, gerilmiş olan kasları rahatlatmanın kesin yoludur. Sürekli olarak denge aramamızın asıl sebebi, o pozisyonda en az çabayı harcamak istememizdir. Dengemizdeki herhangi bir değişiklik, vücudumuzda bulunan başka bir uzuv tarafından yapılmalıdır. Duygusuz müzik olmadığı için, tamamen hareketsiz kalmak imkansızdır ve hareketin olduğu yerde de denge değişikliği olur. Piyanonun önünde hareketli bir tavırla oturup, sürekli olarak hareket etmeli, ama asla abartmamalıyız. Enerji gerginlik yoluyla da (sabit bir pozisyonda kalma çabasıyla), çok hareket etmekle de harcanır. Oturuyor da olsak, hareketli de olsak; dengemizi mutlaka korumamız gerekir.

Piyano başında oturan hiçbir piyanist birbirine benzemez. Horowitz'in çalarken son derece ekonomik hareket etmesi, ama tüyleri diken diken edecek bir virtüözüte sergilemesi ya da Richter'in en basit melodileri çalarken bile sürekli inişli çıkışlı hareket etmesi arasında ortak olan tek bir şey vardır; Olağanüstü denge ve koordinasyon anlayışları. Tamamen farklı şekilde oturup, hareket ediyorlar. Ama aynı zamanda iki piyanist de reflekslerinden sonuna kadar yararlanıyor. Piyanonun bir aşırı ucundan diğerine giderken, ayaklarımız bu hareketleri dengelemeye yardımcı olur. Tek bir ayağı zıt yöne uzatmak ya da topuklarımızdan birini vücudun eğiminin tersine doğru yere koymak çok daha destekleyici olacaktır.

Beyaz tuşlardan siyah tuşlara geçerken, biraz öne doğru eğilmek ve bilekle parmakları neredeyse aynı hizaya getirmek kadar, dirseği (üst kolu) kaldırmak gereklidir. Tuşlar daha dar olduğu halde, siyah tuşları çalarken rahatsız olmak için neden yoktur. Dirseği kaldırarak, bileğin yukarı ve aşağı hareket etmesine izin vermemeliyiz. Sürekli olarak siyah ve beyaz tuşlar arasında geçiş yapıldığında, vücut bu iki uç arasında merkez bir pozisyon belirleyebilir. Yine de vücudun yararlanacağı şekilde sürekli ve hafif bir pozisyon değişimi yapmak kasların canlılığını korur ve daha özgürce nefes almamızı sağlar.¹¹

Her piyanist koltuğun yüksekliğini ve uzaklığını istediği şekilde ayarlamalıdır. Çaldıkları süre içinde rahatsız olmadıkları sürece, pozisyonları doğru demektir. Bir sürü mükemmel piyanist aşırı derecede alçakta oturmayı tercih ettikleri halde, tuş takımına gerekli olan gücü aktarabiliyorlar. Aynı şey alışılmadık şekilde

¹¹ William S. Newman, The Pianists Problems, DaCapo Press, New York, 1984.

yüksekte oturanlar için de geçerlidir. Önkolun tuş takımına paralel olacak şekilde, tamamen yatay olması gerektiğine dair genel bir kanı vardır, ama bu basit kural bile her piyanist için geçerli değildir. Mesela üst kol çok kısaysa, önkolu tuşlara hafif bir açıyla yaklaşması tercih edilebilir. Ama üst kol uzunsa, dirseği (önkol) daha alçak bir pozisyonda tutabiliriz. Sadece tek bir temel kuralı kabul etmeliyiz. Rahatlık ve kolaylık. Chopin Etudes, opus 10 no. 1 ve opus 25 no. 12 gibi, melodi notalarının genellikle tuş takımının sol tarafında olduğu parçaları çalışırken, koltuğumuzu biraz sola alırsak daha rahat ederiz. Merkezde oturup sürekli sağa ve sola uzanacağımız dengesiz bir pozisyonda durmaktansa, gerektiğinde o güvenli pozisyondan sağa doğru uzanmak daha kolay olacaktır. Sol ayak sürekli sol pedal üzerinde durmak zorunda olmadığı için, vücudu destekleyecek ve dengeleyecek pozisyonlarda rahatlıkla kullanılabilir.

Kolaylık ve rahatlık her şeyden daha önemlidir, çünkü vücudumuz çok iyi bir dengeye sahip olmadıkça ve desteklenmedikçe, diyafram ve diğer kaslarımız gerilebilir. Bu kaslardaki gerginlik nefes alışımızı ve tekniğimizi etkiler. Bu elverişsiz durum gözle görülmüyor olsa bile, kesinlikle bizi çok etkiler. Pratik yaparak geçirdiğimiz zaman sırasında, gereksiz olan her eylem enerjimizin bir kısmını daha harcar. Kaslarımızı germekten kaçınmalı ve bu yanlış düzeltmek konusunda son derece kararlı olmalıyız. Ayrıca, sürekli yaşanan kas gerginlikleri alışkanlık yapar ve zarar verir.

4. KAS SİSTEMİMİZ

Artistik sorunların zorluklarını belirtmeden önce (müzikte yorumlama, yaratma ve doğaçlama sorunları), çok daha fark edilir ve bir o kadar da gerekli olan bir alanı araştırmalıyız. Çalma mekanizması, yani müzik yaratma aşamasında vücudun dahil olduğu bölgeler ve özel bileşenler.

Müzik yapabilmeye yarayan formüller oluşturabilmek için, mekanizmanın kendisini kontrol etmeliyiz. Buna özel parçalar, karakteristik ve insan makinesinin hareketleri dahildir. İnsan vücudunun tamamıyla ilgili anatomik bir inceleme yapmamıza gerek yok, ama sürekli kullandığımız aletler konusunda ortalama bir bilgiye sahip olmamız lazım. Sanat, ilham, içgüdü ve doğaçlama gibi soyut bir olgu olsa da; teknik: zekice, etkili ve kullanılan mekanizmaya zarar vermeyecek şekilde geliştirilmelidir. Vücudumuzdaki kas sistemimiz, sinir sistemimiz, soluk sistemimiz, tatmin edici performans sergiledikleri sürece onlar hakkında pek bir şey bilmeye ihtiyacımız yoktur, çünkü onları sadece kullanırız. Ama bozulurlarsa ya da onları o andaki kapasitelerinin üzerinde kullanmak istersek, haklarında ayrıntılı bilgi sahibi olmamız gerekecektir.

Piyano çalmak kas gücüyle ya da dayanıklılıkla ilgili bir şey değildir. Daha fazla onları kullanma kabiliyetimizle ilgilidir. Kaslarımızın bazıları küçük ve güçsüzdürler, daha ayrıntılı işler için tasarlanmışlardır; Diğerleri ise güçlü ve kuvvetlidir. Eğer bu büyük kasların düzgünce çalışmalarını sağlayabilirsek, zayıf olanları güçlendirmemize gerek kalmaz. İcra edeceğimiz pasajlar ne kadar karmaşık ve zor olsa da; gerekli olan kaslarımızı kullanıp, yorgunluk belirtisi olmadan çalmamızı sağlayan koordinasyonu kullanmamız gerekir.

“Genelde çocuklar kısa boylu olmaları sebebiyle, yetişkinlere göre daha iyi koordinasyona sahip olabilirler.”¹² Boyu daha kısa olan insanlar da daha uzun olanlara göre genellikle daha iyi koordine olurlar. Daha etkin, çevik ve kolay hareket ederler. En başarılı virtüözlerden bazılarının boyları kısa ve elleri küçüktü. Godowsky, Hofmann ve Friedman minyon yapılı olan harika sanatçılardan birkaçıdır. Elbette uzun boylu insanlar da harika sanatçılar olabilirler, ama bazı çocuk dahilerin mucizevi birer

¹² **Gyorgy Sandor**, On Piano Playing, Motion, Sound and Expression, Schirmer Books, NewYork 1981. s.17.

koordinasyon yeteneğine sahip oldukları, en zor ve teknik ayrıntı içeren eserleri büyük kolaylıkla icra ettikleri de bilinir.

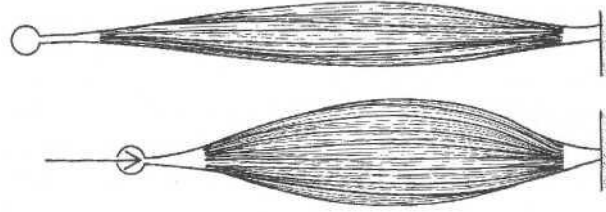
Çünkü bir çocuk müzikal çalışmalarına başladığında, içgüdüsel olan koordinasyon yeteneğini tüketir. Eğer bir öğretmen bu yeteneği kullanır, iyi şekilde yararlanırsa ve müdahale etmezse; ortaya çok daha iyi ve mutlu bir piyanist çıkar. Onların çoğu belli bir seviyeye gelip zorlanmaya başladıkları zaman engelleyici fikirlerle sınırlanırlar. Sonrasında da profesyonel bir piyanist olma yolundayken kaybettikleri içgüdüsel koordinasyonu yeniden kazanmanın yollarını ararlar. Bu koordinasyonun kaybolmasının en büyük nedenlerinden biri, parmakların bağımsız çalışması ve güçsüz “bilek” kaslarının güçlenmesi için yapılan çalışmalardır. Birçok yetişkin piyanist “güçlü kaslar” geliştirmek için yaptıkları parmak egzersizlerinden çekerler. Parmakları belirli bir seviyeye kadar bağımsızlaşmıştır ama bunun bedeli de parmaklarının karşılıklı uyumu ve koordinasyonu olmuştur. Genelde fiziksel faktörler de icracılara engel olur. Yine de, şimdilik piyano çalmanın sadece teknik açılarına geri dönelim. Parmakların bağımsız hareket etmesi çok gereklidir, ama bunu zorla ve kas sertleştirici egzersizlerle yapmaktansa, teknik sorunlara olan yaklaşımımız doğru pozisyonları aramak olmalıdır. Çünkü doğru kullanım parmakların bağımsız hareket etmelerine ve ihtiyaçları olan gücü bulmalarına yardımcı olur. Bu yaklaşım, parmaklarımızı hareket ettiren ve notaları iyi şekilde vurgulamamıza yardımcı olan ön kolumuzdaki kasların zorlanması ve yorulmasını engeller.

Daha büyük olan kaslar hareket ettirildiklerinde piyano çalmak için gerekli olan çaba, lazım olan enerjinin hissedilmeden ya da görülmeden dağılmasını sağlayacaktır. Bu noktada, kullanılan enerjinin aşırı şekilde azaltılmasını rahatlatmakla karıştırmamak gerekir. Bu tamamen kasları doğru şekilde kullandığımız zaman, çaba harcamamıza neredeyse ihtiyaç kalmamasıyla ilgilidir. Az önce de bahsettiğim gibi, piyano çalarken tamamen rahatlamak gibi bir şey mümkün olamaz, çünkü bir parmağımızı ya da elimizi kaldırmamız bile bazı kasları harekete geçirir. Kaslar zorlanmadığı için kendimizi daha rahat hissedebiliriz; daha küçük olanlar, güçlü olanlar tarafından yardım gördükleri için zorlukların altından kalkabilirler.

Parmak egzersizi yapıp sonunda sert kaslara sahip olmaktansa, ağırlık tekniğinin büyük ve rahat hareketlerinden keyif alabilmek mümkündür. Rahatlama tekniği kulağa çekici geliyor olabilir, ama büyük ve rahat hareketler ne kadar zevkli

olsa da, teknik sorunlarımızın çözümü değildir. O kadar gergin olmasaydık; ne çare, ne de önlem olarak rahatlamaya ihtiyaç duymazdık. Belirli kasları en uygun şekilde birleştirecek, hiçbir zaman sert ve gergin olmayız. Rahatlamak istemiyoruz, müzik yapmak ve müziğin her duygusuna dahil olmak istiyoruz ama fiziksel zorlanma olmadan.

Buradaki amacımız, kaslarımıza zarar vermeden, çaba harcamayarak ve anlamlı şekilde piyano çalabilmek için gerekli hareket şekillerini belirlemek ve uygulamaktır. Tüm aktif ve pasif hareketleri ve parmakların, elin, bileğin, ön kolun, üst kolun ve bedenin rollerine değineceğiz. Tuşlarla direkt olarak temas kuran tek yer parmaklarımız olduğundan, tüm diğer aktiviteler onlara yardımcı olmak amacıyla yönetilir ve sınırlandırılır. Hareketleri hareket etmiş olmak için uygulamayız. Yorucu parmak çalıştırma yöntemleri ya da abartılmış, dairesel rahatlama jestleri yerine, dikkatlice uygun hareket şekillerini seçecek ve sadece gerekli olan kas gruplarını aktif hale getireceğiz. Bu kas aktivitelerini açıklamadan önce, bir kasın nasıl çalıştığından bahsedelim. **“ Bir kas isteğe bağlı ya da bağlı olmayarak sinir merkezlerinden emir alır. Temas ettiğinde kısalır ve kalınlaşır. Kısaldığı anda anatomide yer aldığı bölgeyi çeker ve bağlı olduğu diğer noktaya yaklaşır.”**¹³ (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Kasın kasılmadan önceki ve kasılma hali

Bu bir kasın yapabildiği tek şeydir: bir uzvu ya da vücut parçasını kendine bağlı olan sinire doğru çeker. Çekilmiş olan kısım asla eski haline geri dönemez. Bu hareket karşıdaki kasla ya da yerçekiminin gücüyle yapılır. Bununla birlikte, kas çalıştıktan sonra, yeniden işe yarayabilmek için başlangıçtaki pozisyonuna dönmesi gerekir.

¹³ Sandor, a.g.e., s.19.

Eğer başlangıçtaki şekline geri dönmezse, başka bir sinir uyarımına tepki verebilir ve temasını sürdürür. Ama kasılacaktır. Bu gerçekleştiğinde, kasılmanın derecesine göre yorgunluk başlar. Bu kasılma durumu, kasın sinir merkezlerini yardıma ihtiyacı olduğuna dair uyarmasıdır. Yardım geldiğinde, kas başlangıçtaki şekline geri dönebilir ve yeniden çalışabilir. Eğer yardım gelmezse, kas daha büyük bir kasılmaya maruz kalır ve uyarı sinyali daha belirgin hale gelir. Yorgunluk artar; daha sonra da sertleşme, uyuşma ve daha çok ağrı ortaya çıkar ve zaman içinde kronik ağrılar ve kas bağlarında yanma meydana gelir. Tendinite* ortaya çıktığında, kişi bazen üç ya da dört aylığına, hatta daha uzun süreliğine çalmaya ara vermelidir. Kasların başlangıç pozisyonuna dönmeleri gerektiğini unutmayalım. Bu durumda, karşıt kas çalışmaya başlamalıdır. Bu karşıt hareket temasta bulunmuş kasları gerekli olacak şekilde rahatlatır ve sistemin sürekli olarak çalışmasını sağlar.

Önkolda parmakların yukarı ve aşağı doğru hareket etmesini sağlayan kaslar bulunur. **“Parmaklarımızı kaldırmak için, önkolumuzun üst kısmında (dorsal) gerici kas dediğimiz extensor kasları kullanırız.”**¹⁴ Gerici kaslar çekildiklerinde, parmaklar kalkar. Bu kaslar rahatlarsa, parmaklar kısmen de olsa yerçekiminin yardımıyla aşağı iner. **“Eğer onları aktif olarak aşağı indirmek istiyorsak, önkolun alt kısmında (volar) bulunan bükücü kasları flexor çalıştırmamız gerekir.”**¹⁵ Bu gerçekleştiğinde, son kullanılan (karşıt) gerici kaslar rahatlama fırsatı bulur ve esner. Bu rahatlama ve esneme yeniden çalışmaları için mükemmel duruma gelmelerini sağlar. Başka bir deyişle, parmakların aşağı ve yukarı doğru olan hareketi gerici ve bükücü kasların karşılıklı şekilde çalışıp rahatlamaıyla gerçekleşir. Karşıt kaslar sırayla çalıştıkları sürece, süresiz şekilde çalışmaya devam edebilirler. Aynı zamanda, karşıt kasların eş zamanda çalışmak zorunda kaldığı durumlar da vardır, ama bu hareket uzun süreli değil, anlık olmalıdır. Eğer temas uzun sürerse, kaslarda aşırı derecede gerginlik oluşur. Bu gerilmeden kaçınmak gerekir. **“Ön kolumuzu çekmek için bisepsi, zıt hareket için de trisepsi kullanırız. Bu kasların ikisi de üst kolda bulunur ve ön koldaki kaslardan çok daha güçlüdürler.”**¹⁶ Üst kolu kaldırmak için omuz ve sırt kaslarının bazılarını kullanırız. Üst kolu aşağı doğru indirmek için göğüs,

* Kiriş rahatsızlığı.

¹⁴ Sandor, a.g.e., s.19.

¹⁵ Sandor, a.g.e., s.19.

¹⁶ Sandor, a.g.e., s.20.

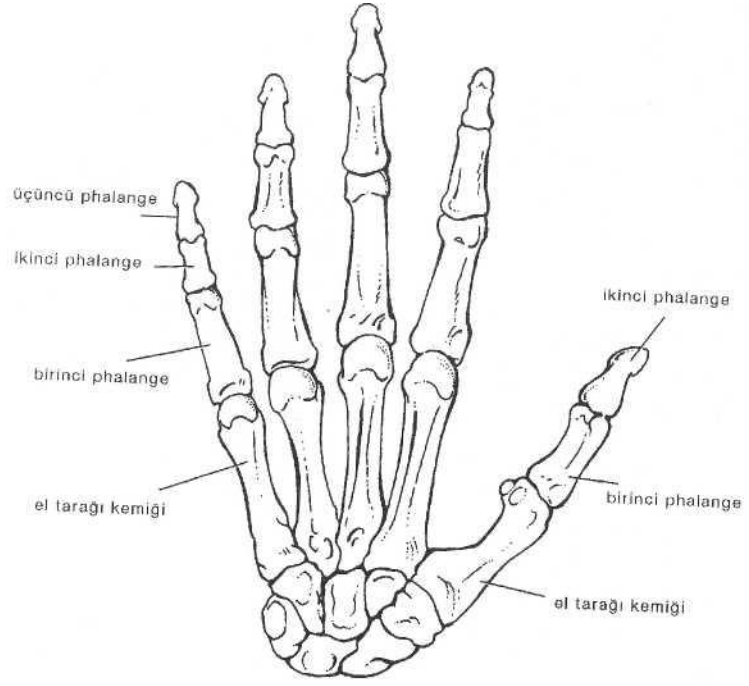
sırt ve gövde kasları aktif hale gelir. Bu kaslar insan vücudundaki en güçlü kaslardır. Tüm bu güçlü kasları kullanarak, yorgunluktan kolaylıkla kaçınabiliriz. Koordinasyonumuz doğru olduğunda ve karşıt kasların aşırı kasılmaması durumunda, sınırsız bir kas enerjisine sahibizdir. En kırılgan ve ince insanlar bile, en zorlayıcı pasajları mümkün olduğunca yüksek sesle çalabilecek enerji kaynağına sahiplerdir. Çünkü bir piyano tuşunun direnci sadece seksen beş ya da doksan gramdır.

Yorgunluk hissettiğimizde kullanılan kasları durdurmalı ve diğerlerini kullanmalıyız. Ağrıya neden olan kasları asla germemeli ve işkence benzeri egzersizler yapmamalıyız. Ne de olsa kaslarımızı uyuşturmak istemeyiz. Aşırı çalıştıklarında ve işlevlerini yerine getiremediklerinde bizi uyarmalarını tercih ederiz. Bu uyarı araçlarına ihtiyacımız vardır. Kendi anatomimizle daha yakın ve başarılı bir koordinasyon içinde olmamızı sağlar. Keman, piyano ya da başka bir müzik enstrümanı için kas dayanıklılığının geliştirilmesi gerekmez. Spor yaparken kasları zorlamak gerekebilir, çünkü sporda sadece koordinasyon değil, aşırı güç ve dayanıklılık da gereklidir. Müzikte ise her şey koordinasyonla ilgilidir. İhtiyacımız olan güç zaten kaslarımızda bulunur ve bu yüzden hassasiyetlerine kulak vermemiz gerekir. Kasları zorladığımızda elde edeceğimiz şeyin mutlaka bir bedeli olacaktır. Sadece koordinasyonumuz değil, notalarla çıkardığımız sesler de etkilenecektir.

Artık kasların nasıl çalıştığını (kasılmayla çekilme), karşıt kasların rolünü ve bölgesel rahatlamalarını anladığımıza göre, çalarken kullandığımız uzuvlarımızın (parmaklar, el, ön kol, üst kol ve omuz) çalışma alanlarını inceleyelim. Teknikte ve yorumda iyi sonuçlara ulaşabilmek için, bu alanı anlamak bu parçaların neden, nasıl ve hangi derecede aktif olmasını belirlemek için çok önemlidir. Mümkün olan pasajlarda olabildiğince merkez alan dahilinde kalmak ve aşırılıklardan kaçınmak kesin bir avantajdır.

Her parmak farklı uzunlukta ve şekilde olsa da, dördü (işaret parmağı ve üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklar) yapı olarak birbirlerine benzerler. Fakat başparmak yapı olarak olduğu kadar, uzunluk ve şekil olarak da farklıdır. Bu belirgin farka dikkat çekmek istiyorum, çünkü düzensiz gam ve arpej çalışın en büyük sebeplerinden biri, baş parmağın yanlış kullanılmasıdır. Başparmağın özel bir dikkate ihtiyacı vardır ve diğer parmaklara oranla farklı bir bilek, el ve kol pozisyonu gerektirir.

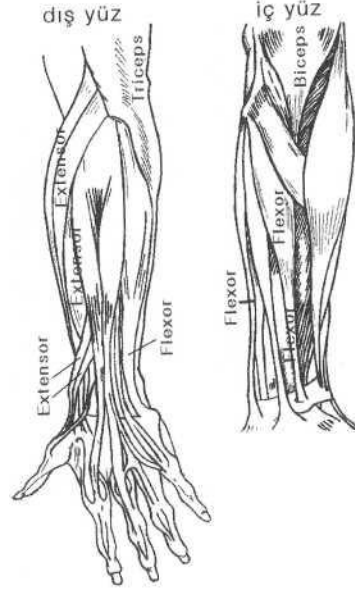
Diğer parmaklarda üçer kemik olduğu halde, başparmakta iki kemik vardır. Parmaklar el tarağı kemiklerine bağlıdır ve bu dört el kemiği (işaret parmağından beşinci parmağa kadar) bağ dokularıyla birbirlerine yakın şekilde bağlanmışlardır. Başparmak ise özgürce hareket edebilir. Şekil 2 'de gördüğünüz gibi, başparmak farklıdır.



Şekil 2. Elin iskelet yapısı.

Tüm dikey parmak hareketleri, daha önce de bahsettiğimiz gibi, ön kolda bulunan karşıt kaslar yardımıyla gerçekleştirilirler. Bu yüzden bir parmağın pozisyonu ancak kendisine bağlı olan kasın uzantısı gibi durursa doğru olur. Aynı zamanda bu kaslarla düz bir çizgide hareket edecektir. Bunun anlamı, kolun her parmak için hafif bir yatay ayar yapması gerektiğidir. Beş parmak eş zamanlı olarak kullanılmadığı sürece (yani akor çalındıkça), tümü için belirlenmiş olan kesin bir bilek pozisyonu olamaz. Her parmak için uygun olan pozisyonu sağlamak için, kolun duruşu (buna bilek ve el de dahildir) yatay olarak sürekli değişmelidir. (Bkz. Şekil 3) Kolların ve parmakların merkez pozisyonunu görebilirsiniz. Parmaklar çalmaya başladığında, yatay değişimler çok küçük olmalıdır, yoksa parmaklar hata yapar. Ayarlama hareketlerini abartmak istemeyiz, çünkü gereksiz derecede abartılı bir hareket

uyuşmazlıklara ve parmağı hareket ettiren bağ dokularında yorgunluğa neden olacaktır.



Şekil 3. Kol ve parmakların merkez pozisyonları

Son derece önemli olan yatay ayarlama hareketlerini daha sonra Rotasyon bölümünde göreceğiz.

Parmakların hareket alanlarını incelemeden önce, piyano tuşunun parmakla nasıl hareket ettiğini açıklayalım. Piyano tuşları destek noktası sebebiyle oluşan, önemsiz bir eğim dışında dikey ve düz bir çizgi üzerinde aşağı ve yukarıya doğru hareket ederler.

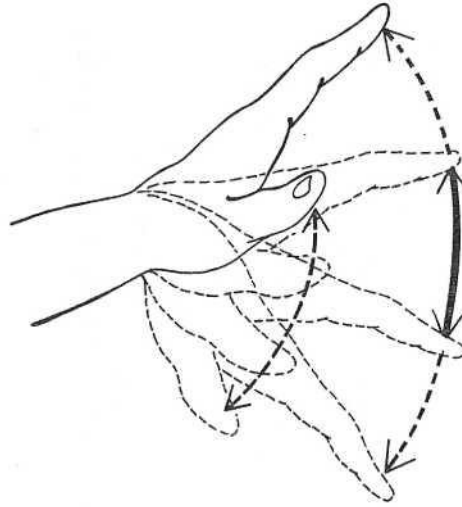
Bu yüzden parmağın en uçtaki kemiği tuşun üzerine olabildiğince dikey şekilde dayanmalıdır, böylece enerji olabildiğince direkt olarak aktarılır. Tuşlara eğimli şekilde temas etmek enerjinin dağılmasına sebep olur. Harcanan enerji dikey olan unsurun açısına bağlıdır. Bazen aşırı şekilde direkt olarak çalmak istemediğimizde, parmaklarımızı tuşların üzerine bilinçli olarak eğimli şekilde yerleştiririz (duygulu çalma).

Parmakların el, kol ve geri kalan uzuvlar gibi sürekli dairesel bir çizgi üzerinde hareket ettiğini biliriz. Bunun sebebi belirli destek noktalarına yerleşmiş olmalarıdır. Bir dairenin yarıçapı gibi hareket ederler. Bu yüzden bilek pozisyonunu parmağın uç kemiği tuşa dik olarak temas edecek şekilde ayarlanmalıdır. Her parmak bu ayarlamayı

gerektirir, özellikle de beyaz tuşlardan siyah tuşlara ve siyah tuşlardan beyaz tuşlara geçiş yaparken.

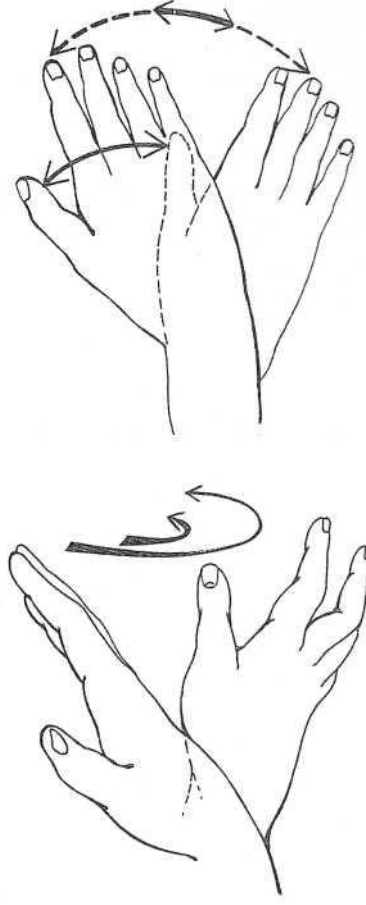
Başparmağın ve diğer parmakların, elin ve bileğin aşırı pozisyonlarının ortasında, rahatça çalışabileceğimiz ve zorlayıcı pozisyonlardan kaçınabileceğimiz merkez bölgeleri bulmalıyız.

Çalma mekanizmasının geri kalanının koordinasyonu, tüm bileşenlerin birbiriyle uyumlu olmasını sağlayabilir ve gerilmeleri önleyebiliriz.



Şekil 4. Bileğin ve elin dikey hareketleri.
Merkezdeki hali kalın ok ile gösterilmiştir.

(Bkz . Şekil 4 ve 5) Bileğin dikey, yanal ve dairesel yönlerdeki azami menzillerini görüyoruz. Noktalı çizgiler tüm menzili gösterirken, kalın çizgiler el işlevinin rahat olduğu merkezi belirtiyor. Amacımız; bileği, parmakları ve kolu kolayca hareket ettikleri bu merkez alanlarına getirmek veya yaklaştırmaktır.



Şekil 5. Bilek ve elin yanıl ve dairesel hareketleri.
Merkezdeki hali kalın ok ile gösterilmiştir.

Parmakların yatay hareketleri (elin açık ve kapalı pozisyonu) elde bulunan kaslarla kontrol edilir. Parmakların dikey hareketleri ise, daha önce de söylediğimiz gibi önkolda bulunan karşıt kaslarla kontrol edilir. Bu hareketlerin hiçbirini parmak kaslarıyla* (kiriş) kontrol edilmez, çünkü hiçbir şey kendi kendini hareket ettiremez. Asıl işi yapan kaslar her zaman insan bedeninin birleşme noktalarında bulunurlar. El, önkol kaslarıyla hareket eder; önkol, üst kol kaslarıyla; üst kol, sırt ve göğüs kaslarıyla vb. Kasların hiçbirini uzun süre boyunca aşırı derecede kasılı kalmamalıdır ve buna, özellikle el genişçe açılarak esnetildiğinde dikkat edilmelidir. Parmakları mümkün olduğunca kısa süre içinde eski pozisyonuna getirmek gerekli olacaktır. Bunu yapmak için sadece bir saniyemiz bile olsa. Bu aynı zamanda hızlı staccato oktavlarının da konusudur.

* Tendon.

Yatay ve dikey ayarlama hareketleriyle parmaklar aşırıya kaçan ya da hareketsiz pozisyonlardan kaçınabilirler ve kendi merkezi alanlarında hareket edebilirler. Çalma mekanizmasının geri kalanına, bitişik olan uzuvlar yardımcı olur.

Hareketlerin oluşmasını sağlayan çeşitli bileşenlerin hareketleri üç boyutla açıklanır. Dikeylik, yataylık ve derinlik.* Sınırlı sayıda olan bu hareketlerden nota dizileri, sesler ve ses gölgeleri çıkar. Şimdi bu bileşenlerin hareket listesine bir göz atalım.

Parmaklar dikey ve yatay hareketlerde bulunabilirler. Önkoldaki bükücü, gerici, eldeki uzaklaştırıcı** ve yaklaştırıcı*** kaslarla hareket ettirilirler. Yatay ve dikey hareketleri kombine ederek dairesel hareketler oluştururlar.

El de önkol kasları sayesinde yatay, dikey ve dairesel olarak hareket eder. Önkolun hareketleri olan rotatif**** hareketlerde bulunamazlar.

Önkol, üst kol kasları (biceps ve triceps) tarafından dikey olarak hareket ettirilebilir. Üst ve önkola bağlı olan kasların yardımıyla, dirsek ve önkol kemikleri pronasyon***** ve supinasyonuyla***** kendi eksenini etrafında dönebilirler. Yana doğru hareket edemezler. Bu hareket üst kolun rotasyonuyla oluşur.

Üst kol dikey, yatay ve sırt, omuz ve göğüs kasları sayesinde dairesel olarak hareket edebilir. Bu, insan vücudunun en hareketli uzuvlarından biridir.

Omuz dikey, ileriye, geriye ve dairesel olarak hareket edebilir. Nadir olarak aktif şekilde hareket eder, ama tüm kolu destekler ve hareket ettirir.

Arada bir beden hareketlerini ve pozisyonlarını omurgayla yanlara, ileriye, geriye ve rotasyonel olarak uygularız. Aynı zamanda bacakların ve ayakların bedeni desteklediğini, dengelediğini ve hareketliliğini sağladığını da unutmamamız gerekir. Elbette ayaklarımızla da pedalları kontrol ederiz. Anatominin baş ve boyundan bahsetmezsek eksik kalacağı kesin. Çünkü piyano çalarken çok az rolleri olmasına rağmen, onların en önemli organ olan beynimizi taşıdığını unutmayalım.

* Tuşun arka tarafından ucuna kadar olan alandır

** Abductor

*** Adductor

**** Dönme

***** Ön kolun içe doğru dönüşü

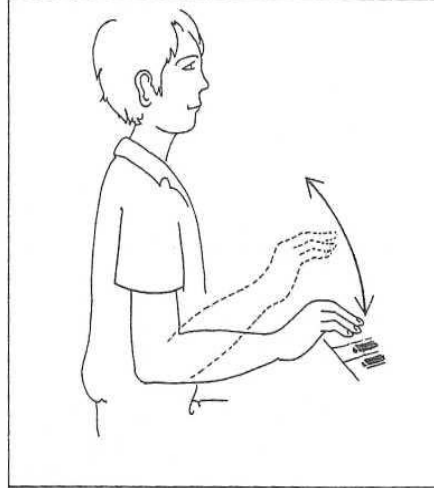
***** Ön kolun dışa doğru dönüşü

Bu liste piyano çalarken kullandığımız ve hareket ettirdiğimiz uzuvlarımızın tamamını içeriyor ve bize kullandığımız malzemelerin ne kadar sınırlı olduğunu gösteriyor. Öyle olsa da, bu hareketler ve bu hareketlerin kombinasyonlarıyla piyano üzerinde her türlü zorluğun üstesinden gelebiliriz.

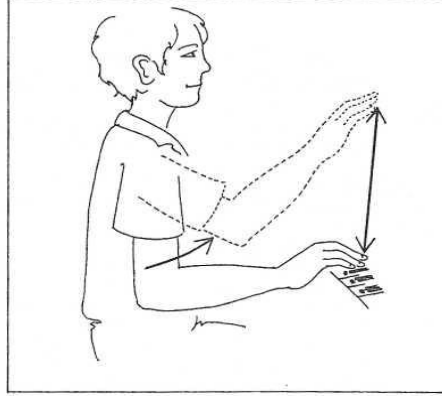
Bunlar tekniğimizin ana malzemelerini oluşturuyorlar. Onları bilmeli ve üzerlerinde ustalaşmalıyız. Bunları parmakların, elin ve kolun senkronize hareketleriyle kombine edeceğiz. Temel hareketleri, nasıl uygulandıklarını ve hangi uzvun kullanıldığını iyice anlayarak her türlü hatayı görüp, anında düzeltebiliriz.

Daha önce her uzvun kavisli hareketlerini inceledik ve onları tuşlara parmak ucuyla basarken düz ve dikey bir çizgi haline getirmek gerektiğinden bahsettik. Bu hareket, dikey hareket eden tuşlar için en uygun hız aktarımıdır.

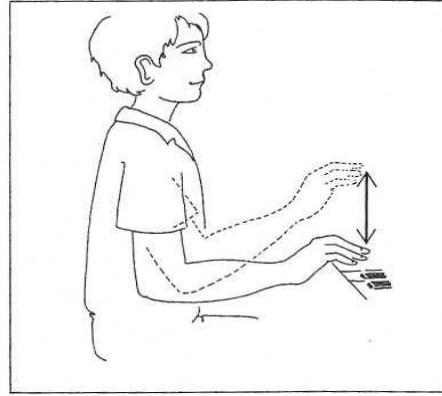
Eğer parmak uçlarımızın düz ve dikey bir çizgi halinde hareket etmesini istiyorsak, üst kolumuzu kullanmalıyız. Parmaklar, el ve önkol; üst kolun anlık ve ileriye doğru bir hareketiyle kaldırılmalı. Bu uzuvlar alçaldığında, üst kolun eski pozisyonunu almasına izin vermeliyiz. Eğer üst kol gereğinden fazla ya da gereğinden az şekilde hareket etmezse, dört hafif kavisin (parmak, el, önkol ve üst kol) sonucu, parmak uçlarının düz bir çizgide hareket etmesine sebep olacaktır.



Şekil 6. Parmak uçlarının aşırı kavisli inişi. Üst kol kaldırılmadığı zaman parmak uçlarının izlediği yol.



Şekil 7. Aşırı Üst kol hareketinden kaynaklı eğimli inen parmak uçları.



Şekil 8. Doğru üst kol hareketi ve bunun sonucunda dikey parmak uçları.

Yeniden aşırıya kaçan hareketler konusunu hatırlayalım. Aşırı kaldırılmış parmaklar, düz parmaklar, aşırı kavisli parmaklar, aşırı derecede yüksek ya da alçak bilekler, aşırı derecede bükülmüş eller (içeri ya da dışarı), içeri çekilmiş dirsekler ve gerilmiş kollar gibi şeylerden kaçınılmalıdır. Tüm bu pozisyonlar sorunlara yol açar.

Bazen müziğin duygusal yoğunluğu da kasların gerilmesine sebep olur. Bu durumu kontrol etmeye çalışmalıyız. Bilinçli şekilde yapılan ve aşırıya kaçan kas hareketlerinin arasındaki farkı iyi anlamalıyız.

Omzun temel rolü kolu kaldırmak, taşımak, rehberlik etmek ve ağırlığını kontrol etmektir. Bir kural olarak, omuz çok hareket etmemelidir ve bunun sonucu olarak da bazen kasılmalar hissedilebilir. Bunun çaresi, dairesel ya da önceki pozisyonun tersine doğru yavaşça hareket etmektir. Omuz, göğüs ve sırt kasları ne kadar güçlü olsalar da, onlar da rahatlamaya ihtiyaç duyabilirler. Kolun tüm yükünü omuz taşıdığı için, arada bir dinlenmelidir. Bu da kollar serbest düşüş halindeyken

olabilir. Yerçekimi devreye girer ve kollar bedene yakın şekilde aşağıya doğru sarkarlar. Bazen derin bir nefes de gereken rahatlığı sağlamaya yardımcı olur. Sonuç olarak omzun arada bir dinlenmesi için birçok fırsat vardır ve onu yormaya hiç gerek yoktur.

Aslında omuz ve parmak uçları arasında sürekli olarak devam eden bir etkileşim vardır. Tüm kolun gücü (ya da hareket halindeki ağırlığı), omuz tarafından tamamen kaldırılabilir, tamamen parmak uçlarına aktarılabilir ya da kısmen kaldırılır ve kısmen aktarılır. Parmak uçlarında bulunan aşırı derecede hassas olan sinirler bu aktiviteyi sinir sistemine mesajlar yollayarak düzenlerler. **“Birçok piyanistin tuşlarla temas etmekten keyif almasının ve onlardan hiç ayrılmasının sebebi, parmak uçlarındaki bu hassasiyettir. Tuşları sürekli olarak “hissederler” ve tuşların üzerinden aldıkları fiziksel haz daha çok duygulanmalarına sebep olur. “Dokunan parmakların” nota kalitesi elbette hiçbir zaman sert olmaz ama kolu daha geniş şekilde hareket ettirmedikçe ses yetersiz kalacaktır. Bu da müzikal ifadeyi zayıflatır.”**¹⁷

Kolumuzdaki ağırlığı parmak uçlarına uzun süreliğine aktarmamalıyız. Ağırlığın parmaklara olan aktarımı anlık olmalıdır ve omuz, parmakların aşırı kasılmaması için aniden kolun tüm ağırlığını almalıdır. Kolun tüm yükünü taşımak parmaklar için ağır bir şeydir ve tuşlara baskı uygulamak da oldukça zorlaşacaktır.

Gövdenin geri kalanının ve üzerindeki güçlü kasların olumlu katkısından kesinlikle yararlanabiliriz. Gövde kaslarının görevi; gövdenin hareketli, ama güvende kalmasını sağlayarak kollara yardımcı olmaktır. Aşırıya kaçan gövde hareketleri, yani hareketsizliğin zıttı da iyi bir şey değildir. Ama en azından sadece sesleri bir araya getirirken yorgunluğa ve gerginliğe sebep olduğunu söyleyebiliriz.

Kolların aşağı ve içeriye doğru hareket etmesini sağlayan göğüs kasları, belirli akorları çalmakta çok yardımcı olurlar. Elbette bu hareketlere dahil olan başka bir sürü kas daha vardır. Kolları ve omuzları kaldırırken, indirirken ve bedenin arkaya ve yanlara doğru eğilmesi sırasında bazı sırt kasları da çalışır.

Her fizyolojik yapının farklılığı düşünülürse kuvvetli olması gereken kaslar da karşımıza zayıf olarak çıkabilir. Bu durum piyano çalışmaya başlamadan önce

¹⁷ Sandor, a.g.e., s.29.

yapmamız gereken hareketlerle giderilebilir. Piyanistik organların tanınmasıyla, onların idaresinin kassal ayırım ve işbirliğinin beyin tarafından yapılması piyano tekniğini oluşturur.

5. EL POZİSYONU

Elimizin fizyolojik olarak en doğal duruşu, beşinci parmağın dışa dönük olması ile mümkün olur. Bilek hafif, dirsekler kırık ve kolların paralelliği korunarak klavye üzerine bırakıldığında doğal olarak beşinci parmak üzerine düşer. Ama eli tuşlara aşırı paralel olarak tutmaya zorlamamalıyız. Çünkü aşırı paralellik dördüncü ve beşinci parmakların başparmağın dibine eğik değil, avuç içine dik olarak basmasına neden olur, bu da elimizin doğal tutuşuna aykırıdır. Ayrıca elin beşinci parmak üzerinde doğrultulması parmakların aynı hizada durmasını sağlar ki bu da parmak eşitliğine yardımcı olur. Çünkü başparmak dışındaki dört parmak, aşağı yukarı aynı hizadadır, doğal bir kemer oluştururlar. Başparmak hem farklı hem de daha güçlüdür. Bu yüzden elin dışında bırakılarak oluşturulacak bir pozisyonda, ikinci ve beşinci parmaklar kemerin ayaklarını oluştururlar, böylelikle sıkışma olasılığı yüksek olan başparmağın doğal olarak serbestliği kazanılmış olur. Elin kuvvet ve dayanma gücünü oluşturan ikinci ve beşinci parmaklar da klavyede sağlamlığı ve güveni sağlamış olur.

Parmakların yapıları gereği birbirinden farklı olduklarını söylemiştik. Bu durumda eşitliği sağlamak için elin kemer biçiminde tutulması gerekir ki; el taraklarının kubbenin tepesini oluşturacak baş kısımları, çalışın eşitliği için gereken dengeyi kurabilsin. El dengesi kurulurken beşinci parmak üzerinde durulduğunda, birinci ve ikinci parmak bir “ C “ harfi biçimindedir. Bu da başparmağı sürekli dik tutma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Eğer el dengesi güçlü parmaklar üzerine kurulursa (1, 3, 5. parmaklar) kısa olan küçük parmak havada kalacağı için hem denge bozulacak hem de başparmağın daha baştan gerilmesi önlenemeyecektir. Başparmağın serbestliğinin gerekliliği gam ve arpejlerdeki geçiş kolaylığının sağlanması açısından da önemlidir.

Sonuç olarak yanlış el dengesi kurmak, önkol ve bilekte kasılmaya yol açar. Piyano edebiyatındaki eserler teknik açıdan gitgide zorlaştıkça çalışmalarımızın sonucu ağırlara, bazı kas rahatsızlıklarına, tendiniteye sebep olabilir. Ayrıca doğru el dengesinin önemi; Avuç içinin bir kubbe, parmakların kemer gibi düşünülmesi, çıkan sesin de yuvarlaklığına etki edeceğinden, müzikal açıdan da artmış olur.

5.1. ELİMİZİN VE PARMAKLARIMIZIN GELİŞTİRİLMESİ

Piyano çalabilmek için elimizin kuvvetlendirilmesi, kaslandırılması gerekir. Bunun sebebi elimizin, yani parmaklarımızın piyanistik uzuvlarımızı taşımak zorunda oluşu ve enstrumanın direncine karşı koyabilme zorunluluğudur. Yumuşak ve serbest kollara karşılık, kare şeklinde gelişmiş eller ve çelik gibi sağlam parmakları birçok ünlü piyanistte fark ederiz. Parmaklarda kas yerine tendonlar (kiriş) olduğu için bunların kas gücüne ulaştırılması gerekmektedir. Küçük ellerde bu da yeterli olmaz. Elin büyütülmesi genişletilmesi için, el tarağına ait parmak arası kasların çalıştırılarak parmak aralarının açılabilmesi mümkündür. Parmaklarda tendonların ve el kaslarının geliştirilmesi, parmak tekniği için de çok önemlidir. Çünkü parmaklarımızın güçlenmesi, onları kullanma hâkimiyetimizi artırır. Tuşlara ne kadar hafif ya da ne kadar kuvvetli basacağımıza, sesin seviyesinin ayarını tutturmamıza büyük ölçüde yarar sağlayacaktır. Tendonlarımızın kas gücüne ulaşabilmesi için, hem klavye üzerinde hem de dışında yapılacak bazı çalışmalar vardır; Ancak bu çalışmalarla bu mümkün olabilir. Bu çalışmalar, sıfır noktası dediğimiz eforsuz, gerginliği yok etmeye yönelik merkez durumunda olma duygusuyla yapılmalıdır.¹⁸ Yoksa yapılan çalışmaların hiçbir anlamı olmaz. Çünkü sıfır noktasının korunması, piyanistik uzuvlarda hareketin bir noktadan diğerine her zaman aynı enerjiyle başlayabilmesi için gereklidir. Amaç kaslarda oluşturduğumuz belleği refleks haline getirmektir.

Çalarken parmaklarımızı nasıl kullanmamız gerektiğine bakmak gerekirse, önce parmakların hangi kaslarla çalıştığına göz atmamamız gerekir: Yukarı kaldırdığımızda extensor* aşağı indirdiğimizde de flexor** kasları çalışır. Flexor kasları, extensörlere oranla daha güçlü olduğundan yukarı kaldırmak yerine, avuç içine bağlandıkları noktadan hareket ettirirsek, gereksiz enerji ve hız kaybına

¹⁸ **Joan Last**, Freedom in Piano Technique, Galliard Ltd., England, 1980.

* Gerici kaslar

** Bükücü kaslar

uğramayız. Parmağın yukarı kaldırılması sırasında avuç içinde boşluk hissi, aşağı indirildiğinde ise avuç içinde kapama hissi yaşanır.

Burada esas olan açma değil, kapama duygusudur. Ayrıca çalma sırasında elin çalan parmakta toplanması enerji kaybını önlemenin ve gerginliğin giderilmesi açısından çok önemlidir. Seste eşitliği sağlamak için bütün parmakların belirli bir yükseklikten indirilmesi, her parmağın aynı yükseklikten inmesi ve düşüş hızlarının aynı olmasına dikkat edilmelidir. Tek elde veya iki elde yaratılmak istenen eşzamanlılık, parmakların düşüş yüksekliğinin ve hızının eşitliği ile ilgilidir. Bütün bunları sağlayabilmek için sadece piyano başında değil, günlük hayatımızın her noktasında bu bilinci sürdürmeliyiz. Avuç içi boşluğu hissini her zaman yaşayabilmeli, parmak geliştirici çalışmaları her zaman yapmalıyız.

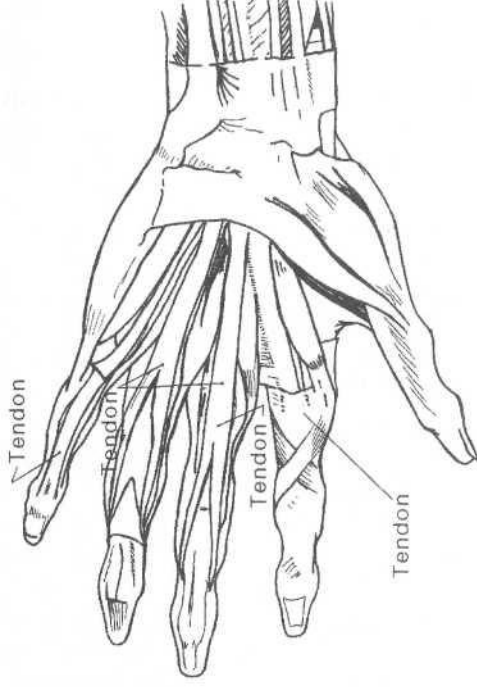
Bu çalışmalar parmak serbestliği sağlayacağı için, beyni, yaratıcılık konusunda özgürlüğe kavuşturmuş olacaktır. Parmak tendonlarımızı, avuç içimizdeki kasları geliştirici birkaç örnek vermek istiyorum.

1. Ellerimizi bacaklarımızın üstüne koyalım. Parmaklarımızı germeden en açık olabilecek bir pozisyonda tutalım. Her bir parmağı tek tek sağa ve sola, sanki biz hareket ettirmiyormuşuz, başkası tarafından yaptırılıyormuş gibi çekelim. Amaç her defasında iki tarafta da daha uzağa uzanabilmektir.
2. Ellerimiz kubbe biçiminde, tek tek her bir parmağın basışıyla elin ağırlığını taşıması ve sonrasında da gevşemesi, bunu yaparken de el tarak kemiklerinin başlarının yükselmesi ve birinci kemiklerin kırılıp içeri göçertilmeden, *forcé*¹⁹ edilmeden yapılabilmesi.
3. Başparmağın avuç içinden genişletilebilmesi için de, parmağı dışa doğru çekerken el tarak kemiğinin birinci kemiğe²⁰ bağlandığı yerden çekilmesi önemlidir.

Hareket yine sıfır noktasında, parmak kendi hareket ediyormuşçasına yapılmalıdır.

¹⁹ **Forcé:** Extra güç, çaba harcamak.İtmek, bastırmak gibi.

²⁰ **Birinci kemik :** First phalanx.



Şekil 9. El Kasları.

6. BEŞ PARMAK TEKNİĞİ, GAMLAR VE ARPEJLER

Gamlar ve arpejler, birbirine fizyolojik olarak hiç benzemeyen beş parmağın eşitlik, serbestlik kazanmasında, aynı zamanda kas yerine tendon (kiriş) bulunan elimizin güçlenmesinde büyük rol oynarlar.

Şimdi parmakların karakteristik özelliklerini ve fonksiyonlarını dikkatlice inceleyelim. Rollerini gerçekten çok önemlidir. Tüm çalma bileşenleriyle ve yerçekimi kuvvetiyle koordine olmalıdırlar. Rollerini ister aktif, ister pasif olsun uygulayıcı oldukları için önemlidirler. Tuşlarla tek başlarına iletişim halindedirler. Çünkü kolumuz ve bedenimiz parmaklara yardımcı olmak dışında hiçbir amaca hizmet etmez.

Bu da parmakların tamamen yalnız oldukları anlamına gelmez; Onları önkol kaslarının gerilip gevşemesi ve bağ dokuları hareket ettirir. Şu noktayı iyice belirtmek gereklidir: parmak egzersizi yaparken doğru yerleşimi bulamaz ve önkolla üst kolun pozisyonunu iyi ayarlamazsak, asla parmaklarımıza bağımsızlığını kazandıramayız. Tam bağımsızlık ancak ön ve üst kol kaslarını kontrol etmekle, eli (ya da bileği) sabit tutmamakla, parmakları zorlayan bir şekilde sokmamakla elde edilir. Bu sabit pozisyonlar, piyanodan kötü ses çıkarmamıza, uzun vadede gerginliğe, en kötüsü de ağrıya, akut ya da kronik olan sakatlanmalara sebep olacaktır.

Parmakların boyutları, şekilleri, (baş parmak sebebiyle) hatta anatomileri bile farklı olmasına rağmen, çalarken, gamlarımızda, arpejlerimizde sesin eşit olma zorunluluğu vardır. Eğer sabit el ve bilek pozisyonları kullanır, parmakların hepsine ayrı özen göstermezsek, parmakların eşitsizliği kendini en belirgin şekilde belli edecektir. Kısa ve ince olan beşinci parmakla, küt ve iki boğumlu olan başparmak, asla aynı sesi çıkaramayacaktır. Sabit bir el pozisyonu yerine, parmakların sürekli olarak bilek, önkol ve üst kol tarafından ayarlanması gerekir. Böylece serbest şekilde ve zorlanmadan hareket edebilirler.

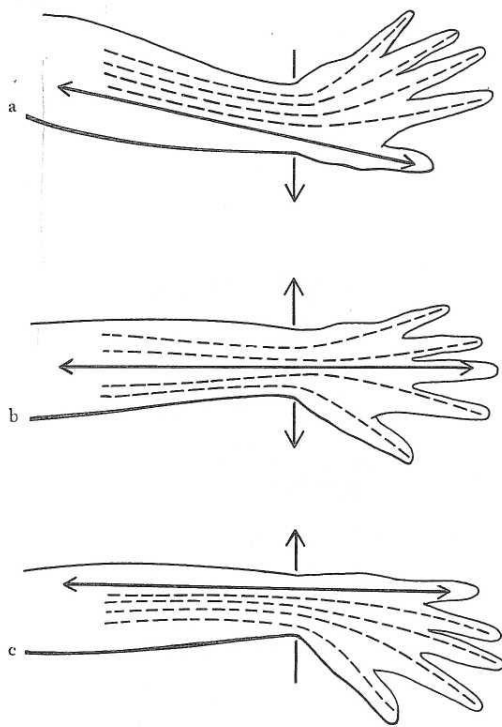
Başparmak diğer dört parmakdan çok daha farklıdır. Diğerlerinde üç kemik bulunurken, onda sadece iki kemik vardır. En kuvvetli ve en çevik parmağımızdır. Elin altına doğru hareket edip, avucun içine girebilir. Diğerlerinden çok daha bağımsızdır. Onun tarak kemiği, diğerlerine bağlı değildir. Diğer parmakların dikey

hareketleri, tarak kemiği ve parmakların ilk kemiği arasındaki bağ sayesinde oluşur. Ama başparmak kemiği, bileğe bağlı olarak dikey şekilde hareket eder.

Bu anatomik fark özellikle başparmak dikey olarak hareket edince ortaya çıkar, çünkü özel bir bilek pozisyonuna ihtiyaç duyar. Bilek biraz daha aşağıda durmak zorunda kalır. Eğer bilek diğer parmaklara uygun olacak şekilde yukarıda kalırsa, başparmağın dikey hareketi sadece bir yay çizmekten oluşacaktır.

Her parmak ucunu dikey olarak hareket edecek şekilde tutmalıyız, çünkü tuşlar da dikey şekilde hareket ederler. Bu yüzden tuşlara daha farklı şekilde basmak pek ekonomik olmayacaktır.

Parmakların işbirliği yapabilmesi için kolun ve bileğin oluşturabileceği iki hareket vardır. Bunlardan birincisi dikey çizgide hareket etmek, ikincisi ise yatay çizgide hareket etmektir. Parmakları önkol kaslarıyla (bükücü ve gerici kaslar) aynı hizada yerleştirmek istediğimiz için, bileğin ve her parmak için önkolun pozisyonunda hafif bir yatay değişiklik olacaktır. (Bkz. Şekil 10.)



Şekil 10. Önkolun yatay çizgisi: a) Başmakla, b) Üçüncü parmakla (ve 2-4, 1-5 parmak kombinasyonlarıyla), c) Beşinci parmakla.

Yatay ve dikey ayarlamaların hepsi akıcı ve de kesin olmalıdır. Onları aşırı derecede yapmak parmağı yine çizgiden saptırır.

(Bkz. Şekil 15) Bizlere her parmağın yatay şekilde ayarlanmış pozisyonunu farklı şekillerde gösteriyor. Şekil 15 (e) 'de de kol beşinci parmak için en uygun pozisyonu belirliyor. Bu da başparmağın tuşlardan doğru şekilde uzak kalmasına sebep oluyor.

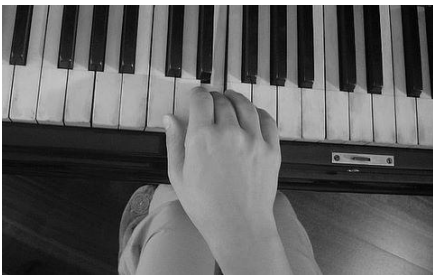
Başparmak çaldığı zaman, bilek alçaltılmalıdır. İkinci parmağa geçtiğimizde bileğimizi hafifçe kaldırırız, çünkü ikinci parmağın birinci kemiği* ve tarak kemiği** başparmağın tarak kemiğiyle bileğin buluştuğu yerden daha yüksekte bulunur. Başparmak ve ikinci parmak ancak bu şekilde dikey hareketler sergileyebilir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklar için bilek ve önkol yükselmeye devam eder ve beşinci parmakla en yüksek seviyesine ulaşır. (Sürekli olarak yatay bir ayarlamamanın da yapıldığını unutmamalıyız) Yatay ve dikey olan ayarlamalar gereklidir ve parmaklar her zaman daha yüksek veya alçak bilek hareketleriyle desteklenir. Başparmak için en alçak noktada, beşinci parmak için de en yüksek noktada olmalıdır. Eğer hem yatay hem de dikey hareketler başarılı olursa, parmaklar olabilecekleri en verimli pozisyonunda demektir.



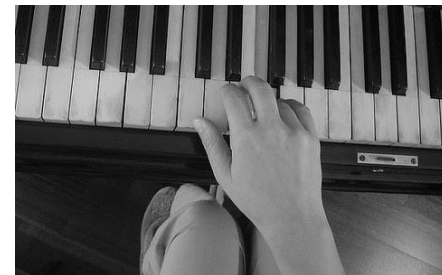
a)



b)



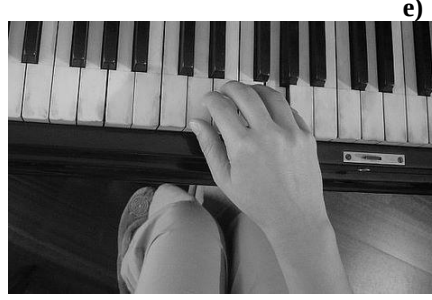
c)



d)

* Phalanx.

** Metacarpal.



Resim 1. Her parmağın pozisyonunun yatay olarak yeniden şekillendirilmesi.

Anatomi ve fizyolojide uzmanlaşmamış olsak da, sürekli olarak kullandığımız şeylerin yapısı hakkında bir şeyler bilmeliyiz. Yani parmaklar, el, önkol ve üst kol hakkında. Bu bilgiler yanlışlıklar yapmamıza engel olacak ve piyano çalma sanatında ilerlememize yardımcı olacaktır. Müzikal ifadenin piyano çalmak dışında, bir sanat olduğunu unutmamalıyız. Hatta bu bir sanat değil, yetenektir.

Başparmağı ilk kemik ve tarak kemiğinin bulunduğu yerden dikey olarak hareket ettirmek imkânsızdır. Sadece yatay olarak hareket eder; Yani avuç içi ve dışına doğru. Dikey hareket, tarak kemiğinin bilekle birleştiği noktadan çıkar ve bu yüzden başparmak çalarken bileği alçaltmak gerekir.²¹

En zarar verici teknik hatalardan biri başparmağı avuç içine yerleştirme alışkanlığıdır. Bu gamlar ve pasajlar çalınırken yapılan bir hatadır. Bu çok yaygındır ve piyano çalma konusunda sıklıkla hata yapılmasına sebep olur. Başparmağı avuç içine almak; Eşit olmayan pasaj çalmaya, istemsiz yapılan vurgulamalara, elde kramp hissi ve emin hareket edememe gibi sorunların oluşmasına sebep olur. Bu sadece rahatsız bir pozisyon değildir. Aynı zamanda onu dikey şekilde hareket ettirmeye yetecek kadar kas yoktur. (16. Şekli inceleyiniz) Onu bilekle destekleyerek aşağı itmelisiniz ya da önkolda sürekli olarak değişim yapmalısınız. Zaten sorunu oluşturan da budur; Eşit olmayan notalar. Bu rahatsız edici durum, başparmağın avuç içine girmesine engel olunarak ortadan kaldırılabilir. Serbest şekilde hareket edebilmeli ve dikey olarak düşmesine izin verilmelidir. Bu ancak elin yanında, avucun dışında ve

²¹ **Seba Baştuğ Şen**, Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002.

bilek alçaltılmışken gerçekleştirilebilir. (Resim 3'ü inceleyiniz)



Resim 2. Başparmağın avuç içine girmeye zorlanması



Resim 3. Başparmak dikey olarak aşağıya inmeye elverişli, doğru.

Gam çalmayı ayrıntılı olarak açıklamadan önce, parmakların hepsini özel olarak inceleyelim. Diğer dört parmak, başparmaktan belirgin şekilde ayrılırken, kendi aralarında da bazı farklar görülür. Şekil ve boyut konusunda farklı oldukları gibi, parmaklarda bulunan kaslar da farklıdır. Her parmak aynı şekilde kuvvetli değildir. Özellikle dördüncü parmak güçsüz hissi verir. Ama bu his güçsüz kaslara sahip olduğu için oluşmaz. Çünkü Üçüncü parmağın bükücü ve gerici kaslarıyla bir arada bulunurlar. Bu yüzden de bu iki parmak bir arada hareket etmeye meyillidir; Yani dördüncü parmak, üçüncüden tamamen ayrılamaz. Ama yatay ve dikey hareketleri son derece kesin şekilde uygulamak mümkündür. Ancak bu hareketler için gerekli alıştırmalar yapıldığı takdirde. Birçok inanın tersine, beşinci parmak en kuvvetli parmaklardan biridir. En küçük parmak olduğu doğrudur ama buna ek olarak elin dışında bulunan kuvvetli önkol kaslarının devamı da bu parmakta bulunur. Bu kaslar serçe parmağa ek bir kuvvet verir. Bas notalarının çoğunun sol ve melodilerin de sağ elin beşinci parmağıyla çalındığını göz önünde bulundurursak, bu güce ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz; Ustalık gerektiren oktavlı pasajların çoğunda olduğu gibi.

Parmakları çalıştıran önkol kasları üst kol, omuz ve göğüs kaslarına oranla daha küçüktürler. Eğer verimli şekilde kullanılmazlarsa, enerjilerini diğer parmaklara aktaramazlarsa, çabuk yorulurlar. Eğer parmaklar önkol kaslarının uzantısı olarak, olabildiğince düz şekilde yerleştirilmezlerse, bağ dokularında sorunların oluşmasına sebep olabilirler. Çünkü ters kaslar, parmakları düz şekilde değil, yanlara gidecek şekilde çekerler. Parmaklar ve dirsek arasında bu düze yakın çizgiyi oluşturabilmek için, bileğin hareketleri aşırıya kaçmamalıdır, yoksa yine çarpık bir çizgi oluşur. Bu

arada, kol pozisyonunda yapılan hafif değişiklikler iyidir. Sadece parmakları düzene soktuğu için değil, hafif ve sürekli değişiklikler, bileğin sabitlenmesini önlediği için işe yarar. Ne de olsa kasların ve dokuların sürekli olarak hareket etmesi bizim için yararlıdır.

Her parmak kaslarla birleşme şeklinden dolayı farklı birer uygun pozisyona sahiptir. Yine de başparmak için ideal olan, dördüncü ve beşinci parmaklar için ideal olandan çok daha uzaktır. Aslında burada beş farklı ideal pozisyonundan bahsediyoruz. Çünkü bu her parmak için farklıdır. Mesela beşinci parmağın pozisyonuna baktığımızda, başparmak tuşlardan uzaklaşmış oluyor (15 e'yi inceleyiniz). Burada üst kol vücuttan hafifçe ayrılır ve bu hareket önkolu ve bileği kaldırmaya yarar. Böylece beşinci parmak için uygun pozisyon bulunur ve başparmak yer değiştirir. Başparmağı kullandığımızda da, bunun tam tersi olur. Kol ve bilek alçalır ve beşinci parmak yer değiştirir. Önemli olan her parmak için ideal olan pozisyonu bulmaktır. Eğer aynı anda birkaç nota çalışırsak, kolun ve bileğin pozisyonu merkezde olmalıdır; Yani uçlardaki parmakların ortasında. Mesela, eğer başparmağı ve beşinci parmağı aynı anda kullanıyorsak, kol pozisyonu üçüncü parmağa uygun şekilde olacaktır. Üçüncü ve beşinci parmakların kombinasyonu için ise, kol dördüncü parmak pozisyonuna geçecektir.

Bilek beşinci parmağın kullanımına odaklandığında, bunun yukarıya doğru olan hareketi üst kolun vücuttan uzaklaşmasına sebep olur. Üst kol aynı zamanda siyah ve beyaz tuşlara basma seviyesini de belirliyor. Bu içe ve dışa (derinliğe doğru) olan üçüncü ayarlama hareketi. Hem yatay, hem de dikey ayarlamalar parmakları olabildiğince işlevsel hale getiriyor. Bu da aşırı çalışmalarına engel oluyor.

O sırada çalmayan parmakların tuşlardan hafifçe kaldırılması zorunlu olan bir şey değildir. Çok yükseğe kaldırılmamalıdır, kol ve elin öncülüğüyle aşağı belirli bir mesafeden yeniden inmeye hazır olmalıdır. Aktif olmayan parmakları kaldırmanın iki önemli sebebi vardır. Birincisi, parmağın ağırlığıdır. Parmak ne kadar küçük olursa olsun, ancak tuşla arasında bulunan belirli bir mesafeden harekete geçerse kullanılabilir. Parmak tuşun üzerinde kaldığı zaman, yerçekimi kuvveti onu aşağı doğru çekemez, çünkü zaten aşağıdadır. Bu durumda parmak uçlarında bulunan sinir uçlarının uyarılabilmesi için direkt olarak kas enerjisi kullanılır. Parmaklarımızın tuşların üzerindeyken rahatladıkları ve tuşlar hissedildiğinde yanlış nota

çalınmayacağı da doğrudur. Ama parmağın hafifçe kalkması daha güvenlidir ve kontrolün bizde olduğunu hissettirir. Ayrıca yerçekimi kuvvetiyle işbirliği yaparak, kasların üzerindeki yükü de hafifletir. Parmak hafifçe yükseldiğinde, bükücü ve gerici kasların kontrolü kolaylaşır, el ve kolun fırlama hareketi, parmağın tuşun üzerindeyken gerçekleştirdiği fırlama hareketinden çok daha etkili olacaktır.*

Tuşlara yakın olmayı seven piyanistler genellikle çok sert olmayan sesler üretirler. Ama çalma şekilleri orta şiddeti geçemez. Onlar için ses ancak zorlayarak yükseltilebilir, çünkü yerçekimi kuvveti büyük oranda işlevsiz kalır. Dahası, sesin kalitesi daha hafif ve donuk olmaya meyillidir. Tuşlarla sürekli temasta olmanın dezavantajlarından biri de, basma hassasiyetidir. Tuşlara bastığımızda belirli kaslar çalışır. Bu kasların zorlanması da sertleşmelere sebep olur, bu tamamen gereksiz bir harekettir. Çünkü baskı devamlıdır ve dirsekleri (üst kolu) vücuda doğru çeker. Bu ellerin içe doğru bükülmesine sebep olur. Bu da önkolda gereksiz gerginlik ve yorgunluk yaratır. Hissetmenin iyi olduğu tek durum, pianissimo yada legatissimo şekilde çalmaktır.²²

Başparmağı avucun içine yerleştirmemenin öneminden bahsetmiştik. Gam çalarken dirseği dışarıya doğru çıkarıp, başparmağı da elin yanına kaldırmalıyız. Sonra da başparmağın tuşa direkt olarak inmesi için bileği hemen alçaltmalıyız. (Bu bileğin alçakta olduğu bir pozisyonudur). Bu şekilde başparmağı avucun içine doğru almayı önleyebiliriz. Başparmak dördüncü parmağın altına geçtiğinde, hareket biraz daha büyür. Aynı zamanda hız yükseldikçe, hareketin büyüklüğü azalır; çünkü bileğin alçalma hareketi (başparmak çalmadan önce), başparmağı gitmesi gereken yere doğru yerleştirmek yerine fırlatmaya yardımcı olur. Başparmakla çalmaya başlamadan önce üçüncü ya da dördüncü parmağı tuşların arka tarafına doğru yerleştirmek çok yardımcı olabilir. Böylece dirsek çok dışarıya çıkmak zorunda kalmaz ve başparmak yerine daha kolay şekilde yerleşir. Şimdiye kadar anlattıklarımızı özetlemek gerekirse:

1. Çalan parmak gerici ve bükücü kaslarla düz çizgi oluşturmalıdır.
2. Her parmağı doğru pozisyona sokmak için el, bilek, kol yatay ve dikey olarak doğru şekilde yerleşmelidir. Böylece kaslar etkili şekilde çalışır ve elle kol, çalan parmak üzerinde eşitliğe sahip olur.

* Staccato tekniği.

²² Sandor, a.g.e.

3. Pozisyonadaki bu hafif değişiklik, eklem ve kaslardaki sabitlenmeyi, gerginlik hissini ortadan kaldırır.
4. Pozisyonadaki herhangi bir değişiklik el ile kolun, parmaklara yanlış hareketi iletmesine sebep olur. Çünkü parmaklar hızlarını ve kuvvetlerini onlardan alırlar.
5. Tekrarlanan nota ve akorlarda önkolun yeri, orta seviyededir.
6. Siyah tuşlarla çalarken, üst kol biraz daha yukarda ve ileri bir pozisyonda olmalıdır. Böylece el, bilek ve parmaklar beyaz tuşların üzerindeki gibi durabilirler. Bilek normal bir pozisyonda olmalıdır. Normalden yüksekte duran bilek değil, koldur.
7. Kol pozisyonunu değiştirdiğinizde, hiçbir koşulda önkolunuzda dönme hareketi kullanmamalıyız. Buna benzer hareketler diğer teknik dizilimlerde kullanılabilir ama beş parmak, gam ya da arpej tekniklerinde kullanılmaz.
8. Parmaklar çalmadan önce her zaman hafifçe yükseltilmelidir. İşi diğer bileşenlerle paylaşmaları gerekir. Kolun uyum hareketleri parmakların işini yüklenmek için değil, ona rehberlik etmek içindir. En sık yapılan hatalardan biri, parmakları, bileği ve kolu tek başına kullanmaktır. Parmaklar ve kollar birbirlerini tamamlamalıdır ama birbirlerinin işlerini yapamazlar. Görüldüğü gibi, sadece parmaklara güvenmek, önkol kaslarını yorar. Sadece bileği ve kolu kullanmak ise dağınık ve dengesiz şekilde çalmanıza sebep olur.
9. Her parmak işbirliği yapmalı ve kendisine özgü olan parmak-el-üst kol çizgisini oluşturmalıdır. Çaldığımız sırada her parmak kendisi için özel olan hareketleri en iyi şekilde uygulayacaktır.

Özel durumların her parmak için karakteristik olduğunu, parmakların koordine olmuş şekilde çalışması ve onları hareket ettiren kaslarla işbirliği halinde olması gerektiğini belirlemiştik. Gam ve arpej çalarken olabilecek en iyi pozisyonları bulup, onları özel durumlara göre ayarlamalıyız.

Arpejleri ve gamları piyano tekniği açısından aynı grupta inceliyoruz. Çünkü arpejler özellikle kuvvetlendirilmiş olan dizilerdir. Aralarındaki tek fark, arpejlerdeki notalar arasındaki perde farkının, gamlardakinden daha büyük olmasıdır. Teknik aynıdır ama notalar ve parmaklar arasında hareketleri birleştirme, ayarlama, arpejlerde çok daha büyük ve geniştir.

Arpejler sırasında, bileğin esnek dalga hareketleri ile dirseğin kendi etrafında yaptığı yumuşak yuvarlama hareketleri, klavyede düz bir çizgi değil, bir sürü eğri

oluşturur. Bu eğrileri bilek yapar, dirsek de yardımcı olur. Bu ikili kombinasyonun istenilen yöne hareket edebilmesini de kolumuz sağlar. Yani tüm bu yuvarlama hareketleri omuz eklemi tarafından yönetilmektedir.

Arpej tekniğinde de yine daha önce bahsettiğimiz gibi bütün kol diğer parçalarla uyumlu çalıştığı sürece kasılmalar, sert ve köşeli çalışmalar düzeltilebilir.

Arpejleri hızlandırmak için, dura dura çalmalı geçişler sırasında ve sonrasındaki bilek ve dirsek hareketlerini düşünerek hesaplayarak bilinçle çalışılmalıdır. Tek el ile hareketin doğruluğu oturduktan sonra iki el beraber çalışılmalıdır. Beşli akorunun arpejlerinden sonra her tondaki dominant akorunun ve çevirimlerinin arpejleri de çalışılmalıdır.²³

Daha önce bahsettiğimiz beş parmak aktiviteleriyle karşılaştırırsak, gamlar ve arpejlerde sağ elle çıkıcı- sol elle inici gamlar, sağ elle inici- sol elle çıkıcı gamlara oranla başparmak, daha tehlikeli bir pozisyon arz eder. Ne olursa olsun başparmağın avucun altına girmesini önlemeliyiz. Başparmağı avucun altında tutmak, gam öğretirken yapılan en yaygın hatalardan biridir. Buna karşı sonuna kadar direnmeliyiz. Başparmak en kuvvetli ve en işlevsel parmağımızdır. Onu avuç içine doğru çeken özel ve ekstra bir kasa sahiptir. Ama avuç içine bir kere çekildikten sonra, aşağı doğru eğilmesi mümkün olmaz. Elin yanındayken en kullanışlı olan ve her yöne hareket edebilen bu parmak, avucun altına girdiğinde işlevini tamamen yitirir. Diğer dört parmak dikey şekilde özgürce hareket ederken, onlara uyum sağlaması mümkün değildir. Gamlarımızın ve pasajlarımızın eşit olmalarını ve çaba harcamadan çalınmalarını istediğimizden; parmaklardan birinin kısıtlanmış olmasını istemeyiz. Başparmak avucun altına girdiğinde olan şey tam olarak budur. Daha önce de bahsettiğim gibi, başparmak her zaman özel ilgi ister ve elin yanında dururken bilek pozisyonunun biraz alçaltılmış olması gerekir. Çünkü böylece tuşun üzerine dikey olarak iniş yapabilir. Eğer onu doğal olmayan, sıkı bir pozisyonda (avuç içinde) durmaya zorlarsak, onu tamamen etkisiz hale getirmiş oluruz ki; bu da düzenli ve akıcı çalma umudumuzu tamamen yitirmemiz demektir. Çözüm doğal ve basittir. Çaba harcamaya gerek kalmaz. Bir çocuk ya da yanlış eğitilmiş bir yetişkin, ilk gamını çalmayı denediğinde, ilk olarak dirseğini çıkarır ve notaya başparmağının yan

²³ **Leyla Pamir**, Çağdaş Piyano Eğitimi.

tarafıyla uzanmaya çalışır. Ama daha sonra bu şekilde bileğini kaldırıp, kolunu aşağıya bastırıp, başparmağını avuç içine sokma alışkanlığını öğrenecek, zorla disipline edilecektir. Dirseğin aniden çıkmasına ve başparmağın sınırsızca tuşa uzanmasına izin vermek onu avuç içine sokmaya zorlamaktan daha iyidir. Başparmak için üçüncü ve dördüncü parmağı izleme sırası geldiğinde, üst kolu (ve dirseği) hafifçe dışa doğru çıkaracak, başparmağımızı elin yanına alacak ve onu hazırlamak için bileğimizi biraz alçaltacak, sıradaki notaya hafifçe indireceğiz. Bu özel hareketlerin boyutları çok küçüktür. Hazırlık dediğimiz şey tamamen doğal ve basit bir harekettir. Tüm bu bahsedilen aktivitelerin zamanlamasıyla ilgili bir sorun yaşanmaması gerekir. Ayrıca vücudun da hafifçe hareket etmesinde bir sorun yoktur. Bu bize yardımcı olur ve dirsek hareketimizi destekler. Görüldüğü gibi, zorlamak yerine tüm vücudu hafifçe hareket ettirmek daha iyidir. Başparmağın hareketsiz kalmasını önlemek için olabildiğince fazla bileşeni kullanmaya çalışmalıyız. Hatta bileşenlerin arasındaki hareketleri düzenlersek, hareketler daha da küçük görünecektir ve sonunda görünmez olacaklardır. Hareketlerin tam büyüklüklerini söylememiz mümkün değil, onların sadece yönlerini belirleyebiliriz. Bu koordinasyon var olduğu sürece, özel hareketler bütünün içinde çok küçük kalacaktır.

Klavyenin inişli çıkışlı yapısı da göz önünde bulundurulmalıdır. Önceki parmak siyah tuşlardan birine basarsa, başparmağın beyaz bir tuşa basması her zaman daha kolaydır. Beyaz tuşlar daha alçak olduğuna göre, başparmak için bileğin daha alçak bir pozisyona gelmesi doğal şekilde gelişecektir. Başparmakla beyaz tuştan beyaz tuşa geçmek daha zordur. Hatta beyaz tuştan siyaha geçmek daha da zordur. Ama bahsettiğimiz gibi daha sade hareketler kullanıldığında, bu hareketler basitleştirilebilir. Re, La, Mi ve Si majör gam çalmak, Do majör gamı çalmaktan daha kolay olacaktır, çünkü bu gamlar başparmağın siyah tuştan sonra beyaz tuşa basmasını sağlarlar.

Hızlı gamlarda da aynı hareketleri kullanırız, ama bu hareketler küçültüldüğü zaman, parmakları yerleştirmek yerine fırlatırız. Bu hareketler ne kadar küçük olsa da, her bileşenin varlığına ihtiyaç duyarız.

Sağ elle inici veya sol elle çıkıcı bir gam çalarken, çözüm üst kolu (ve dirseği) dışarıda tutmaktır. Bu şekilde üçüncü ve dördüncü parmak ulaşması gereken yere başparmağın üzerinden rahatça ulaşır. Üst kol biraz dışarıda durur ve bilek aşağı,

yukarı sürekli hareket eder, başparmağı düzenlemek için (aşağı) ve üçüncü ve dördüncü parmakları (yukarı) doğru hareket eder. Başparmağın hem çalmadan önce, hem de çaldıktan sonra kaldırıldığından emin olmalıyız.

Önce gam çalmanın temel kurallarını sıralayalım. Klavyenin uçlarına kadar uzanan dizilerde; başparmak kullanılacağı zaman üst kol, önkol ve bilek aşağı iner; diğer parmaklar kullanılacağı zaman ise yukarı çıkar. Parmaklar çalmadıkları süreler içinde her zaman hafifçe kaldırılır. Klavyenin merkezinde çalınan gamlarda; Üst kol sürekli biraz dışarıda durmak zorundadır: Sadece önkol ve bilek, parmakların kullanımına göre aşağı iner ya da yukarı çıkar.

İki hareketi asla karıştırmamalıyız: Üst kolun kullanımı her birinde tamamen farklıdır. Klavyenin uçlarına uzanan gamlarda; Beden öne doğru eğilirken, üst kol her zaman küçük ve sarkaç benzeri hareketler sergiler. Merkezde çalınan gamlarda ise; Beden arkaya doğru eğilirken sürekli dışarıda durur: Bedenden olabildiğince ve gerektiği sürece uzakta tutulur. Üst kolu aktif hale getirmek parmakları yönetmenin tek yoludur. Bu kuralların hepsi hareketlerin hafifçe abartıldığı arpejleri çalarken de geçerli olacaktır.

Eğer üst kol uzun süre boyunca dışarıya doğru durursa (ki bazı gamlarda böyle durur), omuz kasları rahatlama ihtiyacı duyar. Bunu da arada bir kolu gövdeye yaklaştırmakla yapar. Eğer iki el de klavyenin zıt uçlarından başlıyorsa, vücut kollara yardımcı olmak için öne doğru eğilmelidir. Daha sonra merkeze doğru giderken ise, vücut arkaya doğru eğilmeye başlar. İleriye ve geriye doğru eğilme hareketi vücudun sıklıkla yaptığı bir ayardır. Kolların çok kasılmasına ya da aşırı derecede uzatılmalarına engel olmak için hareket eder.

Şimdi simetrik pozisyonların paralellere oranla neden daha iyi uygulandıklarını anlayabiliriz. Simetrik pasajlarda kolların hareketleri özdeşdir. Paralel olanlarda ise, iki farklı hareketi senkronize şekilde çalmamız gerekir. Hatta paralel pasajlarda yerine göre vücudun öne ve arkaya değil, yanlara doğru eğilmesi gerekir. Yanlara doğru eğilmek vücutta bir dengesizlik oluşmasına da sebep olabilir.

Elin, kolun ve bedenin uyum sağlama hareketleri tamamen parmaklara yardımcı olmak için sergilenir. Hangi parmağın kullanılacağına ve nerede çalacağına göre şekil değiştirirler. Çünkü parmaklar, siyah ya da beyaz tuşların üzerinde veya klavyenin uç kısımlarında bulunabilirler. Hareketlerin yatay, dikey, öne, arkaya, dairesel ve dönüşlü

olabileceğini açıkladık. Birçok bileşen anlık olarak davranır ve her hareket gözle görülmeyecek kadar küçük olsa da, elin hareketini desteklemek için senkronize şekilde sergilenmeleri gerekir.

Genellikle her bileşenin uçlarda değil, kendi alanının merkezinde kullanılması tercih edilir. Bu merkez noktalarından sıklıkla bahsediyoruz; çünkü bileşenlerin zorlanmadıkları, kas gerginliği yaşamadıkları ve kolayca koordine olabildikleri tek yer merkez noktalarıdır. Bu bizim amacımıza hizmet eden bir hareket tarzıdır. Piyano çalmayı koordine olarak, çaba harcamadan yapılan, tamamen doğal bir eylem haline getirir.

Bu hareketler arpejler için de geçerlidir. Arpejlerde uzaklıklar artar ve uyarılma hareketleri de bir şekilde büyür. Çok ilginçtir ki, avuç içine giren başparmak bu durumda daha az zarar verici hale gelir. Çünkü mesafeler arttıkça başparmağı avuç içine çekmek çekiciliğini yitirir. Zorla yapılan bu hareket, sabit bir el pozisyonu ile birlikte yana doğru yapılan hızlı bir hareketle yer değiştirir. Bu tür bir hareket o kadar zararlı değildir, ama aynı zamanda çözüm olduğu da söylenemez. Ani bir hareket vurgu yapmanıza sebep olur. Hatta ne kadar iyi kamufle edilirse edilsin, akıcı hareketler için bir pürüz oluşturur. Aynı zamanda yavaş tempo için ani hareketleri çalışmanın anlamı yoktur. Yavaş tempoda asla ani bir hareket bulunmamalıdır. Yoksa daha sonra gelecek olan hızlı tempoyu nasıl belirtebiliriz. Ne olursa olsun, ani bir harekete ihtiyaç duyulmamalıdır. Çünkü bu tür pasajlar için pürüzsüz, çok iyi senkronize olmuş kollar, önkol, bilek ve parmak hareketi vardır.

Özetlemek gerekirse, gam çalarken başparmağı avucun içine almamamız gerektiğini unutmamalıyız. Bunun yerine başparmağı elin yanında tutmamız gerekiyor. Kombine olmuş bir parmak, bilek ve kol hareketi, başparmağın rahatsız olmasını ve kasılmasını engeller.

El, çalma pozisyonundayken önkol kaslarının aşırı zorlanmasına engel olabilmek için kolu hafifçe kaldırmamız gerekir.

Gam ve arpej teknikleri temelde aynıdır. Ama arpejlerde bulunan daha geniş perde aralıkları, gamlardakinden biraz daha büyük kol hareketleriyle örtülür.

Üst kolun yüksekliği siyah ya da beyaz tuşlar üzerindeyken farklı olmalıdır. Siyah tuşlarda daha yüksek, beyaz tuşlarda daha alçak olmalıdır. Ama bilek, el ve parmaklar iki durumda da aynı pozisyonda bulunmalıdır.

Çalma hızı arttığında, hareketlerin boyutları küçülür. Ama hareketlerin tipleri değişmez. Yavaş tempodayken parmakları uygun pozisyona yerleştirmemiz gerekir. Gamlarda, başparmağın geçişini sağlamak için, üçüncü ya da dördüncü parmağın tuşun gerisine yakın durması tavsiye edilir. Böylece üst kol daha az hareket eder ve başparmak avucun dışında kalabilir.

Burada verilen beş parmak egzersizleri tamamen parmakları bağımsızlaştırmak üzerine kurgulanmışlardır. Her parmak için özel bir pozisyonda ısrarlı olmak ve kalan uzuvlarla uyumlu olması için yapılan çalışmalar her parmağın bağımsız olmasını sağlar. Aynı zamanda koldan da bağımsız hareket edebilirler. Bu yüzden bu egzersizler parmağı aktif hale getirmeyi sağlar. Bağımsız hareketine destek olmasalar bile, diğerleriyle uyumlu kalmalarını kolaylaştırırlar. Tüm parmaklar kendilerine karşılık olarak gelen kaslarla aynı çizgide durmalı ve hareketler için uygun ayarlamaları yapmalıdır.

Aşağıda göreceğiniz egzersizler her parmak için, parmak, kol, üst kol, önkol ve bedenin tipik ve karakteristik özelliklerini anlamaya yarayacaktır. Her parmak kendisi için uygun olan kol mesafesini ayarlayabilecektir ve hangi parmak ne zaman çalarsa çalsın, otomatik olarak bu pozisyona geçebilmeyi amaçlamaktadır.

Her parmak için bu durumu oluşturan hafif değişiklikler ve ayarlama hareketleri yatay, dikey ve derin boyutlara sahiptirler. Hareketlerin kalitesini, boyutlarını ve zamanlamasını çok dikkatli bir şekilde kontrol edebilmemiz gerekmektedir. Başparmaktan beşinci parmağa doğru ilerlerken hem yan taraflara, hem dikey, hem de derinliğe doğru bir kol pozisyonunu iyice ayarlamalıyız. Bu egzersizlerin değeri, ne çaldığımızla değil, nasıl çaldığımızla ilgili olarak anlaşılacaktır.

Gamlarda eşitliği sağlamanın yollarından biri de vurgulu çalmaktır. Bu arada dördüncü parmak kuvvetlendirilmeli, başparmak geçişlerde hafif olmalıdır. Gamı önce ikili sonra üçlü, dörtlü gruplara ayırmalıdır. İkili gruplarda önce birinciye, sonra ikinciye, üçlü gruplarda ise triolenin birincisini sonra da üçüncüsünü vurgulamalıdır.

İkili, üçlü gruplardan sonra gam dörtlü, yedili gruplara ayrılarak çalışılır. Dörtlü gruplarda ve yedili gruplarda birinciler vurgulanır. Dörtlü gruplarda biri yavaş, biri hızlı çalışılabilir. Bunlar akıcılığı ve eşitliği artırır. Bu gruplar sekizli ve onikiliye

doğru büyütülerek çalışılır. FF, pp ve crescendo, decrescendo nüanslarını uygulamak da çok fayda getirecektir. Hatta bir elde crescendo diğesinde de decrescendo yapılabilir. Bu çalışmalar ve daha önce yukarda bahsettiğim omuzdan aşağı tüm bileşenlerin doğru uygulamaları ve uygun kombinasyonları parmak özgürlüğüne ve kuvvetlenmelerine yarayacaktır.²⁴

Bazı gam çalışmalarına örnekler:



Şekil 11. Paralel hareket



Şekil 12. Üçlüler.



Şekil 13. Altılılar.

²⁴ Leyla Pamir, a.g.e.



Şekil 14. Trioleler, sekizlik ve onaltılıklarla karşı karşıya.



Şekil 15. Başparksız egzersiz-1

r.h. 6
 1 2 3 4 5 (1) 5 4 3 2 1 2 3 4 5 1 2 3 etc.

l.h. 8
 1 2 3 4 5 (1) 5 4 3 2 1 2 3 4 5 1 2 3 etc.

r.h. 1 2 3 4 5 (1) 5 4
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 etc.

l.h. 8
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 etc.

r.h. 2 3 4 5 4 3 2 2 3 4 5
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

l.h. 8
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

r.h. 2 3 4 5 4 3 2 2 3 4 5
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

l.h. 8
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

r.h. 2 3 4 5 4 3 2 2 3 4 5
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

l.h. 8
 2 3 4 5 4 3 2 1 2

etc.

Şekil 16. Başparksız egzersiz-2



Şekil 17. Başparksız egzersiz-3

The image displays a musical score for a piece titled 'Şekil 18. Başparksız egzersiz-4'. The score is written for two staves, the right hand (r.h.) and the left hand (l.h.), in 8/8 time. The right hand part is written on a treble clef staff, and the left hand part is written on a bass clef staff. The score consists of several measures, each containing musical notation and fingerings. The right hand part includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The left hand part also includes musical notations and fingerings, with some measures showing a sequence of notes (8 5 3 5 4 3 2 5 3 5) under a slur. The score is marked with 'etc.' at the end of several measures, indicating that the pattern continues. The overall structure of the score is a series of measures, each containing musical notation and fingerings for both hands.

Şekil 18. Başparksız egzersiz-4



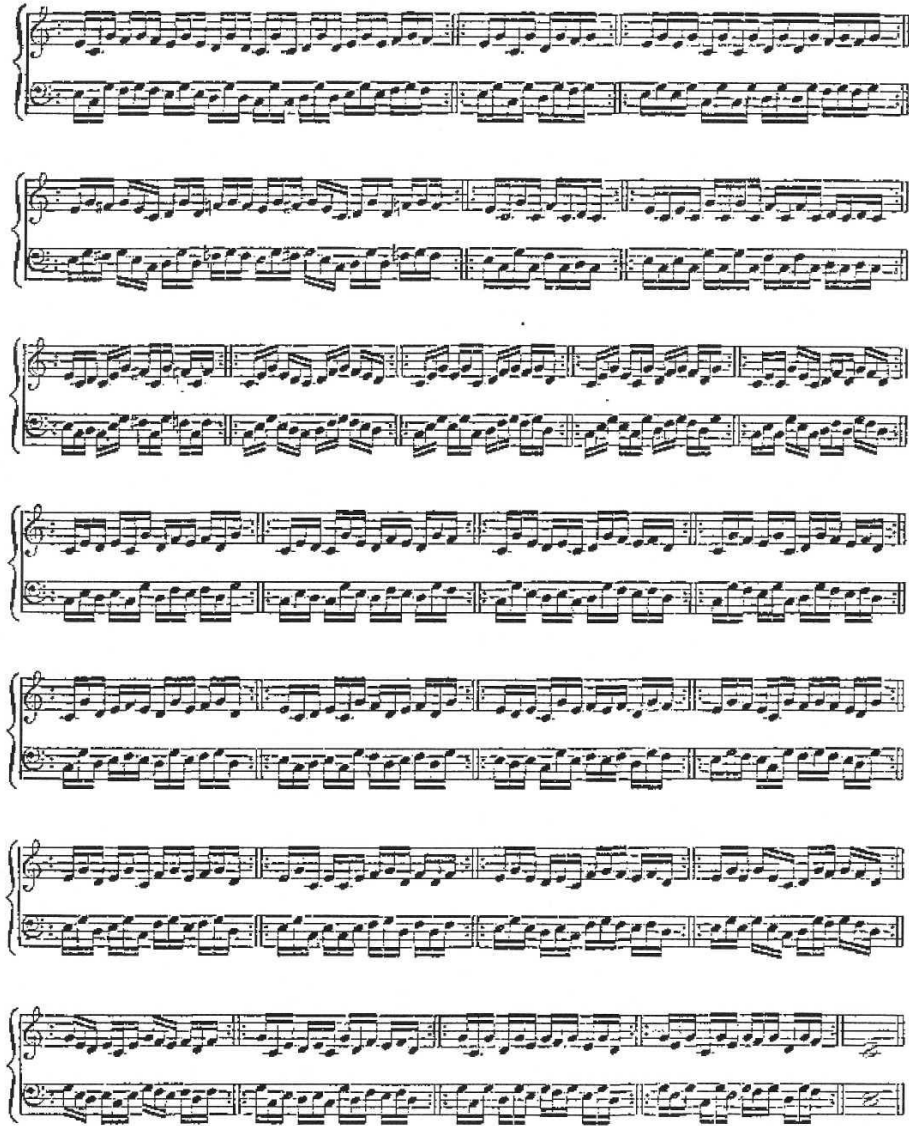
Şekil 19. Beş parmak egzersizi-1



Şekil 20. Beş parmak egzersizi-2



Şekil 21. Beş parmak egzersizi-3



Şekil 22. Beş parmak egzersizi-4

6.1. BAŞPARMAK TEKİNİĞİ

Gamlar ve Arpejler, temelde beş parmak tekniğinde yer alırlar. Başparmak üçüncü ve dördüncü parmakların üzerinden veya aşağısından geçerek işi biraz karmaşık hale getirmektedir. Malum yapısı gereği diğer parmaklardan oldukça farklı olduğunu daha önce de belirtmiştik. Öncelikle başparmağın yapısını inceleyelim. İki parmak kemiği ve elin tarak kemiğine direkt olarak bağlanabilme özelliği vardır. Bu farklılıklar elin dengesini kolayca bozabileceğinden özel bir pozisyona ihtiyaç duyar. Özellikle gam ve benzeri dizilerde geçişi hep problem yaratır. Çünkü geçişler sırasında, ses seviyesinde farklılık (vurgu) hissedilmemelidir. Başparmak diğer parmaklar gibi klavye üzerinde hem dikey hem de yatay olarak hareket edebilir. Ama bilek hareketi diğerlerinden farklı olacaktır. Bileğin görevi geçişlerde çok önemlidir. Üst kol ve dirseği katmadan bileği beşinci parmağa doğru çevirirsek hem fazla efor sarf etmemiş hem de hız kaybetmemiş oluruz. Gam ve arpejlerde dirseği dışarı çıkarmak veya üst kolu klavyeye doğru uzatmak, zaman açısından da elin dengesi açısından da sakıncalıdır. Kolun doğal durumunun bozulmayışı da yorulmasını engellemiş olur. Özellikle arpejlerin daha geniş aralıklı olması sebebiyle bu yorgunluk daha da artacaktır. Monique Déschaussées' ye göre başparmak tekniği iki virajla gerçekleştirilir: “Bileğin hafifçe beşinci parmağa doğru, menteşe gibi yatay hareketi ve elin başparmak üzerinden hızla atılışı. Böylece dirseğin katılımı olmaksızın bileğin refleks hareketiyle başparmağın geçişi kolun doğallığını bozmayacak ve başparmağın elin altından geçişi engellenmiş olacaktır.”

Başparmağı çalıştırıcı bazı egzersizler:

1.

The musical score is written in 4/4 time. It begins with a first finger exercise (1.) in the right hand (r.h.) on a treble clef staff. The first four staves show a continuous piece of music. The fifth staff is a right hand (r.h.) exercise, and the sixth staff is a left hand (l.h.) exercise, both marked 'etc.' to indicate continuation. The seventh and eighth staves are pairs of right and left hand exercises, also marked 'etc.'.

Şekil 23. Baş parmak egzersizi-1

The musical score consists of two staves, Treble and Bass, in 4/4 time. The right hand (r.h.) is in the treble clef and the left hand (l.h.) is in the bass clef. The exercise is a continuous eighth-note pattern for both hands. Fingering numbers are provided for each hand at the beginning of the exercise.

Right Hand (r.h.) Fingering:

1	5	1	5
1	4	1	4
1	3	1	3
2	2	1	2
2	1	1	1
5	4	1	1

Left Hand (l.h.) Fingering:

5	1	1	2
4	1	1	1
3	1	1	1
2	1	1	1
1	1	1	1
1	1	1	1

Şekil 24. Baş parmak egzersizi-2

The image displays a musical score for a piano exercise titled 'Baş parmak egzersizi-3'. The score is organized into two main systems. The first system contains four staves, each with a right-hand (r.h.) and left-hand (l.h.) part. The second system contains six staves, with the first two for the right hand and the remaining four for the left hand. The music is written in 4/4 time and G major. The first system includes fingerings (1-5) and 'etc.' markings. The second system features a continuous eighth-note pattern with fingerings 1, 2, 3, 5, 4.

Şekil 25. Baş parmak egzersizi-3



Şekil 26. Baş parmak egzersizi- 4



Şekil 27. Baş parmak egzersizi-5



Şekil 28. Baş parmak egzersizi-6

6.2. LEGATO TEKNİĞİ

Şimdiye kadar iyi piyano çalabilmekle ilgili olan birkaç kavramdan bahsettik ve bazı pozisyonlarla, teknik ayrıntıları olabildiğince açıklamaya çalıştık. Şimdi ise, çok önemli bir formülden bahsetmemiz gerekiyor: Bu, notaların gruplandırılması için hem müzikal, hem de teknik anlamda önemlidir.

Gruplandırma gibi basit bir sözcük, piyano edebiyatının birçok örneğinde karşımıza çıkar. Bunun bağlı çalmakla, cümlelemekle ve hareket gruplarını (teknik öğeler) uygulamakla ilgisi vardır. Elin, bileğin, önkolun ve üst kolun pozisyonları üzerinde etkisi vardır ve bu nefes almakla paraleldir. Çünkü piyano bir perküsyon enstrümanıdır ve notalar birbirlerinden izole olmuş şekilde ses çıkarırlar. Notaların gruplandırılması hem müzikal, hem de teknik anlamda çok önemlidir.

Piyanonun diğer enstrümanlara göre bir dezavantajı vardır; Bu da tonunun çok hızlı bir şekilde bozulmasıdır. Bir notanın ya da akorun sesi ilk etkiye aşırı derecede yüksek olabilir, ama kısa süre sonra neredeyse zorlukla duyulur. Notaları doğalarına uygun şekilde gruplandırmak, melodik dizileri şekillendirmek, sesin şiddetini devam ettirmek ve tek bir grup olarak duyduğumuz sesler üretebilmek kendi başına bir sanattır. Bağlı çalmanın ve notaları gruplandırmanın teknik çözümü de ayrı bir problem olarak tanımlanabilir. Çünkü kolayca uygulanan hareket serilerinden oluşurlar. Yalnız, bu arada, iki grubun çakışmaması için teknik ve müzikal gruplandırmaları ayırt edebilmeliyiz. Teknik gruplandırma derken, tek bir hareketin içindeki çeşitli notaların iletişimini anlamalıyız. Müzikal cümleler ise bazen teknik hareketin tamamlanmasıyla sona ermez, devam eder.

Gruplandırma partisyonlarda genelde direkt ya da dolaylı olarak gösterilir. Çoğunlukla iki ya da daha fazla notayı bağlayan bir işaret görürüz.* Bazen de legato** kelimesinin yazıldığını görebiliriz. Bir şey yazılmamış olsa bile, notaların teknik ve müzikal gruplandırmalarını kolayca fark edebiliriz.

Bağlı çalma piyano çalmanın en büyük gizemlerinden biridir. Neredeyse herkes bundan haberdardır ama gerçekten bağlı çalmanın en iyi yolunu bilen ise azdır. Zihnin, ilhamın ve hayal gücünün bununla çok ilgisi vardır ama gerçek bağlı

* Bağ işareti : ∩

** Legato: Bağlı

çalma işini fiziksel anlamda çözmekse oldukça zordur. Çünkü sadece parmaklarla bağlı çalmak mümkün değildir.

Bir nota diğerinin üzerine hafifçe çıkarsa, sonucunda kısa ve ani bir ahenksizlik oluşabilir. Melodiler genellikle dizi benzeri olan notaların ardı ardına gelmesinden oluşur ve üst üste binen bu saniyelerin perdeleri ahenksizlikler yaratır. Gerçek bir nota gruplandırılması, ancak kolun özel bir hareketiyle yapılabilir (yani ön ve üst kolla). Bir hata gördüğümüzde ya da olduğunu varsaydığımızda daha alçak bir bilek pozisyonuyla başlarız ve daha yüksek bir bilek pozisyonuyla bitiririz. Yüksek ya da alçak bilek pozisyonu derken, bu pozisyonun üst kolu da içerdiğini belirtmekte yarar vardır. Parmaklar genelde her zamanki gibi hareket ederler. Yani çalmadan önce ve çaldıktan hemen sonra hafifçe kalkarlar. İki ya da üç notalı bir grubu ele alalım ve herhangi bir parmak düzeni uygulayalım (mesela 1-2, 2-3, 3-4 ya da 3-2-1, 5-4-3, 2-3-4 diyebiliriz). **“Hangi parmak hareket ediyor olursa olsun, gruba mutlaka daha alçak bir bilek pozisyonuyla başlayıp, daha yüksek bir bilek pozisyonuyla bitirmek gerekir.”**²⁵ Örneklerimizdeki ikili nota grubunda en yüksek bilek pozisyonu ikinci notada, üçlü nota grubunda ise üçüncü notadadır. Aşırı derecede yüksek ya da aşırı derecede alçak bir pozisyon oluşmasından kaçınılmalıdır. Parmaklar hafif hareketlerle aşağı inip, yukarı çıkarlar ve bu konuda da aşırıya kaçmaktan kaçınılmalıdır. Hareketleri kombine ettiğimiz zaman ki; bunu sürekli yaparız, her hareketi minimuma indirgememiz gerekir. Eğer parmakları hafifçe kaldırıp, kolumuzla ve bileğimizle her zamanki yatay ve dikey hareketleri uygularsak mükemmel bir çözüme ulaşabiliriz.

Bir grup sonunda bileği yükseltme kuralının, bileğin başparmakla çalarken alçakta, beşinci parmakla çalarken yüksekte durması gerektiği kuralına ters düşüyormuş gibi görünebilir. Bağlı çalarken bileğin başlangıçta alçakta durması gerektiğini ve sonunda da hangi parmak kullanılıyor olursa olsun yükselmesi gerektiğini söylemiştik. Bu kural beşinci parmakla başlıyor ve başparmakla bitiyorsa, bilek başparmakla çalarken beşinci parmakla çaldığından daha yüksekte duracağı anlamına geliyor. Bu sonuncu kural, ilkinin etkisiz kılıyor (4 ve 5. resimleri inceleyiniz). Ama ilk kural da hâlâ geçerlidir. Başparmağın daha alçak, beşinci

²⁵ Sandor, a.g.e.,s.67.

parmağın ise yüksek bir bilek pozisyonuyla daha rahat olduğunu göz önünde bulundurursak; bileğin burada başparmak kuralından daha çok etkilendiğini söyleyebiliriz. Cümlelerin başparmakla bitimindeki bilek yüksekliği; beşinci parmakla bitimine oranla biraz daha alçaktır.



Resim 4. Başparmakla biten grup: Yüksek bilek



Resim 5. Beşinci Parmakla başlayan grup: Alçak bilek

Örnek olarak iki grubu karşılaştıralım: biri başparmakla bitiyor, diğeri ise beşinci parmakla. Notaları gruplandırmak için, bileğin son kısımda yükseltilmesi kuralını kullanmayı kabul etsek de, başparmağın diğer parmaklara oranla öncelikli olarak daha alçak bir bilek pozisyonuna ihtiyaç duyması kuralına da saygı göstermemiz gerekir.

Daha önce, parmakların tek başlarına asla doğru bir bağlı çalma örneği oluşturamayacaklarından bahsetmiştik. Bağlı çalmanın en büyük özelliği, bir notanın kendisinden sonra gelen notaya ara vermeden ya da üzerine çıkmadan bağlanmasıdır. Önceki notaya basmayı bırakmadıkça aralık oluşmaz, elbette notalar üst üste binebilir. Dizi benzeri hareketlerde üst üste binme bir düzensizlik yaratacağından, daha iyi bir çözüm bulunması gerekmektedir. Yeni nota kendini gösterdiğinde, bir önceki notanın onun içinde dağılmasını ve kaybolmasını tercih ederiz. İlk nota zaman içinde mutlaka kaybolmalıdır, ama aniden kesilmemesi gerekir. Çünkü zaten aniden kesilmesi bağlı çalmanın yapısına aykırı olacaktır.²⁶

Bu noktada, kaybolma etkisini oluşturmak için bağlı çalmada surdinin* etkisini görmezden gelmemek gerekir. Sol pedal (ya da surdin) bilindiği üzere, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında aşırı uzunlukta olan piyano tellerine eklenmiş olan bir mekanizmadır. Bunun görevi, daha uzun tellerin yankı yapmasına engel olmaktır.

²⁶ **Walter Gieseking and Karl Leimer**, Piano Technique, Dover Publications, Newyork, 1938.

* Sol pedal

Mozart'tan önce buna hiç ihtiyaç duyulmamıştı, çünkü o zamanlar teller daha kısa, ses daha zayıftı ve kimse biraz yankı duymaktan rahatsız olmuyordu. Aslında bu eski enstrümanların sesini zenginleştirirdi, çünkü tüm tellerin armonisi birleşirdi. Ama piyano kısa süre içinde ergenlik dönemine girdi ve daha sonra Lizst'le gelişip, konser boyutlarına ulaştı. Bu yüzden artık surdin hepimizin hayatını kurtarmaktadır. Kocaman konser piyanolarında istenmeyen yankıların önlenmesine yardımcı olan bu cankurtaranın olmadığını hayal bile edemeyiz. Şimdi de surdinin bağlı çalmadaki rolüne dönelim ve parmakların bu süreçteki işini inceleyelim.

Surdinin telin titreşimlerini durdurmak için telin üzerine düşmesi, hangi parmağın nasıl bir hızla tuşları terk ettiğiyle ilişkilidir. Yani eğer parmağı aniden kaldırırsak, surdin de aniden telin üzerine düştüğünde ses de aniden durur. Aynı şekilde; eğer tuşu yavaşça bırakırsak, surdin telin üzerine daha nazik bir şekilde düşer ve ses yavaşça yok olur. Bu yüzden tuşları bırakmak için son derece uygun bir teknik bulmamız gerekir. Bağlı çalarken bir notanın diğerinin içinde kaybolması gerektiğinden, bu kaybolmayı sağlamamıza yardımcı olacak olan bu mekanik alete güvenmemiz gerekir. Göreceğimiz gibi; surdinin, parmakların ve kolun uygun kombinasyonu ile gerçek bir bağlı çalma örneği sergileyebiliriz.

Bizim amacımız parmakların tuşları yavaşça terk etmesini sağlayabilmek. Ama bu görev parmaklar için oldukça zordur. Bir parmağı yavaşça kaldırıp, diğerini normal hızda indirmek zordur. Bu sorunun çözümü kolu hafifçe yükseltmektir. Bu kol hareketi, az önce çalmış olan parmağın nazikçe kalkmasına ve yavaşça terk edilmiş tuşun surdini geciktirmesine yardımcı olur. Bir önceki notanın zor fark edilen bir şekilde kesilmesi gerçek bir bağlı çalma örneği oluşturur. Eğer sonraki nota nazik bir başlangıç yaparsa, bir önceki notayla oldukça iyi ve kolay şekilde birleşecektir. Bu sebeple, bağlı çalarken zorlanarak yapılmış parmak hareketlerinden ya da hareketsiz kol ve bilek pozisyonlarından kaçınmamız gerekir. Tüm kolun notalar üzerinde büyük ve dairesel hareketlerinden de kaçınılmalıdır. Bunun notalar üzerinde birleştirici değil, ayırıcı bir etkisi olur. Bunun yerine daha pürüzsüz, hafif parmak hareketleri ve hafif yukarıya doğru bir kol hareketi oluşturmaya çalışılmalıdır. Bir grup nota için yukarı doğru sadece tek bir kol pozisyonu olduğu unutulmamalıdır. Baskı uygulamaya, aşırıya kaçan parmak ya da kol aktivitelerine gerek yoktur. Tüm kolu grubun sonuna doğru hafifçe kaldırmak yeterli olacaktır.

Peki, neden kol aşağı değil de yukarı doğru hareket eder? Çünkü sona yaklaşırken sessizce bir bitiş yapmak için kolu kaldırmak, tüm ağırlığı tuşların üzerine vererek alçaltmaktan çok daha yararlıdır. Yukarıya doğru yapılan kol hareketi surdinin düşüşünü geciktirir ve aşağıya doğru olan bir hareket hızı arttıracakken, yukarıya doğru yapılan bu hareket parmağı yavaşlatır.

Eğer bir bölümün sonunda parmakları, kolu ve surdini kombine etmenin bu kadar kolay olan bu tekniğini uygulayabilirsek, müzikal ifademiz hızla gelişecektir. İyi müzisyen olduğumuzu belli eden simgelerden biri, bir gruplandırmayı nasıl sonlandırdığımızdır. İcracı bölümü nazikçe mi bitiriyor, yoksa aniden mi kesiyor?

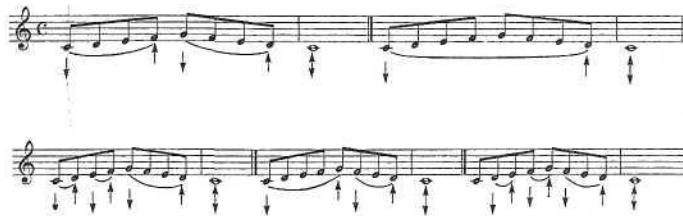
Bazıları gerilmiş olan kasların ve sabit pozisyonda olan ellerin ve parmakların kontrolünün daha kolay olduğunu düşünürler. Ama bu durumda sadece müziğin akıcılığı değil, tonu da zarar görecektir. Piyano çalmanın, aynı bilimde, şiiirde ya da sporda olduğu gibi; ancak ekonomi yaparak ve kesin bir amaca sahip olarak başıarılabilceğini unutmamak gerekir. Müzik yaparken çok iyi koordine olunmalı, parmaklar kollarla, kollar bedenle ve bunların hepsi soluğumuzla uyumlu şekilde hareket etmelidir. Bazen yukarıya doğru hareket ederken soluk alıp, aşağıya doğru vermemiz gerekir. Soluk almak performansımızı etkiler ve bu açıklama da aslında direkt olarak bununla ilgilidir; yani müziğı bölümlere ayırmakla. Soluk alıp verme ve ifade etmede kullandığımız tüm hareketler tamamen birbiriyle uyum içinde olduğunda, yani bedenimizi doğru kullandığımız zaman yorucu olmayan bir teknik geliştirir ve hatasız bir ton kalitesine ulaşırız. (Soluk alıp verme tekniklerini daha önce incelemiştik)

Konuyu toparlamak için aşağıda bulunan beş parmak, gam ve arpej için verilmiş olan ipuçlarından yararlanabiliriz.

1. Her parmağın kendi karakteristik özelliğı vardır.
2. Her parmağı bedenın geri kalanı yardım etmelidir. Her parmak için uygun olan pozisyon bulunmalıdır.
3. Her parmağın pozisyon değıştirmesi sonucunda, kolun da sürekli olarak kendini ayarlaması gerekir.
4. Genelde başparmak kullanılırken bilek en düşük seviyesinde, beşinci parmak kullanılırken de en yüksek seviyesindedir.

Dördüncü madde nota gruplandırma söz konusu olduğunda değişebilir. Gruplarda, bilek, bölümün başında hangi parmak çalarsa çalsın alçak konumdadır ve sonunda da yüksek bir konuma geçer. Ama yükseklikler dördüncü maddede bahsedilenlerden de etkilenir. Yani başparmak her zaman beşinci parmağa göre daha alçak olmalıdır.

Bildiğimiz gibi kolun ve bedenin genel pozisyonu siyah tuşları çaldığımız sırada değiştirilmelidir. Egzersizleri mekanik olarak çalışmamak çok önemlidir. Zihnimizi bilinçli şekilde kontrol ederek biraz karmaşık olan bu hareketleri hızlı ve etkili şekilde sergilemeliyiz. Bu hareketlerde uzmanlaştığımız zaman, bu egzersizleri daha fazla uygulamakla zaman kaybetmeye gerek yoktur. Hemen repertuara geçilmelidir çünkü bir süre sonra mekanikleşmek ve bu yüzden de sadece zaman kaybediyor olmak muhtemeldir. Bilek ve kol tekniklerinde farkı yaratan şey, bu gruplama işaretleridir. Hangi parmakla çalarsak çalalım, her gruba daha alçak bir bilek pozisyonuyla başlayıp, daha yüksek bir pozisyonla bitirmeliyiz. Yine çok fazla egzersiz yapmamıza çok gerek olmadığını söyleyebiliriz. İhtiyacımız olan tek şey kusurları değiştirmek, farklı kombinasyonlarda notaları bağlamak, siyah ve beyaz tuşların kombinasyonlarını daha küçük ve daha büyük intervaller oluşturmak için kullanmaktır. Kendimize yardımcı olmalıyız. Bu egzersizin amacı egzersizleri yapmış olmak için yapmamız değildir. Asıl amacımız, harekette uzmanlaşmaktır. Bu teknikte uzmanlaştığımız zaman, bunu repertuarmıza ekleyebiliriz. Bilinçli yapılan egzersiz zihni daha fazla yorsa da, mekanik egzersizler yapmaktan kaçınmalıyız. Bizim için önemli olan zihni yormamak değil, kas sisteminin rahatlamasını sağlamaktır.



Şekil 29.

7. ROTASYON

Gamlar ve arpejler piyano çalmanın büyük bir kısmını oluşturur ve bu teknik, piyanoyla ilgili olan sorunların büyük bölümünü çözmemizi sağlar. Önkolun dönüşlü hareketi de bir o kadar önemlidir. Buna rotasyon diyoruz.

Rotasyon parmaklara kuvvet ve hız ekleme konusunda çok yardımcıdır. Eğer doğru şekilde yapılırsa, kolun hiç zorlanmamasını sağlar. Genelde dizi hareketi birkaç nota tek bir yöne doğru gittiğinde kullanılır (klavyenin aşağı ya da yukarı tarafına). Rotasyon hareketi notalar zikzak yaptığında ya da yukarı veya aşağı gittiğinde uygulanır.



Şekil 30.

Bu benzer pasajlar teknik çözümün dönüşsel hareketler olduğunu belirtiyor. Rotasyonun tekniğini açıklamaya başlamadan önce, önkolda bulunan iki kemik olan ulna* ve radius** rollerinden söz edelim. Kol vücudun yanında özgürce sarktığı sırada, bu iki kemik birbirlerine paralel pozisyonda durur. İki kemik de merkez pozisyonunda durduğundan, rahatça içe ya da dışa doğru bükülebilir. Bu merkez pozisyonda başparmak ileriye işaret ederek durur. İçe bükülme sonucunda başparmak vücuda doğru döner. Dışarı doğru bükülmede de beşinci parmak vücut tarafına döner. Önkolu bu merkez pozisyonundan kaldırdığımızda başparmak ileriye gösterir. Bunun için elimizi avuç içimiz yere bakacak şekilde yatay pozisyona getirmemiz gerekir. Bu içe bükerek gerçekleştirilebilir. Elimizi tamamen yatay bir pozisyona getirdiğimizde, önkolumuzun iç kısmında hafif bir gerginlik hissedebiliriz (bunlar kaslardan kaynaklanır). Üst kolu vücuttan uzaklaştırmadığımız sürece, önkolda bulunan dirsek kemiği ve döner kemik çapraz hale gelecektir ve içe bükülme tamamlanacaktır. Bu sert ve sabit pozisyon tek bir nota çalmasak bile önkolda gerginlik oluşmasına sebep olacaktır. Eğer elimizi ve kolumuzu birkaç saniye boyunca sadece bu şekilde tutsak bile, önkol bölgemizde bir kasılma olacaktır. Ama

* Dirsek kemiği.

** Döner kemik.

önkol kalktığında, dirsek kemiği ve döner kemik aşırı pozisyonlarından çıkacak ve gerginlik rahatlayacaktır. Ve el aşırı bir gerilme yaşamadan yatay pozisyonuna geçecektir.²⁷

Bunun için temel kuralımız: ne zaman piyano çalmak için otursak, üst kolumuzu bedenimize yakın tutmamalıyız. Eski öğretilerde üst kolun hareketsiz ve vücuda yapışık durması gerektiği söylenir. Hatta bu zor pozisyonda kolun altına bir kitap sıkıştırılması ve elin üzerine de bir madeni para konması gerektiğini söyleyenler de vardır. Ama bu pozisyon yukarda söz ettiğimiz anatomik gerçekleri göz ardı etmektedir. Bu şekilde piyano çalmaya son derece büyük bir baskı altında başlamış oluruz. Alt kolumuz çalamayacak kadar gergin ve hareketsiz kalan üst kolumuz da parmaklara yardım edemeyecek durumdadır. Bunun sonucunda da önkolumuzda sürekli bir gerginlik ve kasılma hissederiz. Eski bilgilere göre önkol kaslarını güçlendirerek bu kasılma hissi yok edilmeye çalışılırdı. O kaslara parmak kasları der ve parmak egzersizleri yapılırdı. Sonuçta kasılma olmasına şaşkırmamak gerekir.

Üst kolu aşağıya doğru bastırmadan, üst kolumuzu hafifçe yükseltelim. Böylece aşırı zorlamadan kaynaklanan aşırı kasılma ortadan kaybolacaktır. Diğer ise (aşırı dışa bükülme) bizim için bir tehdit oluşturmaz, çünkü piyanoyu çalarken bile, hiçbir zaman bu pozisyona ulaşamayız.

Üst kol doğru pozisyonu bulduğu zaman, önkol, bilek ve parmaklar kolayca sıraya girebilir ve piyano çalmaya çaba harcamadan başlayabiliriz. Parmağın önkol ve bilekle uyum sağlaması için gerekli olan ayarlama hareketlerini sergileyebilecek pozisyona gelmesini sağlamalıyız.

Rotasyon öncelikli olarak ön ve üst kolda bulunan kasların oluşturduğu bir önkol hareketidir. Önkolun rotasyonu sırasında, üst kolun pasif bir rolü vardır. Üst kol, daha çok önkolu, rotasyon hareketini uygulaması ve parmaklara bu etkiyi yollaması için uygun pozisyona getirir. Sadece önkol ve parmaklar aktiftir. Üst kol ve bilek ise pasiftir. Bu harekete bilek hiç katılmaz. Yukarıya ya da aşağıya doğru hareket etmez veya rotasyon hareketine hiçbir şekilde karışmaz. Rotasyon sırasında üst kolun rolü tamamen pasiftir. Daha çok hareketli olan önkolun hareketlerine tepki

²⁷ Seba Baştuğ Şen, a.g.e.

verir. Üst kol ancak önkolun hareketine dahil olup daha geniş entervallere ulaşmasını sağlar. Önkolun saf rotasyonuna asla karışmaz.

Sadece önkol rotasyonu elin boyutlarına göre altı ya da yedinciye kadar olan küçük perdeler için kullanılır. Önkolun aktivitesinin rolü sürekli aktif olması gereken parmaklara güç ve hız eklemektir. Parmaklar çalmaya başlamadan önce hafifçe yükseltilmelidir ve hem içe hem dışa bükülme çalmak üzere olan parmaklarla tuşların arasına biraz daha mesafe eklenir. Önkol parmaklara uygun şekilde merkeze yerleşmelidir. Mesela eğer başparmak ve beşinci parmak rotasyon yaparsa, önkol üçüncü parmakla sıraya girebileceği bir pozisyonda bulunmalıdır. Aynı zamanda 2-4 kombinasyonu için de bu pozisyonda bulunmalıdır. Eğer rotasyon sırasında 2-5 kombinasyonunu uygularsak, önkolumuz üçüncü ve dördüncü parmak pozisyonu arasında olacaktır. 3-5'i kullanırken de dördüncü parmak pozisyonunu kullanmak gerekir.

Entervaller rotasyona uğradığında ve altı ya da yedi nota arttığında, önkolun hareketine bazı bileşenler ekliyoruz. Önkola sonradan eklenen bu hareketin gerçekleşmesi, ancak üst kolun lateral bir rotasyon yapması durumunda mümkün olabilir. Bu aynı zamanda önkolun da yatay hareket etmesine de izin verir. Bunun büyüklüğü yükselmiş entervalle uyum sağlar. Hatta daha geniş mesafelerde üst kol bu eksensel rotasyona ek olarak yanal (omuzdan aşağıya) bir hareket de yapabilir.²⁸

Tamamen eksensel ve kombine edilmiş rotasyon hareketlerde, önkol bir taraftan diğer tarafa doğru döner. Bu başparmak tarafına doğru olduğunda içe bükülme (pronation), beşinci parmak hafifçe (aktif şekilde) kaldırılmalı ve tersin yapılan fırlatma hareketine hazır olmalıdır (supination). Bu fırlatış kolu beşinci parmak tarafına döndürecektir. Kol beşinci parmak tarafına döndüğünde, başparmak kalkacaktır ve içe bükülme için hazır hale gelecektir. Bu bileşik bir harekettir. Kişi, parmakları ya da önkolu tamamen pasif durumdayken, sadece önkolu veya parmakları aşırı aktif bir rol oynasa da, saf bir önkol rotasyonu yapamaz. Bunun için uygun zamanlama ve koordinasyon gereklidir. Parmaklar ve önkol birbirini tamamen tamamlamalıdır. Önkolun dönme hareketi istikrarlıdır ve asla ani şekilde gerçekleşmez. Ama bir taraftan diğer tarafa sabit bir hızla ilerler. Hızı arttırdığımızda

²⁸ Sandor, a.g.e.

ise hareketler küçülecektir. Ama hareketler asla ani ve aptalca sergilenmelidir. Parmaklar kol tarafından bir yay içinde hareket ettirilmelidir ve tempo arttığında bu yay düzleşmelidir. Maksimum hızda ise yay düz bir çizgi haline gelecektir.

Dirseğin doğru şekilde konumlandırıldığından emin olmamız gerekir. Entervaller ve notalar değişmedikçe yerini değiştirmez. Çalan iki uçtaki parmağa eşit uzaklıkta olması gerekir. Rotasyon son derece simetrik bir harekettir ve parmakların aynı şekilde fırlatılmalarını sağlar. Eğer daha fazla duyulması için özel bir parmağı vurgulamak istiyorsak, onu önkoldan daha fazla fırlatma kuvveti alabilmek için biraz daha kaldırırız. Önkolu zıt parmağa doğru döndürerek tuşlara olan mesafelerini arttırırız. Çünkü daha fazla ağırlıkla daha fazla ses elde edemeyiz. Ama tuşlarla aradaki mesafeyi ve bu şekilde hızı arttırarak daha fazla ses elde edebiliriz. Eğer beşinci parmağımızı kullanmak istiyorsak, kolumuzu başparmağa doğru döndürmeliyiz.

Siyah tuşlar üzerinde rotasyon yaptığımızda, kol pozisyonu daha yüksektir ve üst kol da biraz daha ön ve yanlara doğru (serbest düşüş ve dizilerde olduğu gibi) konumlandırılmalıdır. Bu pozisyon dirsek ve parmaklar arasında düz bir çizgi oluşmasına yardımcı olur. Eğer rotasyon bir siyah, bir de beyaz tuş üzerinde olursa, dirsek pozisyonu da ona göre değiştirilir. Eğer sağ başparmak siyah ve beşinci parmak da beyaz tuş üzerindeyse, dirsek bedene daha yakın şekilde hareket eder. Eğer tam tersi olursa da, dirsek dışarıya doğru hareket eder. Eğer artan kromatik altılı dizi çalışıyorsak, dirsek yukarıda bahsettiklerimizi gerçekleştirmek için sağa ve sola doğru hareket etmek zorunda kalır. Eğer dirsek odaklanmakta başarısız olursa, el ve parmaklar gerilecek ve düzensiz çalmaya başlayacak, hatta nota atlayacaklardır. Eğer dirseğin sürekli olan geçişleri iyi şekilde sergilenirse, parmakların rahat ve düzenli hareket edeceği ve gerginlik yaşanmayacağı kesindir. Dirseğin bu ayarlanma hareketleri çok ufak ve kesin olmalıdır. Sadece yavaş tempoda fark edilebilir olmalılar. Yüksek hızda ise neredeyse görünmez olurlar. Bu örnekler egzersizler sırasında yavaş tempoda çalınmalıdırlar.

Bilek hareketsiz olmalıdır ve herhangi bir burkulma hareketinden kaçınmalıdır. Çünkü bilek, eli sabit şekilde, önkolun devamı olarak tutar. Parmaklar aktif olmalıdır, ama asla sonraki notaya uzanmamalıdırlar. Uzanmak en yaygın olarak yapılan hatalardan biridir ve çok dikkatli şekilde izlenmesi gerekir. Parmak

hafifçe kalkmalı, ama kol zıt yöne dönüp, fırlatışı parmağa aktarmadan önce aynı tarafta kalmalıdır. Eğer parmak sonraki notaya doğru uzanırsa, çalınacak olan tuşla arasındaki mesafenin kaybolmasına sebep olur. Bu yüzden gerginlik oluşur ve en kötüsü; parmak hareketin merkezi haline gelir. Parmağın merkez haline gelmesi önkoldaki rotasyona zarar verir. Mesafeyi ve dolayısıyla hızı azaltır. Bu yüzden parmak zorlanmaya başlar. Eğer özellikle yüksek sesli çalınacak olan bir rotasyon pasajı varsa, sabit bir pozisyondan kaçınmak ve sakatlanmaları önlemek için kolun pozisyonunu her zaman değiştirebiliriz ve dirseği de duruma göre hafifçe aşağı indirip, yukarı çıkarabiliriz.

Rotasyon kullanmak için aşağıdaki ipuçlarından yararlanabiliriz:

1. Kol, el ve parmaklar için doğru pozisyonu bulalım. Çalınacak olan tuşlara sessizce basarken dirseği de merkez pozisyonda tutalım. Şimdi beşinci parmağı kaldırarak içe bükülme pozisyonunu test edelim. Muhtemelen dirseğimiz üst kolumuzun rotasyon sırasında sabit kalabileceği pozisyona gelecektir. Bu noktada, bu notalar için doğru dirsek (üst kol) pozisyonu bu olacaktır. Dirsek ancak notaları değiştirdiğimiz zaman bu pozisyonu değiştirmelidir.
2. Bilek aktif olmayan bir eklem gibi işlev görür. Asla bağımsız olarak hareket etmemelidir ve asla burkulmamalıdır. Elin kullanılan parmaklara göre önkolla birlikte hareket etmesini sağlar ve iki ya da daha fazla parmak kullanılırken bileğin merkez pozisyonda kalmasına yardımcı olur. Eğer aynı anda iki parmaktan fazlası aktifse, dirsek en içteki iki parmağa eşit uzaklıkta olmalıdır.
3. Parmakların rolü önkolun rotasyonunda asla değiştirilemez. Ancak tamamlanabilir. Mesela eğer ikinci ve beşinci parmaklar içe doğru dönüş yapıyorsa, beşinci parmak hafifçe ama aktif şekilde yükselmelidir ve eğer dışa doğru dönüş yapıyorsa, ikinci parmağın kaldırılması gerekir. Hızlı rotasyonda bile parmaklar çalmadan önce ve çaldıktan sonra aktif olarak kaldırılmalıdır.
4. Rotasyon klavyenin orta bölümünde gerçekleştiğinde üst kol sıkışır ve kasılma hissedilir. Bu rahatsız durumdan kaçınmak için vücudu üst koldan biraz uzaklaştırmak gerekir. Eğer iki kol da kullanılıyorsa, vücut hafifçe

arkaya doğru eğilmelidir. Bu fikirden yola çıkarak; iki kolla, klavyenin uç kısımlarında aynı anda rotasyon yapılıyorsa, vücut kolların gereğinden çok kasılmasına ve ellerin aşırı açılarda bulunmasına engel olabilmek için öne doğru eğilmelidir.

Dönüşsel hareket için pasif bir üst kol, aktif bir önkol, aktif olmayan el ve bilekle, hafif aktif parmaklar gereklidir. El ve parmaklar eksensel şekilde dönen önkolun savrulmasının etkisi altında kalırlar. Entervaller arttığında ve önkolun eksensel rotasyonu diğer notalara rahatça ulaşamamaya başladığında, önkolun rotasyonuna üst kolu kendi eksenini etrafında döndürerek, başka bir hareket ekleriz. Önkol ve parmak hareketleri birbirlerini tamamlarlar. Dirsek uçlarda bulunan parmaklara eşit uzaklıkta yerleştirilmiş olmalıdır. İki uçtaki parmağın tuşlara temas ettiği noktaları birleştiren hayali çizgiye dik olmalıdır. İki siyah ya da iki beyaz tuşun üzerinde rotasyon yaptığımızda dirseğin pozisyonu, konuyla ilgili olan iki notanın merkezinde bulunur. Notalardan birinde beyaz, diğerinde siyah tuşun üzerindeyse, dirsek önceden bahsettiğimiz, parmakları birleştiren ve vücutla arasındaki mesafeyi belirleyen o hayali çizgiye parmaklara uygun şekilde dik olmalıdır.

a) Başlangıç Egzersizleri :

Dirseğin sabit kalmasına özen göstererek, rotasyonun boyutlarını ve kavisini izleyelim. Parmaklar kaldırılmış olmalı, ama sonraki notaya uzanmamalıdır. Üst kol hareketsiz kalır ve bilek harekette aktif bir rol almaz.



Şekil 31.

Egzersizleri sol elle de yapalım. Onları yukarıdaki örneğe göre iki oktav daha düşük şekilde çalışalım. Böylece kol serbest kalacaktır ve vücuda fazla yakın durmayacaktır. Bemoller ve diyezler ekleyerek, onları hem paralel hem de simetrik

şekilde çalalım ve egzersizlere herhangi bir notadan başlayalım. Dirseğimize ve vücut pozisyonumuza da dikkat edelim.

Çift notalar ve akorlar için de rotasyonda aynı tür hareketleri kullanalım. Mekanik çalmaktan kaçınmak için notaları bilerek biraz geciktirelim. İki el için simetrik hareketler paralel olanlardan daha kolaydır.

Entervallerin daha büyük olduğu yerlerde, önkola sonradan üst kolun eksensel rotasyonu tarafından oluşturulmuş bir hareket ekliyoruz. Parmaklar sonraki notaya asla uzanmamalı ve bilek aktif bir rol üstlenmemeye devam etmelidir. Üst kol rotasyonunun yardımıyla, önkol parmakları aynı küçük entervallerde yaptığı gibi fırlatabileceği pozisyona gelir. İki oktava kadar olan mesafelerde (yaklaşık olarak) dirsek yer değiştirmez. Daha geniş entervallerde üst kol da daha sonra hareket eder.



Şekil 32.

Yukarıdaki örneğe de diyezler ve bemoller ekleyin. Daha büyük perde aralıkları ve piyanonun herhangi bir bölümünü kullanın.



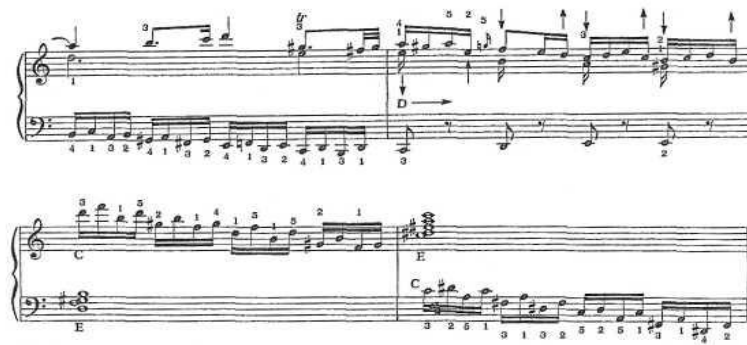
Şekil 33. Bach, Well Tempered Clavier, 2. kitap, prelude no:15 sol Majör.



Şekil 34. Haydn Sonata mi minor, 3. bölüm.



Şekil 35 (a). Mozart sonat la minor, K.310, 1. bölüm.



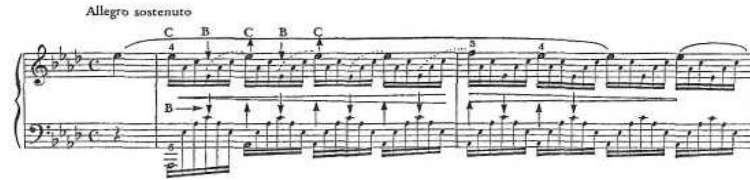
Şekil 35 (b).



Şekil 36. Beethoven piyano konçertosu sol Majör, Op. 58, 3.bölüm



Şekil 37. Beethoven sonat, Op.26, 4.bölüm.



Şekil 38. Chopin etüd, Op. 25 no:1



Şekil 39. Schumann Carnaval, Op. 9, “Paganini”

7.1.TREMOLO TEKNİĞİ VE ÇALIŞMALARI

Tremolo tekniği daha önce belirttiğim rotasyon tekniğiyle çalınır; Dirsek sabit tutularak, önkolun kendi eksenini etrafında dönüşüyle. Tremololarda dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da üstkolun az hareketli oluşudur. Önkolun hareketini dışa doğru düşünürsek, yani bu da beşinci parmağa doğru demek oluyor, bu şekilde dışa ve içe dönüşler arasındaki denge daha sağlıklı olmaktadır. Bu da, önkol kaslarının daha ekonomik kullanılması anlamına gelir.

Bu teknikte esas kullanılan kaslarımız biceps ve triceps' tir. Kas Sistemimiz başlıklı bölümde bahsettiğimiz gibi, bu iki güçlü kas üst kolun önünde ve arkasında bulunur. Kolumuz kalktığında omuz kasları da devreye girer. Önkol kalktığında biceps inerken de triceps kullanılır. Çalma esnasında ikisi de kullanılır. Bu, uzatılmış bir kol gerektirdiği için, piyanoya da çok daha mesafeli bir oturuş gerektirecektir. Tremolo çalışırken önce yavaş bir tempoda daha sonra gittikçe hızlandırılarak çalışılmalıdır. Kol hep hafif ve serbest olmalıdır. Zaten parmak, kol ve diğer uzuvların hareketleri kassal gerilimden uzak tutulmadığı zaman reflekslerin hızında da bir gelişim sağlanamaz. Bu sebeple az eforla çok verimlilik hedef alınmazsa ileri seviyelere, piyanistlikten virtüoziteye geçiş elde edilemez. Tremolo ile ilgili bazı egzersizler aşağıdadır.

The image displays a musical score for a piece titled "Şekil 40". The score is written for a piano and consists of several systems of staves. The first system includes a right-hand (r.h.) staff and a left-hand (l.h.) staff, both in 4/4 time. The right-hand staff features a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. Both hands include numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulations (e.g., accents, slurs). The second system continues this pattern, with the right-hand staff showing some chromatic movement. The third system introduces a new melodic idea in the right hand, while the left hand maintains a steady accompaniment. The fourth system shows a transition in the right hand, with some notes marked with a sharp sign. The fifth system features a more active right hand with frequent sixteenth-note runs. The sixth system shows the right hand playing a series of eighth-note chords or dyads. The seventh system continues this chordal texture. The eighth system shows the right hand playing a series of eighth-note chords, while the left hand continues its accompaniment. The score concludes with a final system of two staves, both containing eighth-note accompaniment patterns.

Şekil 40.

The musical score consists of six staves, alternating between right-hand (r.h.) and left-hand (l.h.) parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, fingerings (e.g., 1 4 5, 1 5 5, 1 5 1 5, 1 5 5, 1 4 5), and 'etc.' markings. The first staff is a right-hand part with a complex melodic line. The second staff is a left-hand part with a more rhythmic, eighth-note pattern. The third and fourth staves continue the alternating pattern, with the right-hand part featuring some rests and the left-hand part having a more active role. The fifth and sixth staves conclude the sequence with 'etc.' markings, indicating that the pattern continues.

Şekil 41.

7.2. TRİL TEKNİĞİ VE ÇALIŞMALARI

Triller piyano edebiyatının her döneminde, ortaya çıkmaya başladığından beri piyano çalma tekniklerinde önemli bir rol oynamış ve oynamaktadır. İyi uygulandığında çok etkili olabilmektedir. Ama teknik açıdan bakıldığında zor gibi görünmektedir. Bu bakımdan, bütün yaylı çalgılardaki önemli bir beceri olarak görülen “vibrato” hareketine benzer. Bu tarz tekniklere bir formül bulmak oldukça zordur. Yalnız, tril ya da vibrato yapabilmek için doğru şartlar oluşturulduğunda; eforsuz ve esnek olarak, bunları uygulamak mümkün olabilir. En iyisi her zamanki gibi yavaş tempoda, parmakları ve önkolu çalıştırarak başlamaktır. Hız gitgide artırılır ama önkol, el ve de parmaklarda en ufak gerilim olmamasına dikkat edilmesi şarttır.

Heinrich Neuhaus’ un tril çalışmalarına önerisi şöyledir:

Tril çalışmalarının üç çeşidi vardır:

1. Sakin ve sıkı olmayan bir el ve kol, sadece parmakla “p” dan başlayıp “f” ye kadar, en yavaştan en hızlı tempoya kadar giden bir çalışma. 1-2,2-3,3-4,4-5 3-5,1-4,3-1,4-1 parmak birleşimleri ile hem siyah hem de beyaz tuşlar üzerinde yapılmalıdır. Bu tür non-legato trillerde hangi parmak ile başlanıyorsa, o parmak eklemin dibinden yukarı kaldırılır, parmaklar serbest vuruşlar halinde çalmaya devam eder.
2. Bir de hiç kaldırılmadan, çok kıvrık olarak, tuşa son derece sıkı bir temas içinde kalarak çalınan triller vardır. Bunlar gerçekten zordur. O kadar sıkıdır ki, tuş ile parmağın teması sırasında araya incecik bir sigara kâğıdını bile sığdırmak zordur. Böyle trillere Chopin Nocturne’ lerde, Scriabine’ de, Ravel’in “Sacarbo”’ unda ve Debussy’ de rastlanabilir. Bu trillere pedal da eklenince kulağa son derece hafif ve tatlı gelirler. Keman vibratosunu anımsatan bu çalış biçimi çalana gerçek tuş duyarlılığını öğretir. Ayrıca, yükseklik kullanımının da asgari oranı bu şekilde öğrenilmiş olur.
3. Sonuncu tril çalışması da 1 ve 2’ nin tam tersidir. Bu triller elin ve önkolun süratle sağa sola yuvarlama hareketi (rotasyon) ile çalınır. Uzun ve süratli triller için bu uygulama elverişlidir. Önkol ve el parmağı desteklediği için bu çalış çok rahattır.

Tril çalışmalarına bazı örnekler :

1. First and second finger. Accent on first finger.

2. Second and first finger.

3. Second and third finger.

4. Third and second finger.

5. Third and fourth finger.

6. Fourth and third finger.

Şekil 42.

The image displays a musical score for a piano accompaniment, organized into two columns. The left column consists of six staves, each labeled 'r.h.' (right hand) at the beginning. The right column also consists of six staves, each labeled 'l.h.' (left hand) at the beginning. The music is written in 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have additional markings such as 'etc.' at the end, indicating that the pattern continues. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Şekil 43.

8. SERBEST DÜŞÜŞ

Breithaupt* her zaman ağırlığın uyguladığı kuvvetin; yani üretilen sesin oranının, kullanılan ağırlıkla ilgili olduğunu savunmuştur: daha fazla ağırlık, daha fazla ses. Fakat; sesin hacmi yalnızca tellere vuran çekicinin hızına bağlıdır. Bu hıza ulaşmak için kasların ve yerçekimi kuvvetinin; kolları, elleri ve parmakları aktif hale getirecek şekilde işbirliği yapmaları gerekir. Bu hızı tuşlara ve oradan da çekiçlere aktarırlar. Hızın küçük ya da büyük bir ağırlık sayesinde oluşmuş olması ise önemsizdir. Çünkü ağırlık küçük veya büyük olsa da, yerçekimi kuvvetinin oluşturduğu ivme oranı tamamen aynıdır. (Bu durumda hava direnci faktörü göz ardı edilebilir.) Bu yüzden mümkün olduğunca az ağırlık kullanmak daha ekonomik olacaktır. Kolun tüm ağırlığının kullanılmasının, daha hafif bir ağırlık kullanılmasından daha çok ses hacmi yaratacağı düşüncesi yanlıştır. Aslında, daha uzun bir alet daha kısa bir alete oranla daha çok hız üreteceği için, üst kolu önkola ekleriz. Tüm kolun aktif halde kullanılması, parmak uçlarına ulaşan hızın artmasına ve kırbacımsı bir hareketin oluşmasına yardımcı olur. Büyük hacimli bir sesi, uzun bir kolun oluşturacağı hızdan daha çok büyük bir ağırlıkla denkleştirmeyi düşünmemeliyiz. Hız konusunda en iyi sonucu alabilmek için minimal ağırlıkla, maksimum kaldırma gücünü birleştirmeliyiz. Yerçekimi kuvvetinin oluşturduğu ivmeyi, bütün olarak kullanılan bir kolun hafif kas eylemiyle (fırlatmayı) arttırabiliriz.

Demek ki, serbest düşüşün hareketini ve tekniğini açıklarken; işin büyük kısmı yerçekimi kuvveti tarafından halledildiği halde, yerçekiminin hareketin sadece bir bölümünde kullanıldığını aklımızda bulundurmalıyız. Kol düşmeden önce, aktif olarak kaslar tarafından kaldırılmalıdır ve tuşların üzerine düştüğü anda, etki ani bir kas kasılmasıyla aktarılıp, karşılanır. Bu yüzden, bu iki aşama arasında tam bir rahatlama oluşur. Yani kaldırma ve indirme arasındaki o kısa zamanda. Bunu belirtmemin sebebi, serbest düşüş büyük ölçüde yerçekimi kuvvetine bağlı olsa da, bunun tamamen rahat bir eylem olmadığını anlatmaktır. Sadece parmaklar, eller, kollar kaldırıldığında, düşme için uygun pozisyona gelindiğinde kendimizi bırakır ve

***Breithaupt:** Parmak ve ağırlık tekniği üzerine çalışmalar yapmıştır, “Natural Piano Technique” adında 1905 yılında basılmış bir de kitabı bulunmaktadır.

yerçekimi kuvvetinin işi devralmasına izin veririz. Bu düşüşü yavaşlatarak ya da bir fırlatma hareketiyle hızlandırarak ivmeye etki etmemeyi öğrenmemiz gerekir. Kolun bir kısmının (ya da kısımlarının), sanki bize ait olmayan bir objeymiş gibi serbestçe düşmesine izin verme yeteneğini kazanmalıyız. Bu hareketi sadece parmaklarla, elle, önkolla ve üst kolla çalışıp, daha sonra hepsini birleştirebiliriz. Breithaupt'un da işaret ettiği gibi, kullandığımız alet ne kadar uzun olursa, o kadar büyük bir hız üretebiliriz.

Serbest düşüş hareketi üç aşamadan oluşur. Serbest düşüşün ilk aşaması aleti kaldırmaktır. Her zamanki gibi olabildiğince az enerji tüketmeye çalışmalıyız. Böylece, hafif bir üst kol hareketiyle yukarıya doğru kalkış başlamış olur. Bunun ardından hemen önkolun yukarıya kalkış hareketi gelir. Bunun sonucunda da el ve parmaklar kalkar. Bu eşzamanlı değil, ardışık bir harekettir. Düşmeye hazır olduğunda, tuşlarla parmak uçlarının arasında yaklaşık yirmi beş santim bulunur.

Bu noktada, bileğin ve parmak uçlarının düşüşünün tamamen dikey olması için dirsek hafifçe alçaltılmalıdır. Düşüş başlamadan önce tüm kolu ve eli tamamen hareketsiz hale getirip, ivmeyi arttırıp azaltarak yer çekimi kuvvetine etki etmemek çok önemlidir. Lütfen parmakların ve bileğin hafif kıvrımlı pozisyonu sayesinde, iniş sırasında tüm eklemlerin elastik şekilde enerjiyi tuşlara doğru ve direkt olarak aktarabileceğini unutmayalım. Eklemlerin her biri; parmağın her iki boğumunun arasında bulunan iki eklem, bilek ve daha uzun mesafede olan dirsek ve omuz eklemleri, enerji geçişini ortak olarak paylaşırlar. Sesin kalitesi; doluluğu, sertliği ya da zayıflığı hangi eklemlerin sabitlendiğine göre değişir. Eğer gevşeklerse neredeyse her ses çıkar. Eğer sıkı ve katılırsa, sert ve “martellato” bir ses çıkar. Eklemler kararlı şekilde hareket etmeli ve sadece parmağın tuşlara bastığı ana odaklanmalıdırlar.

İkinci aşamada kol, el ve parmaklar aynı zamanda düşerler. Kaldırmak aktif kaslar tarafından gerçekleştirilirken, bu aşama tamamen pasiftir ve yerçekimi kuvveti dolayısıyla ortaya çıkan ivmeden etkilenilmez. Uzun düşerkenki anın yarısında tamamen rahatlamış oluruz. Evet, bu rahatlamak için doğru zamandır.

Şimdi üçüncü aşamaya geçiyoruz. Yani inişe. Bu noktada tüm eklemlerde hafif ve ani bir sabitlenme yaşanır. Bu sabitlenme enerjinin tuşlara aktarılmasına ve elin, parmakların, biraz da bileğin geri tepmesine sebep olur. Sabitlenmenin

uzatılmaması ve anlık olması, parmak uçlarına uygulanan basıncın sürekli hale gelmemesini sağlar. Elin geri tepme anında ise omuz kasları önkolu yukarıya doğru kaldırmaya başlar (ve birinci aşamaya geri dönlür); bu da parmak uçlarındaki baskıyı rahatlatır. Kaldırma sürecinin büyük çoğunluğunda, parmak uçları tuşların üzerinde kalır, çünkü sesin ani şekilde sona ermesini ya da kesilmesini istemeyiz. Aynı zamanda, inişteyken eklemlerin ani tepki almasından (ve eklemlerin sabitlenmesinden) sonra, her eklemin tamamen pozisyon değiştirmesini isteriz. Eğer bu şekilde ardı ardına gelen hareketleri kullanırsak, tüm kolda yukarıya doğru hafif ve esnek bir hareket oluşur ve sonraki serbest düşüş için hazır oluruz. Hareketlerimiz temel prensiplerimizden birine çok uyum sağlar. Sabitlenmiş hiçbir pozisyonu uzatmamız gerekmektedir. Dikkat edilmesi gereken ve çok önemli olan noktalardan biri de, bileğin iniş sırasında doğal şekilde yerine oturması için, biraz alçak pozisyonda tutulmasıdır. Eğer bilek yüksekte ve rahat olursa, aşağı doğru ölü bir iniş yapar. Eğer sabitlenmiş bir pozisyonda olursa, sert bir ses duyarız. Eğer bilek yüksekteyse, el doğru şekilde yerine oturmaz.



Resim 6. Beyaz tuşlar üzerinde serbest düşüş.

Serbest düşüş hareketi basit notalarda, intervallerde ve akorlarda kullanılabilir ve buna göre çalışılması gerekmektedir. Kol siyah tuşların üzerine düştüğünde, biraz daha yüksek bir kol pozisyonu kullanmak gerekir. Böylece parmaklar tuşların üzerine düştüğünde, aynı parmaklar beyaz tuşların üzerine indiğinde olduğu gibi, bileğin esnemek ve geri tepmek için yeterince alanı olur (Bkz. Resim 7 ve 8). Önkolu (omzu değil) kaldırmadığımız sürece, bilek ihtiyacı olan alana sahip olmayacaktır. Ellerdeki “his” ve parmaklar siyah tuşların üzerinde de, beyaz tuşların üzerindeki gibi olmalıdır.



Resim 7. Elin siyah tuşlar üzerinde duruşu, önkol kalkmış ve ileride.



Resim 8. Siyah tuşlar üzerinde serbest düşüş, önkol yine ileride.

Her piyanist kolunun hangi noktadan düşeceğini kendisi belirlemelidir. Eğer tuşlara fazla yakın durursak, kol yeterince ivme kazanamaz. Eğer çok uzakta tutarsak, tuşlara çarpabilir ve hedefimiz dışında olan tuşlara basabiliriz. Bileşenlerin hiçbirinin fazla daralmış ya da esnemiş pozisyonlarda olmaması için, eklemlerden hiçbirinin amacından şaşmaması gerekmektedir ve bileğin de ne çok yüksek, ne de çok alçak konumda durmasına özen gösterilmelidir.²⁹

Çalışırken doğru hareketin biraz abartılması gerektiğini hepimiz çok kez yapmışızdır. Peki, dengeyi, oranı, çaba harcamadan çalmayı ve uygun yerleşmeyi nasıl abartabiliriz?

Yerçekimi, yeterli zaman ve ivme oluşması için yeterli uzaklık olduğu sürece çok iyi işler. Bir serbest düşüş için gereken enerji kendiliğinden oluşur. Bu sebeple, serbest düşüşü ancak orta tempolu parçalarda uygulayabiliriz. Hiçbir şey hızlı “düşemez”. Mesela Chopin Etude, opus 10.no 1’inin sol eli ve Tchaikovsky’nin Piano Concerto No. 1’inin başlangıcı serbest düşüş için ideal noktalardır. Yine de serbest düşüşün, geniş aralıklı akorlarda kullanışlı olduğunu söyleyemeyiz, çünkü bu

²⁹ Sandor, a.g.e.

akorlar için gerekli olan el, fazla gerilmiş olacağı için düşüşün ivmesini yavaşlatır. Bunun için başka bir hareket olan atağı tercih edebiliriz.³⁰

Serbest düşüşte yerçekimi kuvvetini tek başına kullanıyoruz. (Tabii ki sadece düşüş kısmında). Başka durumlarda bunu sadece biraz kullanabiliriz. Ama ilk olarak orijinal ve değiştirilmemiş halinde uzmanlaşmalıyız. Araştıracığımız her türlü temel hareketin öncüsü bu olacaktır. Onları tamamen anlayıp, uygulayabilirsek; değiştirmekte ve kombine etmekte başarılı olabiliriz. Bu dizilimleri hızlıca çalmadan önce, hareketleri yavaş tempoda ve saf halleriyle çalışarak uzmanlaşmalıyız. Hızlı çalarken, neredeyse her şey birbirine benziyormuş gibi görünür. Hareketleri küçülttükçe, hepimizin görebildiği tek şey piyano tuşlarının üzerinde net görülemeyen parmak hareketleri veya hızlı, titreme benzeri hareketlerdir. Net görülemeyen bu noktalar, bahsetmiş olduğumuz büyük ve iyi şekilde sergilenmiş hareketlerin küçültülmüş ya da sadeleştirilmiş halleridir. Yavaş çalışmalarda sabırlı olmak gereklidir, çünkü dikkatimiz tüm bileşenlere eşit şekilde dağılmalıdır ve en az dört bileşen vardır. Bu bileşenler parmaklar, el, önkol ve üst kol olarak gruplandırılabilir. Sürekli dikkatimizi onlar üzerinde tutmamız gerekir. Yavaş başlangıçlar iyi sonuçlar getirir.

İşte serbest düşüş için yardımcı olabilecek bazı ipuçları:

1. Serbest düşüş sırasında omuz aktif şekilde çalışmamalıdır. Kımıldamamalıdır; daha çok kolu tutma ve bırakma görevini üstlenmelidir.
2. Üst kol aktif şekilde çalışmalıdır. Önkol tek başına hareket etmemelidir, çünkü tam sonuç alabilmek için üst kolla birlikte hareket etmelidir.
3. Piyanonun ne çok yakınına, ne de çok uzağına oturmalıyız. Doğru pozisyon, parmaklarımız hafif kavisli şekilde dururken, parmak uçlarımızın tamamen yatay şekilde düşebileceği şekilde durmasıdır.
4. Başımız ve gövdemiz aktif şekilde harekete dahil olmamalıdır. Serbest düşüş sırasında hareketsiz kalmalıdır.
5. Parmaklarımız tuşların üzerine indikten sonra (ve tabii indikleri sırada) kaymamalıdır. Birinci aşamadayken parmaklar; üst kol, önkol ve el hareketiyle birlikte yatay şekilde kombine edilmelidirler.

³⁰ Walter Giesecking , a.g.e .

6. Ne ani darbeden sonra, ne de parmaklar üst kol yardımıyla kaldırılırken tuşların üzerine baskı uygulanmamalıdır. Tuşun üzerinden parmak ucumuzu çekinceye kadar üzerine minimum ağırlıkla bastırmalıyız. Kaldırma sırasında kolun tüm yükünü omuz taşıyacaktır.
7. Parmaklarımızın ve bileğimizin eklemleri gevşek olmalıdır. Sıkı ya da gergin olmamalarına dikkat etmeliyiz.
8. Kolu kaldırırken, kolun dışa doğru açılmamasına dikkat etmeliyiz.
9. Siyah ve beyaz tuşlara göre olan pozisyonumuzu üst kolumuzun seviyesini değiştirerek ayarlayalım.
10. En önemlisi, yerçekimi sayesinde oluşan hıza, ivmeyi arttırarak ya da azaltarak etki etmemektir.
11. Parmak uçları mükemmel bir dikey çizgi üzerinde aşağı ve yukarı hareket etmelidir. Bunun için elin, önkolun ve üst kolun arasındaki orantıya dikkat ettiğimizden emin olalım. Önkolumuzun aşırıya kaçan hareketi, parmaklarımızın piyanodan uzaklaşmasına ve yay şekli almasına sebep olacaktır. Üst kolumuzun hareketinin artması ise, onları öne doğru çıkaracaktır. Ayrıca parmaklarımızla tuşlar arasında en fazla yirmi beş santim olmasına dikkat edelim.
12. Kolu kaldırmak bilinçli ve ani olmayan bir harekettir, ama iniş süreci bunun tersidir.

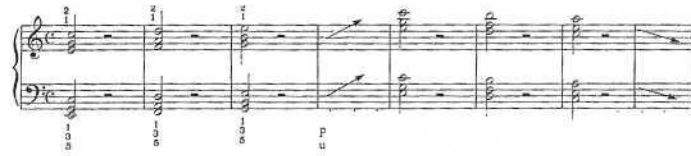
Piyanonun en büyük ses verme niteliğinin serbest düşüş hareketiyle ortaya çıktığı şüphesizdir. Yerçekimi kuvveti bu işin büyük kısmını halleder ve her düşen uzvun ivme hızı da ağırlığı fark etmeksizin aynıdır. Bu yüzden icracının boyutları, ağırlığı ve gücünün bir önemi yoktur. Yapmamız gereken tek şey; kolumuzu yerçekiminin mümkün olabilecek en iyi şekilde çalışması için uygun pozisyonda kaldırmak ve bırakmaktır. Yüksek sesler çıkarmanın bir o kadar etkili ve tamamen farklı olan yollarından biri de ataktır. Bu harekette vücudun ve kolun en büyük ve en güçlü kaslarını kullanırız. Eğer tüm beden doğru pozisyona getirilebilirse, en minyon ve en hassas kişiler bile; kas geliştirici egzersizler yapmaya ihtiyaç duymadan güçlü bir ses çıkarmayı ve teknik geliştirmeyi başarabilirler.³¹

³¹ Walter Giesecking , a.g.e.

En büyük piyano virtüözlerinin çoğu (mesela Hofmann, Godowsky, Friedman, Schnabel, Bartok ve de Larrocha) minyon yapılılardı. Hepsi de çok güçlü sesler çıkarabiliyorlardı. Ama çok sayıda uzun boylu ve iri yapılı piyanistin olduğu da doğrudur (Gieseking, Bachauer, Johannesen, Cliburn, Rashmaninoff) ve hepsi muhteşem birer koordinasyona, güç kullanmadan istedikleri tona erişme yeteneğine ve harika birer kulağa sahipti. Bu da hem kendilerinin hem de piyanonun en iyi yanlarını ortaya çıkarmaları için, her türlü ağırlık, hız ve enerjiyi kontrol edebilmelerini sağlıyordu. Enstrümanın elastikiyet sınırları nedeniyle hiçbir zaman çok fazla güç kullanılmamalıdır. Serbest düşüş esnasında kolu çok yüksek bir pozisyondan düşürmemek gerekir. Çünkü yerçekimi kuvveti sayesinde ivme hızın iki katına ulaşır.

Aşağıdaki serbest düşüş egzersizleri çok basittir.

1. Beyaz tuşların üzerindeki altılı akorlar, eller ayrı ve birleşik. Hareketin üç farklı aşamasını çalışalım. Yerçekimi kuvvetine etki etmemeliyiz.



Şekil 44.

2. Siyah tuşların üzerindeki altılı akorlar, eller ayrı ve birleşik. Siyah tuşların üzerindeki altılı akorları çalışırken, vücut ve kol pozisyonuna odaklanalım: Hafifçe öne doğru eğilmeli; bilek ve parmaklar beyaz tuşların üzerinde durduğu pozisyonda durmalı.



Şekil 45.

3. Bir el beyaz tuşların üzerinde, diğeri ise siyah tuşların, sonrasındaysa tam tersi. Beden uygun pozisyona gelmek için hafifçe döner. 6.şekilde sol omuz hafifçe öne doğru hareket ediyor. 7.şekilde ise, sağ omuz hafifçe öne çıkıyor.



Şekil 46.



Şekil 47.

4. İki elimizle de merkezde ve klavyenin uç kısımlarında egzersiz yapalım. (Hem beyaz, hem siyah tuşların üzerinde.) Kolların ve bedenin pozisyonuna her zaman odaklanalım.
5. Hem beyaz, hem de siyah tuşların kombinasyonlarının bulunduğu akorlarda, kolu ve bedeni olabilecek en rahat pozisyona gelecek şekilde ayarlayalım. Üst kolların pozisyonu değiştikçe, el ve bilek açılarını da ona göre doğru pozisyona getirelim.
6. Bu egzersiz beyaz, siyah ve karışık akorların her türlü kombinasyonunu içerebilir. Üçüncü aşamada (iniş) bileğin çarpma etkisi, geri tepmesi ve tuşların üzerinden kalkması için yeterince alan olduğundan emin olmalıyız. Oktavdan küçük olan intervallerde serbest düşüş konusunda uzmanlaştıktan sonra, oktavlarda kullanılan parmakların eklemlerinde gereken özgürlüğü ve elastikiyeti kazanmak gerekir. Asıl amacımız eli yerçekimi kuvvetine karşı tamamen açık bırakmak ve tüm çalma bileşenlerini olabilecek en iyi pozisyonuna yerleştirmektir. Parmaklar tuşlardan ayrıldıktan sonra, eller merkez pozisyonlarına geri dönmelidir.



Şekil 48.



Şekil 49.

7. İlk olarak ellerimiz ayrı olacak şekilde ve uygun beden pozisyonunu bularak sadece beyaz tuşlardaki ve sadece siyah tuşlardaki oktavları çalışmalıyız. Üç aşamanın ve tüm bu anlatımların farkında olmalıyız. Daha sonra bunları kombine ederek çalışmalıyız. Altılılar için verilen aynı egzersizleri kullanabiliriz.

Serbest düşüş hareketi için verilmiş olan örnekler standart piyano edebiyatındandır.

9. ATAK

Şimdi açıklayacağımız “atak” bölümü, Türkçeye “Thrust” sözcüğünden çevrilerek oluşturulmuş bir kavramdır. Türk piyano edebiyatında böyle bir kavram daha önce oluşturulmamış olduğundan açıklaması biraz zor. Serbest düşüşle ilgili olan bölümde yüksek ses verme niteliğinin yerçekimi kuvvetiyle desteklendiğini açıklamıştık. Kas sistemi iki adımda rol oynar:

1. çalma uzuvlarının kaldırılması (kolların ve ellerin) ve onların yerçekimi kuvvetiyle serbest düşüşe hazır hale gelmesi.
2. önkol kaslarının tuşlarla temas edildiğinde aniden kasılması ve parmakların tüm etkiyi tuşlara aktarması için kullanılmasıdır. Bu anlık sabitlenmenin ardından omuz kasları kolu sonraki düşüş için hemen hazırlamaya başlar. Serbest düşüşte kaslar kolun aşağı düşüş hareketine karışmamalıdır. Düşüşü ve ivme kazanması yerçekimi kuvveti sayesinde gerçekleşir.³²

“Bu tamamen aktif kaslarla oluşturulur ve ne yerçekimi, ne de ağırlık etkilidir.” Kolu, eli ve parmakları kaldırıp onları yerçekimine karşı savunmasız bırakmak yerine, parmakları tuşların üzerine yerleştiriyoruz ve tuşlara en güçlü vücut kaslarımızla ani bir şekilde basıyoruz (göğüs, karın, arka kol kasları ve önkolun gerici kaslarıyla). Bu hareket, parmak uçlarında maksimum hızın oluşmasına sebep olur. Atak da; önceden bahsettiğimiz tekniklerden farklı olarak, parmaklar sürekli tuşlarla temas halinde olur; Kasların kasılmasından önce, kasıldıkları sırada ve kasılmanın gerçekleşmesinin ardından tuşlara dokunurlar. Güçlü kaslarımızın oluşturduğu bu yıldırım gibi hız sonucunda parmaklarımız, tuşlara bastırınca, çok güçlü ve sert bir ses çıkar. Piyanonun yapılmış olduğu malzemelerin esneme limitiyle, enstrümandan çıkabilecek maksimum ses, tuşların üzerine şiddetli şekilde uygulanan kuvvetle çıkar. En güçlü donanımımızı sadece bir anlığına kullandığımız için, hareket bizim için hiç yorucu olmaz ve kaslar ilk pozisyonlarına geri döndükleri anda, yeniden bir atak yapmak için hazır durumda olurlar.

³² Sandor , a.g.e

Atağı, serbest düşüşle ya da başka bir fırlatma hareketiyle karıştırmamak gerekir. Vücut hareketsizken gerçekleştirilen bu ani ve elektrik şokuna benzeyen hareket için tüm kas sistemimizi çalıştırmamız gerekir. İlk olarak bu hareket için doğru pozisyonu bulmalıyız. Daha sonra da atak sırasında hareketi bölmemeliyiz. Parmaklar tuşların yüzeyinde durur ve kollar hafifçe bükülür. Atak, dikey olarak tuşların üzerine uygulanmalıdır ve vücut alacağı tepkiye hazırlıklı şekilde hareketsiz durmalıdır.³³ Atak ne kadar ani ve hızlı olursa olsun, parmakların tuşlar üzerindeki pozisyonu doğru olmadıkça kuvvetli bir ses duyamayız. Çünkü ivmeleri sırasında kazandıkları hız, tuşlara direkt olarak aktarılmaz ve böylece maksimum sesi duyamayız. Bu son bahsettiğimiz durum çok önemlidir. Yoksa atak piyanoyu zorlanmış bir ses çıkarmaya mecbur bırakacaktır. İyi ve güzel bir piyano asla zorlanmamalıdır. Atak hareketini uygularken kolu yukarıya doğru çekmeye asla gerek yoktur. Hareket sırasında eğilmeye ve başı öne doğru uzatmaya da gerek yoktur. Ne olursa olsun, abartılı bir sabit hareket gerçekleştirilmemelidir. Bu hareket olabildiğince ani ve kısa tutulmalıdır. Yoksa sertlik ve gerginlik ortaya çıkacaktır. Genelde olduğu gibi, vücudun ve kolların pozisyonu hem beyaz, hem de siyah tuşlar üzerinde çalmak için ayarlanmıştır.

Atak, genel olarak hızlı pasajlarda ve yavaş akor dizilerinde kullanılır. Ani hareketin ardından kaslar hemen eski haline döner ve yeniden bir başka hareket için hazır hale gelirler. Ama ses güçlüdür ve çaba gerektirmez. Bu teknik, serbest düşüşlerin riskli olabileceği geniş esnemeler ve akorlar için idealdir. Elbette hareketin açısı ve hızı tercihe bağlıdır. Hızlı tempolarda hareketin en hızlı halini kullanıyoruz. Yoksa üretmek istediğimiz ses hacmine asla ulaşamayız. İşte atak konusunda birkaç temel prensibin özeti:

1. Parmaklar hareketin öncesinde, hareket sırasında ve sonrasında bir süre tuşların üzerinde bulunmalıdırlar. En yüksek ses ve hızlı tempolarda bile, kas kasılması olabildiğince ani ve kısa olmalıdır. İtiş yönü tamamen dikeydir. Yukarıya ya da yana doğru değildir. Eğer tuşlara doğru şekilde basarsak, hiçbir kasılma ya da gerginlik yaşamadan, en yüksek sesleri rahatlıkla çıkartabiliriz. Reflekslerimizin hızı egzersiz yaparak geliştirilebilir.

³³ Walter Giesecking , a.g.e

2. Hareketin anilik düzeyi isteğe bağılı olarak değıştirilebilir. Sürekli en yüksek sesleri çıkarmamız gerektiğini düşünmemeliyiz. Atağı orta düzeydeki sesler için de kullanabiliriz. Dinamizm seviyesi atağın aniliğine bağılı olur. Bu hareket aşırı derecede hassas ve narin olan parmak uçlarıyla oluşturulur. Ve bu parmak uçları tuşlarla sürekli olarak temas halinde bulunur. Çıkarılan ses, etki anında kasların ne kadar yumuşak ya da esnek olduğuyula yakından ilgilidir.
3. Büyük ve geniş akorlar için atak, serbest düşüşten daha çok tercih edilmelidir. Yanlış nota çalma riskimiz serbest düşüşe göre çok daha azdır.
4. Atak sırasında omuzlar ve vücut, kolların aktif rolünü desteklemelidir. Atak klavyeye aktarıldığı sırada bu bölümler tamamen hareketsiz kalır. Omuzları ve vücutu sabit şekilde yerinde tutmamız gerekir, çünkü kollar aldıkları tepkiyle geri gelirler. Atak sırasında vücut sabit kalmalıdır. Bu aktivite görsel olarak şaşırtıcı derecede gösterişsizdir. Bunun sebebi vücutun hareketsiz kalması ve kolların sadece bir santimetre kadar aşağı doğru hareket etmesidir. Ama bu hareket bir piyanonun çıkarabileceğı en yüksek sesi çıkarır.

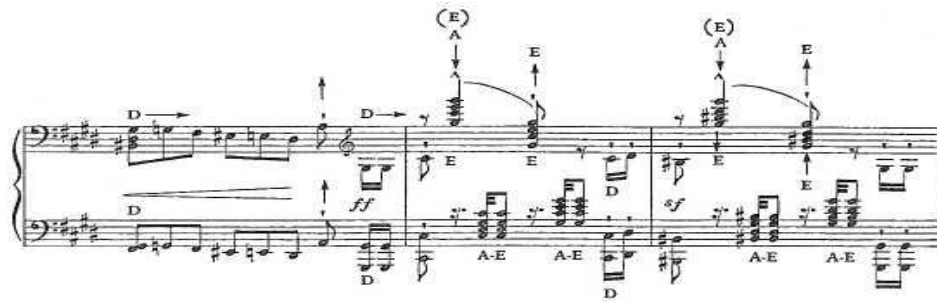
Egzersize gerek yok. Atak tanımını burada uygulandığı şekilde her interval ya da akor üzerinde uygulayabiliriz. Sonra da gerekli gördüğümüz her yerde uygulayabiliriz. Aşağıdaki örneklerde atak içeren bazı pasajlar bulunmaktadır.



Şekil 50. Chopin, prelude doMajör, op.28 no:2



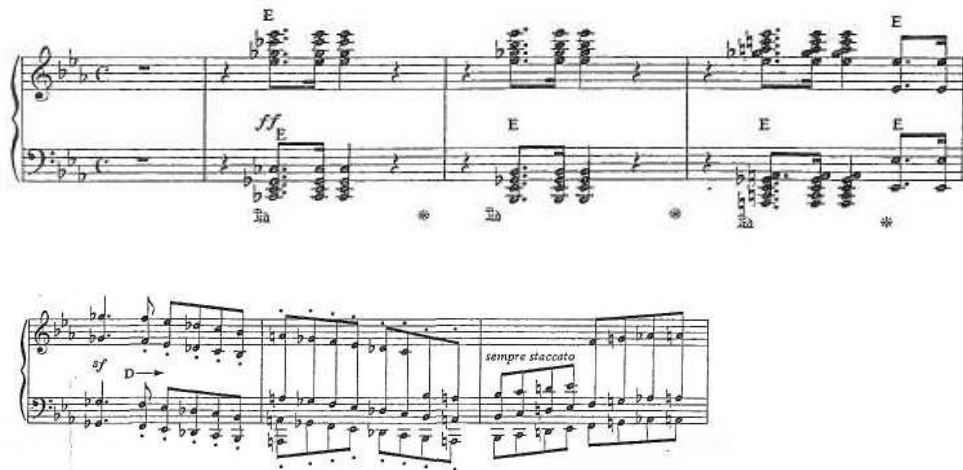
Şekil 51. Liszt , Année de Pèlerinage, “Après une lecture deDante”



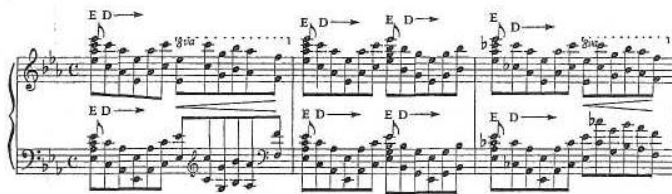
Şekil 52. Liszt, İspanyol rapsodisi.



Şekil 53. Brahms, Handel'in bir teması üzerine füğ ve varyosyanlar, Op. 24, var. 9



Şekil 54. Beethoven, piyano konçertosu No.5 (Emperor), Op.83, 1.bölüm.



Şekil 55. Liszt, Transandantal etüd No:7 (Eroica)



Şekil 56. Beethoven sonat, Op.106, 1.bölüm.



Şekil 57. Tchaikovsky , Piyano Konçertosu no:1 , 1. bölüm

10. STACCATO

Staccato tekniği, aktif ve koordine halde çalışan bir kol, bilek, el ve parmak hareketlerinden oluşur ve bu bileşenlerin hepsi birbirine uygun şekilde hareket eder. Bu hareketi paylaşarak, aşırı hız ve hacme tamamen doğal bir şekilde, g harcamadan ulaşabiliriz. Amacımızın rahatlamak olmadığını unutmamalıyız, en az enerjiyi kullanarak, olabilecek en iyi sonuçları almak istiyoruz. Eğer kol güçlü kaslarla destekleniyorsa (gğs, sırt, karın ve diyafram), maksimum hıza ve ses hacmine kolaylıkla ulaşabiliriz.

Gam, arpej ve rotasyonlarda, kasların en çok çalıştığı bölge nkoldur. st koldan aktif ya da pasif olarak yardım alırlar. Ama staccato hareketinde st kol dahil, tüm kol işin içindedir. Parmaklara, ele, bileğe ve önkola ek olarak, st kolu da sürekli olarak aktif halde tutmamız gerekir. Bu bize staccato için gerekli olan g kaynağını sağlar. Tüm bileşik hareketlerde, hareketlerin hem doğası hem de büyüklükleri önemli olduğu için, bunların hepsi doğru şekilde sergilenmelidir. st kolun görevini de, diğer uzuvlarıinki gibi kesin şekilde belirlemek çok önemlidir. st kolun, parmakları en kuvvetli vct kaslarıyla buluşturan bölüm olduğunu unutmamalıyız.³⁴

Staccato hareketi aslında bir fırlatma hareketidir. Fırlatmanın da tüm kol, el ve parmaklarla birlikte yapılması gerekir. Piyanoda tuşlar dikey şekilde hareket ederler ve bu yüzden tuşlara enerjiyi aktarmanın en etkili yolu dikey yönlü hareketlerde bulunmaktır. Bilek staccatosu ile ilgili olan birçok şey yanlış bilinir. Birincisi; eğer bileği tek başına kullanırsak, güçsüz sayılabilecek olan önkol kaslarımızı aşırı şekilde yorarız.

Parmak uçlarının dikey şekilde düşmesini sağlayan staccato hareketinde; st kolun, önkolun, elin ve parmakların senkronize haldeki durumlarını görebiliriz. Hareketin büyük kısmı ellerde ve parmaklarda olsa da, st kolda da minimum seviyede hareket olduğunu görürüz.

Eğer önkola bilek hareketini eklersek, daha kuvvetli kaslar kullandığımızdan, daha iyi sonuçlar alırız. Burada söz konusu olan önkolu kımıldatan st kol kaslarıdır (biceps ve triceps). Ancak st kolun desteğiyle en güçlü vct kasları (omuz, sırt,

³⁴ **William S. Newman** , The Pianists Problems , Da Capo press , Newyork , 1984.

göğüs, karın ve diyafram) fırlatmada yer alabilir. Staccato hareketini bilekten yaptığımızda yorulmamızın sebebi, önkol kaslarımızın daha güçsüz ve zayıf olmasıdır. Bu yüzden daha güçlü olan diğer vücut kaslarından yardım almaları gerekir.³⁵

Bunun için de, bu büyük kasları aktif hale getirmeyi ve düzenlemeyi öğrenmeliyiz. Piyano çalarken, parmakları fırlatma hareketiyle, daha az çaba harcayarak kullanırız. Elimiz önkolumuz tarafından fırlatılır, önkolumuz üst kol tarafından fırlatılır ve üst kol da bedenin güçlü kasları tarafından aktif hale getirilir. Daha sonra parmaklarımızı aynı aktif haliyle kaldırırız. En yüksek sesli ve en hızlı staccatolarda, klavyeden geri tepmeyi bir avantaj olarak kullanabiliriz.

Elden daha uzun ve büyük bir araç kullanmak, iki yerine dört bileşenle çalışmak, güçsüz önkol kasları yerine omuz ve göğüs kaslarını kullanmak ekonomik anlamda, dayanıklılık ve ton kalitesi açısından çok daha işimize yarar. Tüm bileşenlerin etkili biçimde koordinasyon halinde olması, en zorlayıcı pasajlarda bile herhangi bir kasılma yaşamamamızı sağlar. Ayrıca çok daha iyi bir ses ve müzik konusunda daha iyi bir müzikal ifadeye sahip oluruz.



Resim 9. Elin aşırı derecede kaldırılması yanlış pozisyon.

Yukarıda bahsedilen noktaların üzerinden tek tek geçelim. Daha uzun bir aracın kullanılması daha fazla hıza ulaşılması için yararlı ve gereklidir. Bunun sonucunda daha az çaba harcayarak, daha fazla ses elde etmiş oluruz. Hareketlerin bölünmesi de bizim için avantaj yaratır. Mesela, eğer parmak uçlarını yalnızca bileği

³⁵ Leyla Pamir , a.g.e.

kullanarak yirmi santimetre kaldırmak istiyorsak, el yaklaşık otuz beş derecelik bir açı oluşturacaktır.(Bkz. Resim 9) Eğer aynı mesafeyi yukarıya doğru olan bir hareketle ve kolun tüm bileşenleriyle gerçekleştireceksek, parmakların ve elin küçük bir hareketiyle önkolun daha küçük bir hareketi ve üst kolun daha da küçük bir hareketi yeterli olacaktır. Hareketlere tek tek baktığımızda çok küçük olsalar da, doğru senkronizasyonla mükemmel ve rahat bir sonuca ulaşabiliriz. Eğer yirmi santimlik yüksekliğe minimal hareketlerle ulaşmamız gerekiyorsa, hızlı tempolarda ne kadar az hareket etmemiz gerektiğini siz hesap edin. Tüm bunlar senkronize olmuş birkaç bileşenle elde edilebilir. Hareketlerin hangi yöne doğru olursa olsun senkronize olması şarttır. Yukarıya kalktığımızda; parmakta, elde, üst kolda ve önkolda ani ve hafif bir kalkış olmalıdır. Özel hareketlerin boyutları sadece küçük değildir. Daha büyük bileşenler eklendikçe daha da küçülürler. En az hareket eden bölüm üst koldur. Aşağıya indiğimizde, dört bileşen de yine ani şekilde hareket eder. Bu durum kesinlikle çok gereklidir. Staccato çalarken kolun kaldırılması ama elin pasif ve rahat bir şekilde sarkıtılması doğru değildir. Pasif el fırlatılma hareketini olması gerektiği şekilde aktaramaz. El ve parmaklar, bileşenlerin geri kalanıyla birlikte kaldırılmalıdır.

Şimdi Staccato hareketinin çeşitli aşamalarını inceleyelim. Kolu nasıl kaldıracağımızdan ve fırlatış başlamadan önce hangi kaslarımızı devreye sokacağımızdan bahsetmiştik. Hatırlarsak serbest düşüş hareketinde kolu hazırlamış ve kaldırıyorduk. Sonrasında da omuz kasları, kolun yerçekimi kuvvetinin de yardımıyla, harekete herhangi bir etkiye bulunmadan serbestçe düşmesine sebep oluyordu. Staccato hareketi, serbest düşüşten biraz daha farklıdır. Çünkü burada kolu, omuz ve göğüs kaslarının yardımıyla fırlatıyoruz; Fırlatış minimal ama son derece aktiftir. “Yerçekimi kuvveti aşağıya doğru olan harekete etki etse de, enerjinin asıl kaynağı kişinin kaslarıdır. Ayrıca yüksek hızda alınan yol oldukça kısadır. Yani yerçekimi nedeniyle oluşabilecek ivme için yeterince zaman bulunmaz.”³⁶ Tüm bileşenler aktiftir ve çok küçük hareketler sergilerler. Üst kolun kaynaklık ettiği ve göğüsle omuz kaslarının desteklediği bir fırlatma hareketi başlatılır. Tuşun üzerine doğru inerken ve oradan kalkarken, tüm bileşenler, her eklemden minimal ama kesin

³⁶ Sandor, a.g.e.

değişimler yaşarlar. Bu minimal değişim kasların sabitlenmeyeceğini ya da kasılmayacağını garanti etmelidir. Bu değişiklikler hızlı tempolarda tamamen görünmeseler de, yine de vardır. Bu değişikliklerden herhangi birini de abartmamalı, yoksa dört bileşenin arasındaki ilişki bundan etkilenir. Aralarındaki dağılım eşit düzeyde olmalıdır. Parmak uçlarımızın yukarı ve aşağı hareketlerinde tamamen düz ve dikey bir çizgi görürsek, hareketleri doğru şekilde yaptığımızı anlayabiliriz.

Staccato sırasında dikkat etmemiz gereken bazı hareketler:

1. İniş sırasında gerginleşmiş parmaklar.
2. Aşırı derecede bükülmüş parmaklar.
3. Çok yüksek ya da çok alçak olan bir bilek.
4. Aşırı önkol aksiyonu, hareketsiz bir önkol.
5. Aşırı üst kol hareketi (tuşlarla temas eden elin gereksiz şekilde ileriye gitmesini sağlar) ve yetersiz üst kol hareketi.

Staccato çaldığımız zaman, tuşların yüzeyinde olabildiğince az zaman geçirmemiz gerekir. Tuşların üzerine bastığımızda, yüzeyde harcanan zaman saniyenin küçük bir kısmı olmalıdır. Parmaklar tuşlara dokundukları anda, tüm bileşenleri (parmakları, eli ve kolu) kaldırıp, kendi pozisyonlarına gelerek, sonraki fırlatmayı karşılamak için hazır hale gelmelidirler. El ve parmaklar aynı bir topun geri sekmesi gibi ya da tuşlar çok sıcakmış gibi hemen geri çekilmelidirler.

Tüm kolu aniden kaldırmak da çok önemlidir. Serbest düşüşte olduğu gibi önce kolu ve sonra da eli değil, tüm bileşenler aynı anda kalkmalıdır. Bu hareket çok önemlidir. Onları bir fırlatışı karşılayabilmesi için tekrar merkez pozisyona getirmek gerekir.

Alabildiğimiz her yardım işimize yaradığı için, tuşun ucundan geri sekmeyi de bir avantaj olarak kullanabiliriz. Yüksek sesli ve hızlı çaldığımızda, parmakları tuşların dibine fırlatıyoruz. Klavyeler elastik malzemelerden yapıldığından, bize bir geri tepmeyle tepki verecektir. Kuvvetli bir etkiyle tuşlara temas edersek, oldukça güçlü bir tepki görürüz. Hareketimize karşılık aldığımız bu tepki, yeniden fırlatma hareketine başlamadan önce ilk pozisyona dönmemiz için büyük bir avantajdır. Elastik bir el ve kol, klavyeden oldukça iyi bir güç alabilir. Bunun için çok kuvvetli (fortissimo) pasajlar en yüksek hızda çalındığında, staccato hareketi sadece aşağı

doğru bir fırlatma olacak şekilde küçültülmelidir. Yukarıya doğru olan hareket de bu geri tepmeden elde edilen hız sayesinde, çaba harcanmadan uygulanabilir. Böylece bazı fortissimo oktavları ve akorları çok daha rahat bir şekilde çalabiliriz.

Staccato için tüm kolu kullanmayı öğrendikten sonra, bu hareketin sayısız şeklini deneyebiliriz. Sayısız hareket vardır, çünkü sadece dört bileşen içerdiği halde hızlarını, yüksekliklerini ve pozisyonlarını değiştirebiliriz.³⁷ Ayrıca parmakları, eli, önkolu ve üst kolu içlerinden biri öne çıkacak şekilde de kullanabiliriz. Tüm bedeni kullanırken; parmakların, bileğin, önkolun ya da üst kolun hareketini azaltabilir ya da çoğaltabiliriz. Ayrıca iki ya da üç bileşeni de bu şekilde kombine edebiliriz (önkol-parmaklar, bilek-parmaklar, önkol-bilek vb.). Ses üretmedeki çeşitlilik potansiyeli sınırsızdır, çünkü ses bunu gerçekleştiren hareketlerin sonucu olarak ortaya çıkar ve uzuvların kullanımıyla bağlantılı olarak farklı ses ve ton kaliteleri ya da nitelikleri elde edebiliriz. Parmak ve bileğimizi, ön ve üst kola oranla daha fazla kullanırsak, daha hafif bir ses elde ederiz. Kullanacağımız bileşenleri seçebiliriz, ama her zaman tüm mekanizmanın çalışması gerekir. Bilek staccato'su yapmamayı tercih etmeliyiz. Bileği özel olarak kullanmamamız gerekiyor.

Siyah ve beyaz tuşlar konusundan bahsedecek olursak serbest düşüş, gamlar, arpejler ve rotasyondaki durumların aynısını göz önünde bulundurmamız gerekir. Siyah tuşların yüksekliğinden ötürü, onları çalacağımız zaman tüm bileşkenler daha yüksekte tutulmalıdır. Eğer kollar aşırı derecede öne doğru giderse, kollara gövdenin hafifçe öne eğilmesiyle yardım edilir. Bu pozisyon kolun öne doğru uzanması gerekliliğini azaltabilir.

Eğer bedenin pozisyonunu sürekli olarak değiştirmeye devam edersek, sabitlenmiş ya da hareketsiz durumda kalmış eklemlerimizi rahatlatmaya yardımcı oluruz. Ama yine de çok fazla hareket etmemeli. Sadece çaldığımız yöne doğru hafifçe hareket etmeliyiz. Ne kadar az olursa, o kadar iyi.

Parmakları, devamı olan önkol kaslarıyla sıraya sokmak, staccato için gam ve serbest düşüşteki kadar önemlidir. Onları sıraya sokmak yatay, dikey ve derinlemesine bir hareketle gerçekleştirilir. Bu hizalama sebebiyle üst koldan çıkan fırlatış doğrudan alınır ve parmaklardan da doğrudan tuşlara aktarılır.

³⁷ Leyla Pamir, a.g.e.

Eğer bu fikirleri benimser ve onları uygularsak, vücudun en kuvvetli kasları ve hareketlerin bütünlüğü hiçbir sorun olmadan çalmamıza yardımcı olacaktır. Gücsüz olan kasları güçlendirme ihtiyacı duymamıza gerek kalmayacaktır. Kas egzersizi yapmaktansa; koordinasyona, küçük kasları güçlülerle senkronize şekilde kullanmayı öğrenmeye odaklanabiliriz. Tuşların direnci yalnızca birkaç gramdır. Eğer güçlü kaslarımızı kullanırsak kollarımızda ya da başka bir yerde herhangi bir yorgunluk hissetmeyiz.

Staccato egzersizine tüm bileşenlerin farkında olarak başlamalıyız. İlk olarak parmakları hafifçe kaldırıp indirmeye odaklanmalıyız. Daha sonra ele, ondan sonra önkola ve üst kola odaklanalım. Daha sonra ise dördünde birden ustalaşmaya çalışmadan, ikilerde ve üçlerde senkronize şekilde hareket etmelerini sağlayalım. Temel teknik düzenlerin özetinde, staccato hareketinin ivmesi artarken, kolun hareketlerinde de belirgin bir değişiklik olur; şimdi de bunları görelim:

1. Tekli notalar, entervaller ve akorların hepsi staccato sırasında aynı fırlatma hareketini gerektirir. Bu yüzden oktavlar tekli notalar kadar hızlı şekilde çalınabilirler. Çünkü fırlatma en güçlü vücut kaslarıyla oluşturulur ve bu da enerjinin tüm kola yayılmasını sağlar. Staccato hareketi sırasında tüm kol sürekli olarak aktif halde olmalıdır.
2. Fırlatma hareketi üst kol tarafından oluşturulur. Hem aşağıya, hem de yukarıya doğru olan hareketlerde bileşenler ani şekilde hareket etmelidirler. Hareketlerin hızı iki yön için de aynıdır. Tuşların yüzeyinde harcanan zaman (sonuna kadar bassak da, basmasak da), olabildiğince kısa sürmelidir. Gerekli olan tüm zaman bir saniyenin küçük bir kısmıdır. Buna tuşların üzerinde parmaklarla kaldığımız bağlı oktavlar dahil değildir.
3. Staccato hareketi asla bilinçsiz uygulanmamalıdır. Eğer daha yüksek bir ses istiyorsak, eklemleri sertleştirir ya da fırlatışın mesafesini arttırırız. Ya da bu iki hareketi kombine ederiz.
4. Parmaktan parmağa ve tuştan tuşa hareket ettiğimiz zaman, herhangi bir sabitleme ya da gerilme olmasını önlemek için sürekli kol ve vücut pozisyonunda değişiklikler yapmalıyız. Eğer uzun süre boyunca aynı notaları aynı parmaklarla tekrar etmemiz gerekirse, bileşenlerin bazılarının ya da hepsinin hafif hareketleri sayesinde sabitlemenin önüne geçebiliriz.

5. Staccato hareketi genellikle diğer temel hareketlerle kombine edilir: Gamlar (kolun yatay ve dikey ayarlanması) ve rotasyon bunların en yaygın olanlarındandır.
6. Omuz, göğüs ve karın kaslarının hareketlerine odaklanıp onları sürekli olarak çalışmaya gerek yoktur. Kolun dört bileşeninin (parmak, el, önkol ve üst kol) senkronizasyonu için egzersiz yapmak ise çok gereklidir.
7. Çalma bileşenlerinin her bir üyesi kendi merkez alanı içinde çalışmalıdır. Ve karşıt kasların da çalışması için pozisyonunu bilinçli ve sürekli olarak değiştirmelidir.
8. Kola staccato pozisyonunda yardımcı olan vücut kasları aktif hale getirildiği zaman, diyafram kendi kendine görev paylaşımında bulunabilir. Bir anlamda harekete hızlı kasılmalarla alışmaya çalışır. Diyafram maksimum hızı oluşturabilir. Bu hız şarkıcıların ve sporcuların kendi staccatolarında ulaşabilecekleri bir hızdır.

Staccato hareketlerine bir kaç eserle örnek verelim:



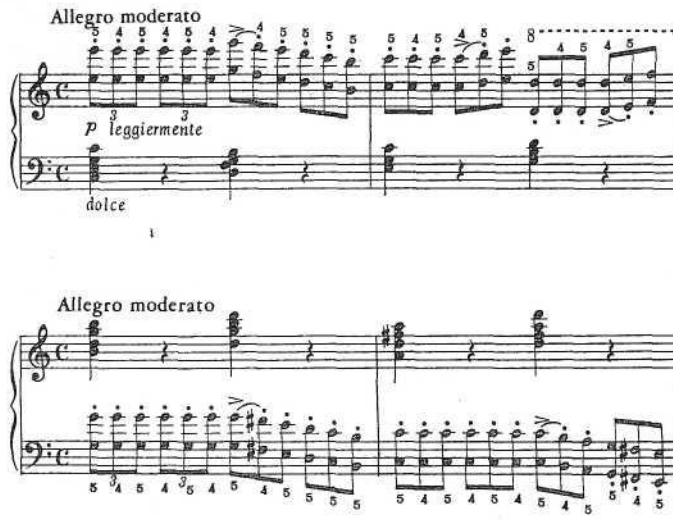
Şekil 58. Brahms, Handel'in bir teması üzerine varyasyonlar ve füğ, Op.24, var.22



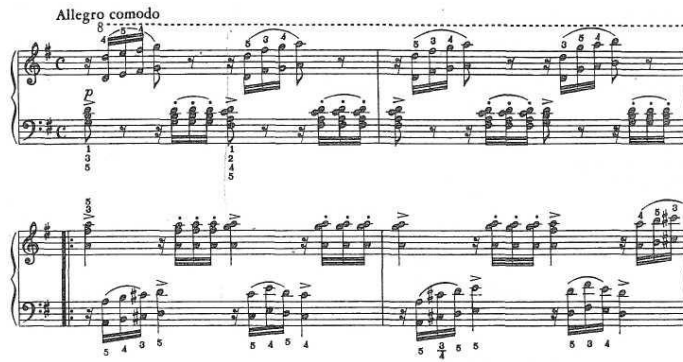
Şekil 59. Liszt sonat, si minör.



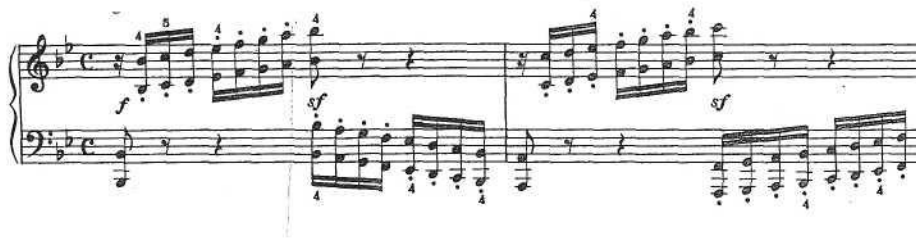
Şekil 60. Beethoven sonat, Op.14, no.2, 2.bölüm.



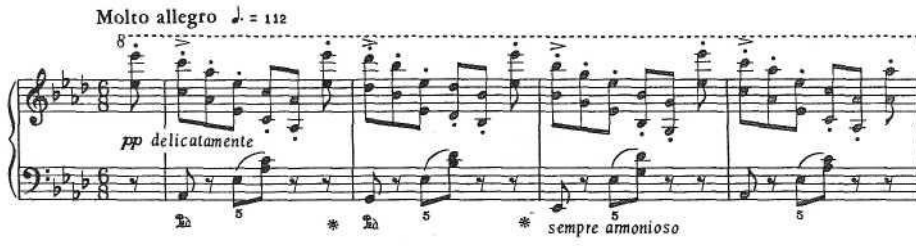
Şekil 61. Czerny 6 oktav etüdü, Op. 553 no.1, 1-2, 9-10. ölçüler



Şekil 62. No.2, 1-2, 9-10. ölçüler



Şekil 63. No.6, 1-2. ölçüler.



Şekil 64. Czerny oktav etüdleri, Op. 740, 5. kitap, 1-4. ölçüler.

10.1. STACCATO İÇİN BAZI EGZERSİZLER

1. 1, 2, 3, 4 ve 5 numaralı parmaklarımızı bilinçli kullanalım. (önkola uyum sağlama hareketlerini izleyelim). İlk olarak ellerimizle ayrı ayrı egzersiz yapalım. Sonra iki elimizle birden çalışabiliriz. Hem simetrik, hem de paralel hareketleri kullanalım. Onları hem beyaz, hem de siyah tuşlar üzerinde ani ve sırayla çalışalım. Sesi çok alçaktan (pianissimo), çok yükseğe (fortissimo) geçiş yapacak şekilde ayarlayalım. Aynı egzersizleri hem akorlar için hem de her büyüklükteki entervaller için kullanalım. Hız arttıkça, hareketlerin büyüklüğü azalacaktır.

2. Staccato hareketi tüm bileşenlerin çalıştığı, ani bir fırlatma hareketi olarak görülse de, kaynağı omuz olan fırlatış hareketiyle, parmakların bunu algılaması arasında çok az da olsa zaman farkı vardır. Bu yüzden hızlı tempolarda ardı ardına gelen staccato hareketlerinde hafif bir değişim ortaya çıkar. Yavaş tempolarda parmaklar, el, önkol ve üst kol aynı zamanda yukarıya ya da aşağıya doğru hareket eder. Hızlı tempolarda o minimal zaman farkı üst kol öne doğru (ya da yukarıya doğru) hareket ederken; parmakların, elin ve önkolun aşağıya doğru inmesine sebep olacaktır. İlk üç bileşen yukarıya doğru hareket ederken, üst kol geriye gidecektir. Bu hafif gecikme sadece belli bir tempo hızına ulaşıldığında, otomatik olarak gerçekleşir. Bunun için endişelenmemeliyiz. Hiçbir şekilde staccato çalışmalarımızı yaparken yavaş tempolarda denememeliyiz. Tüm dört bileşen aynı yöne doğru ve aynı zamanda hareket etmeli, gecikmiş olan hareket ise istem dışı gelişmelidir. Bu değişimin farkına vardığımız zaman, bununla uğraşmayalım. Ama bunu bilinçli olarak yapmaya da çalışmayalım. Aslında ne zaman hızlı çalsak ve yavaşlamak üzere olsak, orijinal hareketin (aynı zamanda yapılanın) geri döndüğünden emin olalım. Daha sonra, ne zaman belirli bir hızın üzerine çıkmamız gerekse, sonuçta ortaya çıkan hareket otomatik olarak gelişir. Bu konuda bazı şüphelerimiz olabilir, ama bu tecrübeyle ve gözlemlerimizle yerine oturacaktır.

11. OKTAV TEKNİĞİ

Oktavlar çoğu piyanistin korkulu rüyasıdır özellikle de küçük elliler için. Oktav tekniğinde omuz, önkol ve bileğin karışımı çok önemlidir. Fakat bunların kullanımı çağa ve esere göre değişir. Eski Fransız tekniği, parmaklar ve bilek üzerinde ağırlık gösterirken, Ruslar, önkol ve kol kullanıyorlardı. Günümüz tekniğinde ise piyanistik uzuvların tümünü kullanmak herkesin hemfikir olduğu bir konudur. Oktavlar piyano çalmanın en muhteşem eylemlerindendirler. Hem profesyoneller, hem de amatörler oktavlardan çok etkilenirler. Bunun sebebi, muhtemelen bazı virtüözlerin ortaya çıkarmış oldukları fırtınaya benzeyen, dinamik ve geniş hacimli seslerdir. Neredeyse hipnotize edici olan bu etkiyi Liszt'in "Funerailles"ini, Balakirev'in Islamey'ini ve Chopin'in Polonaise in A Flat Major, opus 53'ünü dinlerken fark edebileceğimiz neredeyse kesindir.

Liszt' e bir öğrencisi sormuş oktavları nasıl çalışmalıyız diye; "Çalışmayın. Sadece çalın" demiş. Ama tabii ki öylece oturup oktav çalabilmek kabul etmeli ki pek de kolay değildir. Aslında staccato oktavlarını çalabileceğimiz maksimum hızla, rüzgâr gibi bir sanatçının neredeyse aynıdır. Önemli olan koordinasyon ve reflekslerdir. Çok iyi senkronize olmuş bir beden harikalar yaratabilir.

Teknik, giderek, zamanla gelişen bir şeydir. Başlangıç olarak staccato çalışması, özellikle küçük elliler için daha iyidir. Oktav pozisyonu küçük eller için daha güçlü bir sabitlik gerektireceği için oktavları daha yavaş çalışarak, her basışın ardından kasları eski haline getirerek gerilimi önlemiş oluruz. Hız arttıkça, rahatlama şansı azaldıkça, kaslar ve parmaklar yorulur devam etmek imkânsızlaşır. Çünkü kullanılması gereken kaslara kramp girer. Böyle durumlarda çalışmaya hemen ara verilmelidir. Bunun için kısa kısa pasajlar çalışılıp, gittikçe pasajların büyüklüğünü artırmalıyız.

Staccato oktav çalmada en çok hata yapılmasının sebebi, çalma mekanizmasında bulunan bazı bileşenlerin hareket eksikliği olmasıdır. Tekrar tekrar söylediğim gibi üst kol, önkol, el ve parmaklar bu harekete aktif şekilde dahil olmalıdırlar. Bu egzersizler, öncelikli olarak her bileşen için doğru hızı bularak, doğru koordinasyona ulaşabilmek için yapılmalıdır. Tüm hareketin doğruluğunu test etmenin en basit yolu, kolun yukarı ve aşağı pozisyonunu kontrol etmek ve parmak

uçlarının dikey olup olmadığına bakmaktır. Eğer içerikte çok fazla yada çok az aktivite varsa, bu çizgi tuşlara dikey olan çizgiden sapacaktır. Önkolun hareketleriyle, parmaklara kadar uzanan kasların uyum sağladığından emin olmalıyız. Kolun her hareketinin tek bir amaca hizmet ettiğini unutmamalıyız. Bu amaç; parmakların aldıkları ve aktardıkları fırlatma hareketlerinin yerine getirilmesidir. Geniş esnemelerden sonra (oktavlar ve dokuzlular) elin tekrar merkez pozisyonunu aldığından emin olmalıyız. Bu elleri kaldırarak ve parmakları hafifçe içe çekerek gerçekleştirilebilir. Bilek sabit bir pozisyonda kalmamalıdır.

Oktav çalarken esas amacın parmakların tuşları kavraması olduğunu ve tuşun, önkol ile parmakların bir uzantısı olduğunu unutmamalıyız. Eli gereği kadar germeli, bir ve beşinci parmak dışındakiler havada asılı, öne uzatılmış olarak bırakılmalıdır. Bilek aşağıdadır. Küçük eller otomatik olarak kaldırır ama bu kubbe formunu bozar ve koldan gelen gücü bloke eder. Özellikle hız arttıkça önkola iş düşer. Hızlı tempoda oktavları omuzdan çalmak imkânsızdır. Önkol, el ve parmaklar uca kadar bir bütün olmalı, enerjiyi tuşa direkt olarak aktarabilmelidir. Hızlı tempolarda bilek de kullanılmamalıdır. Dirsek ve önkolun hareketleri küçük ve hafif olmalıdır. Bileği daha çok legato oktavlarda kullanmalıyız.



Şekil 65. Cortot'nun oktav egzersizleri.

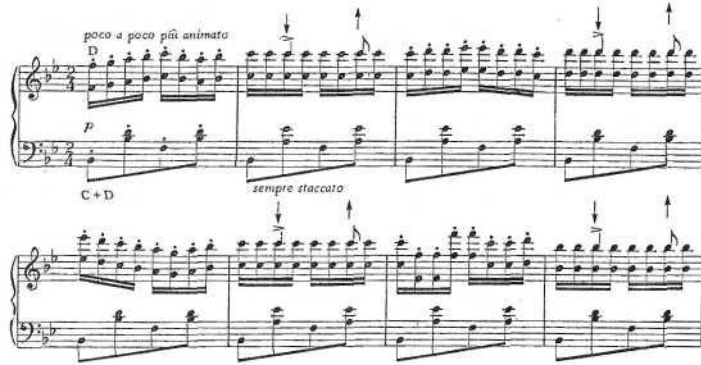


Şekil 66. Margret Long'un oktav için egzersizleri.

11.1. BAĞLI OKTAVLAR

Bağlı (legato) oktavlar, temel olarak staccato oktavlarıyla aynı aşağı ve yukarı hareketlerini içerirler. Ama buna iki şey dahil değildir: Birincisi, yukarı ve aşağı doğru olan hareketler (her notada kullanılır) mümkün olduğunca küçük ve nazik olmalıdır. İkincisi, parmaklar notanın metrik değeri boyunca tuşların üzerinde kalmalıdır. Bağlı çalma etkisi, aşağı hareketle çalınan tuşun nazikçe derinleşmesiyle ve diğer notanın da, yavaş hareket eden omuz ve yavaş inen pedal sayesinde bir önceki notaya dahil olabilmesiyle elde edilir. Buna kolun yavaşça yukarıya çıkması sebep olur. Bu arada notalar kolun yukarıya doğru olan hareketinin yardımıyla gruplandırılırlar; Aynı sıradan bir şekilde bağlı çalındığındaki gibi. Notalarda önce beyaz, sonra siyah bir tuş ya da önce siyah, sonra beyaz bir tuş olsa da, her notada yukarı aşağı yapmamıza gerek kalmaz. Kolu ilk tuşta hafifçe aşağı indiririz ve grubu sonlandıran notada da kaldırırız.

Bağlı çalma oktavında sesin hacmi staccato oktavındaki gibi düşünülür. Yumuşak eklemler yumuşak sesler için kullanılır. Dayanıklı ve güçlü eklemler de, daha yüksek sesler elde etmede kullanılırlar. Eklemlerin sabitlenmesi her zaman aniden gerçekleştirilmelidir ve asla uzatılmamalıdır.

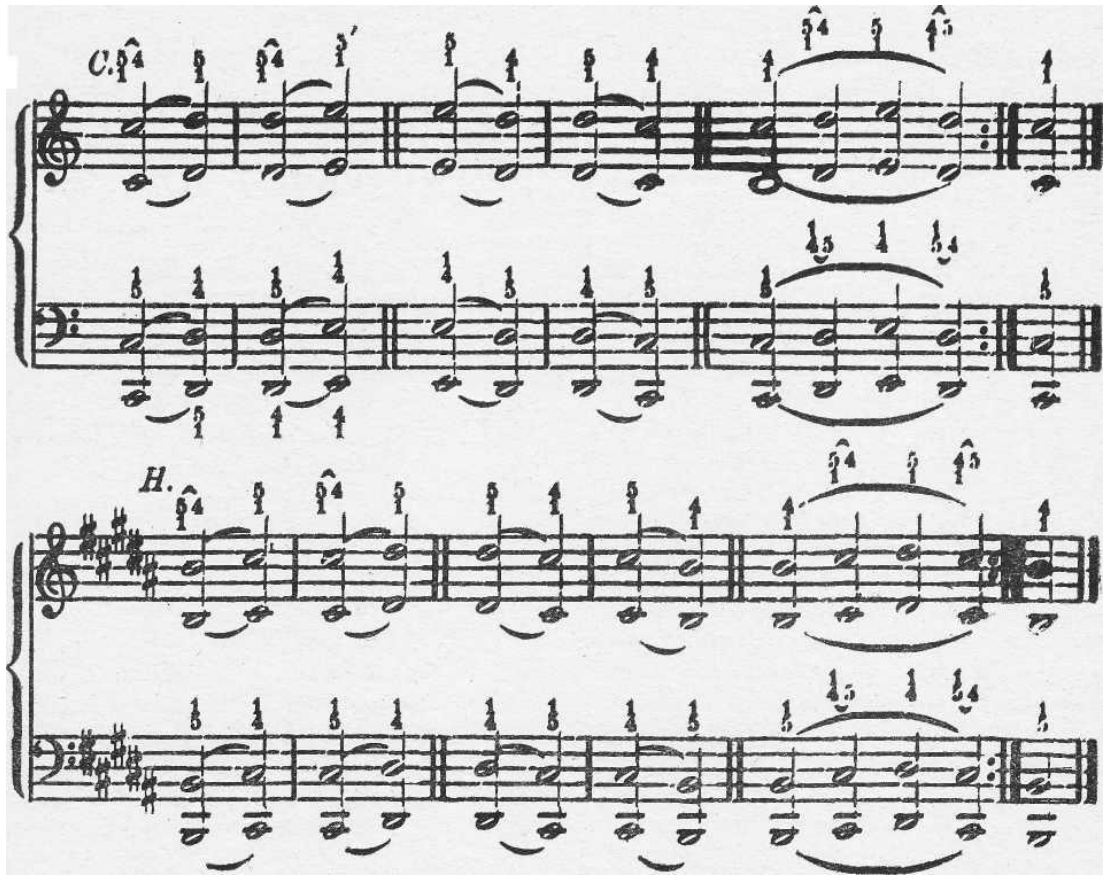


Şekil 69. Liszt Macar Rapsodisi no.6



Şekil 70. Chopin etüd, Op. 25, no.10

Bağlı çalma hareketi bir atıştan çok bir geçiş gibidir. 43. ve 44. örneklerdeki oktav pasajları iki hareket arasındaki kontrastı belirtiyor. Lizst'in altıncı rapsodisinde staccato fırlatma hareketi varken, Chopin'in etüdünde bağlı oktav hareketinin geçişine rastlanır. Bunun bir bilek hareketi olmadığını akılda tutmalıyız. Her zaman tüm kol bu işe katılmalı ve vücuttan destek almalıdır. Bağlı oktavlarda notalarla daha kolay iletişim kurabilmek için aktif parmak hareketleriyle minimal kol fırlatma hareketleri kullanırız. Bu fırlatma o kadar küçüktür ki, parmağın tuşu terk etmesi bile gerekmez. Oktav tekniğinde parmaklar pasif değildir ve onların da çalıştırılmaları gerekir. Zor bir pasajla veya gamla karşılaştığımızda önce beşinci parmak sonra başparmak ayrı ayrı çalışılmalıdır. Ayrı ayrı çalışırken elin oktav pozisyonu bozulmamalıdır. Beşinci parmak dizilerde dördüncü ile yer değiştirebilir. Birinci parmak basılıyken beşincinin çalıştırılması ve beşinci parmak basılıyken başparmağın çalıştırılması da güzel bir egzersizdir. (BKz.Şekil.65-66) Margret Long ve Cortot'nun egzersizleri legato oktavlar için de uygun olabilir. Böylelikle bu egzersizlerle melodinin olduğu beşinci parmak daha şarkılı başparmak ise daha sağlamlaştırılmış olacaktır.



Şekil 71. Breslauer, bağı oktavlar.

11.2. OKTAV VE AKORLARDA REPETİSYON

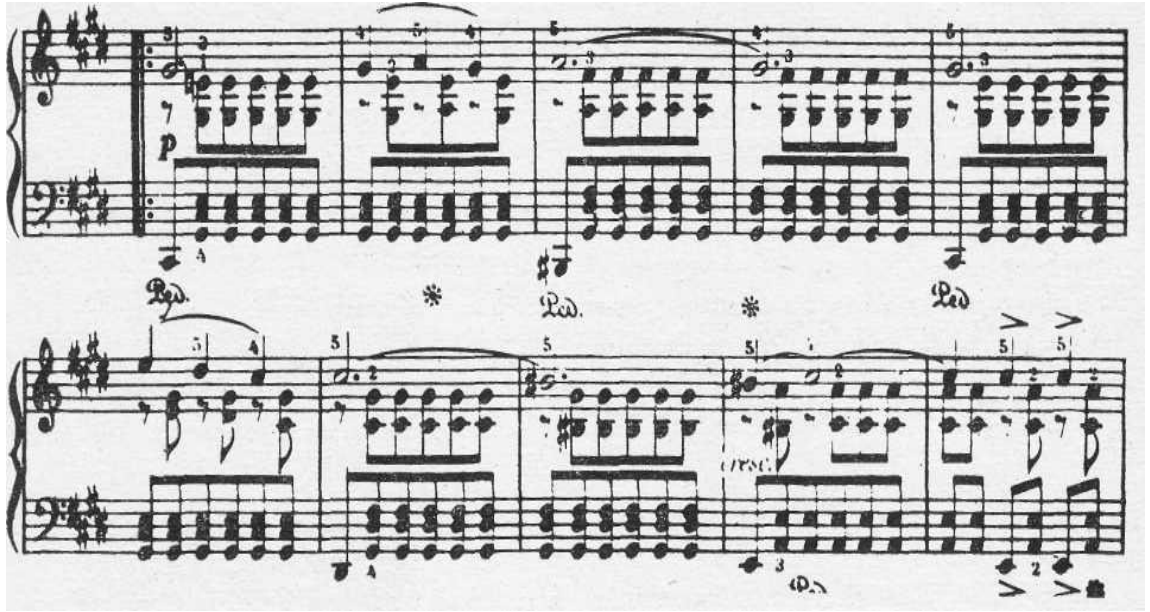
Repetisyon sözcüğünün tam olarak anlamı; Tekrar demektir. Yani, biz burada, birden fazla oktav veya akorların tekrar edilmesi olarak kullanıyoruz. Bu teknik, üst kol, ön kol, dirsek ve bileğin kullanımıyla gerçekleşmektedir. El ve ön kol sürekli ileri geri hareket etmelidir. Sadece üst ve ön kol kullanıldığında ses daha hacimli ve eşit çıkabilir ama uzun pasajlarda bileği de eklemek kolun yorulmasını önleyebilmektedir. Bu şekilde uzun paajlarda sürklilik kazanmak daha kolay olacaktır.

Önce büyük hareketlerle ön kolun, bilek kullanılacaksa bileğin, ileri geri hareketleri yavaşça oturtulmalı, elin ve ön kolun serbestliği dikkate alınmalıdır. Bu sırada parmaklar, tuşlarla temas halinde ve çalınacak akor veya oktav pozisyonunu sabitlemelidir. Sabitlemek derken, sadece yerlerinin belirlenmesi olarak algılanmalıdır. Hareketlerin büyüklüğü hız arttıkça gözle görülmez bir hal alacaktır.

Oktav repetisyonu daha kolay bir hareket biçimidir. Bunu el çırpma hareketiyle bütünleştirebiliriz. Bu şekilde tuşlara uygulamak hem mükemmel bir hıza ulaşmamızı hem de yorulmadan yapabilmemizi sağlar. Eğer hız, el çırpmadan geri kalıyorsa kol kuvveti doğru aktarılamıyor demektir. Hareket doğru yapıldığında, tuşun da esnek yapısıyla geri kuvvet uygulaması göz önünde bulundurularak, hız el çırpışımızı bile geçebilmektedir.

Burada da birinci ve beşinci parmakları sabitlemek doğru olacaktır. Hareketi yine serbestlik dikkate alınarak, küçük entervallerden oktavlara, ikili aralıklardan akorlara kontrollü ve bilinçli bir şekilde yavaştan hızlıya doğru çalışmalıyız.

Piyano edebiyatından repetisyona bazı örnekler:



Şekil 72. Schubert: Lab Majör Impromptu Sol el Orta Bölüm.

12. PEDAL TEKNİĞİ

Pedal çalmak bir piyanistin müzisyen olup olamadığının göstergesidir diyebiliriz. Çünkü doğru tekniği öğrendikten sonra gerisi müziği iyi hissetmeye, armoniyi iyi bilmeye ve esere anlam katacak olan; kimi sesleri uzatıp kimilerini birbirleriyle bağlayıp ve kimilerini de olduğu gibi bırakma kararını vermeye ki; buna yorum diyebiliriz, kalmaktadır. Şimdi bu yaratıcılığa yaklaşabilmek için işin teknik kısmına geelim. İlk önce pedala basabilmek için, olabildiğince rahat oturmak çok önemlidir. Başka bir deyişle, ayağı topuklar yere basacak şekilde tutarken, ayağın ön tarafının pedallar üzerinde durması uygun olacaktır. Piyano çalarken ayakları pedallarla yakın temasta tutmak önemlidir. Böylece pedala basılırken çıkan sesi önlemiş oluruz. Pedala basmanın iki temel kuralı vardır. Birincisi, eşzamanlı basış, ikincisi de kuvvetli zamandan hemen sonraki basış; buna “senkop pedallama” diyoruz. İkincisi en çok öğretilen ve kullanılan olduğu için eşzamanlı zamanlı basış zamanla unutulmaktadır. Önemli olan kuvvetli zamanda bastığımızda önceki ölçüden bir artık kalmamasına özen göstermektir. Genelde armoni güçlü zamanda değişir. Armoniyle birlikte duyulan bas tonu amonik yapının temelini oluşturur. Beethoven’ın sonatları eşzamanlı pedallama kuralına iyi bir örnektir. Aynı kural Chopin çalarken de geçerlidir. Ama Beethoven da pedalı daha kısa kullanırken Chopin de daha uzun süre basılı tutmalıyız. Çünkü Beethoven da şeffaflık, Chopin de ise daha bulanık bir hava vardır.

Pedal tekniğinde, ayağımızı nasıl kullanacağımızı iyice düşünmeli, bilinçli bir şekilde bunu oturtup bilinçsizce yapabilir hale getirmeliyiz. Eşzamanlı ve senkop pedallarını bir esere yerleştirmeden önce o eseri iyice çalışıp öğrenmeli, analizini iyi yapmalıyız. Pedal tekniğine bir alıştırma örneği verelim:

Pedalı parmağımızı tuşa değdirmeden önce kullanalım. Pedalı bu şekilde kullanmak oldukça zordur. Müthiş bir konsantrasyon gerektirir. Çünkü ayak dokunuşu ellerden bağımsız ve önce gelmelidir. Önceden uygulanan bu nota başlangıç notası kadar önemlidir çünkü en başından beri tınlaması gereklidir. Pedala tuşa dokunmadan basmak tellerin sıkışmadan titreşmesine ve sesin daha uzun, güzel uzamasını sağlayacaktır.

Modern piyanolarda iki (bazen üç) pedal vardır. Sağdaki uzatma pedalı, soldaki kısma (surdin) pedalıdır. İlk olarak pedalın etkilerini inceleyecek ve nasıl kullanacağımıza karar vereceğiz. Kendimizi hangi durumlarda sınırlandırmalıyız ve hangi durumlar da avantaj sağlamalıyız. Genellikle basmak ve kaldırmak için kullanılan işaretler; basmak için “ped.”, kaldırmak içinse “ * “ şeklindedir. Pedalı gereğinden fazla tutmak rahatsız edici bir etki, geç uygulandığında da bölünme yaratır. Pedalın etkileri konusundaki bilgilerimiz, dikkatli kulak kontrolü, bizi pedal konusunda hassaslaştıracak ve duyarlılığımızı arttıracaktır. Bu konuda karar vermesi gereken kulak olduğu için onun geliştirilmesi için yapılması gereken alıştırmalar bizim için çok önemlidir. **“Pedalın mekanizması bir manivela gibi harekete geçer. Yani ayak pedala bastığında tokmaklar tellerin üzerinden tamamen kalkar ve ayak pedaldan kalktığında ise, tokmaklar tellerin üzerine tekrar düşerler. Başka bir deyişle, bir tuşa bastığımızda (pedalsız) sadece basılı olan tuşun telinin üzerindeki tokmak kalkar. Sadece bir telden ses çıkar. Bu teller, parmak tuştan kalkar kalkmaz sesi kesecektir. Çünkü tokmak yeniden tellerin üzerine düşer. Tüm tokmakları kaldırdığımızda (pedala basarak), ve tek bir notaya bastığımızda, bu nota tokmaklar tarafından bırakılmış olarak kalan tellerin ani titreşimleri dolayısıyla daha yüksek sesli çıkar.”**³⁸ Pedal en çok basta etkilidir. Çünkü bas telleri, tizlerinkine oranla çok daha uzun süre titrerler. Tiz seslerin çıktığı teller pedalın en az etkisinde kalanlardır. Çünkü kısa titreşimler fazla uzun sürmez. Kısa teller de tokmalardan fazla etkilenmezler. Ama bas telleri titreşimli bir destek verdiğinde, pedalın etkisi son derece görünür hale gelecektir. **“Pedalı üç farklı şekilde incelemeliyiz.**

1. Ses seviyelerinin ayarlanmasında

2. Parmaklarla bağlanamayacak tek ses ve akorlarda

3. Karakteristik ses farklılıkları üzerinde uygulama

Üçüncü madde diğer ikisinin bir sonucu olarak uygulanır.”³⁹

³⁸ Leyla Pamir, a.g.e. s.164.

³⁹ Walter Gieseking- Karl Leimer, Piano Technique, Dover Publications, New York, 1972.

12.1. SES SEVİYELERİNİN AYARLANMASINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ :

Gamlardaki ayarlamalarından önce akorlara bir bakalım.

a) UZAYAN AKORLARDA PEDAL KULLANIMI :

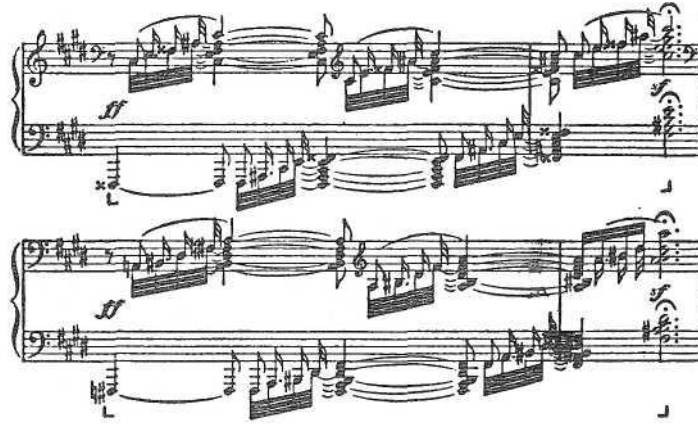
Aynı akora ait olan notalar çalınırken, uzatılmış pedal kullanımı uyumsuzluk oluşturmaz. Başka bir deyişle, eş zamanlı ya da kırık akorlar kullansak da, hepsi aynı etkiyi yaratacaktır.

Besteci akor notalarını kullanarak devasa ses etkileri yaratabilmelidir. Mesela Beethoven'ın Do diyez minör, Op. 2 No. 2 sonatının, 3. Bölümündeki gibi.(Bkz. Şekil 73)



Şekil 73.

Ya da, Beethoven'ın Do diyez minör Op. 27 No. 2 sonatının , 3.bölümündeki gibi.(Bkz. Şekil 74)



Şekil 74.

Sağ pedal burada gereklidir. Elbette burada duruma bağlı olarak sesin fazla birikmesine engel olmak için, azaltma ve kontrol etme işine kulak karar vermelidir. Armoni uyumu buna izin verse de, pedalı sürekli kullanmamak tavsiye edilir. Çünkü birçok durumda, ifade azalabilir, sesin birikimi artabilir ya da melodik akış belirsizleşir. Bu durumda seslerin karışması için bir tehlike olmasa da, doğru karar vermeye odaklanmalıyız. Pedal kullanımı bazen melodinin belirsizleşmesine sebep olsa da melodik akor seslerinin kulağa uyumlu gelecek şekilde birleşeceği kesindir. Değişen her yeni akor için pedal değişikliği yapmak gerekir. Arpejler de akorlar gibi genellikle eşlik eden figürler olarak kullanılırlar. Melodi ve armoni bir uyum içinde, üzerlerine düşen görevi berrak şekilde yerlerine getirmelidir.

Şimdi pedal kullanımı için bazı eserlerden örnekler vermek istiyorum:

ÖRNEK 1.



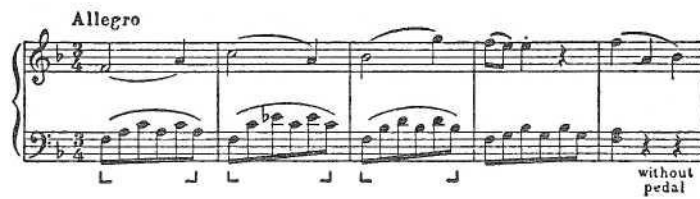
Şekil 75. Mozart Do Majör Sonatının 1.bölümü.

İlk ölçüde melodi ve ona eşlik eden aynı akorun notalarını görüyoruz. Yani bu durumda bu ölçü için tek bir pedal yeterli olacaktır. Melodik notalar aynı zamanda bu uzatmayı sağlamaktadırlar. Çünkü ayrı ayrı çalınır ve birbirlerinin üzerini kapamazlar. İkinci ölçüdeki yedinci dominant akor da bir pedal kullanımı

gerektirir. Ama berraklık adına, melodinin ilk Do'sundan daha ileriye kadar uzatılmamalıdır. Çünkü bu uyumu bozacaktır. İkinci Do da kısa bir pedal basışı gerektirir. Bu da cümlelerin bittiğini daha kesin şekilde gösterir. Üçüncü ölçüde dominant olmayan ve dizinin ilk ölçüsünde bulunan üçlüyle, iki grup görülmektedir. Bunların hepsi ayrı birer basışa gereksinim duyar. Dördüncü ölçünün ilk iki melodik notası, dominant yedili akoruna aittir. Bunun için de bir basış gereklidir. Fa ve sol melodide aynı anda duyulurken, tekrar edilen ve tril içinde yer alan sol bundan etkilenmez. Armoni değişikliğinden dolayı, melodi notası olan mi yeni bir pedal kullanımına ihtiyaç duyacaktır. Cümleye göre, esas notanın değerini aşmayacaktır. Mozart bile bu noktada pedalın kullanımını belirtmemiştir. Bu yüzden, bu melodiyi ortaya çıkarmak icracıya kalıyor. Bunun gibi bir pedal etkisi, modern piyanolarımızın dolu ve yuvarlak notaları tarafından çok iyi desteklenir. Bu elbette Mozart'ın tanımadığı bir enstrümandı. Ve estetik nedenlerle de kullanımı adil olacaktır. Sadece Mozart bunlardan habersizdi diye, bir kompozisyona güzellik katmakta olan böyle avantajları görmezden gelmek yazık olurdu. Bu durumda, piyanoyu yok saydığımıza göre, Bach'ın piyano kompozisyonlarını da piyano yerine klavsene çalıp, Bach'ın enstrümanının o güzel etkilerinden yararlanabilirdik. Mozart çalarken, bunu kendisinin de duymuş olduğunu varsayarsak, bunu başarmak için klavseni tercih edebiliriz. Bu yüzden modern piyanomuzu çalarken, bu güzel enstrümanın her türlü imkanını kullanmamız gerekir.

Sıradaki şekilde, armonik yapının nasıl pedallanması gerektiğine dair bir örnek sunuluyor.

ÖRNEK 2.



Şekil 76. Mozart Fa Majör Sonatının 1.bölümü.

Beşinci ölçüde pedal kullanımı önerilmiyor. Çünkü üç melodi notası uyumlu bir etki yaratmalı. Fa'da pedala basmak, la'yı tamamen kapatacaktır. Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi, pedal kullanmak mümkündür. Ama biraz abartılı olacaktır.

Stil ve lezzet anlamında da bu pek pratik olmayacaktır. Günümüzde, Mozart çalan başarılı piyanistler bunu pedallar olmadan çok başarılı şekilde çalmaktadırlar. Çoğu zaman pedal kullanılmamasının yokluğu, aşırı uzatılan dokunuşlarla kapatılabilir. Şimdiye kadar pedalların kullanımını, akor ilerlemeleri açısından inceledik. Önceki notayı, devam etmekte olan notanın üzerine sarkıtmamak için, her tecrübeli piyanist pedalı yeterince kullanıp bırakacaktır. Bunu bir örnek ile inceleyebiliriz.



Şekil 77. Beethoven Sonat, do minor Op. 27, No. 2

Burada Beethoven tüm parça boyunca pedalın kullanılmasını uygun görmüştür. Piyanoyu çalan kişi, başından sonuna kadar her akor değişiminde hızlı bir biçimde pedala basmalı ve ayağını kaldırmalıdır. Bu hızlı değişimler olurken, herhangi bir bölünmenin dikkat çekici hale gelip kulağı rahatsız edebileceğini aklımızda bulundurmalıyız. “Beethoven kendini bu cümlede açıkça ifade eder: “**Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino.**” Bu, parçanın surdin olmadan çalınması gerektiği anlamına gelir. Başka bir deyişle, pedalın surdinin tellere değmeyecek şekilde kullanılmaları gerekir.”⁴⁰

Uzun süre armoni görmüş olanların akor uzatılmalarında pedalı kullanma konusunda zorlanmamaları gerekir. Ama aynı zamanda, notalar tek tek çalınırken (kademeli

⁴⁰ Walter Gieseking, a.g.e.

olarak), birçok zorluk yaşayacaklardır. Ardışık notalar kolaylıkla pedal sayesinde bulanıklaşabilir ama genellikle böyle notalar, eğer özellikle kuru bir ses istenmiyorsa, pedalla destelenmelidirler. Burada akıllıca bir ayarlama yapmak enstrümanın ruhuna iyi gelecektir. Chopin'in Cenaze Marşı'nı örnek olarak inceleyebiliriz.



Şekil 78. Chopin Sonat, si bemol minor, Op. 35, 3. bölüm.

Burada, pedalın kullanımı tüm ölçü boyunca uzatılmıştır. Özellikle birbirine yakın olan fa ve mi bemol notalarında melodi tek bir pedaldan yardım almıştır. Birincisi basın önemli notasına akor notalarıyla dolgu yapmak, ikinci olarak da pedalı serbest bırakırken önemli notalar arasında boşluk olmasını önlemek için. Bölünmemiş bir melodi ve sesinin karakteri için yukarıdakini aklımızda bulundurmamız. Mesela, eğer sadece dört melodik nota için bir basış yaparsak (pedalla desteklenen bas olmadan), ortaya sevimsiz bir ses karışımı çıkacaktır. Ama armonik bas notalarının bu melodik basışla birlikte kullanılması hem yumuşak hem de dolu notalar oluşmasına yardımcı olacaktır. Bunu nasıl açıklayabiliriz; Sadece arzu edilen uyum hissiyle. İlk olarak, kulağımız Reb majör üçlüsünü duyacaktır. Melodideki Solb ve Mib gibi silik olan notalar genel armonik etkiyi bozmayacaktır. Çünkü çok uzun süre devam etmezler ve üçlünün güçlü sesine karşın, onların disonans* sesleri tamamen yok olacaktır.

Yukardaki örnekler, armoninin disonans sesleri yok edeceği düşüncesinden yola çıkarak, melodik yapıda ortaya çıkan başarılı ton derecelerinin pedal kullanımını çok iyi şekilde kaldıracağına ikna etmektedir. Bir notanın dinamiği, dokunuşun ardından hızla düşecektir. Böylece önce gelmekte olan nota (dokunuş anında ortaya çıkan notaya göre), gölge gibi görünecektir. Böyle gerekli ve uyumlu olmayan notaları çalmaya çabalarsak (her notanın eşit güçte olduğu), bir ses karmaşası ortaya çıkacaktır.

* Uyumsuz.

Şimdi gamlarda Louis Köhler'in* önerileriyle pedal kullanmayı “nasıl” ve “neden” olarak inceleyeceğiz; Köhler, teorik sebepler dolayısıyla, diyatonik ve kromatik gamları ayırır. Benzer gamlara ya da harmonilere sahip olan her nota ya da derece, ya akor tonları ya da geçici notalardır.

Geçici notalar ya diyatonik notalardır söz konusu anahtara ait olan ya da harmoniye yabancı olan notalardır. Başka bir deyişle, kromatik notalardır.

b) DİYATONİK DİZİNİN DEVAMLILIĞINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ :

Gamın tüm notaları, üçüncü nota istisnai olmak üzere, ses uyumuna uyma eğilimi içindedirler. Mesela do majörün dominant akoru; Sol, Si, Re, Fa, La'dır. Aynı zamanda do (re, fa, la, do)dominant akorunun beşlisidir ve bu yüzden armonik açıdan doğaldır. Sadece üçüncü derecedeki Mi, tonik üçlünün devam eden bölümünü oluşturmasına rağmen, geride kalan tonlarla armoni iletişimine izin vermeyecektir. Bunu aşağıdaki notaları çalarak daha iyi anlayabiliriz:



Şekil 79.

Eğer pedalın herhangi bir nedenle diyatonik devamlılıklarda kullanılması gerekirse, 1,2, -- , 4, 5, 6, 7 derece (üçlüsü dışındaki her derece) daha az hassas ve uyum içinde daha az rahatsızlık verici olacaktır. Çünkü birbirlerine armoni açısından uyumlulardır. Aynı zamanda bu yarım tonların, pedal kullanımında tam tonlara göre daha hassas olduklarını eklemeliyiz. Eğer pedalla bir dizi çalmamız gerekseydi, aşağıdakine benzer şekilde pedal kullanırdık:



Şekil 80.

Hızlı ve sürekli diziler çalarken, daha az pedala basmamız gerekli olabilir. Hatta sadece tek bir basış yeterlidir. Bölünmüş bir pedal olmadan glissando* çalmak mümkündür. Tek pedal basışıyla gamların çeşitli oktav aralıklarına örnek olarak,

* 1820-1886 yıllarında yaşamış alman besteci, şef ve piyano öğretmeni.

* Sesleri birbiri ardına hızla çalma, kaydırma.

Chopin'ın sol minor Ballad'ı olabilir. Pedalın nasıl kaldırıldığını ve önceki notanın durumunu gözlemlemeliyiz. Bunu yaparken, tam tonlu bir gam izlenimine sahip olmalı ve kulağımız karmaşık armonileri duymadan önce pedalın kaldırılmış olması gerekmektedir. Pedal kalktığı zaman sadece orijinal anahtar kalmalı, uyumlu ve geçiş notalarının karışımı herhangi bir rahatsızlığa neden olmamalıdır.

Eğer pedal ton değiştiren bölümlerde kullanılıyorsa, değişim ne zaman gerçekleşirse, pedala o zaman basmak gerekir. Değişimin hangi notada olduğu fark etmez. Öğrenci armoni konusunda kulağına güvenmelidir ve pedalı daha sık değiştirmelidir. Peki pedal her gam ve pasajda kullanılabilir mi? Elbette hayır. İlk olarak bestecinin niyetini ve bir parçanın karakterini düşünmemiz gerekir. Çoğu durumda besteci sadece pedal kullanmayı tavsiye etmiş olabilir. Çünkü pedal kullanımına alışıktır. Daha yavaş gam çalım sırasında, daha sık pedal değişimi gerektirmektedir.

b) KROMATİK DİZİNİN DEVAMLILIĞINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ :

Kromatik tonlar uyumlu yapılar gibi görünebilirler. Eğer bir sebeple, pedala ihtiyaç duyulursa, anahtar değişimi olduğunda pedal da değişmelidir.

Kromatik tonlar çok uyumlu olmayan geçişli notalardır. Pedal kullanılırken iki tane uzatılmış yarım tonun tam tonlara göre daha hassas olduklarını zaten söylemiştik. Kromatik tonlardan bahsederken, birbirleriyle hiç ilişkileri olmayan yarım tonlardan bahsederiz. Zaten bildiğimiz gibi, do, do diyezle anahtar ya da gam bakımından farklıdır. Ama do diyez notası sistemimize göre, do'nun türevidir. Bu yüzden iki kromatik nota çalınırken, pedal çalmayı biraz frenlemek en iyisi olacaktır. Bunun yerine, kromatik pasajlar çalarken, genellikle pedal kullanımı uygun görülmektedir.

Vurgusuz kromatik tonlarda pedal herhangi bir rahatsız edici etki olmadan sıkça uygulanabilir. Mesela, yarım tonlar armoni tarafından desteklenen melodiyi böldükleri zaman. Başka bir deyişle, ortaya çıkan disonans sesler, dominant akoru tarafından emilirler. Ton pozisyonlarında bas ya da başlangıç pozisyonu tizden daha dikkatli şekilde basılmalıdır. Bu tonun dinamiği pedal kullanımında önemli bir yere sahiptir. Daha yüksek pozisyonlardaki pianissimo uygulamaları, pedal kullanımına

uyum gösterecektir. Kromatik çıkışlarda bile. Mesela Chopin'in gösterişli eseri sürekli olarak pedal kullanımı gerektirir. İki ya da daha fazla eş zamanlı kromatik ton ilerlemeleri, arada bir pedal kullanılan akorlarla birlikte hayal edilebilirler. Pozisyonların yükseklikleri nedeniyle, uyumsuzluklara karşı aşırı dikkatli olmak gerekir.

Arada bir durak noktasının pedalla devam ettirilmesi gerekebilir. Mesela sol el bası kullanacak ve pedal da akor boyunca aynı şekilde devam ettirilecektir. Bu ton için kromatik ton uzatmalarından oluşan herhangi bir karmaşa yok sayılamaz. Bu bahsedilen etki için, bestecinin sorumlu tutulması gerekir.

Pedal kullanımı konusundaki alt başlığımızı tekrar toparlamamız gerekirse, şunu tekrar edebiliriz; “Pedalın kullanımı disonanslar armoni tarafından emildiği zamanlarda uygundur. Başka bir deyişle, ayırt edilebilir harmoni hissi çok etkilidir.”

12.2. SADECE PARMAKLA İCRA EDİLMESİ İMKANSIZ OLAN LEGATO'DA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ :

a) AYNI AKORUN ÇEVİRİLMİŞ POZİYONLARININ İCRASINDAKİ PEDAL KULLANIMI :

Piyano edebiyatında sıklıkla birbirine bağlı olduğu anlaşılan bölümlere denk geliriz. Ama klavye tekniğinde harika şeyler ortaya çıksa da, bu küçük eller için imkansızdır. Normal ya da ortalama parmakların bile bazı geniş notalara uzanmakta zorluk çektiğini unutmamak gerekir. Burada bas tonu, beraber duyulması gereken akordan iki oktav uzakta konumlanmıştır. Bu bölümler pedala uygundur ve herkesten aynı şekilde uygulanmasını ister.

Aynı parmaklarla çalmayı gerektiren aynı armoniye ait akorlar (farklı pozisyonlarda), pedalın yardımı olmadan legatoyla çalınamazlar. Parmak kullanımının bu şeklinden dolayı oluşacak olan boşluklar elbette parmakların kaydırılmasıyla azaltılabilir. Buna rağmen, bu geçitler tamamen köprülenemez. Uygun pedal kullanımıyla tamamen yok olurlar. Mesela R. Schumann'ın Senfonik Etütleri'ni inceleyebilirsiniz.

b) FARKLI AKORLARIN İCRASINDAKİ PEDAL KULLANIMI :

Armoni açısından farklı olan akorları birleştirmek için, en iyisi senkoplu pedal kullanmaktır. Senkoplu pedal şu şekilde kullanılır; Pedalı, devam etmekte olan akorun biraz önüne alarak. Bunu ayağımızı indirip kaldırarak yapabiliriz. Senkoplu pedal kullanırken, (hem devam eden, hem önceki) akorlar bir anlığına düzensiz olarak birlikte devam ederler. Ama piyanist bu uyumsuzluğu fark etmeden önce, ilk akor surdin tarafından öldürülecektir. İkinci akorun da sesi sonradan duyulacaktır. Pedalın kullanımı uyumsuzlukların yok olmasını sağlar; ama diğer yandan değişim o kadar küçüktür ki, kişi pedal kullanılan ya da kullanılmayan tonlarda herhangi bir karakter değişimi hissetmez. Akorun yeniden ortaya çıkışı kulağa tuhaf gelebilir. Çünkü neredeyse tesadüfen ortaya çıkar.

Akor devamlılığı için diatonik ve kromatik ton derecelerini bir araya getirmek senkoplu pedal yöntemiyle tamamen çözülür. Yavaş akor devamlılıklarında, kişi ilk akor dokunuşuyla birlikte pedala basmalı ve senkop pedalı

sadece devam eden nota azaldığında uygulamalıdır. Müzikal edebiyatın benzer tonlarda ve akor bağlantılarında sayısız örnek bulunabilir.

c) POLİFONİK İCRADA PEDAL KULLANIMI :

Pedal kontrpuantal parçalarda ve bölümlerde de kullanılabilir. Bach kendi zamanındaki piyanolar için beste yapmıştı. Bu enstrümanların tuşları daha küçüktü ve şimdiki piyanolara göre daha dardı. Bu yüzden bir sürü notayı pedalın yardımı olmadan, bugünkü piyanolarda imkansız olacak şekilde çalabiliyordu. Bu açıdan, pedal mekanik anlamda işimize yaramaktadır.

Füglerde pedal kullanırken, tedbirli olmak gereklidir. Mesela bir fügen çalarken, dört sesin (ya da bölümün) tam olarak yorumlanması gereklidir. Pedal bu durumda açık şekilde kullanılmalıdır. Pedalın yanlış kullanımı beş ya da daha fazla notanın karışmasına sebep olur. Bu da dörtlü bölümler için uygun değildir. Bu yüzden bir fügen çalınırken, pedal sadece parmaklar tarafından uygulanamayan bölümlerde ve gerekli olduğu yerlerde kullanılmalıdır. Pedalı kullanırken kısa basışlar uygulamak gereklidir. Daha önce bahsetmiş olduğumuz (modern piyanoda mümkün olanlar) tüm tekrarlanan legato tonları, aynı kategoriye aittir.

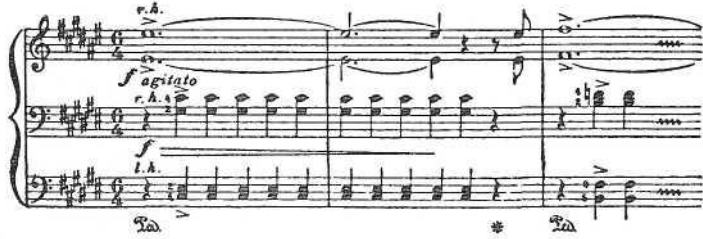
Pedalı doğru şekilde kullanamıyorsak onlar olmadan çalmak gerekecektir. Ama bu da çoğu zaman güzel ve doğru bir eser çalmaktan fedakarlık etmek anlamına gelebilir.

d) AYNI ANDA İCRA EDİLEMEYECEK, GENİŞ ARALIKLI PARTİLERDE PEDAL KULLANIMI :

İki bölümlü piyano kompozisyonları zaman içinde bir evrim geçirmiş ve farklı ölçülere sahip olmuşlardır. Besteciler, orkestralara uygun piyano düzenlemeleri oluşturabilmek için birçok ton rengini değiştirmek zorunda kalmışlardır. Genellikle diğer figürasyonlarla ve melodik pasajlarla uzun ve uzatılmış melodi notalarına denk geliriz. Mesela Liszt'in Vokal Transkripsiyonlarında. Bazen bu kompozisyonlar aşırı parmak genişlikleri gerektirir ve bu yüzden sadece parmaklarla belirgin bir melodi tonu yakalamak imkansızdır. Bu yüzden pedallarla bu “durak”ları desteklemek gerekir.

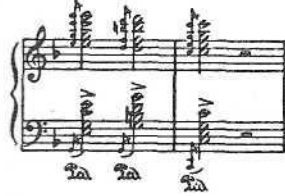
Bu şekilde pedal kullanmanın ortaya çıkardığı uyumsuzluk birikimi, melodik tonların devam edebilmesi için kaçınılmaz olarak kabul edilmelidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, bu uyumsuz tonlar armoni tarafından emilir ve kötü bir izlenim

oluşturmazlar. Schumann, Liszt, Brahms ve modern besteciler tarafından bu orkestraya uygun piyano düzenlemesini sıklıkla kullanmışlardır. Aynı zamanda notasyon konusunda da bir sürü değişiklik yapmışlardır. Eskiden besteciler sadece parmaklarla çalınabilecek notalar yazarlardı. Ama şimdi pedal devam etmekte olan notaları desteklemektedir. Pedalın böyle acil durumlarda her zaman gerekli olduğu ve bunun bir pedal işaretiyle desteklenmek zorunda da değildir. Edv. Grieg'in "To Spring" eserinin bir parçasını inceleyelim.(Bkz.Şekil 81)



Şekil 81. Edv. Grieg'in "To Spring" adlı eseri.

Bu şekilde bir şey çalmak için küçük notalar gereklidir. Onlar da harmonik ve normal notalar kadar önemlidirler. İlave notanın bitişik akorun içinde olması gerektiği için, pedalın yeniden devreye girmesi gerekir. Bunun bir örneğini aşağıdaki eserin bir parçasında inceleyebilirsiniz. Hungarian Rhapsody, by Fr. Lizst, No.14.



Şekil 82. Hungarian Rhapsody, by Fr. Lizst, No.14.

Pedal transkripsiyonlarda genellikle birleştirici olarak kullanılır. Vokal bir transkripsiyon çaldığımızda, asıl konumuz, ses partisini melodiye uygun şekilde taşımaktır. Doğal olarak, her melodi aralığının düşünülmesi gerekmektedir. Özellikle de melodi ve eşlik tek bir elle çalındığı zamanlarda. Pedal, bahsi geçen tonların uygulanmasında piyaniste yardımcı olacaktır. Elbette, burada da rahatsız edici uyumsuzlukları göz ardı etmek zor olacaktır. Melodinin berrak ve net yorumlanması için, pedal kullanımı nedeniyle oluşan pürüzleri kabul etmemiz gerekir. Liszt'in Vokal Transkripsiyonları çok iyi örneklerdir.

12.3. KARAKTERİSTİK SES FARKLILIKLARININ YANSITILMASINDA KULLANILAN PEDAL TEKNİĞİ :

Tüm karakteristik ses farklarını ifade edebilmek için, pedal aşağıdaki gibi kullanılır:

a) Daha az önemli olan tonlar çalınırken, üstün gelmesi gereken ve ton ilerlemelerinde, uyumlu pedal tonuyla canlandırılıp, renklendirilmesi gereken notalar için.

b) Kontrast etkilerler oluşturulan ses grupları için.

Mesela;



Şekil 83. Fantasy in f-minor, by Fr. Chopin, Op.49.

Besteciler, pedalın ton rengini, tonun zenginliği olarak hayal ederler. Daha küçük bölümler ve bazen de tamamlanmış kompozisyonlar için düşünülür. Pedal tonları, pedalın geçici şekilde uzatılmasıyla oluşan bir ses buğusuyla çevrelenir. Bu hızlı değişimle, piyanist genellikle kendini acı verici bir nota karmaşasına karşı korur. Ama diğer yandan, ton buğusunun (yumuşak ve net olmayan çevre ya da ana hatlar) kaybolmasına izin vermez. Bu sesler, seslerin buğusundan tertemiz çizgiler veya noktalar halinde çıkarlar. Hepsi, dokunuş anında parlayan ve hemen yok olan piyano tuşlarının tepkisidir. Tonların bu şekilde ölmelerinin sebebi, dokunulmamış tellerin titreşimleriyle oluşan, “ton buğusu” denen şeydir.

a) PEDALLI VE PEDALSIZ İCRA ARASINDAKİ FARKLILIKLAR:

Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi, pedal kullanılan seslerde tını renginin değişimi, pedal kullanılmayanlara göre daha karakteristik bir etki gösterir. Bildiğimiz kadarıyla, bu değişim çekiçler tarafından sıkışmayan tellerin sürekli hareketiyle ve dokunuşun dinamik derecesiyle ilgili olduğu kadar, oktav pozisyonuyla da ilgilidir. Pedal kullanımıyla süslenmiş bir eserin, pedal

kullanılmadan sergilenmiş bir esere göre daha farklı bir ses karakterine sahip olması mantıklıdır. Yani bu, çok yönlü sanatçıların büyük farklar yaratabilecekleri anlamına geliyor.

Tek notalarda , Sforzato ya da forte-piyanoyla çalınmış olsalar da olmasalar da, pedal basışlarının etkisi görülür.

Sürekliliği olan ton grupları ve peş peşe gelen arpejler (kırık akorlar), etkili pedal kullanımı sayesinde görkemli hale getirilebilirler. Aslında neredeyse kükreyen ton kütlelerine sahip olabilirler. Burada pedal kesinlikle şarttır. Aynı zamanda piyanistin rahatlamasını sağlar. Başka bir deyişle, olabildiğince fazla dinamik yoğunlaştırmaya sebep olur.

b) SES RENGİ DEĞİŞTİRMEDE PEDAL KULLANIMI :

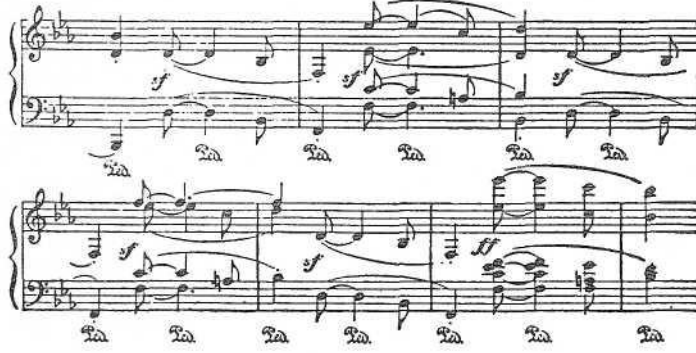
Pedal, tını renginin değişiminde en büyük yardımcı öğedir. Bunu açıklamak için çeşitli örneklendirmeler yapmamız gerekir.

Liszt piyano için iki efsane yazmıştır. “Der heilige Franziskus, auf den Wogen schreitend” ve “Die Vogelpredigt”. İlkinde Liszt yükselen ve düşen dalgaları, kısmen kromatik olan gittikçe artan ve azalan tonlarla açıklamıştır. Bu “kükreyen denizin taklidi” tüm ilerlemeler boyunca pedalla desteklenir. Buna parça sonları ve kısa pedal değişiklikleri arasındaki aralıklar dahil değildir. Vogelpredigt’te bir kuş sürüsünün çıkardığı sesler tremolo ile taklit edilir. Bunların da birbirlerinin üstüne binmesi pedal yardımıyla sağlanır. Bunun gibi renk değişimleri için (fırtına, şimşek, yaprak hışırtısı vb.) Liszt’in “Waldesrauschen” ve Schubert’in “The Linden Tree” gibi örnekleri gösterebiliriz.

Bir sürü farklı armoniyle yapılan piyano parçalarında pedal kullanımının uzatılması, eskiden belirlenmiş kuralların tersine, renk değiştirme sebebi olarak da karşımıza çıkabilirler.

Robert Schumann’ın Papillons adlı eserinin son parçasında, bas tonunda yirmi altı ölçülük Re vardır. Bu ölçüler, uzatılmış pedal kullanımıyla çalınır. Bazı durumlarda yabancı tonların ya da armonilerin karışmasına sebep olabilir u da farklı bir etki yaratmaktadır.

c) SENKOPLARDA PEDAL KULLANIMI :



Şekil 84. L.van Beethoven, Sonat mi bemol major, Op.7,bölüm.

Bu sonatta senkoplu notaları başarıyla sergileyebilmek için her zaman pedala kuvvetli zamanda basmak gerekir (ilk ve dördüncü sekizlik nota). Neredeyse her öğrenci bu bağlı notaları çok kısa çalar. Bu da senkobun yapısını bozar. Bağlı akor, sesi azalmasa bile, kuvvetli zamanda pedal kullanımıyla canlandırılır. Senkobu iyice anlayabilmek için ritmin gözlemlenmesi ve senkoplu notaların tam değeriyle tutulması önemlidir. Senkobun karakteri daha kolay anlaşılır ve devam eden nota değeri kuvvetli zaman sırasındaki pedal kullanımıyla garantilenir.

d)TRİLLERDE PEDAL KULLANIMI :

İki ardışık notanın birbirine karıştırılması, hızlı şekilde titreşmesine “trill” demiştik. Bu yakın ilişki özellikle pedal sayesinde oluşturulur. Titreşen ses çoğu zaman pedal desteğiyle daha kolay çalınır. Birçok eğitimci bunun tam tersini düşünür. İki notanın ahenksizlik oluşturduğunu ve pedalın bu yüzden kullanılmaması gerektiğini savunurlar. Ama bu uyumsuzluk bütün bir ton için geçerli olmalıdır. Elbette zincirleme titreşen sesler çalındığında (saniyelerin sürekli değiştiği bölümlerde), pedala da buna göre basmalı ve bırakmalıyız.

13. SOL PEDAL KULLANIMI

Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi, sol pedal (Sordino pedal da deniyor), bir ses kısıcı işlevine sahiptir. Dikey piyanolarda, bu mekanizma şu şekilde işler: Piyanist sol pedala bastığında, çekiçler tellere yakınlaşır. Teller daha az kuvvetle sıkışır, çünkü çekiçler daha az savrulurlar. Dolayısıyla, ortaya çıkan ses daha yumuşak olur. Sol pedal aşırı düşük ses seviyesinin ihtiyaç duyulduğu yerlerde kullanılır. Kuyruklu piyanolarda ise sol pedalın mekanizması şöyle işler: Bu pedala her basışınızda, her çekiç yer değiştirir. Yani sadece iki ya da üç tel (sesin üretimi için kullanılanlar) sıkışır ya da son zamanlarda yapılan piyanolar gibi, bu üç telden sadece birine çekiç dokunur. Sol pedalı aşağıya doğru bastırdığımızda, buna İtalyancada “una corda” (tek tel) denir. Ya da “due corde” (iki tel) dendiği de olur. Doğal olarak çekiç en çok tek bir tele düştüğünde etkili olur. Sesin karakterinin (kuyruklu piyanoya göre) sol pedalın kullanımından etkilendiğini söylemek mümkündür. Ton hemen duygusuz ve donuk bir hal alır. Bu özel tını, besteciler tarafından genellikle tavsiye edilir. Diğer yandan, dik piyanoların (pianette) sol pedalı, sadece sesi güçsüzleştirir. Ama sesin karakteri değişmez. Pianette’nin bu zıt durumuna her zaman güven olmaz. En iyi enstrümanlarda bile. Çoğu durumda, aynı anda iki pedala da basmak çok etkili olur.

Birçok kuyruklu piyanoda üçüncü (sostenuto) pedal bulunur. Bu da bağımsız tonların ya da akorların uzatılmasında kullanılır.

SONUÇ

Piyanistlerin karışlaştığı zorluklar, tek tek maddeler haline getirildiği için, geriye bunların sırayla çözümlenmeleri, bizim gösterceğimiz sabır ve harcadığımız zamanla orantılı olarak, yapılması gereken egzersizleri eksiksiz bir şekilde her gün uygulamak kalıyor.

Şunu da unutmamak gerek egzersizler kişiden kişiye, eserden esere değişebilir. Herkes eksiklerine göre kendine uygun egzersizi seçmeli ve nereye uygulaması gerektiğine iyi karar vermelidir. Boşu boşuna yapılan egzersizden umduğumuz kadar fayda göremeyebiliriz. Ayrıca egzersizler her şeyi hemen düzeltmez; çünkü onların o denli büyük bir sihri yoktur.

Bilmeliyiz ki, herşey zamanla gelişecek ve yılmadan yaptığımız çalışmaların karşılığı bir gün mutlaka alınacaktır.

KAYNAKÇA

- BAŞTUĞ ŞEN, SEBA: Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli, Pan Yayıncılık, Barabaros Bulvarı, İstanbul, 1999.
- CORTOT, ALFRED : Principes Elémentaires de la Technique Pianistique, Edition Salabert, 22, rue Chauchat, Paris.
- ERCAN, NEVHİZ : Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara 2000.
- GIESEKING, WALTER-LEIMER, KARL : Piano Technique, Dover Publications, New York 1972.
- GÜRZAP, CAN : Konuşan İnsan, Yapı Kredi Yayıncılık.
- HOFFMANN, JOSEF: Piano Playing, Dover Publications, New York 1976.
- KARTAL, MUSTAFA: Nefesin Sihirli Gücü, İstanbul, 2009.
- LAST, JOAN : Freedom in Piano Technique, Hammond Textbooks,
- LHEVINNE, JOSEF : Basic Principles in Pianoforte Playing, Dover Publications, New York 1972.
- NEWMAN, WILLIAM S.: The Pianist's Problems, Da Capo Press, New York 1984.
- PAMİR, LEYLA : Çağdaş Piyano Eğitimi, Beyaz Köşk Yayınları, İstanbul
- PAUER, ERNST : The Art Of Pianoforte Playing, Novello Ewer and Co., London-New York.
- PHILIPP, LILLIE H. : Piano Technique, Dover Publications, New York 1969.
- ROBBINS, ANTHONY: Unlimited Power, Simon& Shuster Publications, NewYork, 1986.

- SANDOR, GYORGY : Collier Macmillan Publishing Co., New York
1981.
- ŞENBAY, NÜZHET : Söz ve Diksiyon Sanatı, YapıKredi Yayıncılık,
İstanbul, 2010
- WEİL, ANDREW : Sekiz Haftada İdeal Sağlık, New York, 1997.

ÖZGEÇMİŞ

1976 senesinde İzmir’de doğdu. 5 yaşında yarı zamanlı olarak girdiği İstanbul Belediye Konservatuvarında piyanoya başladı. Boğaziçi Kolejinden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın Lisans bölümüne girdi. Prof. Ova Sünder ile çalışmalarına devam ederek pekiyi derece ile mezun oldu.

Daha sonra, Pariste Ecole Normal de Musique’in sınavını kazanıp konsertist Remzi Yassa’nın master öğrencisi iken bir yandan da ünlü sanatçımız piyanist Hüseyin Sermet’ den devamlı dersler aldı. Corsica ve Avusturya’da master kurslarına katıldı.

Tek resital ve eşlikli resitaller verdi .Tiyatroya ilgisi sebebiyle 2007 de kurulan İstanbul Halk Tiyatrosunun ilk oyunu olan "Can Tarlası"'nın müziklerini, Adana Devlet tiyatrosu’nda da “ Barış” adlı oyunun müziklerini ve halen oynamakta olan AYSA org.’nun yapımcılığını üstlendiği “Aşk Sözleri” adlı oyunun müziklerini de besteledi. İst.Üni.Devlet Konservatuvarında doktora son sınıf öğrencisi olup, Araştırma görevlisi statüsü ile korrepetisyon ve piyano hocalığı yapmaktadır.