



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Piyano Anasanat Dalı

**HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF
LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE
GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE
YAKLAŞIMLARI VE YAKLAŞIMLARININ
KARŞILAŞTIRILMASI**

Ayten Türker

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE,
KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY
SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE
YAKLAŞIMLARI VE YAKLAŞIMLARININ
KARŞILAŞTIRILMASI

Ayten Türker

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022

HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARI VE YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

Yazar: Ayten TÜRKER

ÖZ

Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer-Walter Giesecking ve Gyorgy Sandor yirminci yüzyılda piyano sanatına hem icracı hem de eğitmen kimlikleriyle önemli katkılarda bulunmuştur.

Çalışma dört ana bölüme ayrılmıştır. Öncelikle bahsi geçen isimler hakkında bilgiler verilmiştir. İlk ana bölümde, araştırmanın yöntemine değinilmektedir. İkinci bölümde ise piyano tekniğinin bu isimler için ne ifade ettiği ile beraber belirli sorunlar için ortaya koydukları çözümler ve çalışma tekniklerinin yanı sıra pedal uygulaması ve parmak numarası sistemleri hakkında yaklaşımları incelenmiştir. Üçüncü başlıkta ise piyano eğitiminde önem verdikleri zihinsel çalışma, kulak eğitimi, çalarken kendini kontrol etme ve dinleme ile alakalı hususlar, kendi öğretim yöntemleri ve deneyimleri ifade edilmiştir. Dördüncü bölümde ise bu yaklaşımlarda, belirli noktalar üzerindeki benzerlik ve farklılıklar analiz edilmiştir.

Sonuçta ise, araştırmada yer alan yaklaşımlarda, piyanist ve piyano eğitmenlerinin çalışmalarına yardımcı olacak belirli ortak ve farklı noktalar vurgulanmıştır. Bu araştırmada yer alan fikir, yöntem ve bakış açılarının piyano çalışmasının daha verimli, piyano icrasının daha iyi olması ve piyano eğitimini geliştirmek adına kaynak olması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer, Walter Giesecking, Gyorgy Sandor, piyano, piyano tekniği, piyano eğitimi.

**HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF
LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING AND
GYORGY SANDOR'S APPROACHES ON PIANO TECHNIQUE
AND PIANO EDUCATION AND COMPARISON OF THE
APPROACHES**

Supervisor: Asst. Professor Oya ÜNLER BAYKA

Author: Ayten TÜRKER

ABSTRACT

Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer-Walter Giesecking and Gyorgy Sandor made important contributions to art of piano playing by their performer and instructor identifications in twentieth century.

The following paper has four main chapters. First of all, information about the names mentioned is given. In the first main part, the method of the research is mentioned. In the second part, what the piano technique means for these authors is examined with their approaches to the solutions which they offered for certain problems also their working techniques, as well as their approach to pedal and fingering. In the third part, the points they attach importance to in piano education like the training of the ear, mental practice, self-control and self-hearing while playing, their teaching methods and experiences are expressed. In the fourth part, the similarities and differences on certain points in these approaches are analyzed.

In the final chapter, certain common and different points that will help pianists and piano instructors work are emphasized in the approaches included in the research. It is thought that the ideas, methods and perspectives in this research are important as a being a resource in terms of more efficient piano study, better piano performance and for improving piano education.

Keywords: Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer, Walter Giesecking, Gyorgy Sandor, piano, piano technique, piano education.

TEŞEKKÜR

Öğrenim hayatım boyunca bilgi birikimi, emekleri ve desteğiyle bana yol gösteren çok değerli hocam ve danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Oya ÜNLER BAYKA'ya sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatım boyunca kalpten destekleri, sevgileri ile yanımda olan sevgili annem Emel TÜRKER'e ve sevgili babam Çağlar TÜRKER'e şükranlarımı sunarım.

İTHAF

Bu araştırmayı, sınırsız sabrı ve sevgisi ile çalışmalarıma inanan ve destek olan, azimli ve dürüst çalışma konusunda beni her daim teşvik eden sevgili babam Doç. ağlar TÜRKER'e ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
TANIMLAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YÖNTEM.....	3
1.1. Araştırmanın Yöntemi.....	3
1.2. Verilerin Toplanması.....	3
1.3. Evren ve Örneklem.....	3
2. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİNE YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ.....	4
2.1. Heinrich Neuhaus'un Piyano Tekniğine Yaklaşımı.....	4
2.2. Josef Hofmann'ın Piyano Tekniğine Yaklaşımı.....	30
2.3. Josef Lhevinne'in Piyano Tekniğine Yaklaşımı.....	46
2.4. Karl Leimer ve Walter Gieseking'in Piyano Tekniğine Yaklaşımı.....	63
2.5. Gyorgy Sandor'un Piyano Tekniğine Yaklaşımı.....	88
3. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ.....	129
3.1. Heinrich Neuhaus'un Piyano Eğitime Yaklaşımı.....	129
3.2. Josef Hofmann'ın Piyano Eğitime Yaklaşımı.....	149
3.3. Josef Lhevinne'in Piyano Eğitime Yaklaşımı.....	155
3.4. Karl Leimer ve Walter Gieseking'in Piyano Eğitime Yaklaşımı.....	160
3.5. Gyorgy Sandor'un Piyano Eğitime Yaklaşımı.....	172
4. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI.....	187
4.1. Piyano Tekniğine Yaklaşımların Karşılaştırılması.....	187
4.2. Piyano Eğitime Yaklaşımların Karşılaştırılması.....	192
SONUÇ.....	195
KAYNAKLAR.....	197
ETİK BEYANI.....	198

ORİJİNALLİK RAPORU.....	199
ORIGINALITY REPORT.....	200
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	201

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Chopin'in başlangıç egzersizi.....	5
Görsel 2. Baş parmak egzersizi.....	11
Görsel 3. Arpej egzersizi.....	11
Görsel 4. Gam çalışması.....	14
Görsel 5. Chopin Balad No.4 Op. 52	17
Görsel 6. Beethoven Piyano Konçertosu No.5.....	19
Görsel 7. Beethoven Otuz İki Varyasyon.....	24
Görsel 8. Beethoven Otuz İki Varyasyon	25
Görsel 9. Liszt İspanyol Rapsodisi Folia Kısmı.....	25
Görsel 10. Mi Majör Gam Çalışması.....	49
Görsel 11. Mi Majör Gam Çalışması.....	49
Görsel 12. Mi Majör Gam Çalışması.....	49
Görsel 13. Mi Majör Gam Çalışması.....	50
Görsel 14. Liszt Etüt "La Campenalla".....	50
Görsel 15. Schumann Papillions op.2 no.12	51
Görsel 16. Grieg, Butterfly	53
Görsel 17. Chopin Berceuse	53
Görsel 18. Chopin, Military Polonaise	54
Görsel 19. Chopin etüt, Op.10, No.2.....	55
Görsel 20. Rubinstein Staccato Etüt.....	61
Görsel 21. Chopin Noktürn, Op.32, No.2.....	61
Görsel 22. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 Üçüncü Bölüm.	81
Görsel 23. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 Üçüncü Bölüm.....	81
Görsel 24. Mozart Piyano Sonatı, Do Majör, KV 545.....	82
Görsel 25. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No. 2 Birinci Bölüm.....	83
Görsel 26. Chopin Piyano Sonatı, Op. 35, Üçüncü Bölüm.....	84
Görsel 27. Rotasyon yapılarına örnek.....	109
Görsel 28. Beş parmak egzersizi(zararlı sabit pozisyon).....	122
Görsel 29. Beş parmak egzersizi(zararlı sabit pozisyon).....	122
Görsel 30. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 İkinci Bölüm.....	135
Görsel 31. Piyanoda iyi ton için egzersiz.....	142
Görsel 32. Beethoven Sonat Op.31 No.2 Birinci Bölüm.....	142

Görsel 33. Piyanoda iyi tuşe için egzersiz.....	159
Görsel 34. Bach Motifi.....	165
Görsel 35. Motifin sol notasından tekrarı.	165
Görsel 36. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 1-3. ölçüler	177
Görsel 37. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 4-7. ölçüler	178
Görsel 38. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 8-10. ölçüler	178
Görsel 39. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 11-15. ölçüler	179
Görsel 40. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 16-21. ölçüler	179
Görsel 41. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 22-30. ölçüler	180
Görsel 42. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 31-49. ölçüler	181
Görsel 43. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 50-52. ölçüler	182
Görsel 44. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 53-59. ölçüler	182
Görsel 45. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 60-67. ölçüler	183
Görsel 46. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 68-79. ölçüler	184
Görsel 47. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 80-87. ölçüler	185

TANIMLAR

Accelerando (İtal.): Acele ederek, hızlanarak.

Akor: Aynı anda tınlamak üzere dikey olarak yazılmış ikiden fazla ses.

Antagonistik: Bir kasın kasılışına mutlaka onun zıddı olan kasın hem gevşeyerek, hem de hareketin dozunu ayarlamasını sağlayacak şekilde belirli bir oranda frenleyerek eşlik etmesidir.

Arpej: Bir armoninin seslerini sırayla arka arkaya çalmak.

Biceps: Önkolun bükücü kası

Bravura (İtal.): Cesaretle, parlak.

Cantabile (İtal.): Şarkı söyler gibi, duygulu ve ifadeli.

Ekstansör: Gerici, uzatıcı kas grubu.

Etüt: terim anlamı çalışma, araştırmadır. Müzikte ise bu çalışma iki nokta üzerinde toplanmaktadır: 1) Salt müziksel öğeler üzerinde; 2) Salt çalgı tekniği le ilgili öğeler üzerinde. İyi yazılmış bir etüt, hem müzik yönünden hem de çalgı ustalığı yönünden eşit değerde olmalıdır.

F (forte) (İtal.): Güçlü.

FF (fortissimo) (İtal.): Çok güçlü

Fleksör: Bükme işlevini gören kas grubu.

Invention: Bach'ın klavyeli çalgılar için yazılmış kısa eserler için kullandığı terim. İki bölümden oluşmuştur, her biri basit fakat karakteristik bir melodik özellik taşır.

Konsantrasyon: Dikkatin bir noktada toplanması

Legato (İtal.): Bağlı, sesleri bağlayarak.

Leggiero (İtal.): Hafif, çevik, ince, narin.

Martellato (İtal.): Çekiç gibi vurarak, sesi çok kuvvetle çalarak.

Metacarpal: El tarağı

Noktürn: Akşam müziği, hisli ve hazin bir müzik.

Non legato: legato ile staccato arası icra biçimi.

Oktav: Sekizli aralık. (Araştırmada sekizli aralıkta iki notanın aynı anda basılması anlamında da kullanılmıştır)

P (piano) (İtal.): Hafif

PP (pianissimo) (İtal.): Çok hafif

Polifoni: Çok seslilik.

Portamento (İtal.): Parmağı kaldırmadan kaydırma.

Prelüd: Bir yapıtın ana bölümüne giriş parçası. Terim, özgür biçimli bağımsız parçalar içinde kullanılmaktadır.

Radius: Önkol kemiği

Ritardando (İtal.): Geciktirerek, yavaşlatarak.

Rubato (İtal.): Gayri muntazam çalmak, tam hareketinde çalmayarak, gelişi güzel hareket farklarıyla.

Sonat: Çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir-iki çalgı için yazılmış çalgısal eser.

Sonorite: Ses gürlüğü, seslilik.

Staccato (İtal.): Kesik kesik çalmak, sesleri bağlamamak.

Tendon: Kiriş (kasların uçlarında bulunan, kasları kemiklere ve başka organlara bağlayan beyazımsı kordon)

Tremolo (İtal.): İki sesi veya bir akorun seslerini tril şeklinde çalış.

Tril: İki komşu sesi süratle ve devamlı şekilde birbirine çarpış.

Tuşe: Klavyeli çalgılarda, özellikle piyanoda tuşlara dokunma sanatı. Piyanodan çeşitli renk ve kuvvette sesle çıkabilme hünéri.

Triceps: Önkolun gerici, uzatıcı kası.

GİRİŞ

Piyanonun, müzik icrası açısından olanakları devamlı bir gelişim konusu olmuştur. Bugünün oldukça gelişmiş enstrümanı, pek çok mükemmellik girişiminin torunudur. 18. Yüzyılın başlarında Bartolomeo Cristofori, ürettiği klavyeli enstrümanların geliştirmeye çabalarken tamamen yeni bir işe koyulmanın gerekli olduğunu keşfetmiştir. O zamanın enstrümanları (çembalo, klavsen, vs.) ifade açısından limitliydi, teller mızrakla çekiliyordu, kanun gibi bir enstrüman yapısına sahipti. Çekme hareketi yerine çekiçlerin vuruşuyla çalışan bir enstrüman yaratarak şüphe götürmez bir yol ayrımına girdi. Buna fortepiyano adını verdi, çünkü hem kuvvetli hem de hafif çalabiliyordu. Daha sonra, şüphesiz kulağa daha hoş geldiği için pianoforte adını alan enstrüman, sonrasında günümüzdeki ismi olan piyano adını almıştır. Bu enstrüman sadece kuvvetli ve hafif çalmaktan daha çok şey yapabiliyordu. Farklı sınıflarda kendi alanı dahilinde ses kalitesi üretimine imkân veriyordu (Lhevinne, 1972, s.1).

Çok sesli bir çalgı olan piyano, müzik eğitiminde özel bir önem taşımaktadır. Piyano eğitimi hem bu açıdan hem de sahip olduğu devasa repertuar nedeniyle geniş alanları kapsayan bir eğitimidir. Solo enstrümanlar içerisinde modern piyano, birincil önem taşımaktadır. Mükemmel ses alanı ve farklı nüans ve ses rengi sağlaması açısından piyano eşsizdir (Sandor,1981, s.10). Bu olanaklar, piyanistleri ve piyano öğretmenlerini piyanistik becerilerin bütün zenginlikleri, doğruluk ve zarafetle gelişiminin nasıl olması konusunda düşünmeye teşvik etmiştir. Bu konu üzerine pek çok müzisyen ve müzikolog tarafından sayısız kitaplar yazılmıştır.

Bu araştırmanın konusu, 20. yüzyılda piyano tekniği ve eğitimi üzerine önemli katkıları olan Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer-Walter Giesecking ve Gyorgy Sandor'un piyano tekniği ve piyano pedagojisi üzerine yaklaşımlarının incelenmesi ve karşılaştırılmasını içermektedir.

Heinrich Neuhaus (1888-1964) Moskova Konservatuarı'nda 1922'de ders vermeye başlamış, aynı zamanda 1934-1937 yılları arasında müdürlük görevinde bulunmuştur. Öğrencileri arasında yer alan Radu Lupu, Emil Gilels ve Sviatoslav Richter onun eşsiz bir dahi, muhteşem bir öğretmen ve arkadaş olduğunu ifade etmektedir.

Josef Hofmann (1876-1957), yaşadığı dönemde çağın en büyük piyanistleri biri olarak görülmüştür. Üstün yetenekli çocuklardan biridir. Harold C. Schoenberg onu Anton Rubinstein'in en iyi öğrencisi olarak nitelendirmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde yer alan ünlü Curtis Müzik Enstitüsü'nün ilk müdürüdür.

Josef Lhevinne (1874-1944), Moskova Konservatuvarı'nda Vasily Safanoff'la çalışmış Rus piyano virtüözüdür. İlk konserini Anton Rubinstein şefliğinde, Beethoven Beşinci Piyano Konçertosu ile yapmıştır. 1919'da New York'a yerleşen Lhevinne, Juillard Müzik Okulu'nda ders vermiş ve konser kariyerine devam etmiştir.

Karl Leimer (1858-1944) Stuttgart'ta müzik eğitimi aldıktan sonra, Hannover Konservatuvarı'nda ders vermiştir. En ünlü öğrencisi Walter Gieseking ile piyano öğretim metodunu geliştirmiş; daha sonrasında öğrencisi ile beraber bu metodu anlatan bir çalışma bastırılmıştır. Basılan kitabın edindiği başarı, yedi yıl sonra ikinci kitabın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Walter Gieseking (1895-1956) yaşadığı çağın en önemli piyanistlerinden biri sayılmaktadır. İlk halk önü konserini on beş yaşında yapmış ve altı resital serisiyle Beethoven'ın otuz iki sonatını icra etmiştir. Schoenberg, Gieseking'in empresyonist eser icralarının ünlü olduğunu ifade etmekte ve pedal uygulamasındaki ustalığına değinmektedir (Schoenberg, 1963, s.448). Mithat Fenmen de Fransız modern eserlerinde nüans inceliklerini onun kadar teferruatlı icra edebilen başka bir piyanist olmadığını ifade etmiştir (Fenmen, 1947, s.42).

Gyorgy Sandor (1912-2005) Budapeşte'deki Franz Liszt Konservatuvarı'nda Bela Bartok ile piyano ve Zoltan Kodaly ile kompozisyon çalışmıştır. 1981 yılından itibaren Juillard Müzik Okulu'nda ders veren Sandor'un öğrencileri arasında Helene Grimaud ve Malcolm Bilson gibi önemli isimler bulunmaktadır.

1. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu bölüm, Piyano Tekniği ve Eğitimine Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer-Walter Giesecking ve Gyorgy Sandor'un Yaklaşımları ve Yaklaşımlarının Karşılaştırılması başlıklı çalışmada ne tür materyal ve yöntem kullanıldığı hakkında bilgi vermektedir.

1.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada betimsel araştırma tekniğinden yararlanarak, kaynak tarama yöntemi uygulanmıştır.

1.2. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada verilerin toplanması yazılı kaynak taraması ile yapılarak kaynakçada belirtilen ilgi makale, kitap, müzik ansiklopedileri ve internet sitelerinden yararlanılmıştır.

1.3. Evren ve Örneklem

a) Evren

Bu çalışmanın evreni, piyanist ve piyano eğitmenlerinin piyano tekniği ve eğitimine yaklaşımlarıdır.

b) Örneklem

Bu çalışmanın örneklemini ise Heinrich Neuhaus, Josef Hofmann, Josef Lhevinne, Karl Leimer-Walter Giesecking ve Gyorgy Sandor'un piyano tekniği ve eğitimine yaklaşımları oluşturmaktadır.

2. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİNE YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ

2.1. Heinrich Neuhaus'un Piyano Tekniğine Yaklaşımı

Neuhaus teknik kelimesinin kökeninin Yunanca τεχνε kelimesi olduğunu ve bu kelimenin sanat anlamına geldiğini ifade etmektedir. Teknik herhangi bir gelişme sanatta gelişmedir. Teknik, sanatın gerçek özünü ortaya çıkarmaya yardım eden materyal kısımdır. Neuhaus, teknik kavramındaki yaygın sorunun “teknik” kelimesinin sadece çabukluk, kesinlik, marifet gösterisi -bazen vurmak- olarak algılanması olduğunu belirtir. Tekniği elementlere ayırmak; Antik Yunanlıların anladığı şekilde ve pek çok sanatçının kabul ettiği biçimde tekniği bütün olarak kavramamak problemdir. Teknik (τεχνε) çok daha karmaşık ve zor bir şeyi ifade etmektedir. Çabukluk, kesinlik ve hatta notaların hatasız okunması gibi vasıflar tek başlarına sadece gerçek, baştan başa ve ilham alınmış bir çalışmayla elde edilecek sanatsal performansı sağlayamazlar. Bu yüzden üstün yetenekli insanlar için teknik çalışma ve müzikal çalışma arasında ayırım yapmak çok zordur (aynı pasajı yüz kere tekrar ettiklerinde bile). Hepsi birdir. Neuhaus burada bir antik gerçeğe değinir: tekrar etmek öğretimin annesidir, en düşük yeteneklerde de en yüksek yeteneklerde de bu bir yasadır; bu açıdan iki yetenek de çalışmalarının sonucu farklı olmasına rağmen aynı pozisyondadır. Franz Liszt'in özellikle zor bir kısmı yüz kere üzerinde çaldığı bilinmektedir. Sviatoslav Richter, Neuhaus'a Sergei Prokofiev'in Dokuzuncu Sonatı'nı ilk defa çaldığında, Neuhaus üçüncü bölümde çok zor, çok sesli, çok canlı ve on ölçüden uzun olmayan bir kısmın özellikle çok güzel olduğunu değinmiş, Richter hocasına bu kısmı aralıksız iki saat çalıştığını ifade etmiştir. Neuhaus'a göre şahane sonuçlar için doğru metot budur. Piyanist mümkün olan en iyi sonuca ulaşmak için daha sonraya ertelemeden çalışır. Bu iddiasını desteklemek için bir öğrencisine günlük hayattan şu metaforu kullandığını ifade etmektedir: “Çaydanlıkta su kaynatmak istediğini düşün. Çaydanlığı ocağa koyarsın ve kaynayana kadar alıp götürmezsin. Fakat suyu 40 ya da 50 dereceye kadar ısıtıp, sonra ateşi kısarak başka bir şey yapıp, sonra çaydanlıktaki suyu hatırlayıp -su bu arada soğuyor- tekrar suyun kaynaması için gerekli zamanı beklemekten bıkana kadar birçok tekrarlarsın. Bu yolla, çok fazla zaman kaybedersin ve çalışma zindeliğın epeyce düşer” (Neuhaus, 1972, s. 3).

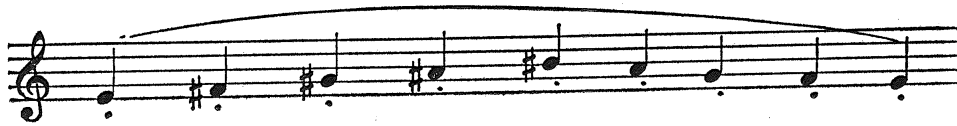
Neuhaus için kişinin sanatsal biçimde piyano çalmak için ne yapması gerektiği değil, nasıl yapılması sorunu tekniğın konusundadır. Ne yapılacağı ne kadar açık olursa, nasıl yapılacağı

da o kadar açık olur. Amaç, nasıl ulaşılabileceğini anlatmaktadır. Bunun herkesçe kabul edilen bir kural olduğunu ve ispata ihtiyaç olmadığını belirtir.

Bütün var olan piyano edebiyatını çalabilmeye olanak veren bir teknik kazanmak için, hareket etmek için, insanın sahip olduğu bütün anatomik olanakları, parmağın en son ekleminden zor algılanabilen hareketinden başlayarak, bütün parmağın, elin, önkolun, kolun, omzun ve hatta sırtın yani desteğin noktası olan klavye üzerindeki parmak uçlarından desteğin tabure üzerinde olan diğer noktaya kadar anatomik olanakları bilmesi gereklidir. Ayak da pedala bastığı için performans sırasında göreve sahiptir. Olgun piyanist vücudunun parçası olan ve kullanması gereken güç sistemini, ne zaman ve hangisini kullanıp, hangisini devre dışı bırakması gerektiğini ve kullanma nedenlerini tam olarak bilmektedir (Neuhaus, 1973, s. 83).

Piyano çalmak kolaydır. Bu cümlede fiziksel süreç kast edilmektedir, piyano sanatının zirvesi değil. Piyano çok iyi çalmak, diş çekmek ya da yol döşemek gibi başka bir şeyi çok iyi yapmak kadar zordur. Neuhaus çalmanın kolay olduğunu kanıtlamak için iki basit gerçeği aktarmıştır: birincisi, tuşlar son derece kolay hareket eder, bir kibrit kutusu ağırlığından az daha fazla ağırlık tuşun titreşmesini sağlamak için yeterli olacaktır: bu bir parmak için önemsiz bir efordur. İkincisi, eli klavyenin yirmi ya da yirmi beş santimetre üstünden daha fazla olmadan kaldırarak ve bir parmağı ya da birkaç parmağı o yükseklikten tuşa (ya da tuşlara) hiçbir baskı uygulamadan ya da durdurmaya çalışmadan sadece elin ağırlığı kullanarak düşürülürse, piyanonun nüans azami sınırında maksimum ses yüksekliği elde edilmektedir (Neuhaus, 1973, s. 83-84).

Neuhaus şu egzersize dikkat çekmek istemektedir. (Si diyez si natürel olarak değiştirilebilir):



Görsel 1. Chopin'in başlangıç egzersizi
(Neuhaus, 1973)

Bu beş nota: Mi, Fa diyez, Sol diyez, La diyez, Si diyez Frederic Chopin'in ilk piyano dersinin içeriğidir. Büyük ihtimalle aslında ilk verdiği ders değildir, ama sistematik öğretim bakış açısında ilkidir.

Bilindiği kadarıyla Chopin, öğrencinin elini klavye üzerinde el ve parmaklar için en uygun, en doğal, en rahat pozisyonu temsil eden bu beş nota üzerine yerleştirdi. Çünkü bu pozisyonda kısa parmaklar -baş parmak ve serçe parmak- daha altta bulunan beyaz tuşlar üzerinde durmakta ve daha uzun parmaklar (ikinci, üçüncü ve dördüncü) ise daha yüksek olan siyah tuşlar üzerinde durmaktadır. Klavye üzerinde bu pozisyondan daha doğal bir şey bulunamaz. Sadece beyaz tuşlar üzerinde (do, re, mi, fa, sol) beş parmağın pozisyonunun daha az uygun ve elverişli olduğu da açıkça görünmektedir.

Chopin, bu beş notayı öğrencisine öncelikle legato çaldırmazdı. Bunun nedeni deneyimsiz başlangıç seviyesindeki öğrenci için legato çalışın, kuşkusuz bir gerginlik ve kasılmaya sebep olmasıdır. Chopin bu egzersizi legato yerine hafif portamento stilde, her noktada tamamen özgürlük ve esneklik hissedilerek, bilek kullanarak çaldırırdı. Bu basit egzersiz sayesinde başlangıç seviyesinde öğrenci enstrümanla arkadaş olur, piyano ve klavyenin yabancı, tehlikesiz ve hatta düşmanca bir makine olmadığını eğer ona sevgi dolu ve serbestçe davranırsa tanıdık, arkadaşça bir biçimde kendisiyle tanışmaya hazır olduğunu ve insan elinin yakınlığını aynı bir çiçeğin bütün polenini teslim etmeye hazır olarak arının yaklaşımına arzu duyması gibi istediğini hissetmektedir (Neuhaus, 1973, s. 85).

Chopin'in öğrencisi olan ve daha sonra Chopin eserlerinin editörlüğünü yapan Mikuli de Chopin'in öğrencilerine ilk başta çok siyah tuş bulunan gamları (başlangıçta sağ el için en uygun si majör dizisi ve sol el için de en uygun olan re bemol majör dizisi) çalmasını ve sonrasında dereceli olarak siyah tuş sayısını düşürerek, en zor gam olan Do majör dizisini çalmasını önerdiğini aktarmıştır. Bu bir realistin, sadece kulaktan dolma bilgilere sahip olmayan, işin aslını içinden, esastan bilen bir pratisyenin muhakeme sonucunda vereceği sonuçtur. Besteci, piyanist ve öğretmen olan deha Chopin çok önce yaşamasına rağmen, onun zamanından sonra yüzlerce, binlerce egzersiz, etüt ve eğitici parça sevilen do majör tonunda yazılmakta ve açıkça çok diyez ve bemol içeren diğer tonaliteler ihmal edilmektedir.

Piyano karmaşık ve narin bir mekanizmadır ve insanın piyano üzerindeki çalışması belli bir derecede mekaniktir. Piyanoda ses üretirken eldeki (parmak, önkol, bütün kol vs.) enerji, ses enerjisine dönüşmektedir.

Piyanistlerden beklenen en meşru isteklerden biri seste eşitliktir. İyi bir piyanist her şeyi, tekniğin en basit elementlerinden tüm gam, arpej, her tür pasaj, uçlular, genel bütün ikili

notalar, oktavlardan en karmaşık akor kombinasyonları dahil her şeyi eşit bir biçimde çalabiliyor olmalıdır. Bir zamanlar hatalı olarak, kişinin eşit çalması gerektiği için, parmakların da eşit olması gerektiği düşünülürdü. Doğa bütün beş parmağı farklı olarak yaratmış hepsinin eşit olmasının nasıl gerçekleşeceği bir giz olarak kalmıştır. Ama sorun şu şekilde de ortaya konulabilir: her parmak verilen güçle ses üretebilir ve üretmelidir, her şey mükemmel biçimde temiz olabilir, çünkü bu önermeyi bütün parmakların eşit güçle ses üretebileceği tanımı takip etmektedir (Neuhaus, 1973, s. 95).

Neuhaus eminlik kazanmak için eski yavaş ve güçlü çalışma prensibinin (Alm. langsam und stark) yararlı olduğunu ifade eder. Yaşadığı dönemde bestecilerin ve sonuç olarak yorumcuların, piyano ses yüksekliği üzerindeki büyük taleplerinden dolayı bu çalışmanın yeni bir önem kazandığını, bu güçlü egzersizlerin en elzem çalışma olduğunu da eklemektedir. Bu iddiasını kuvvetlendirmek için, S. Rachmaninov Üçüncü Konçerto, K. Szymanowski İkinci Sonat, M. Reger Bach Teması Üzerine Varyasyonlar eserlerinin düşünülmesi tavsiye eder. Neuhaus öğrencisi Emil Gilels' in, çocukluğunda ve genç bir adamken teknik çalışmasının büyük bir kısmını bu biçimde yaptığını belirtir. Sonuç ise, herkesin bildiği gibi harikuladedir. Fakat bu çalışma tekil bir çalışmaya ya da bütün diğer çalışmaların önünde bir çalışmaya dönüşünce, piyanist ve onun çalışması kaçınılmaz olarak sıkıcı ve mantıksız olacaktır. Bu prensip, teknik çalışmanın pek çok doğru prensibinden sadece bir tanesidir. Neuhaus için şu slogan doğrudur: çalmak yoğun, güçlü, yüksek sesli, derin ve titiz olmalıdır. Bu biçimde çalmak için şu kurallara dikkat etmek gereklidir: elin ve kolun, bilekten omuza kadar tamamen rahat olduğundan emin olunmalıdır, kasılmış, sabit ya da sert hiçbir yer olmamalıdır. Bunun sonucundaki potansiyel esneklikte hiçbir kayıp olmamalı ve aynı zamanda mükemmel biçimde sakın kalarak sadece tamamen lüzumlu olan hareketler yapılmalıdır (Neuhaus, 1973, s. 90-92).

Neuhaus teknik konusunu açıklarken fizik terimlerini kullanmaktadır. Çalarken hareketsiz kütlelerin sade ağırlığı arzu edilen ses yüksekliği üretmek için yetersiz olduğunda baskı kullanılması önermektedir; çalınacak nota üzerindeki (tuş ya da tuşlar) yükseklik (h) arttıkça, gereken baskı ve eforun sifıra düşecek kadar azaldığı anlaşılmalıdır. Tersine durumda ise, h (yükseklik) faktörü azaldıkça yüksek ses elde etmek için daha fazla güç (f) gerekmektedir.

Neuhaus için ise el ve parmaklarımızın mekanizması, piyano çalma için idealdir. Farklı beş parmağın olması tam olarak, şansın yaver gitmesidir. Hatta iki elin klavye üzerindeki

birbirine karşıt pozisyonu, piyaniste sadece beş değil on farklı özgün pozisyon olanağı vermektedir. Deneyimli piyanistin parmakları için en çok değer verdiği, hepsinin özgün olması, her birinin çalarken diğerlerine göre daha tercih edilir olmasını sağlayan belirli kendine özgü fonksiyonları olmasıdır, ama her bir parmak gerekli durumlarda başka parmağın yerine geçecek kapasiteye sahiptir. İyi bir piyanistin iyi idmanlı eli, ideal bir topluluktur: parmakların biri hepsi için ve hepsi biri içindir; her biri ayrı fertlerdir ve hepsi beraber uyumlu bir topluluktur; bir organizmadır.

Neuhaus kol -önkol ve üst kol- hakkında konuşmaktan ve el ayasını yukarıya döndüren kas olan supinator ile avuç içini yere/aşağıya döndüren kas olan pronator hakkında yazılan çok sayıda tez ve metotlardan ciddi olarak hoşlanmamaktadır. Bu tezlerin içinde öğrenciler ve öğretmenler için kullanılacak çok az şey sebep olmasından dolayı kasten kaçındığını belirtir. Neuhaus şu ifadeleri kullanır: “Oldukça açık biçimde ifade etmeliyim ki eğer zihnimde olanı başarmayı beceriyorsam, eğer “düşüncemi” performansında somutlaştırabiliyorsam, dirseğinin o sırada nasıl hareket ettiğini, arkadaşlarım supinator ve pronatorların ne yaptığı, işimde pankreasımın bir görevi olup olmadığı benim için tamamen önemsizdir. Kimse bunun benden kaynaklı bir ahmaklık olduğunu düşünmemeli. Basitçe el ayasını yukarı ve aşağı hareketinin çalışmasından türemiş -ve kanıtlanmış- bir bilginin, piyano çalma sanatına hiçbir dünyevi yardımını olmamaktadır ve dahası, her zaman bu kitabın ilgilendiği gerçek bilgiden yoksun kişiler arasında bu bilgi bulunmaktadır ve aslında piyano çalmayı geliştirmek üzerinde herhangi bir yardımını bulunmamaktadır. Eğer benim sözlerime inanmıyorsanız, muhtemelen benim eserlerim yani benim öğrencilerim sizi inandıracaktır” (Neuhaus ,1973, s. 98).

Neuhaus, öğretmeye başladığı ilk yıllarda çok az yetenekli ve bazı zamanlarda tamamen yeteneksiz talebelere ders verirken dahi, çabuk biçimde onlardaki ana hatanın korkunç bir katılık ve serbestlikten tamamen noksan olunması olduğunu fark etmiştir. Öğrenci piyano başına oturur oturmaz bir taşa, oduna dönüşmekte, eklemleri işlevini durdurmaktadır: Tamamen rahat biçimde yürüyen, koşan, zıplayan, top oynayan, dans eden normal bir çocuk bir anda taşa dönüşmektedir. Nedenler açıktır: şu külfetle, enstrüman korkusuyla başa çıkamama anti-müzikalite ortaya çıkarmaktadır; bir sırrı besleyen (ve bazı zamanlarda ortaya çıkaran) müzik dersleri, notalar, tuşlar ve her şeyden nefret etme durumudur. Zorunlu müzik eğitiminin bu kurbanlarına ders verirken hala çok genç ve deneyimsiz olması nedeniyle hem kendisinin çok acı çektiğine hem de öğrencilerine çok az faydası olduğuna

inanmaktadır. Daha sonrasında ise öğrencilerin en azından biraz serbestlik kazanmasına yardımcı olmak için, takip eden egzersizlere benzer egzersizler önermiştir: Bilek kaldırılarak ve asılı duran el serbest biçimde aşağı indirilerek, yukarıdan klavyedeki notanın çalınması, dereceli olarak çabuk, düzenli hareketle bileğin mümkün olan en aşağıya indirilmesi ve sonrasında klavye üzerine kaldırılması. Parmak artık tuş üzerinde baskılanmadan, el ve bilekle beraber çabuk ve yumuşak biçimde çalana kadar bu çalışma sürdürülür. Bu her parmak için çok kere tekrarlanır. Bu kendi başına oldukça iyi bir sistemdir ve tabii ki her seferinde öğrenci esneklik kazanmaktadır, ama bu metottaki sorun metodun sadece teknik olmasıdır. Daha kesin olarak: fiziksel harekette serbestliği öğretse de psikolojik, müzikal serbestliği öğretmediği konusunda kendini eleştirmektedir (Neuhaus, 1973, s. 99).

Sonradan, Moskova Konservatuvarı'nda dahi bu tarz vücudu üzerinde tam kontrole ve yeterli serbestliğe sahip olmayan öğrencilerle karşılaşmıştır. Onlara, piyanodan uzakta yapılan şu egzersizi önerdiğinden bahseder: Ayakta dur, bir kolun “cansız” biçimde sanki hareketsiz bir ağırlık gibi vücudun yanında düşmesine izin ver; diğer “aktif” eli parmak uçlarında dereceli olarak mümkün olan en yukarıya kaldır ve en yüksek noktaya ulaştınca ani biçimde bırak ve aynı ölü bir parçaymış gibi inmesini sağla. Bütün egzersizlerin en basiti, korkmuş ve kasılmış öğrencilerin pek çoğu için gerçekleşmesi mümkün olanın üstünde olanın ilkidir. Öğrenciler “ölü gibi” olan kol kaslarının bağlantısını tamamen koparmayı başaramamış, kol yarı yola kadar aşağıya inebilmiş ama düşmemiştir. Bunun sebebi muhtemelen diğer elin aynı zamanda oldukça aktif olmasıdır ve bu “bulaşıcı biçimde” diğer kolu etkilemektedir (Neuhaus, 1973, s. 99-100).

Bu tipte pek çok egzersizi olduğunu ve bu egzersizlerin kısmen ritmik jimnastikte (dans) tavsiye edilen egzersizlerle kesiştiğini belirtir. Kişinin kendi vücudu üzerinde tamamen ustalığa sahip olması için -bir piyanist bu kontrole, bir balerinden daha az ihtiyaç duymamaktadır- her aktivitenin “başı ve sonunu” bilmesi, “sıfır eforu” (tamamen hareketsizlik) ve “maksimum eforu” (makine tasarısında teorik olarak maksimum güç olarak bilinen) bilmesi gerekmektedir ve sadece bilmekle kalmayıp, icra içerisinde de bu bilgileri uygulayabilmelidir. Ve bunun için virtüöz piyanist, ödül kazanan yarış atından daha az olmayan idman yapmalıdır.

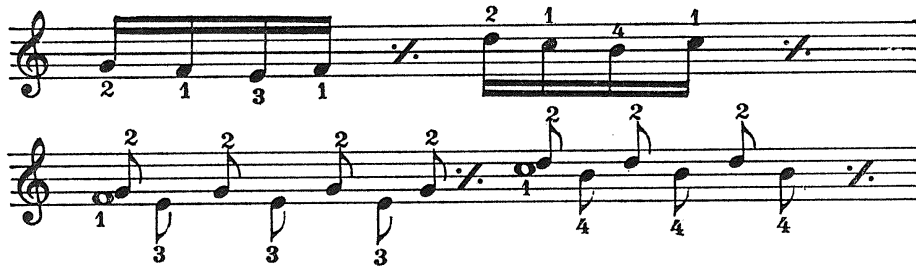
Neuhaus, öğrencinin serbestliğin ne olduğunu anlaması ve hissetmesine yardımcı olması için her tür metafor, benzetme ve kıyaslamada bulunmakta olduğunu sıklıkla tekrarlar. Kolu,

omuzdan parmak ucuna kadar asılı bir köprüye benzetir, köprünün bir ucunda omuz eklemi bulunurken diğer ucunda klavye üzerinde parmaklar bulunmaktadır. Köprü esnek ve değişkendir, destekler ise güçlü ve sabittir. El ve parmak klavye üzerine yükselir yükselmez, köprü imgesi artık doğru değildir ve bir vinci düşünmek daha iyidir. Aynı köprü imgesi ile bazı zamanlarda öğrencilerinin her yöne, sola, sağa, yukarı ve aşağıya sallanmasını sağlamaktadır, ama her zaman parmaklar tuş üzerinde kalmalı bir an bile tuşu terk etmemelidir. Bu basit deneyi çalıştırırken öğrencisine parmak uçlarının klavye üzerinde tam eminlik, kesinlik ve sabitlik içindeyken, bütün kol hareketinde esneklik, serbestlik ve yumuşaklığın ne kadar büyük olabileceğini göstermektedir. Parmak ya da daha çok parmak ucu tuşa yapışmalıdır, talebe yine de bu hareketin ne çok baskı ne de çok güç gerektirmediği, ama sadece tuşun klavye yastığında duracak kadar gereken çoklukta ağırlığın gerektiğini anlamalıdır. Bu egzersizin teknik bakış açısından çok fazla bir şey içermediği, kolun nasıl çalıştığını anlama açısından yararlı olduğuna şüphe yoktur. Neuhaus elin klavye üzerinde ideal pozisyonunun dirsekten ya da daha yukarıdan serçe parmağa kadar çizilen düz çizgi olduğunu kabul eden bazı eski pedagogların öğretim biçimine de aynı zamanda kuvvetle itiraz etmektedir. Elin klavye üzerindeki en iyi pozisyonun maksimum kolay ve hızla değiştirebildiği pozisyon olduğunu iddia etmektedir. En iyi pozisyonun, küçük parmağın dirseğe kadar düz çizgi çizdiği durumlar meydana gelebilir ve söylenecek tek şey bu kadardır (Neuhaus, 1973, s. 100-101).

Serbestlik problemi özellikle küçük ve sert elleri sahip piyanistler için (çünkü çözmesi daha zordur) önemlidir. Geniş, esnek eller için iyi organize bir kafayla beraber olmak şartıyla, esneklik ve serbestlik kazanmak çok daha kolaydır. Kısa esnekliğe sahip kısa ellerde, geniş ellere oranla bilek, önkol ve omzun, aslında bütün arka planın açık biçimde daha fazla görevleri bulunmaktadır (Neuhaus, 1973, s. 109).

Neuhaus piyanistin tril, beş parmak egzersizleri ve onların kombinasyonları gibi teknik formları, aynı noktada eli klavye boyunca hareket ettirmeden (keman dilinde bir pozisyon içinde denilene benzer) çaldığı müddetçe esneklik probleminin çok zor ortaya çıkacağını iddia eder: parmaklar iyi çalışmalı, kol tamamen hareketsiz ve rahat kalmalıdır. Ama baş parmağın elin altından geçtiği ya da elden uzaklaştığı figürlerde, yani elin klavyenin sağ ve soluna hareket ettirildiği andan itibaren, esneklik problemi ortaya çıkmaktadır. Bu esneklik, önkol ve omuz (genellikle önkol daha çok rol oynar) yardımı olmadan mümkün değildir. Bu, en başta basit dizi icrasında öğrenilmelidir. Öğrencileri gam çalması yaparken, sağ elin aşağı

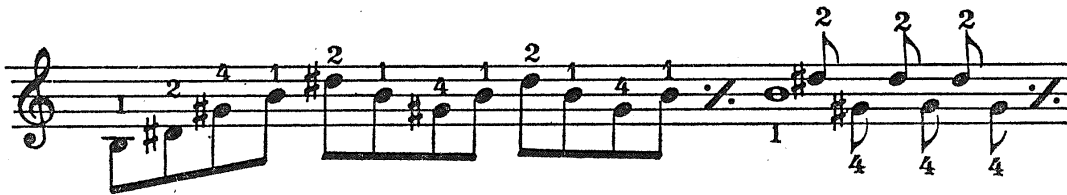
(sağdan sola) hareketinde elin sürekli olarak birinci ve ikinci parmağa eğimli tutulması için öğrencilerini zorlayan öğretmenler tanıdığını ekler. Önerisi herkesin gamı önce bu biçimde çalması ve sonra tam zıttı olan uygun biçimde çalmasıdır. Uygun olan, başparmağa yaklaşırken (mesela dördüncü, üçüncü ve ikinci parmağı çalarken) el ikinci parmaktan beşinci parmağa eğimli tutulması ve başparmağın alta alınmasında ise, örneğin sırayla üç parmağın başladığı yerde (üçüncü, ikinci ve birinci) elin birinci parmak üzerinde küçük bir yay olarak tarif edilmesidir, bir döngüyle o anda, tabii ki el (daha açık olarak parmakların uzamaya başladığı, parmak eklemi hattı) bir an için beşinci parmaktan ikinci parmağa eğilir ve bir sonraki anda tekrar ilk pozisyonu, beşinci parmağa eğimli pozisyonu tekrar alır. Eğer gam bu biçimde kuvvetli ve hızlı çalınırsa, elde açık biçimde dalgalı hat görünecektir-~--. Bu dalga sadece beyaz tuşlarda çalınan dizide özellikle geniş olacaktır. Ses yüksekliği arttıkça daha çok sallanma gerekli olacaktır. Neuhaus' a göre “el altında başparmağı döndürme” usulü, daha uygulanabilir ve doğal olan eli başparmak üzerine getirme konseptiyle yer değiştirmelidir. Bu hareketin temel unsuruna konsantre olarak, şu egzersizin çalışılmasını önerir (Neuhaus, 1973, s. 102-103):



Görsel 2. Baş parmak egzersizi
(Neuhaus, 1973)

Bu egzersiz başta çok yavaş çalınmalı ve dereceli olarak maksimum hıza getirilmelidir.

Arpejler için ise şu egzersiz uygundur (Neuhaus, 1973, s. 103) :



Görsel 3. Arpej egzersizi
(Neuhaus, 1973)

Başlangıçta sekizlik notaları siyah tuşlarda çalmak daha iyidir; akabinde beyaz tuşlarda çalınmalıdır. Bu harekette önkol da bir rol oynar (mükemmel bir kemik olan, radius kemiğinin ve ona karşılık gelen kasların doğal fonksiyonu sayesinde “dalga” elde edilir), elin beşinci parmandan ikinci parmağa devamlı eğimli olduğu ilk vakada ise üst kol yapay olarak hareketsizdir. Deneyimli, iyi eğitilmiş piyanistlerde bütün bu hareketler (dalgalar, döngüler) çıplak gözle zor fark edilir, ama oradadır, var olmaktadır ve uygun, iyi organize edilmiş çalışmayla bütün gücünü korumaktadır (Neuhaus, 1973, s. 103).

Neuhaus gençliğinde öğretmeni Leopold Godowsky’i dinlemekten ve kendisi piyano yakınındayken, öğretmenin piyano çalma biçimini izlemesinden büyük yarar elde ettiğini ifade eder ve izlenimlerini şu kelimelerle aktarır: “Konserlerde çok nadir çaldığı, kendine ait en zor Chopin etüt, Strauss vals vs. transkripsiyonlarını evde çalmaktan çok keyif almaktaydı. Mermeri tokatlar gibi görünen küçük elleri izlemek nefisti ve inanılmaz güzeldi (iyi safkan bir yarış atının ya da fevkalade bir atletin vücudunun güzel olması gibi) ve sadelik, kolaylık, rahatlık ve mantıkla süper akrobatik işini icra ettiğini bilgelikle söyleyebilirim ki gördüm. Esas etki herşeyin son derece basit, doğal, güzel ve tamamen eforsuz olmasıydı. Ama gözünüzü ellerinden yüzüne çevirdiğinizde akla hayale gelmez konsantrasyonu görürdünüz: Gözkapakları aşağı inmiştir, kaşlarının, alnının şekli inanılmaz konsantrasyonu her ne kadar yansıtsa da, başka bir şey yoktur. Hemen ardından bu açık aydınlığın, bu kolaylığın bedeli anlaşılır: bunu yaratmak için muazzam spiritüel enerji gerekmektedir. Burası gerçek tekniğin ortaya çıktığı yerdir” (Neuhaus, 1973, s. 105).

Neuhaus piyano tekniğini belirli unsurlara ayırmıştır. İlk unsur olarak tek nota icrasını ele almayı önermektedir. Bir parmakla, bir notanın piyanoda çalınması hali hazırda bir problemdir ifadesini kullanır. Bu problem, bilgi birikimi ve deneyim açısından ilginç ve önemlidir. Tek notada dahi piyanodaki çok büyük nüans alanının her birini deneyimlemek mümkündür. Dahası, bu tek notayı farklı parmaklarla, pedalsız ya da pedallı almak da mümkündür. Buna ek olarak bu tek notayı çok uzun bir nota olarak uzaması bitene kadar tutmak, sonrasında kısa bir nota ve devamında mümkün olan en kısa nota olarak çalmak da denebilir.

Eğer piyanist hayalgücüne sahipse, bir notada dahi duygunun farklı silüetlerin ifade edebilir: hassaslık, cüretkarlık, kızgınlık, Scriabin’deki estatico ve güzellik, ıssızlık ve çok daha fazlası, sesin bir “geçmiş” ve “geleceği” olduğu hayal edilerek verilir.

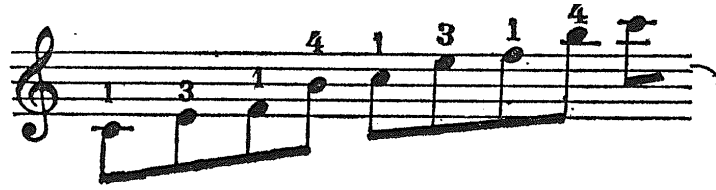
İkinci unsur olarak bir notadan (tuş) sonra iki, üç, dört ve bütün beş nota tekniği gelmektedir. İki notanın birçok tekrarı ile tril üretir. Tril çalışmasının esasen iki kontrast yöntemle yapılmasını önermektedir. İlk yöntem trilin sadece parmaklarla, elden kaldırılarak yapılan icrasındır, kol kasılma, zorlama, sabitlik olmadan tamamen sakin ve rahat kalacaktır. Bu yöntem pp nüansından ff nüansına kadar mümkün olan her şartta (el, bilek vs. katılımı olmadan) önce yavaş ve mümkün olan maksimum hıza dereceli olarak artırarak çalışılmalıdır. Bütün parmaklarla uygulanmalıdır (1-2, 2-3, 3-4, 4-5 ve aynı zamanda 1-3, 2-4, 3-5, artı olarak 1-4, 3-2 vs.) ve sadece siyah tuşlarda, sadece beyaz tuşlarda, beyaz ve siyah tuşlarda bu çalışma uygulanmalıdır. Hem yavaş hem de hızlı çalınmalıdır. Non-legato stilde parmakların tuşlar üzerinde serbest ama hafif sallanmaları hissedilerek kaldırılmalıdır. Aynı zamanda bu çalışmada parmaklar, parmak uçları ve tuş yüzeyi arasında bir sigara kağıdı ya da tıraş bıçağı bile geçemeyecek kadar yakın tuşlar üzerinde tutulmalıdır. Bu tarz tril bazı eserlerde (örneğin Chopin Noktürnler ve Debussy, Scriabin, Ravel, Szymanowski' nin çok sayıda kompozisyonunda) son derece güzel duyulmaktadır (tabii ki pedal uygulaması ile beraber) ve neredeyse bir tel üzerindeki keman vibratosunu andırır. İkinci yöntem, betimlenen birinci yöntemi tersidir. Bilek ve önkolun tekrarlayan titreşiminin maksimum kullanılmasıdır; bu teknik insanın mükemmel kemikleri -radius ve dirsek- ve onların kasları sayesinde mümkündür. Bu yöntem, özellikle tril yüksek sesli olması gerektiği zamanlarda uygundur, ama aynı zamanda diğer durumlarda, kol ve bileğin katılımını dahil etmeyen ve bundan dolayı kol ve bileğin yapay biçimde dışarıda tutulmasına sebep olan birincisine oranla daha doğal ve elverişlidir. Ama ilk yöntem parmaklarda bağımsızlık geliştirmek için yeri doldurulmaz bir çalışmadır. Çalma eyleminde piyanist ikinci yöntemin ya da daha doğru olarak birinci ve ikinci yöntemin sentezinin (ikincinin belli baskınlığıyla beraber) en elverişli olduğuna karar verecektir (Neuhaus, 1973, s. 117).

Neuhaus her bir egzersizin, hayal edilebilen her biçimde çalınmasını önermektedir: pp nüansından ff nüansına, largodan prestoya, legatissimodan staccatoya vs.

Bütün beş parmak egzersizlerinin esas amacı eşitliklerdir. Eşitlikle yakından bağlantılı olan parmak bağımsızlığının gelişimi çalan kişinin, en büyük dikkatini kolun sakin, serbest ve pratikte hareketsiz olmasına itina gösterdiği zaman en başarılı biçimde gerçekleşecektir. Bacak gibi hareket eden parmaklar kolu destekler; parmak eklemleri doğal olarak kalkar. Parmağın, tuşun yüzeyinden desteklendiği noktadan ele bağlandığı noktaya kadar aldığı yay

biçimi, aynı mimaride olduğu gibi, bütün yükü; yani kolun doğal, serbest ağırlığını destekler. Tabii ki atlama ve zıplamalarda parmağın daha farklı bir görevi vardır: havanın ortasından doğru notayı kavramak. Bu çalma biçimi, el ve bilekte yer alan kemikler arasındaki kasları geliştirir ve bu kaslar parmaklara maksimum bağımsızlığı veren güç kaynağıdır. Eğer parmak figürleri sert, kasılmış bir elle çalınır, parmaklara hiçbir faydası olmayacaktır, kemikler arasındaki kaslar gelişmeyecek ve sonuç olarak el ve eldeki bütün kaslar yorulacak ve zayıflayacaktır (Neuhaus, 1973, s. 118).

Neuhaus piyano tekniğinde üçüncü unsur olarak, her tür diziyi düşünmektedir. Dizilerdeki yeni faktör, daha önceki unsura kıyasla, elin şimdiye kadar uğraşıldığı gibi bir pozisyonda kalmaması, ama klavyedeki her aralıkta yukarı ve aşağı (yani sağa ve sola) icra edilmesidir (Neuhaus, 1973, s. 119). Bu unsorda problem başparmak geçişinde yatmaktadır. Bu unsura yardımcı olarak aşağıdaki çalışmayı önermektedir:



Görsel 4. Gam çalışması
(Neuhaus, 1973)

Tekniği oluşturan dördüncü unsur ise bütün biçimleriyle (üçlü ve yedili içinde yer alan bütün akorlar) arpejlerdir. Bu unsuru çalışmak için çok fazla etüt yazılmıştır. Neuhaus ise esneklik, öngörü ve eğer arpejlerdeki notalar eşit değerlerdeyse hareketlerdeki tam eşitlik konularına değinmektedir (Neuhaus, 1973, s. 119).

Akor pasajların diğer formları da, yazılan sayısız etüt ve egzersiz çalışmasında yer aldığı için gereklidir. Kişi şunu unutmamalıdır: Czerny School of Velocity ile başlayan arpej çalışması, F. Chopin Op.10 No 1 Do Majör ya da Op.25 No.24 Do Minör Etüt, F. Liszt'in Transcendental Etütlerden sol el için olan Fa Minör Etüt ve A. Scriabin, S. Rachmaninov, C. Debussy, I. Stravinsky'nin benzer eserleri ile bitirilmelidir. Basit çalışma olan gam çalışmasından, Chopin'in Si Bemol Prelüd'üne benzer eserlerin çalışmasına kadar ilerlemek eşit derecede doğal ve gereklidir. Yetenekli ve kendini işine adanmış piyanist bu problemlerden kaçınmayacak ve hasır altı etmeyecek, erken yaşlardan itibaren onları çözmeye çalışacaktır (Neuhaus, 1973, s. 121).

Teknikte beşinci unsur olarak her türde ikili nota (ikili aralıktan oktava kadar ve yapabilenler için dokuzlu ve onluları da içeren) icrasını görmektedir. Piyano çalarken sıklıkla, örneğin Liszt'de pek çok kişi için, özellikle de çok küçük ellere sahip öğrenciler için bir hayli zorluk içeren oktav tekniği kullanılmasına gerek duyulmaktadır. Hızlı tempoda ya da f veya ff nünasta çalışta ister istemez sonucun pis olmasından, özellikle bilekteki katılık sorumludur (bu durum, önkoldaki kasların kolaylıkla kaskatıya çeviren ekstensör kaslarının gerilerek zorlanmasının sonucudur). Küçük kesin hareketleri minimum efor, zorlama ve maksimum ekonomiyle uygulamak denenmelidir. Özellikle de başlangıç seviyesindeki zor vakalarda gerekli olan (varsayılan) güç ve hızdan oldukça uzaklaşarak, başta sadece hatasızlığa ve herşeyin bir zorlama olmadan yapılmasına odaklanmak gerekmektedir (Neuhaus, 1973, s. 121).

Oktav tekniğinde en önemli nokta, serçe parmak ucundan avuç içini geçerek baş parmak ucuna kadar belli güçte bir “çember” ya da “yarım daire” yaratmaktır, bileğin kubbe biçiminde pozisyonla avuç içinin altında olmayı sürdürmesi Neuhaus için kesinlikle elzemdir. Bu küçük eller için kolay olmaktan çok uzaktır, ama geniş eller için o kadar zor değildir.

Küçük ellere sahip insanlar oktav çalarken, özellikle de kuvvetli oktav icralarında, daha önce tasvir edilen “çember” yerine, gayri ihtiyari bileklerini oktav çalan parmakları desteklemesi için avcun daha yukarısına kaldırmaya meyillidir. Ama orta parmaklar klavyeye, sempatik parmaklar (Neuhaus istenen nota yerine bir yandaki tuşa basan parmaklara bu ifadeyi kullanmaktadır) tehlikesiyle sonuçlanacak kadar çok yaklaşır, bu sırada baş parmak ve serçe parmak ise (ya da eğer gerekliyse, dördüncü parmak) bağımsızlığını önemli ölçüde kaybeder, oktavın iki bölümlülük özelliği erişilemez hale dönüşür ve parmaklar sadece “maşalara” dönüşür. Bunun doğruluğunu test etmek zor değildir: Neuhaus derslerinde küçük ellere sahip bütün kadın öğrencilere, bileklerini avuçlarının aşağısında tutmaları gerektiği ve “daire” içindeki bütün desteğe konsantre olarak bilekleri yukarı kaldırmamaları konusunda inatla ısrar etmesinin bu durumu doğruladığını ifade eder. Bazen bahsettiği öğrencilerinin bu pozisyonda ustalaşmaları çok uzun zaman alsa da, Neuhaus herkes tarafından bu pozisyonda ustalaşmanın mümkün olduğunu inanır; bu onun için kanıtlanmış bir olgudur. İki ayrı biçimde oktav çalışı arasındaki ses farklılığını da -bunun önemini vurgular- herkes duyabilir (Neuhaus, 1973, s. 124-125).

Oktav çalarken doğru pozisyonda avuç ve parmaklar yuvarlak oyuk şeklini alır. Neuhaus bu pozisyonda elin tepesinin çok yüksek olmadığı, en yüksek noktanın bilek değil el olduğu konusunda ısrarla durmaktadır.

Neuhaus'un salt oktav çalışmasına faydalı olmayıp, her tür teknik çalışmaya yarar sağladığına inandığı bir diğer gözlemi ise çalışılan eserin bölünerek zorlukların üstesinden gelinmesidir; bu çalışma problemi daha kolay hale getirmektedir. Belli bir oranda düşünülerek zor, karmaşık, alışılmadık, ulaşılamaz olan her şey daha kolay, basit, alışıldık, ulaşılabilir birşeye dönüşebilir. Bu temel yöntemdir. Ama tek değildir. Diyalektik, teze bir antitez bulmayı gerektirmektedir. Sonuç olarak şu doğru olacaktır: Piyanist görevini kolaylaştırarak anlar ki giderek çözüme yaklaşmaktadır, aynı zamanda zorlukları artırarak, "teorik maksimum gücün" limitleriyle, problemi daha karmaşık yaparak da problemi tamamen çözebilmesini sağlayacak beceri ve deneyimi kazanacağını anlar. Ama kural olan, standart olan ilk yöntemdir; ikincisi kuralı tasdik eden istisnalardır (Neuhaus, 1973, s. 125).

Neuhaus bu teorinin, oktav çalışmasındaki uygulamasının çok basit biçimde bulunacağını ifade eder ve zor bir oktavın, başparmak oktav mesafesinde, klavye üzerinde "havada" tutularak sadece beşinci parmakla çalışılmasını önermektedir.

Eğer piyanist sadece beşinci parmakla (eğer gerekliyse, arada dördüncü parmakla değiştirilen) oktavları iyi çalmayı öğrenirse ve yeterli derecede sıklıkla sadece başparmakla da çalışırsa (çok daha kolaydır), bütün oktavların icrası onun için son derece kolay olacaktır (Neuhaus, 1973, s. 126).

Oktavların icra edilme biçimlerindeki çeşitlilik, aslında tekniğin diğer açılarında olduğu gibi çok büyüktür ve müzik içeriğinden etkilenmektedir. Tabii bu durumda müzik literatüründen bahsedilmektedir, etüt veya egzersizlerden değil. İhtiyaca göre, oktavlar neredeyse tamamen parmaklar tarafından, yalnızca bilekle, dirsekten (sadece önkol) icra edilebilir. Neuhaus en son olarak da çok büyük ff, martellato pasajlarda parmak ucundan omuz eklemine kadar güçlü, esnek ama sert bir dayanak olarak biçimlenen bütün kolla icra edilen oktav tekniğini de ekler (parmak, bilek ve dirsek eklemindeki bütün hareketleri dışarıda bırakır).

Öğrencilerin legato oktavları (orkestra yazısına benzer, birinci ve ikinci keman partisyonunda olduğu gibi iki partiyi temsil ederken) sıklıkla, neredeyse staccato oktav

icrasıyla aynı biçimde (ama pedal uygulayarak), yani bütün eli klavye üzerinde kaldırarak ve aşırı (güç uğruna) yükseklikten çaldığını fark ettiğini ifade eder; Neuhaus'a göre bu yükseklik burada gereksizdir. Sade ağırlığa eğer gerekliyse ek olarak biraz baskı, minimum yükseklik ve tam parmak hareketi kullanımı, melodik oktavları legato çalmaya uygun yöntemdir. Ne duymak istediğini bilen ve kendini dinleme kapasitesine sahip bir piyanist uygun fiziksel faaliyetleri kolayca bulacaktır (Neuhaus, 1973, s. 126).

Neuhaus gençliğinde, oktavları ele almaya karar verdiği bazı zamanlarda Bach'ın İki Sesli Invention çalışmalarını oktav olarak çaldığından bahseder. Bu çalışmanın hem zor hem de ilgi çekici olduğunu belirtir. Ama esasen oktav çalışması için yaptığı, bildiği bütün parçalardaki bütün oktav pasajları çalmaktır ve oktavları "genel olarak" böyle öğrendiğini belirtir. Bazı nedenlerden dolayı birşeyler başarmış bütün piyanistlerin uyguladığı bu yöntem, bazı hocalar tarafından hor görülmektedir. Bunun nedenini anlamamakta ve bu görüşe katılmamaktadır.

Berberic icra edilen ikili seslerde esas konu seste kesinliktir, iki sesin simultane olarak duyulmasını sağlamaktır. Sonrasında bütün pasajlarda olduğu gibi eşitlik, düzgünlük, nüanslarda ustalık, gerekli olan üst ya da alt partiyi ortaya çıkarma vs. gelir (Neuhaus, 1973, s. 127).

Ama eğer bir piyanist sadece icracı olarak değil ama aynı zamanda bir öğretmen olarak, ikili notalar problemi ile ilgileniyorsa bu türün en iyi örneklerini bilmek ve öğrenmek zorundadır. Bu tür örneklerin kısa bir listesini paylaşmıştır. Chopin etütler Op. 10 No. 3, 7, 10 ve Op. 25 No. 6, 8, Re Bemol Majör Posthumous Etüt ve bazı eserlerin çok sayıda kısmı, İkinci Ballad'ın şu ölçüsünden sonuna kadar süren kısım:



Görsel 5. Chopin Balad No.4 Op. 52
(Neuhaus, 1973)

Dördüncü Balad'ın Coda kısmı; R. Schumann Toccata Op. 7 ve farklı kompozisyonlardaki pek çok yer ("Etudes Symphoniques"de Dokuzuncu Varyasyon, Kreisleriana No. 8) ; J. Brahms "Variations on a Theme by Paganini" (ilk ciltteki ilk iki varyasyon ve ikinci ciltteki ilk varyasyon) vs.; F. Liszt – Etude Irrlichter; farklı kompozisyonlardaki sayısız kısım, özellikle transkripsiyon ve fanteziler; A. Scriabin etütler op. 8 no. 6 ve no. 19 ve birkaç prelüd, farklı kompozisyonlardaki birkaç kısım (örneğin; Dokuzuncu Sonat'ta dördüncü sayfa ve son üç sayfa); ilgilenenler için Op. 65 Üç Etüt (yedililer, beşliler, dokuzlular); S. Rachmaninov -op. 23 prelüdlere Mi Bemol Majör Prelüd, etütler op. 39, no. 3, 4, 8 vs.; C. Debussy ilk kitaptaki 2, 3 ve 4 numaralı etütler vs. (Neuhaus, 1973, s. 127-128) ...

Neuhaus bütün harika kompozisyonların böyle "yavan", profesyonel bakış açısıyla düşünerek bu düşünceden rahatsız olunmasına kolaylıkla neden olabilecek ikili notalar katalog özetini, icracının sadece müzisyen, sanatçı, bir şair olmadığını aynı zamanda tezgahı başındaki bir usta, %100 profesyonel olduğunu, tezgahına piyano dendiğini ve onun sadece kendi tezgahında üretilebileceği nesnelere bilmesinin yetmediği, ama aynı zamanda onları üretebilmesi ve aklında tutması gerektiğini göstermek için ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu listede belli bir teknik unsurun (ikili notalar) kaydı tutulmaktadır. Her deneyimli piyanist beyninin birdenbire bütün piyanist literatürünü bütün olarak işaret edecek bu tarz raporlar üretilabileceğini iddia eder, iyi bir finans müdürünün kendi branşındaki raporundan daha az doğru olmayan bu raporla piyanistin müzisyen, sanatçı, şair olarak itibarından bir zerre bile kaybetmediğini ama usta olarak başka bir şey kazandığını savunmaktadır. Yüzlerce yıllık ve yaşadıkları çağdaki müzikte icracının gereksinimlerini karşılayan bütün piyano tekniğini öğeseller unsurlara ayırmanın, eğer bu unsurlar gerçek piyano literatüründe yoksa bir anlamı olmayacağını eklemektedir (Neuhaus, 1973, s. 128).

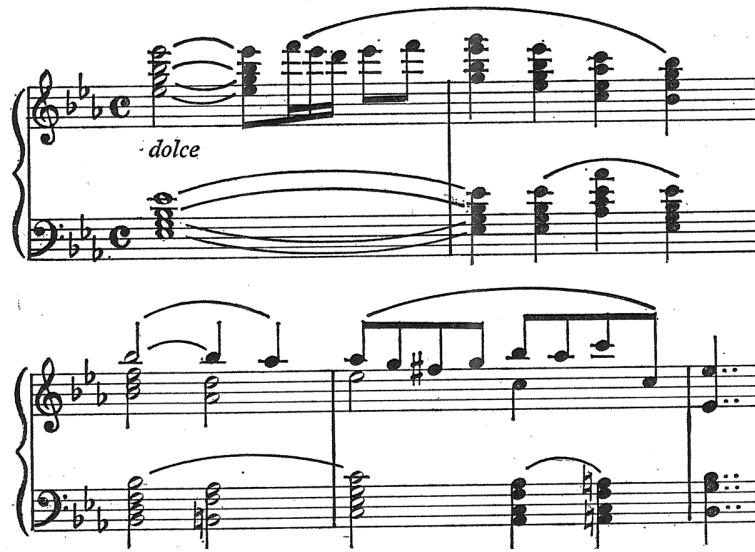
Çalışılacak altıncı unsur olarak Neuhaus bütün akor tekniğini, yani bir elde aynı anda çalınan üç, dört ve beş notadan oluşan kombinasyonları düşünür . Akorlardaki en önemli şey, üçlüler ve altılılarda olduğu gibi, tamamen simultane, bazı durumlarda bütün bölümlerdeki eşitlik ve diğerlerinde de hangi kısım vurgulanması gerekiyorsa onu daha büyük kuvvetle çalınmasıdır. Her zaman olduğu gibi, başarı parmaklardaki (cephedeki askerler) tam konsantrasyonla beraber koldaki tüm serbestliğe bağlıdır (Neuhaus, 1973, s.129).

Piyanoda aşırı bir biçimde "emek vermeye" yatkın olan öğrencilere derli toplu ve kontrollü piyano çalışmasının aşağı yukarı kalp faaliyetine ya da nefes alıp verirken akciğerlerin

faaliyetine benzer efor ve dinlenme, gerilim ve rahatlamanın devamlı birbirini izlemesi olduğu hatırlatılmalıdır. Diyastol ve sistol piyano için çok uygun iki imgedir. Bu nedenle deneyimli piyanistler fiziksel yorgunluk hissetmeden on saat ve daha fazla çalabilir (Neuhaus, 1973, s. 129).

Oktav çalarken bu kurala dikkat etmek özellikle önemlidir çünkü oktav icralarında aşırı zorlama eğilimi büyüktür. Öğrencilerine ders verirken çok kere legato akor serisi icrasında, eğer kişi her akorda -bir an bile olsa- sanki “sandalyede oturur gibi” sadece rahat hissederek dinlenirse, omuzdan parmak uçlarına kolun doğal ağırlığının farkında olarak, becerikli ve hızlı biçimde bir akordan yeni akora geçerken klavyenin yakınında durarak çalarsa, oktav icrası için herhangi ağır çalışmaya gerek olmadığını göstermek ve açıklamak durumunda kaldığını belirtmektedir.

Kişinin tam olarak ne hakkında konuştuğunu tam anlamasını sağlayacak iyi bir örnek olarak Beethoven’ın Beşinci Konçertonun tuttiden sonraki serginin başlangıcını gösterir.



Görsel 6. Beethoven Piyano Konçertosu No.5
(Neuhaus, 1973)

Neuhaus bazı öğrencilerin bu pasajı zor bulması durumunda dinlenme, kolun tam ağırlığına konsantre olma, “akıllı” parmakların yerinde olması hakkında bir özet sunduğunu ve özel olarak klavye üzerinde bu icra biçiminin elverişli yöntemini göstererek çalışmayı tamamladığını anlatmaktadır.

Çok sık olarak ya da daha çok neredeyse her zaman akor serisi sadece armonik yapı değil ama beşinci parmakla çalınan (yukarıdaki örnek gibi) bir melodi içerdiğinden, bu melodiye özel bir alaka gösterilmeli, beşinci parmak açık bir şekilde çalınmalı, Debussy' nin sıklıkla kullandığı “en dehors” biçimde şarkı söylemelidir (Neuhaus, 1973, s. 130) .

Neuhaus' a göre iyi piyanistler özel bir hisse sahiptir, bu hisse -kulaktan doğan ve ele transfer edilen bir algı- “beşinci-parmak hissi” adını verir. P ya da f içinde olsun, akor çalarken bu hissin piyanisti hiçbir zaman terk etmediğini iddia etmektedir. Örnek olarak Chopin op.28 Do Minör Prelüd verilebilir. Özellikle küçük ellere sahip öğrencilere, akor çalmada beşinci parmağın önde olan rolü hatırlatılmalıdır. Ama aslında, eğer bir öğrenci müzisyense ve doğru biçimde işitiyorsa, istedikleri sesi üretmede en küçük eller bile onları engelleyemez (Neuhaus, 1973, s. 130-131).

Tempo çok hızlı olmadıkça, ne legato ne de staccato olan akorları uzun süre çalmak nispeten daha kolaydır, çünkü el belli bir yükseklikten istifade edebilir. Tam legatoda yükseklik faktörü minimuma indirilir. Elin serbestçe düşerek icra ettiği akorların, pratikte klavye boyunca sürünen akorlardan daha kolay olduğu açıktır.

Neuhaus akor dizilerini ilk defa öğretirken, Chopin'in beş parmak egzersizinde yaptığının aynısı yapmaktadır. Talebeler akorları hafif portamento ama cantabile biçimde çalmaktadır, yani Chopin'in harikulade La Bemol Major Etüd'ünü (Moscheles ve Fétis okulu için bestelenmiş üç posthomoos etütten biri) çalmalıdır.

Öğrenci giderek daha çok forte ve daha sürat gerektiren parçaları (etüt ya da egzersizlerle ama onlar tarafından harap olmadan) ele alamaya başlar, her şeye karşın bu en zordur ve büyük deneyim gerektirmektedir .

Neuhaus akor çalan birine verilecek en iyi tavsiyenin, Liszt'in tavsiyesi olduğunu söyler: akoru kavrayın, parmakları hafif biçimde avuca doğru içe çekin ve parmakların cansız maşalar gibi tuşlara düşmesine izin vermeyin.

Yedinci unsur olarak, atlama ve zıplama olarak adlandırılan elin uzun mesafede transferi ele alınmaktadır. Neuhaus bu konudaki esas noktanın, klavyedeki iki nokta arasındaki en kısa yolun bir eğri olması olduğunu hatırlatmaktadır. Doğruluk; dikkat, ihtiyat, niyet ve çalışmaya

bağlıdır. Dikkat dışında, tamamen serbestlik hissi, hareketin akla uygun ekonomisi ve kulak tarafından ses üzerindeki büyük talep dışında kişiye tavsiye edilecek başka bir şey yoktur. Sonucusu özellikle önemlidir çünkü akorların forte nüansındaki piyano sahasındaki hızlı atlamaları açık olarak vurgulu, gürültülü ve kulak tırmalayıcı seslere kolaylıkla dönüşebilir. Bu hoş gitmeyen pürüzler meydana geldiğinde öğrencilerine çok kereler gösterdiği kaçınma yöntemleri; parmaklarla içeri doğru küçük bir hareket yapmak ve bazı zamanlarda da bütün elin kişinin kendine dönmesi (sadece dışarı değil, kişinin kendisinden uzağa değil!) ve hiçbir durumda notanın (tuşun) yan tarafına doğru dönmemesidir. Atlama ne kadar zor olursa olsun, son anda parmaklar dik olarak klavye üzerine düşer (Neuhaus, 1973, s. 132).

Bu dik açı, hızlı tempoda çıplak gözle görülemeyecek kadar hafiftir, ama oradadır, orada olmalıdır ve tam olarak parmakların hafif kavrama hareketi ile başarılı icra gerçekleşmektedir. Parmakların yan tuşa basma hatasını mekanik olarak açıklamak kolaydır: piyanistin enerjisinin (gücünün) bir bölümü tuşa dikey olarak hareket hissetmek ve kaldıraç sistemini kontrol etmek yerine, komşu tuşlara çarpışmaya ve tele vuran çekici kaldırmaya harcanır. Gürültü ne kadar fazlaysa, ton o kadar azdır. Neuhaus bu hareketin mantığının anlaşılması için şu gözlemini aktarmaktadır: “Bir keresinde, küçük bir erkek çocuğuyken bizim ambarımızın çatısından bir kedinin düştüğünü gördüm, havadayken döndü ve tam olarak dört patisinin üzerine zarar görmeden düşeceği şekilde havada durdu” (Neuhaus,1973, s.132-133).

Bazen elin sanki bir kartalın kurbanına dalması, kapması ve hızla uzağa uçmasına benzer biçimde klavye üzerinde süratle inmesi ve tekrar kalkması gerektiği durumlar olur: eğer el bir taş gibi cansız düşerse; acı verici bir darbeye sebep olacak ve piyano acıyla uğuldayacaktır (Neuhaus, 1973, s. 133). Bu metaforların talebelerine konuyu anlatırken, zor problemler de bile piyano üzerinde gösterilerek ifade edildiğinde çok faydalı olduğunu eklemiş, öğrencilerinin de bu mevzuda onu tasdik edeceğini öne sürmüştür.

Bu benzetmelere örnek olarak bir anısından bahseder: “Bir keresinde, başarılı bir konser sonrasında (Saratov’da Scriabin Konçerto’yu çaldım, özellikle orkestra şefinin biraz yardıma ihtiyaç duyduğunu bildiğim için heyecan vericiydi ve formum iyiydi.), bir kadın sanatçı bana güzel bir iltifatta bulundu, hayranlığımı ifade etti ve ekledi: “elleriniz piyano üzerinde sanki kuşlar gibi uçuyordu”. Birden Liszt’in, tamamen unuttuğum, söylediği bir şey hafızama geldi: Die Haende müssen mehr schweben, als an den Tasten kleben. (El,

tuşlara yapışmaktan çok klavye üzerinde uçmalıdır). Bu hoş biçimde kafiyeli ifade edilen mükemmel öneri, atlamalarla uğraşırken hatırlanmalıdır” (Neuhaus, 1973, s. 133).

Sekizinci unsur olarak, Neuhaus’un kalbinde en gözde olan ve piyano müziğinin en mükemmeli olarak tanımladığı polifoniye ele almaktadır. Sekizinci bölümde, şans eseri egzersiz ya da etütler hakkında konuşmaya gerek olmadığını, çünkü bu unsurun büyük adam ve öğretmen Johann Sebastian Bach sayesinde (ve tabii ki sadece o değil) müziğin içinde en iyi ve en saf formda, sanatın en soylu biçimiyle yer aldığını ifade etmektedir. Neuhaus’a göre bu sebeple kimse Czerny füg çalarak polifonide ustalaşmayı denememiştir, çünkü bu füg ortaya çıktığında Robert Schumann’ın şu biçimde haykırmasına sebep olmuştur: “Aman Tanrım, Bay Czerny’den bir oratoryo bile beklememiz mümkün mü?”

Neuhaus “Bach, Handel, Glazunov’un fügları, Taneyev, Reger ve diğerlerini çalacağız, ama Czerny Füg olmadan başaracağız” der. Polifoni çalışmasına, uygun olarak “Anna Magdalena” kitabı, iki sesli inventionlar ile başlanmalı: sonrasında üç sesli inventionlar, Wohltemperiertes Klavier üzerinden The Art of Fugue ile devam edilmeli ve muhtemelen en sonda yazıldığı dönem çoğu kişinin haberdar olmadığı Shostakovich prelüd ve füglerle bitirilmelidir. Shostakovich prelüd fügler yer aldığı dönemde, açık nedenlerle iyi müzisyenler arasında heyecana sebep olmuştur.

Johann Sebastian Bach, inventionlarını şarkı söyleyen tonu öğretmek için yazmıştır. Ama yine de şarkı söylemeyen piyanonun istenilen şekilde şarkı söylemesini denemek zordur: Neuhaus bu durumu “piyanonun nefesi kısadır, piyano akciğer ampiyemisi çeker” metaforlarıyla ifade etmektedir. Bu probleme öneri olarak ise şunu sunar: Wohltemperiertes Klavier İkinci Kitap Mi Majör Füg, yaklaşık yirmi defa art arda çalınmalıdır. Bu durum piyanistin ıstırapla acı çekmesine neden olacaktır: Çünkü füg sıkıcı, ilginç olmayan bir şekilde duyulacaktır, çünkü sesler bir koro gibi duyulmayacak, olması gereken zamandan önce sona erecektir. Sonrasında, seslerin sona ermesini engellemek için olması gerekenden daha hızlı bir şekilde çalmak denemelidir (olması gereken biçimde gizemli değil, agresif bir halde); eğer müzisyensiniz, füg size oldukça kaba ve itici görünecektir”. En son olarak önerisini şöyle bitirir: “Sonrasında iyileşin ve gerçekten yaşlı Bach’a sinirlenin; bu yaşlı peruk takan adamın piyano hakkında hiçbir haberi olmadığını söyleyin, eğer bir enstrüman için füg yazıyorsa, bu füg sadece armonyum ya da bir org üzerinde icra edilebileceğini

söyleyerek müziği yere fırlatın – sonra tekrar alın ve tekrar baştan başlayın” (Neuhaus, 1973, s. 135).

Neuhaus çok uzun zaman önce buna benzer bir şeyin, memlekette korkunç bir duvar piyanosunda sadece bu fügen çalışırken değil ama aynı zamanda pek çok diğer yavaş ve cantabile prelüd ve füğü (örneğin, birinci kitaptaki çok popüler Sol Diyez Minör Prelüd gibi) çalarken kendi başına da geldiğini itiraf eder. Şimdi artık acı çekmemekte ve sinirlenmemektedir ve bunun nedeni piyanoda daha az talepkar olması değildir. O zaman kendisine ve piyanoya işkence olan şeyin imkansız istemesi olduğu ve bunun sonucu olarak da cantabile terimi için mümkün olanı elde ettiğini, hem kendisine hem de dinleyicisine, enstrümanın kusurlarından kaynaklı herhangi bir hayal kırıklığı hissi taşımadan Bach’ın piyano eserlerinden zevk almasını sağladığını söyler. O zamanlar şu formülü düşünmektedir: “ Sadece piyanodan imkansız isteyerek, piyanoda mümkün olanı başarabilirsiniz”. Bu şekilde, örneğin Beethoven’ın pratikte enstrümanlar için imkansız olan bir çalışma olan Op.133 Grosse Fuge eserini öğrenen dörtlü, geri kalan Beethoven kuartetleri çalacaktır ve aslında her kuartet çok daha iyi olacaktır. Muhtemelen Liszt’in ünlü Douze Etudes d’Exécution Transcendantale eserinin üç versiyonu (özellikle de ikinci) olmasının sebebi, maksimumu arzulayan doğal yaratıcı eğilimdir (Neuhaus, 1973, s. 135-136).

Neuhaus’a göre polifoni çalışması sadece piyanistin spiritüel özelliklerini geliştirmesi için en iyi yöntem değildir, ama aynı zamanda bütünüyle enstrümantel, teknik nitelikleri de geliştirir; piyanoda cantabile stilde çalışı çok sesli yavaş çalışma kadar hiçbir şey derinlemesine öğretmez. Örneğin Bach’ın Mi Majör Füg’ünü çalıştıktan sonra, Tchaikovsky’nin Chant d’Automne adlı cantabile eserini ya da Chopin’in Re Bemol Majör Prelüdü çalmanın ne kadar kolaylaştığı kıyaslanmalıdır.

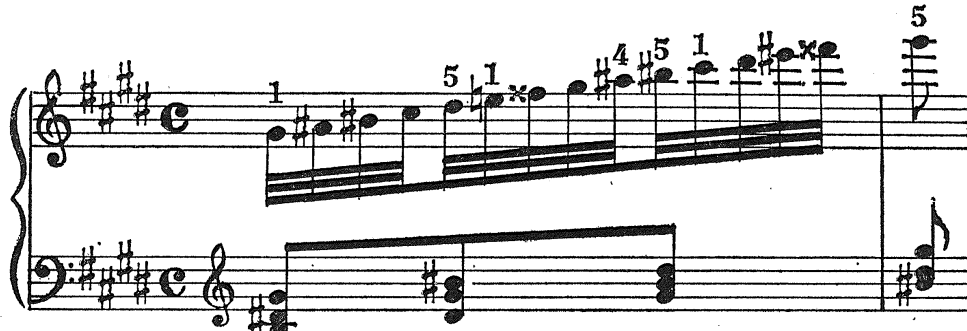
Neuhaus, Ferruccio Bussoni’nin belli kapsamda, enstrüman çalarken kişinin şarkı söylemeyi unutması fikrini taşıdığını çünkü her enstrümanın (özellikle de piyano) kendisi için yazılmış müzikle kusursuz biçimde uyan, kendine ait katı belirlenmiş özelliklere, kendi olanaklarına ve taleplere sahip olduğu ve insan sesi özellikleri ve taleplerinin tamamen farklı olduğu fikrine değinmektedir. Neuhaus bu fikre katılmadığını enstrüman müziğinin ön unsurunun doğanın bütün seslerinde bulunduğunu öne sürerek belirtmektedir, ona göre kuşların cıvıltısından, ormanın hışırtısına, derenin çağıtısına vs., fırtınalı denizin şiddeti, çığın gümbürtüsü, kasırganın uğultusuna kadar her ses enstrüman sesinde hissedilebilir.



Görsel 8. Beethoven Otuz İki Varyasyon
(Neuhaus,1973)

İlk örnekteki parmak numarasının ikinci örnekteki parmaklara tercih edilme nedeni açıktır: fiziksel olarak bu “elverişli” parmaklarla ikili ifadelerle belirtilen onaltılık serisinden oluşan Beethoven cümlesini (belli müzik anlamı) icra etmek fazlasıyla “elverişsiz”dir, fiziksel olarak daha az “elverişli” olan 2-3, 2-3, 2-3 vs. parmakları ile ifadeyi ve bu biçimde anlamı icra etmek son derece kolaydır. Bir diğer yandan, üstte gösterilen parmaklar, eğer bütün pasaj bağlı olsaydı çok iyi olacaktır (Neuhaus, 1973, s. 142).

Neuhaus’un birinci ve en önemli prensip olarak öne sürdüğü müzik içeriğine uygun ve icrası için elverişli parmakları bulma prensibinden sonra, ikinci prensip olarak kompozitörün yaratmak istediği ruh, karakter ve piyano stiline bağlı olarak parmak numaralarının farklı kullanılmasını ele almaktadır. İkinci prensip, aslında ilk prensibin sadece bir varyantıdır, ama bu prensibin çok önemli olduğunu düşündüğü için Neuhaus bu hususu iki prensipte de vurgulamıştır. Neuhaus kişisel deneyimlerinden bir örnekle bu prensibi açıklar: Beethoven çalarken (si bemolden başlayarak inici olarak, beş parmak, üç parmak, dört parmak vs.) kromatik bir diziyi beş parmağın hepsini kullanarak asla çalmamakta, ama Liszt çalarken bu parmak sistemini devamlı uygulamaktadır. Benzer olarak; muhtemelen hiç kimsenin Mozart, Beethoven ve Chopin’e değil içerikte bulunan en hızlı diyatonik dizi de dahi Jota’dan önce Spanish Rhapsody’de yer alan “Folia” kısmının bitiren kısımda belirttiği gibi bütün beş parmakla, beşli grup halinde, çalmayı düşünmeyeceğini ekler:



Görsel 9. Liszt İspanyol Rapsodisi Folia Kısmı
(Neuhaus,1973)

Neuhaus' a göre bu kısmı alışagelmış dizi parmaklarıyla, serçe parmağı kullanmadan çalmak oldukça yanlıştır. Eğer öğrencilerinden biri beşinci parmaktan sonra birinci parmağı almaktan korktuğu için bu parmak sisteminden kaçınırsa, bu pasajı Liszt' in parmaklarıyla, göz kamaştırıcı bir biçimde çalana kadar ona eziyet edeceğini belirtir. Bu ufak bir detay olarak görülebilir. Neuhaus, sanatta “ufak şey” diye bir şey olmadığını, her şeyin en ufak detayına kadar güzellik yasalarına bağlı olduğunu vurgular. Bu nedenle bestecinin kendisi tarafından belirtilen her parmağa son derece önem verilmelidir. Rachmaninov'un kompozisyonlarında belirttiği bütün parmak numaralarına bakılmasını tavsiye eder; çünkü bu parmak eserlerin nasıl icra edileceği hakkında gerçek bir derstir; “kendi belirlediği parmaklar” onu bir piyanist olarak, piyanistik stilini öğrenmek adına vazgeçilmezdir.

Üçüncü prensip ise parmak numarasının uygulanan ele, elin özellikleri ve piyanistin niyetleri dikkate alınarak uygun olmasıdır. Piyanist, doğal olarak önceki iki prensibe bağlıdır. En küçük ve en külfetli ele sahip piyanist bile, eğer müziği anlıyorsa ve piyanistik kültürü kavramışsa, parmak sisteminin birinci ve ikinci prensiplerini her zaman izleyecektir, ama bu prensipleri kendine ait kişisel imkanları ile uygulayarak ve kendi niyetlerini uygulayacak şekilde izleyecektir ve bu biçimde üçüncü prensibi yerine getirmektedir. Aslında büyük piyanistlerin çalış biçimleri dikkatle çalışılırsa; pedal, tuşe, cümleme ve genelde bütün performansları kadar parmak numaralarının da farklı olduğunu görülmektedir (Neuhaus, 1973, s. 145).

Kısaca üç prensibe indirilen parmak numarası teorisi, her durumda çalan kişinin kendi kararlarına varmalarına sağlamak için Neuhaus'a yeterli gelmektedir. Her bir parmağın özgün yanlarını anlamak ve hissetmek (kendi özelliklerini), uygun parmak numarasını bulmak için en iyi danışmanlardan biridir.

Bütün deneyimli piyanistler gerekli durumlarda bir parmak numarasını diğer parmakla değiştirme yetisine sahiptir, ama çalışırken bütün olanaklar içinde en iyisi olan, kesin olarak belirlenmiş bir parmakla öğrenmek kuraldır. Gerçekte, piyanist bütün fiziksel işin çok büyük bir parçası olan (otomasyon) kas hafızasını da kullanmaktadır (bu nedenle tekrar öğrenmenin annesidir). Piyanist, icra sırasında iki hafıza biçimini kullanmaktadır: müzikal (spiritüel) hafıza ve kas (bedensel) hafızası. Birincisi çok daha önemlidir, usta ve organizatördür. Ama

ikincisi de elzendir; görevi uygulayan sadık bir hizmetlidir ve ustanın görevini kolaylaştırır (Neuhaus, 1973, s. 147-148).

Neuhaus'un gözlemlerine göre, kendi öğrencilerinin ve konser piyanistlerinin konsere hazırlanırken ve genel çalışmaları arasında yaptıkları esas hatalardan biri, ev çalışması ve konser salonu performansı arasındaki tam ayrılıktır. Onlar için öğrenme kavramı, çalışma kavramı ile eşitir; her notada ritm tutarak, iki eli ayrı çalışarak ve aynı pasajı sonsuz tekrar ederek, kısacası müzik olmadan sadece müzik öğrenerek hazırlanmaktadır. Kompozisyonu ilk başta müzik olarak esas niteliğinde çalmak onların aklına gelmez; onlar için "müzik yapma" kavramı "çalışma" kavramı ile bağdaşmaz. En iyi müzik kompozisyonlarının bu yöntemle egzersiz ya da etütlere dönüşmesinin nedeni anlaşılırdır. Bu yöntemi uygulayan piyanistler tarafından yapılan mantıki ve fiili hata, daha yüksek bir hedefe ulaşırken bunu orta kademe olarak görmeleridir ama çok uzun süre bu evrede (bazıları temelli o evrede kalır) durdukları için, artık hiçbir şeyin başarılamayacağı sonu geçmiş olurlar. Sanatsal olarak başarılı performans olan hedefe ulaşmaya çabalamada kişi, düz çizgide ilerlemelidir (muhakkak ki bazı kıvrımları olacaktır).

Neuhaus çalışma üzerine tavsiyelerinde Tausug'in yöntemine de değinmektedir. Bu yöntemde, çalışma sırasında icracı performanstaki sanatsal kalite ve ifadeleri geçici olarak dışarıda bırakmaktadır. Kendisinin de bu yöntemi sıklıkla uyguladığını aktarır. Ama bunu daha önce zaten çaldığı kompozisyonları çalışırken yaptığını ekler, bu icraların sanatsal ve müzikal başarıları önceden doğrulanmıştır. Kompozisyon gün ışığı görmeden önce (ya da daha çok konser platformundan önce) pek çok kere evde, tek başına dinleyici önünde çalacağı biçimde çaldığını da ekler.

Neuhaus çalışmaları hakkında şu anekdotu paylaşır: "On yedi-on sekiz yaşlarındayken ilk defa Beethoven'ın en zor sonatı Op.106 "Hammerklavier" eserini fügüyle beraber ele almıştım. Piyanodan uzak olduğumda, yürürken, yüzerken, yemek yerken devamlı onu düşünürdüm ve bu eseri çalmak için çok hevesliydim. Yatağa giderken notayı sandalyenin üstüne mumun yanına koyar (o zamanlar yaz tatili için gittiği Manuilovka'da elektrik yoktu) ve uykuya dalana kadar onu okurdum. O eseri uykumda görür ve rüyalarımda bazen fügde takılı kaldığımı ve nasıl devam ettiğini hatırlayamadığım görürdüm. Bu beni o kadar endişelendirirdi ki uyanır, mumu yakar, müziği alır ve fügü takılı kaldığım yerden okurdum. Sonra tekrar uykuya dalardım. Bu bir kereden fazla oldu. Bu tür bir "çalışma" ile bütün

sonatı tam altı günde ezberledim, bu tür bir kompozisyon için bu gerçekten de çok kısa bir zamandı. Bazen çok daha kolay eserleri öğrenmek daha uzun zaman alırdı çünkü muazzam şevkim yoktu, Hammerklavier’i öğrendiğim zaman gibi çılgın değildim. Çılgınlığım sebebi çok açıktı, bu eserin Beethoven eserleri arasındaki en büyük ve en zoru olduğunu biliyordum; doğal olarak ortada bir düello vardı” (Neuhaus, 1973, s. 212-213).

Bu gerçeklere dayanan örneğin, içsel istek gücü, tutku ve kişinin kendine belirlediği hedefe ulaştırmada hızlandıran kararlılığın muazzam önemini göstermekte olduğunu öne sürmüştür. Bu altı gün boyunca başka hiçbir şey yapmadığını, kitap bile okumadığını ekler, bu kişisel deneyim kendisini acayip bir sonuca götürmüş, Hofmann tarafından önerilen parçayı dört öğrenme biçimine ek olarak (birincisi parçayı piyanoda öğrenmek, ikincisi piyanoda nota olmadan öğrenmek, üçüncüsü nota ile ama piyano olmadan öğrenmek, dördüncü piyano ve nota olmadan öğrenmek; şehirde ya da ormanda yürürken kompozisyonu baştan sona düşünerek), şimdi ise beşinci yol olarak, uykuda parça öğrenme yöntemini ortaya çıkarmıştır.

Busoni’nin meşhur öğrencisi Zadora, Neuhaus’a Busoni’nin resital gününde sıklıkla bütün programını Tausig’in resital sonrası yapmaya alışık olduğu gibi baştan sona yavaş ve “ifadesiz” çaldığını söylemişti. Resital günü bütün programın dikkat, doğru ve özenle çalmak için kişinin duygusal enerjisini koruması çok önemlidir. Neuhaus, bu fikri kişisel bir deneyimle destekler. İlk defa Debussy’nin Yirmi Dört Prelüd Füg’ünü çalmakla yükümlü olduğu bir akşam, konser sabahı konser piyanosunda prova yapmıştır. Piyano iyidir, Neuhaus heyecanlıdır ve “soğuk” çalışma yerine bütün programını coşkuyla, spiritüel ve duygusal olarak tamamen içine girerek çalmış ve bu provadan muazzam zevk almıştır. Ama akşam konser sırasında, yapabildiği ve yapabileceğinden iki katı daha kötü çaldığını ifade etmekte ve bu durumun sebebini bu provaya bağlamaktadır. Tam tersi durumların da meydana gelebileceğini ama bu durumların istisnai olduğunu ve geçerli olmadığını savunur (Neuhaus, 1973, s. 214).

Pedal hususunda ise sesi ilgilendiren her hususta olduğu gibi tek kural olarak, belirleyici ve hataları düzeltme kapasitesine sahip düzenleyicinin kulak olduğu ifade edilmektedir. Pedalın esas görevlerinden biri, piyano sesinde bazı kuruluklar ve sesin devam edememe sorununu kaldırmasıdır. Bu sorun piyanoyu, diğer enstrümanlardan olumsuz olarak ayırt etmektedir. Bu nedenle yavaş tempoda eşlik olmadığı tek sesli bir melodik faz çalarken, melodideki her

seste daha fazla şarkı söylemesini sağlamak ve daha zengin nitelikler vermek için, melodideki her nota üzerinde piyanist pedal kullanma hakkına sahiptir. Sağ pedala basıldığında, bütün teller üzerindeki ses kısma yastığı kalkar, klavyedeki her nota doğuşkanlar ve alttonlarla zenginleşir (Neuhaus, 1973, s.156).

Neuhaus Bach müziğinde de akıllı, dikkatli ve son derece ihtiyatlı olmak şartıyla pedal uygulanması görüşündedir. Polifonik yapının temizliği bozulmamalıdır. Müzik icrasını güzelleştirmek adına, sanatsal imgeye uygun olarak pedalın her yerde makul kullanımını desteklemekle beraber, pedal uygulamalarının çoğunda pedala yarım ya da çeyrek bastığını ifade etmektedir.

Pedalın sadece en ilkel, genel biçimde uygulanması sese direkt bağlantısı olmadan düşünülebilir ve tanımlanabilir. Sesten ayrı olarak pedalın “aktivite alanı” oldukça sınırlıdır. Bunlar çoğunlukla simültane pedal (tamamen aynı anda sesle beraber alınan pedal) ve özellikle legato akor dizisinde sadece parmaklarla legato yapılamadığı durumlarda geç alınan (senkop) pedaldır. Senkop pedalı, yeni akordan hemen sonra bırakılır ve yeni akor da yeni bir pedal tarafından tutulur.

Bir kullanım olarak da sese basmadan önce basılan pedala değinmektedir. Bu pedala “ön hazırlık” pedalı denebilir. Örnek olarak, Beethoven’ın Re Minör Sonat’ını (No.17) çalmaya başladığında, elini klavyeye koymadan önce ayağının kendi arzusu dışında pedala dokunmasına değinir. Aynı durum Beethoven Op.106 Si Bemol Majör Sonat’ının başında da, zafer çığılığı gerçekten duyulmadan önce havanın si bemol majör beklentisiyle dolmasını istediğinde de meydana gelmektedir (Neuhaus, 1973, s.158).

Pedalın bu üç formu, sanatsal pedal uygulaması dilini inşa ederken sadece bu dilin alfabesidir, ama böyle bile olsa, konservatuvarın en ileri sınıflarında bile bazen bu husustan bahsedilmelidir.

Sanatsal pedal uygulaması sorunları, kesinlikle tonal imge sorunundan ayrılmazdır. Bu nedenle müzik notasında yer alan her pedal imi, ne kadar titizlikle yapılmış olursa olsun kusurludur. Neuhaus için genel olarak doğru pedal diye bir şey yoktur: sanatta hiçbir şeyin “genel” olmadığını kabul etmektedir. Bir kompozitör için doğru olan, bir diğer kompozitör için tamamen yanlıştır.

Pedalın en önemli özelliklerinden biri, üretilen ses ve etkinin pedala ne kadar bastığınıza bağlı olarak değişen farklılığıdır. Bu hususta ustalaşmak için zaman harcamak gerekir. Daha basit biçimde ortaya koymak adına tam pedal, yarım pedal, çeyrek pedal uygulamaları vardır ve bunlar arasında dahi derecelenmeler yapılmaktadır.

Sol pedal katiyen her p ya da pp bölümde uygulanmamalıdır, sadece tınıda değişiklik gerektiği zaman uygulanmalıdır. Beethoven'ın bu konu üzerine son derece net bir fikri vardır; oldukça kesin işaretlerle belirtir: una corda, due corde, tre corde. Maalesef bu terimleri modern piyanolarda uygulamak imkansızdır, çünkü günümüz piyanoları sadece tre corde ya da due corde olarak çalmaya izin vermektedir. Sol pedalın esas cazibesinin çekicinin üç tel yerine iki tele vurmasını sağlaması olduğunu ve sonucun daha az kuvvetli ses olduğunu, ama aslında bu tellerin ilki olan ve çekiç darbesi almayan telin diğer iki telle, vurulmamasına rağmen titreştiğini, sadece ses kısma yastığının üzerinden kalkması ve kardeş telleri ile aynı seste sadece sestelişikten titrediğini her öğrenci bilmemektedir. Piyano üzerinde elde edilmesi mümkün olan en az vurmali karakterli sestir ve özellikle bu sebeple bu tınıyı sevmemek imkansızdır (Neuhaus, 1973, s. 167-168).

2.2. Josef Hofmann'ın Piyano Tekniğine Yaklaşımı

Farklı zamanlarda yüzlerce öğrenciden, iyi bir piyanist olmanın en hızlı yöntemi nedir sorusunu aldığı söylenen Hofmann, bu sorunun gizli bir hilesi veya iyi bir sanatçı olmak için tescilli bir metodun var olmadığı cevabını verir. Atomlardan oluşan dünyada, bilim insanının elindeki mikroskopta sınırsız sayıda küçük parçacıklar olduğu gibi, sanat da aynı biçimde sınırsız sayıda detay içerir, görünmez gibi fark edilmesi zor işaretler eğer tamamen ret edilirse, direkt olarak öğrencide de bunun noksanlığı fark edilir ifadesini kullanır. Detaylarla sanatı adım adım en yüksek dereceye taşıırken, bu ilerlemede bir ayağımızı kaldırırken diğer ayak adım atmadan önce oldukça güvenli bir biçimde diğer ayağı dinlendirmek konusunda dikkatli olunmalıdır. Bunu tanımlamak için zor bir pasajdan güçlkle ya da sakatlanmadan baş edebilme yeteneğiyle tatmin olmamamız, onun yerine pasaj üzerinde çabalayarak, onunla oynayarak, onu kendi iradesi altında her haleti ruhiye varyasyonunda ele alarak ve onu sadece parmaklarıyla değil ama çalışılan parçada zihnini de hoşnut etmek için çalışması gerektiği ile açıklar. Yani, kişi parça üzerinde bağımsız kalabilmelidir (Hofmann, 1920, s. vi-vii).

Hofmann'a göre bu bağımsızlık tekniktir. Ama teknik sanat değildir ifadesini de ekleyerek tekniğin sadece sanata giden bir araç, yol üzerindeki bir kaldırım taşı olduğunu belirtir. Tekniği sanatla karıştırma tehlikesine önem verilmelidir; çünkü güvenilir bir teknik geliştirmek uzun zaman alır ve bir konu üzerinde bu kadar uzun ilişki birinin zihninde o konuyu diğer konulardan üstün hale getirebilir. Her şeyin üstünde, öğrenci bu ciddi tehlikeden kaçınmak için müziğin diğer sanat dallarında olduğu gibi kişisel ifade arzusundan doğmakta olduğu görüşünü kaybetmemelidir. İnsanlar arasında etkileşime yol açan aynı sözlü dilde olduğu gibi duygular, heyecanlar, ruh halleri de ton düşüncesiyle beraber şekil alarak müziğe dönüşecektir. Müzikteki etkiler bu sebeple asil ve temizdir; ama kolayca düşüp, bozulabilir.

Teknik, piyano çalmanın materyal kısmıdır. Piyano öğrencisi iyi bir tekniğe sahip olduğunda, önüne limitsiz sanatsal yorumlamanın engin sahasını açan hayaller dizisi açılacaktır. Bu alanda olan çalışma geniş bir biçimde analitik doğayla alakalıdır. Bu çalışma zekâ, ruh ve duygu gerektirir, bilgiyle ve estetik anlayışla desteklenir, değer ve asalet sonuçlarını uygun birleşenleri ile gelişir. Öğrenci gizli şeyleri fark etmeyi öğrenmelidir, bunlar görünüşte ayrı olan notaları, grupları, periyotları, parçaları ve kısımları organik bir bütünün içinde birleştirir (Hofmann, 1920, s. xvi-xvii).

Bir müzik parçasının performansını, Hofmann bazı açılardan bir kitabın sesli olarak okunmasına benzetir. Eğer bir kitap kitabı anlamayan biri tarafından okunursa, bu okumanın dinleyiciyi gerçekten, ikna edici bir biçimde ya da hatta inanılmaz bir biçimde etkileyebilir mi sorusunu sorar. Bir insana anlamını kavrayamadığı kelimeleri telaffuz olarak doğru okuması zorla öğretilse bile, bu okuma seyircinin ilgisini tamamen çekemez.

Müzikal ve sanatsal olarak piyanist olmayı dileyen bir kişi için ilk şart, piyanonun bir enstrüman olarak olanaklarını ve limitlerini kusursuz olarak bilmektir. Bu unsurların tamamen farkında olmak, aktivite için belirlenen alanın esnediği sınırları kavramaktır. Her şeyin üstünde orkestrayla aynı ayarda olmak için uğraşmamalıdır. Hofmann piyano edebiyatının diğer herhangi bir enstrümanın üstünde olan büyük üstünlüğünün tartışılmaz olduğunu düşünür. Piyano onu çalan kişilere diğer bir enstrümanın sunabileceğinden çok daha büyük ifade özgürlüğü bahşetmektedir. Ama nüans ve renk niteliklerinde, piyano orkestrayla yarışamaz; piyanoda bu nitelikler oldukça limitlidir.

Dikkatli ve ihtiyatlı davranan bir piyanist limitlerinin üzerine çıkmayacaktır. En uç kontrastlar, en büyük forte ve en iyi piano, her piyano tarafından, çalanın dokunma becerisinden ve salonun akustik nitelikleri tarafından belirlenen faktörlerdir. Bu faktörler piyanistin aklında kalmalı, piyanonu limitleri de bu renklerden biri olarak, amatörlükten ve şarlatanlıktan uzak durmalıdır (Hofmann, 1920, s. 9-10).

Bu geniş literatür, piyanonun kompozisyonun bütün varlığını taşıma kapasitesi olan tek enstrüman olduğu koşullarına borçludur. Melodi, bas, armoni, ifade, polifoni ve en karışık kontrpuantal araçlar yetenekli eller sayesinde eş zamanlı olarak icra edilebilir ve piyanodaki bütünlük büyük ihtimalle müziğin büyük ustalarının favori olarak piyanoyu seçmesine neden olmuştur.

Hofmann teknik nedir sorusuna şu biçimde cevap vermektedir: “Teknik genel bir terimdir, gamları, arpejleri, akorları, çift sesleri, oktavları, legato ve muhtelif staccato dokunuşları olduğu kadar ses şiddetindeki nüansları da içermektedir. Bunların hepsi bütün bir teknik oluşturmak için gereklidir”. Fakat müzikal istek, zihinde tonal bir resim olmadan teknik, bir amacı olmayan bir yetenektir ve kendi içinde bir hedefi olmadığı müddetçe sanata hizmet edemez (Hofmann, 1920, s. 3).

Burada Hofmann zihinsel teknikten de bahseder. Bu teknik, parmaklara başvurmadan, net içsel tasarı oluşturma becerisi gerektirmektedir. Parmaktaki her hareketin önce zihinde belirlenmesi gerektiği için, hareket piyanoda denenmeden önce zihinsel olarak tamamen hazırlanmış olmalı, hayalimizde tonal bir resim oluşmalıdır. Bu resim, beynimizin tepkisel kısmı tarafından harekete geçirilir, kendi yoğunluğuna göre etkiler ve bu etki müzik yapan olarak düşünülen kas sinir-merkezine aktarılır. Bilindiği kadarıyla bu müzisyenin kendi müzik fikrini, tonal gerçekliğe taşıma yoludur. Bu sebeple, yeni bir esere çalışırken, mekanik (ya da teknik) çalışmaya başlamadan önce müthiş açıklıkta tonal resmin zihinde hazırlanması zorunludur. Bu özelliği geliştirmenin ilk evrelerinde en iyisi öğretmene parçayı öğrencinin kendisi için çalmasını istemesi ve bu şekilde zihninde doğru tonal resmin oluşmasında yardım etmesidir (Hofmann, 1920, s. 37).

Piyanistin tekniği, sanatsal olarak sahip olduklarının materyal kısmıdır; en baş sermayedir. Güzel bir eser üzerinde çalışırken iyi tekniği bozmamak kendi başına önemli ve zaman

verilmesi gereken bir hadisedir. Yaklaşım tekniği ilerletmek için zor parçaları ele almayı önermez ve yavaş tempoda kesin doğrulukta çalamadığınız çok zor gelen eserlerden sakınmayı tavsiye eder. Bunun hem tekniğe zarar vereceğini hem de kişinin çalışmalarından aldığı zevki öldüreceğini öne sürer. Ama kişi kendisini kolay gelen eserlerle sınırlandırmamalıdır. Bu durum diğer teknik ilerlemelere engel olacaktır. Önerisi her zaman tamamen ustalıkla icra edilmiş eserlerden biraz daha zor eserler çalmaktır. Kendisinin “nasıl” çaldığını sorgulamadan “Ben bunu çaldım bile” diyenlerle rekabet edilmemelidir. Sanatkarlık her zaman “nasıl” sorusuna bağlıdır (Hofmann, 1920, s. 4).

Teknik çalışmaya adanan zamanın, çalışmaya adanan zamanın dörtte birini işgal etmesi gerektiğini söyler. Çalışmanın dörtte ikisinde çalışılan parçalarda karşılaşılan zor pasajlar için teknik ön hazırlık olarak çalışılmalı ve son dörtte birlik zamanda ise bu kısımlar parçaların uygun kısımlarına yöneltilmelidir, bu şekilde detaylar çalışılırken parçalardaki bütünlük hissi kaybedilmez (Hofmann, 1920, s. 19-20).

Hofmann, çalışmak için sabah saatlerinin önemine değinmektedir. Uykudan kazanılan zihinsel yeniliğin, piyaniste çalışmasında inanılmaz yardımcı olacağını ifade etmektedir. Kahvaltudan önce bir saat ya da yarım saat bile çalışmanın, kendisini çok fazla başarıya ulaştırdığını öne sürmektedir. Çalışmada bir seferde bir saatten daha fazla çalışılmamasını önermektedir, kişinin kondisyonu ve gücüne bağlı olarak bu durum iki saate çıkabilir. Sonrasında ise kişinin dışarı çıkmasını, yürümesini ve daha fazla müzik üzerine düşünmemesini tavsiye eder. Bu metodun kişinin zihnini açtığını iddia etmektedir. Bunun yanı sıra çalışırken her yarım saatte bir kişi, kendisini dinlenmiş hissedecek kadar ara verilmelidir. Beş dakika genellikle yeterli olur. Bir gün içerisinde çok çalışmanın, genelde kişi üzerinde kötü etkileri olduğu düşünülmektedir. Çalışmak zihinsel konsantrasyonla yapıldığında yararlıdır. Kişi kendini denetlemeli ve ilgisinin azaldığını fark ettiğinde durmalıdır. Çalışmada niceliğin öneminin sadece nitel olarak bir değer taşımaya devam ettiğinde bir ehemmiyet taşıdığı hatırlanmalıdır (Hofmann, 1920, s. 48-49).

Aynı zamanda çalışmada sesli bir biçimde saymanın asla zararlı olmadığına değinir, özellikle öğrenci tempo ve ritimle uğraşırken sayma çalışması yapılmalıdır. Bu kısım tamamen anlaşılıp üzerinde ustalaşınca, sesli saymak azaltılır ve sonrasında tamamen bırakılır. Sesli bir biçimde sayma süreci paha biçilmez bir biçimde değerlidir, çünkü ritmik hissi başka bir şeyin yapacağından daha iyi hale getirir ve güçlendirir. Ayrıca cümle içindeki

önemli noktaları bulmada yanılmaz bir rehberdir. Hofmann parçanın baştan sona metronomla çalınmasına karşıdır. Bunun yerine küçük bir pasajda, pasajı belli bir zamanda çalma becerisini test etmek için metronomun kullanılmasını önermektedir.

Hofmann, rubato çalışmada sanatsal prensibin iyi bir zevk sahibi olmak ve sanatsal yükümlülüklerle bağlılık olduğunu vurgulamaktadır. Fiziksel prensip ise balanstır. Bununla bir cümlenin ya da cümle parçasının zamanını keserken, ilk fırsatta “çalınmış” zamanı telafi etmek adına bir sonrakine eklenmesi istemektedir. Estetik yasası, müzik parçasındaki tüm zamanın herhangi bir rubatodan etkilenmemesini ister, dolayısıyla rubato sadece parça zamana en katı biçimde çalındığı zamanın süresinin limitleri içinde hareket etmeye mecburdur.

Hofmann, yeni bir kompozisyon deşifre edilirken mümkünse iki el çalışması gerektiğine değinir. Parçanın iki elle okunması, yaklaşık olarak bile olsa parçanın zihinsel resmini edinmek için gereklidir. Eğer çalan kişinin tekniği bu resmi yorumlamak için çok yetersizse tabii ki de iki el ayrı ayrı çalışılmalıdır.

Yavaş çalışmanın çabuk çalmanın şüphesiz temeli olduğunu belirten Hofmann, çabuk çalmak için bazen temizliği kaybedilse bile sıklıkların sayısı ve hız artırılarak ara sıra denemeler yapılması gerektiğini düşünmektedir. Hızlı çalmak için kişi önce hızlı düşünmeyi öğrenmelidir ve bu denemeler bu zihinsel çabaya en büyük yardımcılarıdır (Hofmann, 1920, s. 53-54).

Hofmann’a göre, bir kompozisyonu çalışmanın dört şekli vardır:

1. Notayla beraber piyano üstünde.
2. Piyanodan uzak olarak nota üstünde.
3. Nota olmadan piyano üstünde.
4. Hem nota olmadan hem de piyano olmadan.

2 ve 4 numara hiç şüphesiz zihinsel olarak en kulfetli ve yorucu yöntemlerdir, ama aynı zamanda en iyi hafıza ve en önemli kabiliyet sayılan “müzik gayesi” denileni geliştiren yardımcılarıdır.

Hofmann' a göre iyi bir parmak tekniği, parmakların hareket esnasında tam kesinlik ve yüksek hızı olarak tanımlanabilir. Sonuncu nitelik, legato alış olmadan asla gelişemez. Parmak tekniğinde mükemmellik seviyesi, legato çalmanın gelişimiyle orantılıdır. Non-legato çalma sureci, tam aksi sonuçlar göstermektedir. Hofmann bu durumun onu haklı çıkardığı belirtmektedir. Parmakların sesler arasında kaldırıldığı non-legatoyu hızlı çalmak, legato çalmaktan çok daha fazla zaman istemektedir. Legato alışta parmaklar tuşlardan tamamen kopmaz -tuşla bağlantısını neredeyse hiç kaybetmez-, fakat notanın istediği şekilde sağ ya da sol tarafa kayar. Doğal olarak bu hem zamanı hem de gücü korur ve bu sebeple hızın yükselmesine izin verir (Hofmann, 1920, s. 34).

Piyanoda doğru legatoyu elde etmek için, yukarıda bahsedilen kayma hareketi ve parmağın en son bastığı tuşu tamamen bırakmadan önce, parmağın bir sonraki tuşa dokunmasının başarılması gerekmektedir. Parmaklar hareket halindeyken, art arda gelen notalar arasında boşluk olmaması için el hareket etmemelidir. Elin hareketi sadece notaların birbirleriyle bağlantısını koparmaz, aynı zamanda hızı azaltır. Elin transferi sadece parmağın takip eden tuşa -bağlantıda olduğu tuş değil- dokunduğu zaman olmalıdır (Hofmann, 1920, s. 34-35).

Staccato ve legato çalışmalarından hangisinin daha faydalı olacağı sorusunu, legatoyu tercih edin diyerek yanıtlar. Hofmann hakiki piyano tonunu üreten çalma tekniğinin legato olduğunu öne sürer. Staccato alış her zaman kolları hareket alanı içine almaya eğimindeyken, legato alış parmak becerilerini geliştirir. Eğer kollar çalışırsa, parmaklardan herhangi bir avantaj beklenemez. Kurallara uygun legato tekniğini elde etmek için Chopin' in eserleri dışında (Godowsky'nin transkripsiyonları bile) başka hiçbir eser yeterli derecede yararlı olamayacağı için tavsiye edilmez. Çünkü bu eserlerde legato dışında herhangi bir dokunuş denenmesi imkânsız hale gelmiştir. Tabiri caizse, F. Chopin onları kendi elleri için yazmıştır ve onun legato tekniği o kadar mükemmeldir ki örnek olarak her zaman ele alınabilir.

Pratik parmağı seçme işlemi de iyi bir legato çalma için büyük önem taşımaktadır. İyi bir parmak numarası düzeni olmadan hızlanmaya çalışmak verimsiz olacaktır. Doğru parmak numarası insana, parmaklarında doğal devamlılık sağlamaktadır. Ciddi düşünmeyle çalan her kişi ona en uygun parmak numarasını bulabilir. Fakat Hofmann ellerdeki büyük farklılıkların evrensel parmak numaralarına mni olduğunu ekler, ona göre parmak numarasındaki çeşitlilikler doğal devamlılığın prensipleri üzerine temellendirilmelidir. Eğer

piyanist notaların ve tuşların herhangi bir düzeninde en iyi parmak numarasının kendisi için ne olacağı konusunda şaşırırsa, bir öğretmene danışmalıdır. İyi bir öğretmen, ona yardım etmekten mutlu olacaktır.

Hofmann legato çalışta yüksek parmak kullanımını önermemektedir. Bu “havada” çalma stilinin enerji kaybettiğini ve iyi legato çalışa önderlik etmeyeceğini belirtir. Legato stilde, şu ana kadar üretilmiş en güzel tonun, tuş üzerinde kayarak yapılan “yapışkan çalış ve şarkı söyleyen” usul olduğunu söyler. Bu usulde, piyanist kendi dokunuşunu gözlemleyerek yapışkan çalışı, bulanık çalış stiline dönüştürmemelidir. Eğer bu tarz bir durum hissedilirse, bir süre parmaklar kaldırılarak yükseltilmeli ve tuşlara doğru indirirken daha çok güç kullanılmalıdır. Düzenli olarak gözlemleyerek ve hassas bir biçimde dinleyerek, bir süre sonra kayma usulüne geri dönülür. Hofmann bu durumun tam tersi uygulamalar gerektirebilecek yerler ve pasajlar var olduğunu belirtir, ama kişisel olarak yine de yüksek parmak basma tekniğinin genel prensip olarak kabul edilmemesini, bu tekniğin özel karakteristik efektlerin gerektiği yerlerde kullanılmasının tercih edilmesini önermektedir (Hofmann, 1920, s. 23-24).

Aynı biçimde cantabile pasajlarda da belli karakteristik anlarda parmakların yüksekten vuruşuna ihtiyaç duyulmaktadır. Pasajın zirve kısmı için yüksek parmak vuruşu işe yarayabilir, bu durumda zirveye doğru çıkışa uygun olarak parmaklarda eşit oranda yukarı kaldırılır. Bu etkiyi yapmak için, vuruş yerine parmakların baskısı yeterliyse, baskıyı kullanmak Hofmann’ın her zaman için tercihidir. Hofmann genel prensip olarak, kolların gevşek olduğu bağımsız askı yöntemini tercih etmekte ve bu yöntemle kol ağırlığının cantabile çalışta da kullanılmasını önermektedir.

Hofmann staccato hakkında ise, açık biçimde koldan yapılan staccato, bilekten yapılan staccato ya da sadece parmakla yapılan staccato tekniklerine değinir. Bilekten yapılan staccato aynı notanın hızla tekrarlanması tekniğine benzemektedir, bu nedenle parmakların aktif olarak dikey düşmesine izin verilmemektedir. Parmaktan yapılan staccato da ise kollar kullanılmadan, parmak uçları tuşlar üzerinde hafif biçimde siliyormuş gibi hareket eder. Kolun burada hiçbir görevi yoktur.

Yüksek hızda yapılan bilek staccatosunda zorlanma durumunda ufak bir değişiklik yapılabilir ve parmak ya da kol staccatosuna çevrilebilir. Böylelikle bilek kaslarına, dinlenme ve tekrardan gücünü kazanma fırsatı verilir.

Piyano çalarken parmakların ne kadar kıvrık olması gerektiği hakkında bir soruya hocası Rubinstein'ın bir sözünü alıntılıyarak cevap verir: “Burnunla çal, eğer isteğin buysa, ama ses ahengi üret (Alm. Wohlklang) ve ben seni enstrümanında usta olarak takdir edeyim”. Şu ya da bu yolla çalıp çalmamak asla neticenin sorusu değildir. Eğer fazla kıvrık parmaklarla çalmak gerekirse, bunun sonucunda kaba ve parçalı bir ses elde edilmektedir. Bu durumda bu kıvrımları el en uygun olan dereceyi bulana kadar küçük küçük azaltılmalıdır. Kişi, kendini deneyimlemelidir. Genel olarak, Hofmann el ve parmak pozisyonunun özgür ve rahat olmasını tavsiye etmektedir, çünkü sadece tamamen özgür bir pozisyonda olduklarında el ve parmaklar esnekliklerini koruyabilirler ve esneklik en baş husustur (Hofmann, 1920, s. 7).

Hofmann iyi bir piyano tekniği için gamlar üzerinde çalışmanın çok önemli olduğunu savunur. Gam çalışmasının sadece parmaklar için değil ama aynı zamanda tonalite hissini besleyerek kulağı disipline etmek, aralıkları algılamak ve piyano üzerinde bütün alanın kavranması açısından önemli olduğunu düşünmektedir. Ama iyi parmak basma (tuşe) sistemi oluşturulmadan ve başparmağın gam içerisindeki çok önemli olan hazırlama işlemi yapılmadan gamlar üzerinde çalışılmamalıdır. Gamları yanlış çalmak, tıpkı onları doğru çalmak gibi bir alışkanlık mevzusudur, sadece biraz daha kolaydır. Belli bir notaya her seferinde yanlış basma, çok sağlam bir biçimde alışkanlığa dönüşebilmektedir.

Ayrıca eş sesli gamların da (do diyez majör- re bemol majör, do bemol majör – si majör, la diyez minör – si bemol minör, sol diyez minör- la bemol minör) ayrı olarak çalışılmasını önerir. Bu biçimde gam çalışmasıyla öğrenilen tonaliteler, belleğe daha iyi yerleşmektedir. Hofmann, bütün gamların yazıldığı gibi çalışılmasından sonra üçlü, altılı ve oktav olarak da çalışılmasını tavsiye etmektedir. Bu çalışmalardan sonra, Hofmann gamların bilekten yavaşça ve eli kaldırmak için gereksiz yükseklikle yorulmadan oktav biçiminde çalınmasını tavsiye etmektedir.

Gam çalarken, el pozisyonunun siyah tuşlar içeren gamlarda başparmağa doğru ve siyah tuşlar içermeyen gamlarda ise serçe parmağa doğru çalmanın yararlı olduğunu

düşünmektedir. Hofmann ellerin doğal eğiliminin serçe parmağa doğru olduğunu ifade etmektedir. Başlangıç çalışma safhası geçildiğinde, parmakların oldukça emin olarak eşit hareket edebildiği hissi edinildiğinde, özellikle çalarken güçten daha çok hız için uğraşıldığında, bu doğal eğilime uyarak serçe parmağa eğim pozisyonu uygulanabilir.

Gam çalışında başparmak hafif bir biçimde kıvrık ve gerekli olduğu durumlarda hazır olmak için işaret parmağa yakın tutulmalıdır. Parçalarda ise tabii ki her zaman başparmak pozisyonu gözlenmeyeceğini ekler. Başparmak ve orta parmağın kusursuz parmak tekniğine karşı “iki baş-komplocu” oldukları söylenebilir. En büyük alakaya, onlar ihtiyaç duyar. Her şeyden önce, tuşlara bu parmaklarla dokunurken bütün eli hareket ettirmeyip hafifçe kolu hareket ettirmeye itina edilmelidir (Hofmann, 1920, s. 6).

Gam çalarken başparmak kullanımında belli bir kesinti olmadan çalamayan bir öğrenci, bu durum için Hofmann’dan bir öneri istediğinde, Hofmann başparmak değişimi sırasında elin tedirginliğinin sebebinin, genellikle başparmağın transferinde çok geç davranılması olduğunu belirtir. Tam hareket yapılacağı zamana kadar başparmak genelde bekler ve sonrasında çaldığı son notayı bastıktan sonra uygun tuşa doğru hareket etmek yerine çabucak uygun tuşa atlar. Bu gecikme kolda sarsıntı hareketine neden olur ve ele de bu sarsıntıyı iletir. Bu soruna neden olan başka bir hata ise başparmağı elin altından geçirilme işleminde yapılmaktadır. Gamda çok sayıda nota çalınırken (uzunluğuna bağlı olarak), el sadece beş parmağa sahiptir, çalan kişi çalınan notalarla çalınacak notalar arasında bir beraberlik sağlamak için başparmağı elin altından geçirerek parmakların eksikliğini tamamlamak zorundadır. Bu başparmağın geçişi, elde takip ettiği notalara göre değişim ya da değişiklik geçirir, ama eldeki değişiklik başparmak geçiş hareketine uymamalı ya da sonuç sallama şeklinde olmamalıdır. Elin pozisyonunda klavyeyle bağlantısı açısından değişiklik yapılmamalıdır. Başparmak yeni notaya basana kadar elin aynı pozisyonunda kalması tavsiye edilmektedir. El değişim hareketi yapana kadar el pozisyonunu korumalıdır. Bu yolla gamdaki zıplamalardan ve sallantılardan kaçınılacaktır, bu şekilde gereken titizlikle gam çalmak sağlanacaktır. Bu özellikle de hızlı tempoda, kesinlikle kolay bir konu değildir (Hofmann, 1920, s. 14-15).

Başparmak hareketlerine değinirken, diğer parmak hareketleri ve çalışmaları hakkında da çeşitli öneriler verilmektedir. Öncelikle serçe parmağı güçlendirmek için, serçe parmağın olabildiğince fazla kullanılmasını ve başka bir parmağı ona vekil olması için kullanma

alışkanlığının bırakılmasını tavsiye eder. Serçe parmak asla yana eğimli olarak basılmamalıdır. Her zamanki kıvrık kondisyonunda tutulmalı ve sadece kendi gücünün yetersiz olduğu, bilek ve kol kaslarının desteğine ihtiyaç duyduğu durumlarda basarken düzleştirilmelidir.

Genel olarak diğer parmaklara nispeten daha zayıf olarak kabul edilen dördüncü ve beşinci parmak için çalışma olarak Bulow's seçkisindeki Cramer etütlerinden 9, 10, 11, 14, 19, 20 numaralı etütlerin yardımcı olacağını söyler. Herhangi bir etüt koleksiyonun da bu iki parmağın çalışması için bazı çalışmalar içerdiği kesindir. Ama sadece basılı notaya itimat etmek yeterli değildir. Sanatın bütün dallarında “nasıl” sorusu “ne” sorusundan çok daha fazla ehemmiyetlidir. Hofmann “Ne istiyorsanız onu çalın, ama zayıf noktalarınızı çalarken aklınızda tutun. Gerçek çözüm budur. Elinizi ve kolunuzu dördüncü ve beşinci parmakları çalışırken yapabildiğiniz kadar serbest bırakın” ifadesini kullanmaktadır (Hofmann, 1908, s.17).

Sol eldeki dördüncü ve beşinci parmaklar için ise farklı biçimde (yüksek biçimde kaldırılan parmaklar yapılan ve bu düşüş mesafesinden güç alan triller, daha az kaldırılan parmakla baskı uygulayarak çalınan triller vs.) yavaş trill çalışmasını önerir. Bu çalışmada, tuşa serçe parmağın yan tarafıyla değil ucuyla basılması dikkatle izlenmelidir. Ritmik eşitliğe de aynı zamanda özen gösterilmelidir.

Parmaklar olağandışı zayıf değilse, piyano başında günlük dört-beş saatlik çalışmanın parmak gücünü geliştirdiğini belirtir. Bu zamanın akıllıca kullanılması şartını da eklemektedir. Hofmann'a göre piyano çalarken parmakların kaydırıldığı ya da uzak alanda bir notadan diğerine atladığı yerler dışında, parmakları gözlemlemeye ihtiyaç yoktur.

Hofmann gamları çalarken elleri germemek gerektiğini vurgular. Eller, bilekten gergin bir şekilde sabitlenmek yerine sakın bir şekilde tutulmalıdır. Gamlar ve arpejlerle sürdürülen pasajlar kolay bir biçimde bileğin gerilmesine sebep olabilir. Bileğin arada sırada yukarı ve aşağı hareket etmesi, bu gerginliğe karşı bir hareket olacaktır. Bu hareketler aynı zamanda, bileğin gevşekliğini test etmek için iyi bir yöntemdir.

Olağan bir çalışmada, bileğin ne çok yüksek ne de çok alçak olması önerilmektedir. Yukarı ya da aşağıya doğru yapılan değişiklikler, özel durumlardaki gerekliliklere karşılık yapılmaktadır.

Önkol ile eli bağlayan kaslar nedeniyle bileklerin piyano çalarken tamamen gevşek olmasını imkânsız olup olmadığı sorusuna, hiçbir surette cevabını verir. Pek çok piyanistin yaptığı gibi, bileğin farkında olmadan kasılmasına dikkat etmek gerekmektedir. Kol, bileği kendi hattının üzerinde devam edecek şekilde (eğimli olarak değil) tutmalıdır. Kolu gergin bir biçimde tutmak yerine gücün parmak uçlarına transfer olması için çabalamak gerekliliği üzerine düşünmeye konsantre olunmalıdır. Kolu gergin biçimde tutmak yorgunluğa sebep olacaktır. Güç transferine konsantre olarak çalışmak ise el ve parmaklarda yalnız başına önemli bir güç gelişmesine yol açacak ve kolun bu surette gevşek ve serbest olmasını sağlayacaktır. Koldaki serbestlik hissini kazanmak, aylarca özenli çalışma gerektirmektedir.

Bilek kasılması sorunu yaşayan biri için, çalışma önerilmesi verilmeden önce bilek kasılmasının nedeninin yanlış kullanımdan mı yoksa hiç kullanmamaktan mı olduğuna bakılmalıdır. Yanlış kullanım varsayılırsa, Hofmann bilekle yapılan oktav egzersizlerini çalışmayı tavsiye eder. Bu egzersizleri çalarken kişi bileğini gözlemlemeli ve kasıldığına dair en ufak bir belirtide dinlendirmelidir.

Sol elde büyük bir yorgunluk hissetmeden tremolo çalamayan bir öğrenciye, tremolonun yavaş bir biçimde çalışmanın faydalı olmayacağını belirtir. El sabit ya da hareketsiz olmamalıdır. Tremolo çalarken hareket dağılımı el, bilek, önkol ve eğer gerekliyse dirsek arasında yapılmalıdır. Parmaklara doğru ilerleyen ve bağlanan yol boyunca bütün noktadaki titreşim hareketindeki döngüyü omuzlar düzenler. Aralarındaki görev dağılımı bilinçli olarak yapılamaz. Tremolo çalarken, bütün kolun bir elektrik akımına bağlı olduğu hissi ilerleme kaydedecektir (Hofmann, 1920, s. 11).

Oktav akorlarda katı kol, bilek ve parmak pozisyonundan kaçınılmalıdır. Belli karakter özelliklerini ifade eden birkaç istisna hariç, akorlar her zaman serbest kolla çalınmalıdır. Kolun tuşlar üzerinde eli sürüklemesine izin verilmeli ve daha sonra ikisi de hala havadayken ya da değilken (çoğu kişinin yaptığı gibi düşüşten sonra değil) parmaklar uygun notaların üzerine hazırlanmalıdır ve tuşların üzerine hem kolun hem de elin ağırlığını bırakmasına izin

verilmelidir. Bu şekilde çalış büyük bir ses hacmi üretir, daha az yorucudur ve sonrasında ortaya çıkan kötü etkilere sebep olmayacaktır (Hofmann, 1920, s. 12).

Hofmann oktavlar için en iyi tekniğin belirlenmesinin, oktavların karakterine bağlı olduğunu savunur. Oktavın yapısı, hangi kaynağın kullanılacağına karar vermelidir. Hafif oktavlarda bileğin kullanılmasını önerirken, daha ağır olanlarda kollardan daha çok faydalanılmalıdır. Çabukluk, kişinin kendisini yıpratmaktan ve yormaktan kaçınmasını talep eder. Eğer aynı eklemi devamlı kullanmaktan ötürü bir yorgunluk hissedilirse, diğerini kullanmak denenebilir ve bunu yaparken aynı zamanda elin pozisyonu yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya değişir. Bilekten yapılan oktavlar için elin aşağıda tutulduğu pozisyonları, koldan yapılan oktavlar için ise elin yukarı tutulduğu pozisyonu önermektedir. El pozisyonu değişimi aynı biçimde tekrarlanan oktavlarda zorlanan öğrencilere de önerilmektedir. Ayrıca piyano taburesine çok alçak oturulmaması tavsiye edilmektedir.

Pek çok konser piyanisti oktavları bilekten çok kollarını kullanarak çalar, ama dışarıdan görüldüğü gibi bilekler o kadar da pasif durumda değildir. Büyük ihtimalle çalışmayı bilek, dirsek ve omuz arasında paylaştırarak hepsinin sadece kendi görevlerini yapmalarını sağlamışlardır. Hafif oktavlar sadece bilekle yapılabilir, ağır olanlarda ise dirsek ve omuz da hareketin içine girer. Bu dağılımı bilinçle yapmak pek mümkün değildir. Gücün ekonomik kullanımı ve olabilecek en az yorgunluk için çabalamak “iş dağılımını” gayri ihtiyari gerçekleştirecektir (Hofmann, 1920, s. 31-32).

Hofmann’ın görüşüne göre uzun oktavları çalarken de bileğin pozisyonunda, önce yukarı sonra aşağı şeklinde değişim yapmak sağlıklı bir yöntemdir. Aşağı alınan pozisyonda, önkol hareketin içine dahil olurken, bileğin yüksek tutulduğu kısımlarda bütün kol iş birliği içindedir. Franz Liszt’ in “The Erlkönig” transkripsiyonunda yer alan uzun oktav pasajlar sadece bilekten çalınamaz, çünkü yalnızca bilekten çalmak bu tarz parçalarda gereken ne güç ne de hızı kişiye sağlamaktadır. Ayrıca oktavlar, sadece bilekten çalındığında “pamuk gibi” duyulacaktır. Oktav pasajlarda sadece bileğin kullanıldığı teknik yalnızca hafif, zarif kısımlarda geçerlidir.

Eğer oktav pasajlarda ya da çift notalarda bilekteki sertlik oluşuyorsa bunun sebebi, onu kullanırken yapılan dikkatsizliğin sonucudur. Oktavları ve çift notaları çalışırken her zaman kolun ve kol eklemlerinin serbest ve esnek kondisyonda tutulmasına özen gösterilmeli ve

yorgun hissedildiği zaman kasılma rahatlayana kadar durmak ihmal edilmelidir. Kısa sürede bilinçli çalışmanın genel fiziksel durumla orantılı olarak elastiklik kazanmayı sağlayarak ödüllendirdiği görülecektir (Hofmann, 1920, s. 33).

Oktav çalarken çabuk yorulma gerçekleşiyorsa bu durum genelde aşırı kasılmadan kaynaklanmaktadır. Kollar ve bilekler serbest bırakılınca yorgunluğun kaybolduğu fark edilecektir. Bilek pozisyonunu, yorgunluk hissi geldiğinde yukarıdan aşağıya ya da tam tersi biçimde değiştirmek bu kasılmayı önleyebilir.

Hofmann oktav çalışmasında sorun yaşayan öğrenciler için, Theodor Kullak'ın "School of Octaves" metodunu önermektedir. Bu metodun içeriğine bazı şeylerin eklenebilse de tezat teşkil edecek hiçbir şey olmadığını düşünmektedir. Özellikle Hofmann çalışmanın ilk cildinden daha iyi bir metot basıldığını bilmediğini söyler ve ayrıca ikinci cilde de devam edilmesini tavsiye eder.

Parmak oktavlarında, oktavların önce her elde tek parmakta tek nota çalışmış gibi çalınmasını tavsiye eder. Birinci ve beşinci parmağın oldukça yukarı kaldırılıp, bileğin yardımı olmadan aşağı indirilmesi faydalı bir çalışma olacaktır. Daha sonrasında bileğin yardımına izin verilmelidir. Güçlü oktavların uzun süreli devam ettiği yerlerde ise omuzlardaki, bileklerdeki ve parmaklardaki eklemler ve kaslar üzerinde çalışmayı bölmek en iyi yoldur. Orantılı bir bölmeyle her eklem yüksek yorgunluktan kaçınacak ve piyanist dayanıklılık kazanacaktır. Tabii ki bu bravura pasajlarda uygulanır. Müzikal özelliklerin ağır bastığı yerlerde piyanist bu dokunma kaynakları arasında en uygun olanını seçecektir.

Parmak egzersizleri için ise Pischna' nın egzersizlerini önermektedir. Steingraber edisyonu tercih edilebilir. Orta seviye etütler ise şu eserleri önerir:

"Twelve Etudes for Technique and Expression" Edmund Neupert.

"Concert Etudes" Hans Seeling (Peters Edisyonu).

"Etudes" Carl Baermann (iki kitap halinde) Almanya'da basılmış.

"Etudes" Ruthardt (Peters Edisyonu).

Hofmann, Chopin etütlere en iyi hazırlık kitabı olarak Heller Opus 154'ü öne sürmüştür.

Hofmann tril, yinelenen notalar, süslemeler ve glissando üzerine de bazı sorun ve fikirlere yer vermektedir. Trilde hız ve rahatlık edinmek için belli bir metot bulunmamaktadır. Bazen tembel kasların iştirak etmesi gereken durumlar da var olur. Bu durumlarda bile, durum ve sorunun nedenini bilmeden tam bir çözüm öne sürülemez. Buna neden olan sebepler bireye göre değişir, ama vakaların çoğunluğunda sorun manuel değil sadece zihinseldir. Hızlı tril yapmak için hızlı düşünmek gereklidir; çünkü eğer sadece parmaklarla tril yapılırsa süratle ritmik devamlılık kaybolacak, parmakların hareketleri zayıflayacak ve kasılmış bir durumla işlevsellikleri bitecektir. Dolayısıyla, tril yapmayı öğrenmenin direkt bir yolu yoktur; genel zihinsel-müzikal bir ilerleme ile gelişecektir. Ana konu, kişinin her zaman kendi çalışını gerçekten ve fiilen dinlemesidir, çünkü sadece bunu yaptıktan sonra ne kadar hızlı duyabildiğini belirleyerek çalışını biçimlendirebilir. Tabii ki, kişi kendi kulağının duyabileceğinden daha hızlısını çalmayı beklememelidir (Hofmann, 1920, s. 73-74).

Yinelenen notalarda sorun yaşayan öğrenciye ise öncelikle, piyanodaki mekanizmayı tetkik etmesini önerir. Parmakların işlerini tam yapmadığı zamanlar nadir değildir ama piyano mekanizmasındaki eylemsizlik ya da yavaşlık nedeniyle de bu zayıflık gerçekleşebilir. Eğer hata enstrümandan kaynaklanmıyorsa, parmaklardaki katılıktan dolayı yatıyor olması gerekir. Bu eksiklik ortadan kaldırılmak isteniyorsa, en başta serbest bilek kullanılmalıdır. Bundan başka, yineleme tekniğinde parmaklar dik olarak tuş yüzeyinde basmamalı, bunun yerine sanki tuşları parmak uçlarınızla siliyormuş ve sonrasında da avuç içi ile de onları çekiyormuş gibi bir hareketle, her eklemden onların süratle gerilmesi sağlanmalıdır (Hofmann, 1920, s. 34-35).

Süslemelerde parmak değişimi üzerine bir soru üzerine ise, süslemelerdeki parmak değişiminin çok nadir avantajlı olduğunu, tamlık ve kesinliğe engel olabileceğini, netice itibarıyla her parmağın kendi ses karakteristik özelliğine sahip olduğunu belirtir. Süsleme icrası için parmak numarası seçimi her zaman önde olan nota ve tuşlara bağlıdır. Süsleme öncesi elin yukarı kaldırılmaması (kaba bir kesintiye sebep olabilir) gerektiği için, elin doğal akışında hangi parmaklar varsa onlar kullanılmalıdır.

Hofmann, glissando için ise sağ elde yukarı çıkışlarda işaret parmağı, inişlerde ise baş parmağı kullanılmasını önermektedir. Çok nadir glissando yapan sol elde ise, her iki yönde de üçüncü parmağı kullanılmasını tavsiye eder. Eğer daha kolay geliyorsa inişlerde ikinci parmağı kullanılabilir. Modern piyanoda mümkün olan gür ses üretimi, daha önceki

piyanolara oranla daha derin tuş düşüşünü gerektirmektedir. Modern piyanonun daha derin tuşlara sahip mekanizmaya sahip olması, modern piyano edebiyatında glissando tekniğini neredeyse tamamen çıkarmıştır.

Hofmann aynı zamanda piyano çalarken nefesin izlenmesi gerektiğini belirtir. Nefes, bütün fiziksel işlerde olduğu kadar piyano çalarken de önemlidir ve büyük kas gücünün gerektiği eserler düşünülürse önemi daha da artar. Büyük kas gücü gereksinimi kalp atışı hızlanmasına neden olur, soluma da buna eşlik eder ve sonuç çok sık bir biçimde ağız yoluyla zoraki soluk alıp verme olacaktır. Çalan kişiler kendilerine hâkim olamadığı için, bu durumlarda açık ağızla teneffüs yöntemiyle çözüm bulurlar. Eğer, bisiklet yarışında son hamleyi yaparken bisikletliye “burnundan nefes al” diye seslenmek gerekirse, bu öneriye aldırış etmeyeceğine emin olunabilir. Açık ağızla solunum öğrenilmesi gerekli bir şey değildir, bu insan doğasının kendisine yardımındır. Hofmann olabildiğince burundan nefes alıp verilmesini önermektedir. Burundan nefes alıp vermek, ağız yoluyla teneffüsten çok daha sıhhatlidir ve zihni daha fazla tazeler.

Ezber için, kavrayış ve akılda tutma güçlendirilmek isteniyorsa, takip eden planın işlevsel olduğunu iddia etmektedir: Küçük bir parçayla başlanmalıdır. Form ve işleyiş tarzı analiz edilmelidir. Parça birkaç kere tam olarak notayla çalınmalı sonrasında birkaç saat çalmaya ara verilmelidir. Bu arada parça zihinde fikirler rotası içinde izlenmelidir. Parça içten duyulmaya çalışılmalıdır. Eğer aynı kısımlarda takılı kalma durumu gerçekleşirse, piyanodan uzak bir biçimde kaybolan kısımların tekrardan nota üzerinden okunarak oturması sağlanmalıdır. Ezberden birkaç saat sonra, piyanoya oturup parçayı çalmaya çalışmak yararlı olacaktır. Eğer belli bir noktada takılma oluyorsa, sadece o kısım notaya bakılarak (gerekirse birkaç kere) çalınmalıdır. Bu çalışmadan sonra parçada eğer hala hata yapılıyorsa, piyanodan uzak yapılan sessiz okumaya devam edilmelidir. Hiçbir şart altında güvensiz kısım atlanmamalıdır. Emin olmayan kısım atlanarak parçanın geri kalanına devam etmek hafızanın zorlanmasına, parçanın mantıksal gelişiminin kaybedilmesine, ezberin karışmasına yol açar ve kavrayışı zedeler.

Hofmann’a göre, doğru pedal uygulaması yapmak için pedalın temel prensibini anlamak önemlidir. Pedalı yönetenin kulak olduğu, müziği okurken nasıl göz parmaklara rehber oluyorsa, kulağın da aynı biçimde pedal üstündeki ayakların rehberi olduğunu kavranmalıdır. Eğer piyano eğitiminin herhangi bir evresinde, müziğin özellikle kulaklar

için olduğunu hatırlatmak gerekirse bu pedal uygulamasında olmalıdır. Bu nedenle pedal kullanımında, kulak eğitiminin önemi büyüktür. Kişi her zaman çaldığını duymalıdır. Bu pedal tekniğinin temelidir.

Hofmann pedala çabuk, kesin, bütün hareketle basılması ve bu hareketin her zaman tuşlara basıldıktan hemen sonra yapılması gerektiğine inanmaktadır. Pek çok kişinin yaptığı, pedala parmak vuruşuyla aynı zamanda basılmasını asla tavsiye etmediğini, ama sanattaki her kuralda olduğu gibi bu kural için de istisnalar bulunduğunu eklemektedir.

Pedal kullanımında armonik temizlik temeldir, fakat sadece temeldir; pedalın sanatsal işleyişindeki bütün ilkeleri kapsamaz. Belirli bir etki vermek için pedal yoluyla tonalitelerin karıştığı pek çok eser vardır. Bu bağlamda pedalın sadece uzatma değil ama aynı zamanda renklendirme anlamı taşıdığı da hatırlanmalıdır (Hofmann, 1920, s. 42-43).

Pedal, piyanistin güç yetersizliğinin üstünü kapamak için kullanılmamalıdır. Forte nüansını üretmek parmakların görevidir (kolun yardımı olarak ya da olmadan) fakat bu görev pedala ait değildir, bu durum aynı zamanda sol pedal içinde geçerlidir. Sol pedal kusurlu pianissimo kamufle aracı olarak kullanılmamalı, aksine özel olarak renk çalışmasına hizmet etmelidir.

Pedal kullanımında, çok sık ya da uzun süreli uygulamalardan sakınılmalıdır. Bu uygulama netliğin en öldürücü düşmanıdır. Öğrenci yeni bir esere çalışmaya başladığında, bu eseri pedal olmadan çalışmaya alışmak yerine, mantıklı bir şekilde pedal kullanımı ile esere başlamalıdır. Hofmann pedal kullanımını ertelememeyi tavsiye etmektedir.

Hofmann pedalın sanatsal kullanımında, bir ressamın belli bir renk ya da gölge için palet üzerindeki renkleri karıştırmasında geçerli olan kuraldan daha farklı bir kural yok ifadesini kullanmaktadır. Ressam mavi ve sarının karışımının yeşil olduğunu bilir, kırmızı ve mavinin karışımında mor elde edildiğini ama bunlar onun nadiren kullanabileceği düz renklerdir. En güzel renk tonları için, kendi gözlerine ve kendi yargılarına başvurmalı ve deneyimleriyle tecrübe kazanmalıdır. Pedalla çalan kişinin kulağı arasındaki ilgi, aynı şekilde ressamın gözü ile palet arasındaki ilişkiye benzer. Genel konuşmak gerekirse, pedalı ne zaman kullanmamak gerektiğini bilmek, ne zaman kullanmak gerektiğini bilmekten çok daha önemlidir. Seslerin istem dışı olarak en ufak karışma tehlikesinde pedal kullanmaktan kaçınılmalıdır. Bu kakofoniden, en iyi şekilde basılan sesin sonrasında pedala basarak ve

yeni sese basarken çabuk ve simultane biçimde pedalı kaldırarak kaçınılır. Pedal tekrardan hemen alınabilir ve bu değişim hem armoni değişimlerinde hem de art arda nota geçişlerinde yapılmaya devam edilmelidir. Bu ona göre pedal hakkında ortaya konabilecek tek müspet kuraldır, ama izlenimlerine göre bu kural bile çok sık çiğnenmektedir. Kulak, sağ ayağının gardiyanı olmalıdır. Piyanist kulağını armonik ve melodik temizliği alıştırmalı ve kendini dikkatle dinlemelidir. Hofmann pedal kullanımını, çalan bireyin kulağının işlevinden bağımsız olarak öğretmenin imkânsız olduğunu savunur (Hofmann, 1920, s. 40-41).

Parçanın dokusunun pedal istemediği yerlerde bile, ki çok nadir bir durumdur, armoninin bütün parçalarını tutmak adına ellerin yetersiz olduğu durumlarda pedal, bir destek aracı olarak kullanılabilir. Hofmann, pedal kullanımı yasaklayan herhangi bir piyano müziği olmadığını ekler. Bach'da pedal genelde çok önemlidir, çünkü iyi düşünülerek kullanılan pedalla (örneğin, org etkisi gayesiyle yazılan durumlarda) armonik sesler bir araya getirilir, ana ses tutulur ve böylelikle orgdan farklı olmayan efektler üretilir. Nitel bakımdan konuşmak gerekirse, pedal Bach müziğinde de diğer müziklerde olduğu kadar gereklidir; nicel olarak ise, onun mükemmel polifonik dokusunu bulanıklaştırmamak adına pedal kullanımında son derece tedbirli olunmasını önermektedir (Hofmann, 1920, s. 41-42).

2.3. Josef Lhevinne'in Piyano Tekniğine Yaklaşımı

Lhevinne Rusya'da öğrenci olduğu zamanlarda, en erken aşamadan itibaren mükemmel teknik ya da enstrüman üzerinde hakimiyet üzerine çabalanması gerektiğinin öğretildiğini anımsatmaktadır. Ama Lhevinne için teknik bir amaç değil, kompozitörün fikirlerini ifade etmek için kullanılan bir araçtır. Ona göre kompozitörün müzik ifadelerini temsil etme çabası mümkün olan en net biçimde belirlenmeli, bütün kaynaklardan yararlanılmalıdır. Öğrenci kompozitörün beklentilerini anlamaya ve saygı duymaya başladığı zaman, piyano tekniğinin farklı açılıarı uygun kullanıma konulabilir.

Lhevinne öncelikle, güzel bir ton kazanmanın peşinde olan her piyano öğrencisinin, güzel sesin ne olduğuna dair zihinsel tasarıya sahip olmasının gerekli olduğunun altını çizer. Bazı insanlar güzel ton hissiyle doğarlar. Onları bu konuda ikaz etmek gerekmez. Bu birinin renk ahengine sahip olması gibi, karşısında da renk körü bireylerin olmasına benzemektedir. Güzel ton avantajına sahip olanlar şanslıdır. Eğer kişi bu özelliğe doğuştan sahip değilse umutsuzluğa kapılmamalıdır. Çünkü çok çalışma ve iyi tona sahip piyanistleri dinleme

deneyimiyle, ses rengini geliştirebilir. Lhevinne hoş bir tona sahip olmamasına rağmen zamanla ısrarcı eforlarıyla cezbedici tonlar geliştiren sayısız ğrenci tanıdığını belirtmektedir (Lhevinne, 1972, s. 17).

Piyano almada rol alan vücut üyeleri; klavyeyi çalan üyeler olarak parmaklar, bilekle (kola bağlanan eklem) birlikte el, kol ve en son olarak da insan gövdesidir. Lhevinne kendisi için en temel konunun iyi bir tuşe olduğunu ifade etmektedir. Öğrencilerine tuşlar üzerinde parmaklarını yönetirken, el tarağı eklemleri dışında parmakların herhangi bir bölgesinde harekete izin vermemelerini nasihat eder (Lhevinne.1972, s. 13).

El tarağı üzerindeki eklemler parmakları ele bağlayan eklemlerdir. Tabii ki, parmaklar üzerindeki diğer eklemlerin çalmaya katkı sağladığı istisnalar vardır. Ama eğer parmağı elin gövdesiyle bağlantı kurduğu kısımdan parmakları hareket ettirme ilkesi öğrenilirse, çok daha hızlı bir biçimde ilerlemek kaydedilmektedir. Lhevinne bir piyano hocasının, piyano derslerindeki en büyük amacının el katı ve sert olarak tutulurken, parmaklardaki bütün küçük eklemlerin kavisli ve çarpık olarak yukarı kaldırılması olduğunu ve parmakların bir balyoz gibi tuşun üzerine inmesi gerektiğini kendisine söylediğini aktarmıştır. Lhevinne'e göre burada ne elastiklik, ne tonda zenginlik, ne de iyi bir modern piyanoda kolayca anlaşılan ton renginin güzelliğine katacak bir Şey bulunmaz (Lhevinne, 1972, s. 13).

Lhevinne, tuşenin çoğunlukla bireysel bir konu olduğunu ve çalan kişinin elinin doğasının bu konu üzerinde pek çok insanın dışüneceğinden daha fazla etkisi olduğunu kabul etmektedir. Uzun, kemikli, etsiz, güçlü parmak uçlarının olduğu elin doğru piyanist eli olarak kabul gördüğu günlerin geride kaldığını savunur. Gösterişli pasajlar ve çabukluk için bu elin avantajı olabilir, ama iyi ton üretimi için ileri derecede kötüdür.

Buna örnek olarak ise Rubinstein'in ellerinden bahsetmektedir. Rubinstein'in ellerini, iki notaya aynı anda basmamayı zorlaştıracak kadar tombul ve kısa olarak betimlemektedir. Bu vaziyet, pek çok hata olarak nitelendirecek kazalara sebep olabilmektedir. Bir diğer yandan ise, bu durum onun görkemli tuşesine büyük oranda katkı sağlamaktadır. Parmak uçlarındaki et ne kadar kalınsa, tuşe çeşitliliğinin de daha geniş olacağının söylenebilir. Rubinstein klavye üzerinde doğaüstü oranda çalışmaları sayesinde, dokunuş biçimleri alanını genişletmiş, teknik engellerin üzerinden gelmiş ve parmaklarının ucuyla sağladığı duyarlı yastıklarının yararını elde etmiştir. Bu aslında sadece mekanik ve akustik bir ilkedir. Birinin

metal bir ksilofon sesini ayırt etmesi kolaydır. Eğer ksilofonun tahta kısmına sert metal çubukla vurulursa, sesin rengi kaba ve metalik olacaktır. Onları ucunda yumuşak keçeyle kaplı bir değnekle vurmaya denenirse ton tamamen farklı ve müzikal olacaktır. Bu piyanoda uygulanırsa aynı etkiyi vermeyeceği düşünülebilir; ama küçük deneyler meselenin bu olduğunu gösterecektir.

Klavyeye dokunan parmak ne kadar etli ise, yaratılan ton da sert ve kemikli olandan çok daha iyi olacaktır. Bu sebeple ana prensip parmağın mümkün olan en esnek parçasıyla dokunmaktır. Bu kısım kesinlikle tırnağın hemen arkasındaki kısım değildir. Burada ton yine kemikli ve hissiz olacaktır. Parmağın ilk eklemının biraz arkasındaki çok daha elastik, daha az dayanıklı, daha yaylı bir etli kısım olduğu fark edilecektir. Lhevinne tuşlara bazı eski tavsiye edilen Avrupa metotlarında olduğu gibi parmak uçlarıyla değil, parmağın bu kısmıyla dokunulmasını arzu etmektedir. Bir diğer deyişle, parmağın uygun bir şekilde olabilecek en geniş kısmıyla tuşa dokunulmalıdır (Lhevinne, 1972, s. 14).

Lhevinne'nin gözlemlerine göre müzik hakkında çok az bilgiye sahip olan pek çok amatör, çok güzel bir tuşeye sahip olabilir. Bunun en büyük nedenini, doğru kol kondisyonunda ve parmak uçlarının uygun kısmı ile çalmayı kazara öğrenmiş olmalarına bağlamaktadır. Böylelikle, fildişi yüzeyde kemik vuruşları elde etmek yerine insaniyetin yastık benzeri hissiyle tuşlara dokunuyor ve nasıl yaptıklarını bilmeden iyi bir tona sahip oluyorlardır. Bu bilgiler doğrultusunda düzenli uygun eğitim alan birinin tuşesinin, şaşılacak derecede geliştirebileceğinin mümkün olduğunu öne sürer.

Lhevinne için tuşa dokunan parmağın yüzeyi ne kadar küçük olursa sesin de o kadar sert ve duygusuz, ne kadar geniş olursa sesin de o kadar berrak ve şarkı söyleyen tona sahip olacağı neredeyse bir belittir. Doğal olarak eğer bir pasajda çok parlak, narin bir tona ihtiyaç duyuluyorsa, sadece parmak uçları kullanılmalıdır. Bu tatminkâr piyano sesinin elemanlarından sadece biridir; ama ilerleme sürecindeki her piyano öğrencisi tarafından ustalaşmalıdır.

Lhevinne tekniğinde bir genel prensip, tuş dibine kadar basmaktır. Pek çok öğrencinin bu unsuru bilmediğine değinilmektedir. Piyano tuşu, iyi bir ses üretimi için en aşağıya inmelidir. Yarısına kadar basma alışkanlığı, çok soluk ve renksiz çalma stiline neden olmaktadır. Pek çok öğrenci bunu bilmeden yapar. Bundan daha fazlası, kesinlikle sanatsal

olmayan bir tür kararsızlık ve emin olmama eksikliğine sebep olur. Piyano tuşuna tam basmadan çalan kişi kendisinden hiçbir zaman emin görünmez. Piyanist çok erken zamanlardan beri tam basma alışkanlığı edinmediyse, büyük ihtimalle her on notadan birinde büyük ihtimalle yarım ya da eksik bastığını keşfedecektir. Bu durumla karşılaşılması durumunda, yavaş olarak gamları çalmaya başlamak ve yavaşça iyi melodilerin ve basit akorların olduğu basit parçaları çalışmak önerilmektedir. Aynı durum akorlarda da meydana gelebilir ve öğrenci akorlardaki notaların bir kısmını tam olarak basarken diğerlerinde yarısında kalabilmektedir. Armoninin etkisi bu sebeple azalmaktadır (Lhevinne, 1972, s. 15).

Lhevinne gam çalışmasının piyanistler için önemine değinir. Piyanist gamları her notadan itibaren çalabilmelidir. Örnek olarak mi majör gamı ele almaktadır. Öncelikle mi notasından itibaren gam çalınır (Lhevinne, 1972, s. 10):



Görsel 10. Mi Majör Gam Çalışması
(Lhevinne,1972)

Sonrasında dizinin ikinci notası fa notasında çalınmaktadır, şu biçimde (Lhevinne, 1972, s. 10):



Görsel 11. Mi Majör Gam Çalışması
(Lhevinne,1972)

Sonrasında ise üçüncü parmakla başlanır, şu şekilde (Lhevinne, 1972, s.10):



Görsel 12. Mi Majör Gam Çalışması
(Lhevinne,1972)

Devamında ise dördüncü nota baş parmakla alınmaktadır (Lhevinne, 1972, s.11):



Görsel 13. Mi Majör Gam Çalışması
(Lhevinne,1972)

Bütün gam boyunca, bu işleme devam edilir ve bu egzersizler sağ ve sol el beraber olacak biçimde çalınmalıdır. Her tonda aynı çalışma uygulanmalıdır (Lhevinne, 1972, s. 11).

Bu çalışma ile öğrenci daha sonraki yıllarda inanılmaz ölçüde zaman kazanacaktır. Deşifre yapmak da büyük ölçüde kolaylaşacak, çünkü el içgüdüsel olarak en mantıklı parmağa yönelecek, düşünmeden seçebilecektir. Lhevinne'e göre kişi az gam çalışması yapmış olabilir ama hiçbir zaman fazla gam çalışması diye bir şey yoktur.

Oldukça az öğrenci iyi ton üretimi sağlayan teknikte, bileğin rolünün farkına varır. Lhevinne bilek konusuna şu örnekle başlar. Eğer biri sarsıntı ya da bir darbenin etkisini yok etme özelliği olmayan bir otomobilde, pürüzlü bir yol üzerinde, yüksek hızda sürücülük yapmaya mecbur bırakılırsa, oldukça korkunç bir deneyim geçirir. Sarsılır, hatta neredeyse ölecek kadar tosalar. Aslında pek çok öğrencinin de piyano çalarken başına gelen budur. Eğer piyano çalarken parmak sonundaki etli kısmı hava yastığına benzetilirse, bilek de sarsıntı ve sesi örten parçadır. Bu sebeple gergin bir bilekle uygun şarkı söyleyen bir ses üretmek imkansızdır. Bilek her zaman rahat olmalıdır. Daha esneklik daha az vurma demektir ve piyano tonunu kötü yapan şey aslında bu vurma hareketleridir.

Lhevinne'e göre sert bilek ve çıkıntılı parmak uygulanması gereken durumlar da vardır. Buna örnek olarak Liszt'in La Campanella etüdündeki şu pasajı gösterir. Bu pasajda neredeyse mümkün olan en büyük parlaklığın beklendiği ifade eder (Lhevinne, 1972, s. 19):



Görsel 14. Liszt Etüdü "La Campanella"
(Lhevinne,1972)

Yine sert bilek ve çıkıntılı parmak tekniğine örnek olarak Schumann Papillions op.2 no.12 eserindeki şu pasaja yer verilir. Burada bakır üflemelerin taklit edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Lhevinne, 1972, s. 20):



Görsel 15. Schumann Papillions op.2 no.12
(Lhevinne,1972)

Lhevinne'e göre güzel tonu zihnen tasarlama yetisine ek olarak, sesteki zenginlik ve şarkı söyleme kalitesi en geniş olarak parmağın yumuşak etle kaplanmış kısmının tuş üzerindeki miktarı ve gevşek bileğin eşlik ettiği doğal yaylanma hareketine bağlıdır.

Çalan kişinin duygularını ve fikirlerini aslında elleri ve kolları yoluyla ileteneğine dikkat çeker. Onun zihinsel tavrı, çalma kalitesinde en büyük rolü oynamaktadır. Sesin neşe, acı, üzüntü, küçümseme, anlam ve korku duygularının kalitesini hemen yansıtması gibi, otomatik hale gelmiş olması gereken detaylar üzerinde durmasına gerek kalmadan çalma tekniğinde ustalaşan kişilerin parmakları ve kolları da aynı şekilde bu duygulara uyar. Kendi çalışımı duyan kişi, duygularını olağanüstü bir biçimde klavyeye taşıyabileceğini fark edecektir. Hiçbir dinleyici bu çağrıya duyarsız değildir. Müzisyen olmayanlar, aslında saf müziği anlamak yerine bu hissi daha fazla yaşamak için müzikle ilgilenirler. Müzikal inceliklerden anlamazlar; nota çalmaktan çok sanatta daha fazla anlamlar olduğunu hisseden piyanist tarafından samimi bir biçimde resmedilen insani hislerin ve duyguların iletildiğini anlarlar.

Güzel ton probleminin teknik tarafını açıklamak çok zor değildir. İlk aşamada üst kol ve önkol çok hafif olmalıdır, çalan kişi havada yüzyormuş gibi hissetmelidir. Zihinsel tutum burada çok önemlidir. İncelik ve zarafet, ağır kolla mümkün değildir. Kasların sıkılması ya da sınırlandırılması en son öneridir ve incelik için ölümcüldür. Diğer bir yandan, kolun tuşlar

üzerinde tedirgin edici gerilim ve sabitlik hissinden tamamen arınmış olarak tutularak hava üzerindeki akışının hissedilmesi zarıflığın ilk prensibidir (Lhevinne, 1972, s. 26).

Eğer öğrenci “havada yüzen kol” prensibinde ustalaşırsa (ve bu herhangi bir özel egzersizden daha doğru zihinsel bir davranış kazanmasını sağlayacaktır), zarafetin sadece hafiflikten ya da hızdan oluşmadığını idrak edecektir. Kompozisyonun rotasında yer alan küçük detayları kaçırarak ve kaybederek aynı hızda çalan binlerce öğrenci, müzisyen olmayan bir dinleyici için bile gerçekten rahatsız edicidir. Kusursuzluk uğruna çalışırken, incelik elde edilemez. Bu sebeple, en hassas pasajlarda bile, siyah ya da beyaz her tuş çalınmalı, tuşun dibine kadar aşağı inilmelidir. Bu ikinci prensip önemlidir (Lhevinne, 1972, s. 27).

Üçüncü prensip ise tuşların yüzeyinde parmaklarla çalarak hassasiyeti koruma pratiğinde saklıdır. Bu sebeple, parmaklar yüzeyden kaldırdığında bu kaldırış anlaşılabilir şekilde olmalıdır. Bu basit hareket çalan kişinin fazla vurmasına karşıt olacak ve çalmadaki çelişkileri azaltarak çalan kişiye güven verecektir. Bunu yapmak sabırsız öğrencilerle zordur; fakat hassaslık üzerine yavaş tempoda çalışan öğrenci parmaklarını ve kollarını analiz edebilecektir. Piyanist kendini devamlı sorgulamalıdır.

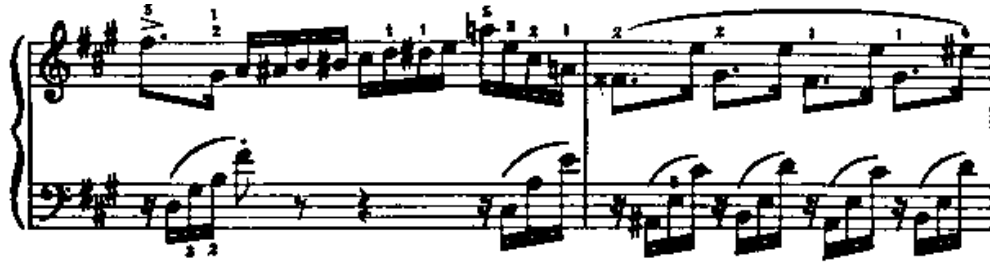
Lhevinne için, çalan kişinin kendisine şu önemli soruları sorması elzemdir:

“Kolum bağımsız mı?”

“Her notada tuş dibine basabiliyor muyum?”

“Parmaklarımı tuş yüzeyinde tutabiliyor muyum?”

Çalmadaki hassasiyet, parmak uçlarıyla vurarak değil tüm yuvarlak şarkı söyleme tonunda olduğu gibi kanlı topla (parmağın etli kısmı) yapılmaktadır. Lhevinne yüzen kol kondisyonunu sağlamaya çalışırken, bileğinin hafif bir biçimde vücudunun dışına doğru gittiğini fark etmiştir. Hassasiyet çalışması, binlerce parça ve egzersiz yoluyla yapılabilir. Verilen pasajlar bu bağlantıda kullanılmak için özellikle iyi materyallere örnektir (Lhevinne, 1972, s. 28):



Görsel 16. Grieg, Butterfly
(Lhevinne,1972)



Görsel 17. Chopin Berceuse
(Lhevinne,1972)

Her öğretmen fiziksel olarak kuvvetli ve klavyede kolayca ses çıkaran öğrencilerle karşılaşmıştır. Bir diğer özellikle kuvvetli olmayan ama çok büyük güçle çalabilen öğrenciler de vardır. Neden ise dayanıklılıktır. Güçlü bir ton isteyen pek çok ustalık eserinin ihtiyaç duyduğu gerçek fiziksel dayanıklılıktır fakat bu gücü yönetme şekli vardır ve piyanist kendi gücünü idareli kullanabilir. Lhevinne piyano çalarken gövdesini sabit tutmaya eğimli ünlü bir piyanist tanıdığından bahseder. Lhevinne, Rubinstein'ın piyano başındaki bir resmine değinir. Fotoğrafçı Rubinstein'ın klavyedeki tasvirlerinin pek çoğunu kaybederek sadece tek bir poz almıştır. Bunun sebebi belki de Rubinstein'ın kameraya alındığının farkına varmadan önce aldığı pozdur. Bu çizim Lhevinne'in piyano başında Rubinstein'ı tanıdığı şekildir. Öğrencilerin ne yapması hakkında yazılan pek çok bilgilendirme kitabındaki resimlerde gösterildiği gibi dik oturmak yerine, kararlı bir biçimde klavyeye doğru eğilmiştir. Bütün forte pasajlarda vücudunun ve omuzlarının ağırlığını çalıştırır. Konçerto icralarında Rubinstein'ın bütün orkestradan daha fortissimo duyulabildiğini

hatırlanmalıdır. Piyano bütün orkestranın kralı gibi görkemli bir biçimde parlar, ama burada ne gürültü ne de anlaşılmaz vurgular vardır.

Gürültünün olmamasının sebebi Rubinstein'ın bileklerinin böyle pasajlarda bağımsız olmasıdır, o herkesin sahip olduğu doğal darbe emicilerin avantajını kullanmaktadır. Rubinstein klavyeye vurmadan, bütün forte pasajlarda doğal kol ve omuz ağırlığından yararlanmaktadır (Lhevinne, 1972, s. 31).

Ortalama amatörlerin sadece güç kullanarak klavyeye vurması ile kontrol edilen ve idareli kullanılan güç ve baskı yoluyla piyanoda çizilen sanatsal ses yapısı arasında büyük fark vardır. Lhevinne, Chopin Military Polonaise'in ilk kısmını örnek olarak ele alır (Lhevinne, 1972, s. 31):



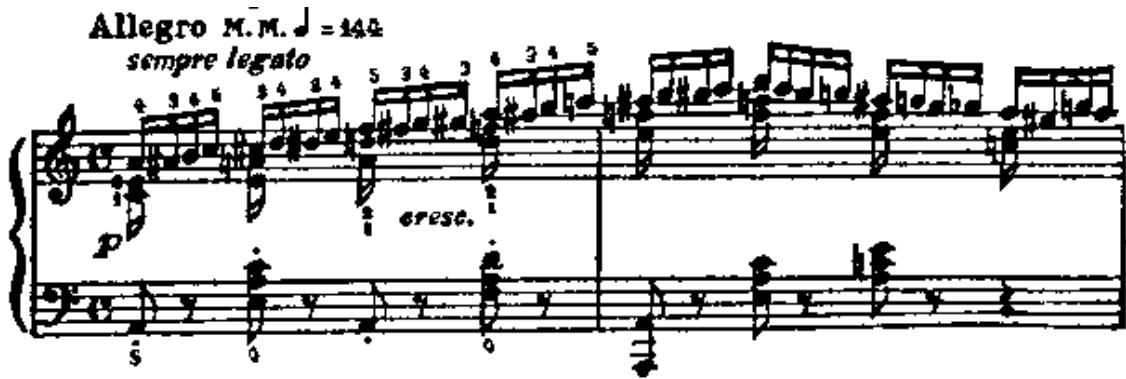
Görsel 18. Chopin, Military Polonaise
(Lhevinne,1972)

Kasılmış bilek ve önkolla parça ele alınır, sesin nasıl gürültülü ve kabul edilemez duyulduğu fark edilecektir. Fakat bilekleri serbest bırakarak, parmakların etli kısımları kullanılarak ve omuzdan klavyeye güç ve ağırlığın ulaştığı hissedilirse ses rengi ve ifade büyük anlamda değişecektir. Bu güzel kompozisyon aslında güzel ton ve zengin şarkı söyleme kalitesi fikri taşıırken, genellikle vurma yoluyla deforme edilir. Aynı şey Si Bemol Major Scherzo için de geçerlidir. Lhevinne bu konudaki fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir: “Eğer Chopin bunun nasıl yok edildiğini duysaydı, mezarında ters dönerdi. Asillik ve güzellik vermek yerine, açılış pasajında balyoz gibi vurulması affedilmez” (Lhevinne, 1972, s.32).

Çalarken bir diğer önemli nokta da eşitlik ve temizliktir. Pek çok çalma biçiminin eşit olmamasının en büyük sebebi zihinsel olarak emin olmamaktır. En basit parça ele alınıp,

normal bir tempoda çalındığında, odaklanılırsa eşitsizlik olmayacaktır. Daha zor bir parçayı, yapılabildenden daha hızlı çalmak denirse eşitsizlik derhal ortaya çıkar. Lhevinne için bütün durum budur, başka bir giz yoktur.

Yavaş çalışma irade gücü gerektirmektedir. Daha hızlı çalma arzusunu serbest bırakmak kolaydır. Lhevinne Chopin'in La Minör Kromatik Etüt'ünü mükemmel bir hızda çalan bir öğrencisine değinir.



Görsel 19. Chopin etüt, Op.10, No.2
(Lhevinne, 1972)

Öğrencisinin performansının sonunda hem çalan kişi hem de dinleyiciler bulanıklıklar, pis notalar ve diğer hatalarla tedirgin olarak nefessiz kalmışlardı. Bu performans, Lhevinne'in izlenimlerine göre kimseye hiçbir sanatsal zevk vermemiştir, çünkü icrada ne bir tavır ne de sükûnet yoktu. Sadece çok çalışarak öğrencinin bir parçayı çok yavaş çalışması gerektiğini görebilmesi sağlanır, sonrasında biraz daha hızlı çalışır, son olarak ise zihinsel ve fiziksel bulanıklığa yer vermeyen hıza ulaşır. Eğer sağlam bir biçimde çalınıyorsa, hız sınırı yoktur.

Sağlamlık için iyi testlerden birinin, aynı kompozisyonu herhangi bir hızda çalmak olduğu belirtilmektedir. Genelde bir parçayı orta hızda çalmak çok hızlı bir tempoda almaktan daha zordur. Parçaya metronomla çok daha yavaş olarak başlanmalı ve başarılı tekrarlarla hız artırılmalıdır. Daha sonra aynı şey, metronom olmadan denemelidir. Bu çalışma aynı zamanda öğrencinin tempo duygusunu geliştirmektedir. Aslında müzik literatürü farklı tempolarla karakterize edilmiştir. Öğrenci, Beethoven sonatlarda farklı bölümlerdeki değişik tempoları içsel olarak hissetmelidir. Tabii ki her kişideki tempo sınırları farklı olacaktır, fakat aşırı hızlı ya da yavaş alınan tempolar sağlam olmamanın en yaygın formları arasındadır.

Lhevinne sağlam çalmada önemli rol oynayan iki faktörden bahseder. Birinci faktör, parmak numaralarıdır. Pasajda olabilecek en uygun parmak numaraları seçilmelidir. El pozisyonu parçaya en uygun şekilde olmalıdır. En rahat pozisyon, her zaman en iyisidir. Genelde ğrenciler zor pasajlarla uğraşarak onların imkânsız olduğunu iddia eder, bileğin yukarı kaldırılması ve indirilmesi gibi ya da eli sağa sola kaydırarak el pozisyonunda büyük bir değişiklik yapıldığında problem zlecektir. Öğrenciye farklı pasajlara uyacak mucizevi bir zm vermek imkansızdır, fakat kişinin elinde ona en rahat olanı deneyimlemesine ve bulmasına izin vermek doğru olandır. Kontrol edilemez sanatsal arzuları kendi bilincinin üstünde olunca son yıllarında yanlış notalara takılı kalan Rubinstein da öğrencilerine sağlamlık konusunda son derece ısrarcı olduğunu, hiçbir zaman yanlış notaları ve pis çalmayı affetmediğini eklemektedir.

Sağlam almadaki diğer önemli öğe ise sol eldir. Bazı ğrenciler sağ eli olağan dışı kesinlikle çalarken, sol eldeki bulanıkları hiç dőnmyor şeklinde görülebilir. Sol el, esere kalite ve karakter verir. Sadece basit bir eşlik teması içeren pasajlar dışında bütün pasajlarda sol el, sağ elle eşit derecede öneme sahiptir. Sanki sağ el yokmuő gibi sadece sol el çalışması yapmak faydalı olacaktır. Sol el onlara bir özgünlük, özgürlük ve karakter verene kadar st üste çalınırsa, kişinin çalma biçimi yüzde yüz gelişecektir.

Eğer sol el hakkında şüphe varsa ve emin olmak için iyi bir neden isteniyorsa, Lhevinne sağ elin iki üç günlüğüne komisyon dışına alınarak, bütün ilginin sol ele verilmesini tavsiye etmektedir. İki el beraber çalmaya başladığında ise, karakterdeki büyük fark büyük ihtimalle fark edilecektir.

Ezber konusunda ise, ilk olarak her şeyi ezbere çalma alışkanlığının bir dereceye kadar son zamanlarda ortaya çıktığından bahsetmektedir. Mozart, Haydn ya da Beethoven zamanında birkaç müzisyen bunun gerekli olduğunu düőünmekteydi. Lhevinne yaşadığı zamanda olduğu gibi bazı orkestra őeflerinin notayla beraber almasının alışkanlık haline geldiğini, zamanla konserlerde basılı eserlerle çalma alışkanlığının giderek azaldığına değinmektedir.

Hiçbir şüphe yok ki iki-üç bin kişinin olduğu atmosferde sayfa çevirme eylemi konser salonunun atmosferine zarar verecektir. Bu sebeple ezber yapmak elzem olarak görünmektedir. Bu bazı öğrencilerin seçilmek için bütün müzik edebiyatını hafızası alması gerektiği anlamına gelmez. Gerekli olanları öğrenmek yararlıdır (Lhevinne, 1972, s. 41).

Lhevinne ezberin çabuk olmasına çok fazla önem vermemektedir. Bazı insanlar bir tarz zihinsel akıcılıkla ödüllendirilmiştir. Zihinsel fotoğraflarını sinematografik çabuklukla yapabilirler ama bu etki aynı hızda kaybolmaya eğilimlidir. Eğer kişi yavaş ezber yaptığını fark ederse etkilenmemelidir. Lhevinne doğal olarak ezber yapan pek çok öğrencinin, daha fazla hata yapmaya eğilimli olduğunu fark ettiğini belirtir. Hafızaları ne güvenilir ne de sağlamdır. Bunu söyleme amacının pek çok iyi öğrencinin ezber konusunda korkunç sorunlar yaşadığını bilmesi olduğunu ekler. Sağlam ezber yapmak için ne kadar fazla efor harcanırsa, beynin de o kadar negatif etkileneceğini iddia etmektedir.

Ezberin ölçü ölçü değil, cümle cümle yapılmasını önerir. Müziğin en küçük bireyi, ölçü değil cümledir. Hatırlanması gereken şey fikirdir, semboller değildir. Bir şiiri hatırladığımızda harfleri hatırlamazsınız, fakat şairin güzel bakış açısını, onun düşüncelerinin resimlerini hatırlarsınız. Pek çok öğrenci siyah notaları hatırlamak için saatlerini boşa harcar. Lhevinne bunu absürt bulur. Notalar hiçbir şey ifade etmezler. Düşünce, bestecinin fikri ve onun neye dayandığı hafızaya alınmalıdır.

Cümleleri ezberlemek için aynı olan nedenle, bir insan armoni elementlerini de sağlam bir biçimde kavramalıdır. Akorlar müzikal kelimelerdir. Akorların düzenlenmesi cümle içindeki kelimelerin düzenlenmesi kadar isteğe bağlı değildir, fakat armonide akorların sıralanması hafızaya büyük yardım etmektedir (Lhevinne, 1972, s. 42).

Kendi hafızasının 12 yaşına kadar uykudaymış gibi görüldüğüne, daha sonrasında ezber yaparken çok zorlandığına değinir. Ama büyük deneyimleri sonucunda, çok kolay ezber yapabilmeyi öğrenmiştir. Bu sadece azim, zaman ve çalışma konusudur. Bu sebeple ezber yapmada sorun yaşayan öğrencileri her zaman cesaretlendirdiğini belirtir. Ne ezberleniyorsa, iyi ezberlenmelidir. Ezbere piyano literatürünün büyük bir bölümünü çalabilen amatörler vardır, ama bir parçayı gerçekten iyi bir biçimde çalamazlar. Tabii ki bir konser piyanisti kendi bilinçaltında milyonlarca nota depolar. Sezon için kendi programını belirler, eğer çalıştığı belli bir konçertoyu bir süredir çalmıyorsa, onun üzerine çalışır ve orijinalinde nasıl öğrendiyse aynı derecedeki tamlıkla onu hazır bir biçime getirir.

Günlük olarak ezber çalışması yapmak, eğer sadece birazsa, zaman zaman ezber çalışması yapmaktan daha iyidir. Bu düzenli çalışma arasında sayılır.

Lhevinne günde 4 saat çalışmanın yeterli bir ölçü olduğunu ve çok fazla çalışmayı da az çalışmak kadar fena bulduğunu belirterek ideal çalışma üzerine şu ifadelerde bulunmaktadır: “Genç öğrencilerin amacı ve isteği tekniği olabildiğince çabuk halletmek olmalıdır. Burada kısa yol yoktur. Kimse dağın etrafından ya da altından gidemez. Dağa çıkmak gereklidir. Bu sebeple teknikte ustalık geliştikten sonra verilecek derslerden önce ilk derslerde tekniğe önem verilmeli. Sorun öğrencilerin çoğunun başka bir açıdan bakmasıdır. Günde tekniğe iki saat ayırmak (başlangıç aşamasında olanlar değil) teknik için çok fazla değildir. Birinin günde iki saatten az zaman ayırarak modern teknik zirvesine ulaştığını görmediğini de belirtir. Herkes tekniğin aslında bir kaynak olduğunu bilir ama bu kaynak olmadan kimse sona erişemez. Otomobilin büyük, tozlu makinesinde güzel bir şey olmayabilir, ama eğer yolculuğun sonuna varılacaksa -muhteşem ağaçların, güzel çiçeklerin ve güzelliğe girişin- kaynağa ihtiyaç vardır. Sadece müziğin ilginç icra ve yorumlarla dolu büyümlü dünyasına girmeden önce, çok fazla gam, arpej ve oktav millerinin üzerinde seyahat etmek zorundasınız” (Lhevinne, 1972, s. 43-44).

Müzik çalışma sürelerinin her zaman teknik çalışma ve parçalar olarak bölünmesini tavsiye etmektedir. Bu iki kısma, farklı görüşlerle yaklaşılmalıdır.

Çalışırken herhangi bir endişe ve dikkat dağıtan şeyden kaçınılmalıdır. Zihin her dakika ne yapıldığı üzerinde açık olmalıdır, yoksa çalışmanın değeri inanılmaz derecede azalacaktır. Yoğun konsantrasyon, severek çalışma ve doğru yaklaşımla yarım saatlik bir süreç içinde bir saatte yapabilecekten daha fazlasının yapılabildiğine inanmaktadır.

Kendisinin de genelde üç ya da dört saat çalıştığını ve kendisini çalışıyormuş gibi hissetmediğini ekler. Bunun sebebini, kişinin doğru ruh haliyle çalışırsa yorulmak nedir bilmeyeceğine bağlamaktadır. Monoton bir biçimde tekrar etmek, Lhevinne için çalışma biçiminin en kötü şeklidir, bu çalışmayı mantıksız ve gereksiz bulduğunu ekler. Örnek olarak do majör gamı ele alır. Bu gam yüzlerce şekilde farklı çalınabilir, farklı ritimler, farklı hızlar ve farklı dokunuşlar uygulanabilir. Eller değişebilir. Bir el legato çalarken diğer el staccato çalabilir. Bu şekilde çalışarak, beynini ve marifetlerini kullanan birey çalışmaktan artık sıkılmayacaktır. Lhevinne'nin bir diğer önem verdiği konu çalışmada değişiklik yapılmasıdır.

Lhevinne görünüşte çabukluk konusunda fiziksel bir limit olmadığına değinir. Çabukluk kazanmak, zihinsel olduğu kadar da adale ve sınırlarla ilgilidir. Aşırı hızlı olma yeteneğinin kesinlikle müzikal yeteneği sağlamadığını vurgular. Bazı öğrencilerin “şimşek gibi” çalabildiğini, ama başka bir şeyi zor iyi olarak yapabildiklerine değinir. Çabukluk yeteneği abartılmamalıdır. Bazıları bu yeteneği çabuk bir biçimde geliştirebilir, bazıları da bunu büyük sabır ve azim yoluyla kazanabilir. Bu sebeple, çabukluğun nasıl gelişeceği ile ilgili katı ve hızlı bir kural yoktur. Bu alışkanlığı kazanmak için en iyi genel prensip çok serbest bağımsız bir elle çalmaktır. Kasılma ve çabukluk asla beraber gitmez. Kendisinin, her zaman büyük bir çabuklukla çalmayı muvaffak olduğuna değinir. Hocası Safanoff’un kendisinde yaptığı en ciddi hatalardan birinin, bir şeyi alışılmışın dışında yapabildiğinde buna müsamaha göstermesi olduğunu ifade etmektedir. Kendisine hiçbir zaman içinde bravura, virtüözite ve çabuklukla alakalı olmayan eserleri yeteri kadar vermediğini düşünür. O ise kişinin kendi zayıf noktalarını geliştirmesi gerektiğini düşünmektedir.

Gösterişli olan şeylerin her zaman, insanların bir şekilde etkilenmesini sağladığına değinir. İçinde havai fişekler gibi etkilerle devam eden parçaya sahip olduğunda, bu öğrencinin ilgisini çekmektedir. Böyle eserler tehlikelidir, öğrencinin sanatın en güzel yanını görmesini engeller.

Bravura çalışta, parçanın ruhu ve karakteri her şeydir. Bravura çalmak cesaret ister. Biri çalmak için parlak bir pasaj seçer, şansını dener ve bunu başarır. Biri başarılı olacağını diye heyecanlanır ve en değerli zamanını bu kısmı geliştirmeye çalışarak tekniğin diğer evrelerinde dezavantaja sahip olur. Lhevinne’nin deneyimlerine göre her öğrenci, bravura çalmak için acele etmektedir. Czerny egzersizleri düzgün bir biçimde çalmadan Tchaikovsky Konçerto çalmak isterler.

Bravura çalmanın bir diğer tehlikesi ise müziği bir savaş aracı olarak görmeye eğilimli olmaktır. Parlak pasajlarda tempo ve dinamik pasajların bir şekilde yükselmesi sonucunda, notalar daha fazla önemsiz ve karmaşık olarak görünür, oktavlar karışır ve triller çamur gibi olur. İyi bravura stil ise tam tersidir ve “yükselme ve yankılanma” etkisi başlarken daha fazla açıklık olmalıdır (Lhevinne, 1972, s. 46).

Lhevinne bravura çalmanın yol açabileceği tehlikelerin yanı sıra, pedal kullanımından dolayı kaynaklanacak tehlikelere de değinir. Pedal kullanımında pek çok serbestlik vardır. Bu

serbestlikleri, pedal için katı ve hızlı kuralları kim belirleyebilir sorusuyla da desteklemektedir. Pedal uygulaması çalışma ister ve bu çalışma titiz olmalıdır. Parmaklarla aynı mantıkta ve kesinlikte uygulanmalıdır. İlk sestten sonra basılan pedal, ikinci sesin bir bölümüne kadar tutulur ve doğru zamanda temizlenir (Lhevinne, 1972, s. 47).

Tehlikelerden biri pedalı doğru zamanda değiştirmemektir. Ayağın ne zaman kaldırıldığı en az ne zaman basıldığı kadar önemlidir. Lhevinne'e göre sanatsal çalışta en iyi pedal efektleri dinleyicinin pedalın farkına varmadığı çalışlardır.

Düzenli pedal kullanımının da (notaya basmayla beraber pedalın uygulanması) ve senkop pedal kullanımının da (notaya basıldıktan sonra pedalın uygulanması), uygulandığı yerler vardır. Bir akor serisi çalındığı zaman senkop pedal kullanılmalıdır; başka hiçbir biçimde sesin devamlılığı sallanamaz. Bu piyanonun ksilofon gibi duyulmasını önler.

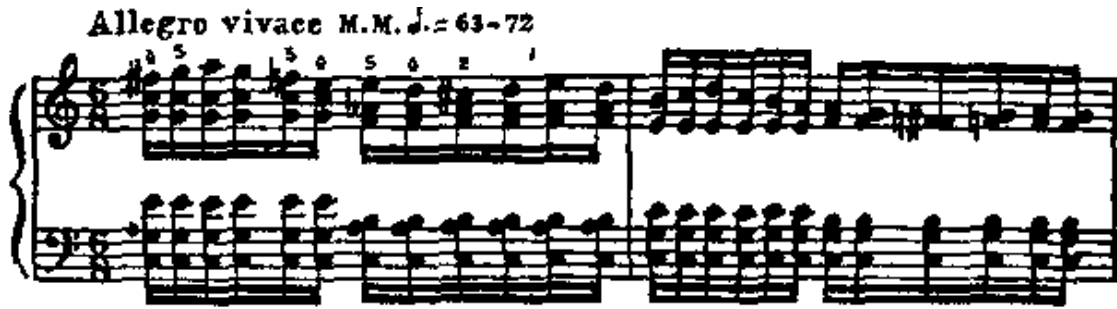
Pedalın nasıl kullanılması gerektiğini bilmek gerekir. Kendisi tam pedal, yarım pedal ve çeyrek pedal ya da sadece pedala dokunma uygulamalarını icra eder. Bu efektlerin bazılarında pedal sadece zar zor tellerden ayrılır, bazen çok hafif dokunur ve nefis bir arp etkisi üretir. Bu efekt duvar piyanosunun mekanizması farklı olduğu için zar zor duyulur.

Lhevinne'in değindiği bir diğer pedal uygulamasındaki tehlike de atmosfer etkileri diyebileceğimiz etkilerdir. Jean Baptiste Camille Corot'un güzel resimlerinde keskin çizgilerin neredeyse hiçbir yerde görünmediği bilinir. Usta Corot onları mükemmel atmosferde kaybetmiştir. Bu sebeple, müzikteki belli modern çalışmalarda, bu çizgiler pedalın becerikli kullanımıyla yumuşatılabilir. Her cümleinin kendi yarası vardır, hiçbir zor ve seri kural yoktur.

Lhevinne en son olarak da Joseph Haydn'ın bir sonatındaki pedal kullanımıyla ve Frederic Chopin'in Berceuse eserindeki pedal kullanımının, tıpkı Rafael öncesi fırça kullanımı ve Jean François Millet dönemindeki fırça kullanımı kadar farklı olduğuna değinmektedir. Farklı dönemleri temsil ederler ve farklı şekilde yaklaşılmalıdır.

Staccato sadece dokunuş olarak düşünülür, tuşların üzerine hafifçe vurularak yapılan yüzeysel sesler olduğu sanılarak hasar görür. Bazı pasajlarda çarpan ses efekti vermek için yapıldığı sanılır ama ihtiyatla kullanılmalıdır. Çok rahat bir çare gürültüyü azaltacak;

staccato karakterini ve parlaklığını artıracaktır. Bu genelde bilek yukarı çıkartılarak yapılır. Bileğin yükseltilmesiyle vuruş hareketi başka bir açıdan gelir, daha hafiftir ve uçucu pasajların kolaylıkla ve emin bir biçimde icra edilmesini sağlar. Lhevinne bu önerisinin daha iyi anlaşılması için Rubinstein'ın Staccato etüdünde yer alan şu ölçüleri, örneğin bileğin normal pozisyonunda ele alınmasını, daha sonrasında ise bileği kaldırarak denemesini önermektedir. Çalışa etki edecek hafifliğin fark edilmesini de ekler (Lhevinne, 1972, s.35-36).



Görsel 20. Rubinstein Staccato Etüd
(Lhevinne, 1972)

Parmaktan yapılan staccato ise, tuşları silme işlemiyle yapılır ve doğru şekilde uygulandığında çok etkilidir. Aynı zamanda Chopin'in Op. 32 No.2 Noktürn'ünde bulunan, bütün hareketin ön kolla yapıldığı parlak staccatoların bulunduğu pasajlarda bulunmaktadır. Burada bilek katı bir biçimde tutulur. Fakat bütün durumlarda parmaklar aşağı tarafı yani tuşları görmeli ve hissetmelidir yani tavana bakmamalıdır.



Görsel 21. Chopin Noktürn, Op.32, No.2
(Lhevinne, 1972)

Lhevinne bağlı anlamına gelen legato kelimesinin, binlerce öğrenciyi yanılttığını düşünür. Notaları bağlamak kolaydır ama önemli olan nasıl sorusudur. Her zaman iki sesin var olduğu bir an olacaktır. Eğer bir ses diğer çalan sestem sonra fazla uzun kalırsa, legato yanlış olur. Bir diğer taraftan, uzaması yeterli olmazsa legatodan çok portamento etkisi verir.

Piyanoda iyi çalınmış bir legato yüzmek gibidir. Burası esas noktadır. Eğer notaların ses kalitesi birbirine benzer olmazsa, yüzme etkisi mümkün değildir. Bir diğer deyişle bütün notalar aynı tonal renkte olmalıdır. Legato biçimde çalınan notalar tonal bir kolyenin tellerine benzetilebilir. Pek çok öğrencinin çalışındaki tonal kolyelerdeki teller her cümlede farklı renkler, büyüklükler, şekiller ve kalitelerde olmaktadır (Lhevinne, 1972, s. 37).

Lhevinne'nin legato çalma konusunda dikkat çektiği bir diğer unsur ise, piyano kompozisyonunda verilen pasajda notanın uzamasıyla, legato çalmanın o kadar zorlaşmasıdır. Burada sadece piyano enstrümanını kast ettiğini vurgular. Örneğin, keman için bu durum farklıdır. Bach'ın Air on the G String eseri uzun süren notalarıyla ele alınırsa, gerektiğinde kemanda bu notaların iki katı uzun yapılabildiğini ama bu durumun piyano için mümkün olmadığını çünkü enstrümanın mekanizmasının notaya basıldığı andan itibaren sesin azalması şeklinde tasarlandığını ifade eder. Bu sebeple, çok yavaş pasajlarda öğrenci gerçek problemle yüzleşir. Bir sonraki notaya geçmeden önce arada boşluk olmamasını sağlamaya yeterli bir ton elde etmelidir ve devamında gelen notaya basarken yeni notanın sanki bir "çarpma" gibi duyulmaması için temanın ses uzunluklarını dikkate almalıdır.

Gamlar hem staccato hem de legato çalışmasında kusursuz kaynaklardır. Gam çalışmasında, eğer öğrenci parmaklarını kullandığı kadar kulaklarını da kullanmazsa öğrencinin çalışmasının bir anlamı olmaz. Eğer öğrenci kulakları açık bir biçimde çalmayı öğrenirse ve sesin güzel yanlarını hissederse, öğretmenin işi çok daha eğlenceli ve yararlı olacaktır ve müzik bariz bir biçimde bütün dünyada ilerleyecektir (Lhevinne, 1972, s. 39).

İcrada kesinlik, güzel legato ve kibar staccato hususları çok önemlidir, bu konulara ekstra dikkat veren her öğrenci çalışmasının karşılığını alacaktır. Eğer öğrenci kendi seviyesi altında olan klasik çalışmalar ve parçaların olduğu bir kitabı ele alır ve kulaklarının parmakları ile eşit derecede rol almasını sağlayarak, dikkatle ve düşünerek cümle cümle çalışır ve onları tekrarlayarak çalarsa, piyano tekniğinin bu noktalarında ilerleme kaydedecektir.

Lhevinne güzel tuşe ve güzel legato için sadece istemenin yeterli olmadığını, saatlerce klavye üzerinde dikkatli çalışma gerektirdiklerini vurgular. Kişi teknik çalışma kadar, güzellik üzerine de çalışmalıdır. Eğer eller sadece bir makine gibi kullanılıyorsa, teknik

değersizdir. Dünyanın müzik merkezlerinde verilen binlerce piyano resitali her yıl öğrencilere ilham vermektedir. Onlar tavsiye edilen doğrularla rapsodileri, konçertoları ve sonatları çalarlar ama aralarından çok azı dünyanın istediği ve en yüksek övgüye değer bulunduğu yüksek kaliteye sahip olurlar – Güzellik (Lhevinne, 1972, s. 39).

Lhevinne piyanistin kendisine şu soruları sormasını tavsiye etmektedir:

- Kompozitörün duygu ve düşüncesini ifade edebiliyor muyum?
- Kendi istek ve duygumu ifade edebiliyor muyum?
- Çalınan şey her neyse, bir şey ifade ediyor mu?

2.4. Karl Leimer ve Walter Giesecking'in Piyano Tekniğine Yaklaşımı

Leimer ve Giesecking iyi bir tekniğin aynı zamanda zihinsel bir iş olduğuna savunmaktadır. Eğer bu yoğun çalışma güçlü bir konsantrasyon yardımıyla yapılırsa, teknik adına hızlı bir gelişim mümkündür ve bazen olağanüstü sonuçlar elde edilecektir. Onlara göre neredeyse her zaman, zihin çalışması kenara atılmakta ve öğrenci yıllarca her gün uzun saatler boyunca bir şekilde işe yarar bir teknik kazanmak için zaman harcamaya mecbur kalmaktadır.

Enstrüman çalmada teknik, parmakları kontrol etmek anlamına gelmektedir. Genelde sadece limitli bir görüşle akıcılık, zor pasajların hızlı icrası ve kesintisizlik amacı olarak yararlanılmaktadır. Zihin çalışmasıyla mükemmel tekniği edinmek için, nota resminin kusursuz bir izlenimini zihinde oluşturmak çözülmesi gereken ilk problemdir. Bundan sonra, çalışılması gereken parmak numarası, tuşe, nota değeri benzeri konularda en geniş biçimde mükemmelliği kazanmak için uğraşılması olmalıdır. Bu kazanım bütün zihinsel gücün yoğun konsantrasyonuyla hızlı ve bütün olarak edinilir. Oldukça yorucu bir beyin çalışmasıdır. Buna karşıt olarak, diğerleri (yani müzik öğrencilerinin çoğunluğu) sadece zor kısımları mümkün olan en fazla tekrarlar, çok az ya da hiç konsantrasyonla teknik kazanmayı denemektedir. Zamanla bu teknik problemler üzerine bilinçsizce ustalaşır ama ustalaşmak bazı durumlarda ayları almaktadır (Leimer ve Giesecking, 1972, s. 90).

Yaklaşımında bu çalışma biçimini takip eden pek çok talibin, hayatları boyunca istenen sonuçlara asla ulaşamayacakları savunurlar. Sinirleri bozmaya eğimli istikrarsızlık duygusu, özellikle kişi dinleyici karşısındaysa üstün gelir. Sahne korkusu bütün bunların sonucudur.

Yoğun zihin çalışmasından daha rahat olan bu çalışma biçimi yaygın olarak bilinmekte ve tercih edilmektedir. Leimer bu çalışmanın, hiçbir zaman kusursuzluğa sebep olmayacağını ve daha çok zaman gerektirdiğini ifade etmektedir.

Notaların tam uzunluğu ve belirlenmiş gücünü (nüansları) kavramak öğrenilmelidir. Öğretmen, devamlı olarak öğrencinin dikkatini eşitsizliğin sebep olduğu hatalara çekmelidir. Nüans çalışmasıyla, parmak gelişiminin gerçek değeri ortaya çıkmaktadır. Her parmakta aynı gücü uygulamaya çabalarken, başparmağın doğal pozisyonu sebebiyle devamlı çok hafif, ikinci ve üçüncü parmağın çok kuvvetli bastığını, dördüncü parmağın en zayıf parmak olduğunu ve beşinci parmağın kısa olması nedeniyle daha büyük enerjiye ihtiyaç duyduğu fark edilecektir. Bütün beş parmakta eşit tuşe kazanmak zor bir görevdir ve özünde düzgün kulak eğitime bağlıdır. Sabır ve konsantrasyon en önemli noktalar. Talebe, devamlı olarak kasları rahatlatmakla meşgul olmadan parmak dokunuşunu geliştirmek için uğraşmalıdır. Bu teknik kazanım için elzemdir. Öğrenciler rahatlama kanalıyla, kısa bir süre öncesine kadar bilmedikleri bir kolaylıkla, gittikçe daha eşit, daha hızlı tempoda çalabildiklerini öğrendiklerinde şaşıracaktır. Çünkü önceden parmak egzersizleri ve gam çalışmasıyla uğraşarak teknik çalışma yardımı olmadan bunun üstesinden gelinebildiğini bilmemektedirler.

Piyano çalarken bütün gereksiz hareketlerden kaçınılmalıdır. Leimer ders boyunca, öğrencinin tuşede eminliği sağlamak için, parmak ve elin klavyeye mümkün olan en yakın biçimde tutulması gerektiği unsuruna değindiğini sıklıkla belirtir. Bu sadece doğru tuşa basmak için değildir. Aynı zamanda tuşe kalitesi için eminlik de sağlamaktadır. Tuşe kalitesi en iyi biçimde, eğer parmaklar tuşların üzerinde durabiliyorsa ortaya çıkar.

Tuşa basıldıktan sonra, ne ses kalitesi değiştirmek için bir şey yapılabilir, ne de kol, el ve vücut hareketlerinin, basılan ses üzerinde en hafif bir etkisi olur. Pek çok piyanist, seyircileri bu şekilde etkileyeceklerini düşünerek çarpıcı el ve kol hareketleri uygular. Bu hareketler, daha önce de bahsedildiği gibi ne basılan ses üzerinde ne de takip eden seslerde kesinlikle etkisi yoktur. Yorgunluğun başladığı yerde, teknik biter.

Leimer, Eugene Tetzl'in Modern Piyano Tekniğinde Problem isimli kitabında belirttiği görüşlere herkesin katılması gerektiğini düşünmektedir. Kendi yönergelerinin de Tetzl'in

kitabında yer alan ilkelere dayandığını belirtmektedir. Tetzl şü tuşe biçimlerini göstermektedir:

1. Serbest düşüş.
2. Atma, vurma, sallama.
3. Yuvarlama.
4. Baskılama (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 106).

Müzikte yapılan serbest düşüş, vücudun fiziksel olarak yaptığı serbest düşüşüyle aynı değildir; sadece hareket yönünden benzerdir. Bu hareket bütün kolla, önkolla, bilekle ya da sadece parmaklarla uygulanabilir. Serbest düşüşte kol bükülmeli; dirsek, bilek ve parmaklar sert biçimde olmadan sabit bir pozisyonda tutulmalıdır. Parmaklar, istenen tuşlara basacak biçimde kesin biçimde ayarlanmalıdır. Kol, omuz ekleminde gevşek biçimde düşmelidir; parmaklar gerekli olmayan manevralar yapmadan ilgili tuşlarda istenen görevi gerçekleştirmelidir.

Hazırlık egzersizi olarak şü tavsiye edilir: talebeye yürürken başıboş duran kol kasları hatırlatılmalı ve talebeye bir sarkaç gibi kolunu sallandırması salık verilmelidir. Sonrasında, kolu kaldırırken kasları rahat tutması öğretilir, bunun sonucunda kol sanki cansız bir objeymiş gibi kendi ağırlığı yoluyla düşmektedir.

Dirsekten yapılan serbest düşüş, parmaklar ve bilekte hafif bir sabitleme istemektedir, parmaklar yine ilgili tuşlara basmak üzere hazırlanmaktadır. Kol oyuğunda gevşekçe asılı durmalıdır; düşme ve basma beraber olarak bütün kolun düşüşünde olduğu gibi aynı biçimde meydana gelmelidir.

Bilekte serbest düşüş parmaklarda sabitleşme istemektedir, üst kol gevşekçe sarkar, yatay pozisyonda olduğu gibi önkol sabittir. Sadece parmaklarla uygulanan serbest düşüş uygulamasında ise, parmaklar tuşa basmak için gerekli olan derecede sabitlenmelidir. Çalan kişi, parmakları kıvrık pozisyonda tutmayı ihmal etmemelidir.

Doğal olarak, en büyük güç bütün kolun düşmesi yoluyla elde edilmektedir. Önkolda serbest düşüş, güçlü forte üretmeyi mümkün hale getirmekteyken, bilekten yapılan serbest düşüş daha az ses üretmektedir. Parmaklar ise, parmakların ağırlığı az olduğu ve düşüş iki buçuk

santim civarında yapıldığı için pianissimodan daha fazla ses yaratmayacaktır. Fortissimo sesler ve akorlar gelişimi için oldukça güçlü sabitlik gerekmektedir. Pek çok müzisyen bunu katılık (sertlik) olarak adlandırmaktadır.

Giesecking ve Leimer serbest düşüş tekniğinin ilave özellikleri olmadığını, sadece teorik tuşe biçimi olduğunu ve pratik biçimde uygulanamayacağını savunur.

Atma, sabit parmakların parmak eklerinden itildiği ya da parmak eklemlerinin sabit tutulup bilekten itilerek yapılan harekettir. Bilekte daha ileri sabitlemeyle ve dirsekte yapılan ek sabitlemeyle hem alt hem de üst kol otomatik olarak onlarla beraber itilmektedir. İtme hareketi, el ağırlığının üst ve ön koldan iletilerek elde edilen kas gücü yoluyla başılır, itme hareketi devam eder ve sabitlenmiş parmaklar tuşlara basar.

“Vurma” (ing. stroke) kelimesi “tuşe” (ing. touch) kelimesiyle aynı biçimde anlaşılmaktadır. İki stil arasında ayırım yapmak, benzerlikleri yüzünden daha zordur. Bu nedenle, teorik amaçları hakkında daha ileri araştırma yapmak piyaniste yarar sağlamayacaktır. Dokunma ve itmenin beraber uygulanması, artı vurma, piyanistler arasında oldukça popüler olmuştur çünkü ff nüansından pp nüansına kadar hayal edilen her nüansı yapmaya olanak sağlar ve aynı zamanda yorgunluğu önler. Doğru uygulanması için o kadar esnek kaslar gerektirmektedir ki hemen uygulanamaz. En iyi biçimde, omzun hafifçe ama doğal olarak sarkmasıyla icra edilmektedir. Bu pozisyon aynı zamanda omuz kaslarının yardımına olanak vermektedir, yoksa üst ve alt kol kaskatı kesilir; bu durum da onların gelişimine engel olmaktadır. Elisabeth Caland, itme stili ile serbest düşüş stilinin kombinasyonu “favori serbest düşüş” olarak adlandırmaktadır, sallanan kütlelerin kısıtlanması sebep olan “kontrollü düşüşün” zıt terimi olarak bahseder. Bu serbest düşüş biçimleri geniş olarak uygulanmaktadır.

Sallanma, sarkaç sallanmasının temel formunda yapılan bir harekettir, itme ve vurmanın esnek olmasını sağlar ve hareket ettirir. Bu sebeple daha yuvarlak ve kıvrımlı hareketleri ortaya çıkarmış ve değiştirmiştir.

Yuvarlak hareketlerin sadece omuzdan ya da önkol kemik eklemi tarafından yapılacağı saptanmış bir gerçektir. Eğer hareket omuzdan başlarsa, dirsek eklemi sabit biçime gelmelidir; eğer önkol kemiğinden başlarsa ise üst kol esnek biçimde sarkmalıdır. Piyano

çalmada bu hareketi pratik hale getirmek için, bilek, parmak eklemleri ve parmakların sabitleştirilmesi gerekli olacaktır (Giesecking ve Leimer,1972, s.108).

Eğer bir sese (tuşa) avuç içi yere çevrilerek (örneğin başparmakla) basılırsa ve sabit beşinci parmağın avuç içi yukarıya döndürülerek daha yüksek oktavda çalması sağlanırsa ve tanımlanan hareket seri biçimde art arda aralıksız olarak çalınırsa yuvarlama hareketi adı verilmektedir ve tremolo çalarken bu hareket uygulanmaktadır.

Hem başparmak hem de serçe parmak diğer notalar çalarken tutuluyorsa, “düz yanal vuruş” a sahip olunmaktadır. İlk örnekte başparmak odak noktasıdır, ikincisinde ise serçe parmak.

Başlangıçta basılan parmaklar, diğer parmakların vuruşuyla bırakılır ve yuvarlama tremoloda olduğu gibi karşıt tarafa doğru uygulanır, bu ikili harekete “karışık yanal vuruş” adı verilmiştir. Çok yüksek sesle çalmak için üst kol yuvarlama hareketi tavsiye edilmektedir. Pianissimo başlayan ve merkezkaç kuvvetinin artırılmasıyla fortissimo nüansına yükselen, böylelikle bütün mümkün nüanslara olanak veren yuvarlama hareketleri de yapılmaktadır. Yuvarlama hareketinin uygulanması, yorgunluğun daha yavaş ortaya çıktığı daha güçlü alt kol ve ilgili omuz kaslarının kullanımıyla büyük bir kullanışlılık göstermektedir. Dirsek yuvarlama hareketi uygulamasında yükseltilmektedir. Bu tamamen doğal bir harekettir ve teşvik edilmelidir. Dirseğin, sakın kol pozisyonu elde etmek için vücuda yakın kenetlenmesi öğretilen bir dönem olmuştur. Dirseğin kaldırılması göz önüne alındığında bu tarz bir baskılama mümkün değildir. Bu girişim, sadece hareket özgürlüğünü büyük ölçüde engellemektedir. Alışılmadık ölçüde hızlı ses ilerlemesi meydana geldiğinde, kişi yuvarlama hareketini bırakabilir ve düz parmak tuşesini uygulayabilir. Bir diğer elden, yuvarlama hareketi geniş ölçüde parmakları desteklemek için kullanılmaktadır ve aynı zamanda yorgunluğun oluşmasını önlemek için yardımcıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 109).

Eğer iki parmakta kaldıracın aşırı yanal noktada hareket etmesinden oluşan gerginlik ortaya çıkarsa, hafif yuvarlama hareketi yeterli olacaktır; eğer daha az bir gerginlik varsa tuşe daha kuvvetli bir yuvarlama istemektedir. Tril, en yakın alanda ve en dar teknik pozisyona örnek olmaktadır. Trilde yuvarlama hareketi önerilmemektedir, çünkü parmakların hareket alanını büyük ölçüde azaltacak aşırı güçlü kol hareketi içermektedir ve bu biçimde trilin temiz biçimde icrası tamamen olanaksızdır. Bu nedenle, tril sadece parmakla çalınabilir. Tril icrası,

bu sebeple parmak idmanı meselesidir. Giesecking ve Leimer sadece özel durumlarda, trill icrasının yuvarlama hareketiyle desteklenmesini tavsiye etmektedir. Tetzl'in şu sözleriyle bu kanılarını desteklediğini ifade etmektedirler: "Gerilim çok yüksek olduğunda yuvarlama hareketinin gerekli olduğunu görmekteyiz, ama aynı zamanda gerilim azaldıkça yuvarlama hareketi yetersiz ve gereksizdir. Bir diğer elden, aktif parmak hareketi daha gerekli ve uygun olmaktadır" (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 109).

Daha önce tasvir edilen tekniklerde, tuşa vurularak elde edilen sesle ilgilenilmiştir. Bu metot "sağlam parmak vuruşu" olarak nitelendirilmektedir. Bu vuruş genellikle, basan parmağın hareket meydana gelmeden önce tuş üzerinde kalkması gerektiği talep etmektedir. Parmağın baskı yapmadan önce tuşa dokunmasından kaynaklanan ses üretimi de incelenecektir. Bu baskılı çalıştan önce gelen dokunma süresi doğal olarak çok kısa olmalıdır. Bu baskıyla çekiç tellere doğru itilir. Ayarlanan parmaklar klavye üzerine kıvrımlı bir biçimde konmalı, üst kol esnek bir şekilde sarkmalı, alt kol da klavye yüksekliğinde bükülmeli ve bilek de kol uzunluğuna uygun olarak ayarlanmalıdır. Böylelikle omuz, kolun bütün ağırlığını taşıyabilir. Ayarlanan parmakla tuşa basarak, bahsedilen parmağın bağlı olduğu kol ağırlığı hissedilir ve aynı zamanda kol pasif kalmaktadır.

Tuş basıncı, minimum ağırlıktan maksimum ağırlığa kadar pek çok değişikliğe dayanır. Minimum ağırlık çekicinin sallanmasına neden olacak kadar ağır olmalıdır, maksimum ağırlık ise çalan kişinin gücüne bağlıdır. Parmak uçlarındaki sinir uçları, özellikle de baskılı çalma uygulamasında ses renklendirmesinin çok önemli parçasıdır.

Bu yöntem de tekdüze pianissimo akor dizisine değinilmiştir, bu tür pasajlarda öğretmen talebelere parmaklarını ilgili tuşlar üstüne koyarak, her kaldırıpta parmakların tuşlardan ayrılmasına izin vermeden eşit güçle aşağı basmasını tavsiye etmektedir. Oktav, üçlü, beşli vs. akorlarda eşit güçte tuşe bu biçimde çok daha kolay biçimde yapılmaktadır. Bu durumda, baskılayarak çalmak, yukarıdan basma stilinden çok daha güvenlidir.

Amatörler bahsi geçen stilde çalmanın, akor seslerinde atlama hatasında kaçınmak için büyük yardımını görecektir, eşit olmayan akor problemi yaşanmayacaktır. Baskılı çalmak için bahsedilen kurallara katı bir biçimde uyulması gerekliliği aşıkardır. Kasta rahatlama ve gevşeme hissinden fedakârlık yapılmasına cesaret verilmemelidir. Kas gerilimi, baskılı çalma sanatında gerekli olan mutlak ölçüyü aşmamalıdır.

Giesecking ve Leimer şarkı söyleyen ton icra edilirken, parmakların çok fazla bükülmemesinin, parmağın düzleştirerek tuşla parmak ucu yerine parmaktaki ilk ekleme yer alan düz kısmın temas etmesinin son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Bu biçimde, parmaktaki hassas duyuşal sinirler kendini göstererek piyanistin zengin ses renklerini ortaya çıkarmasını mümkün kılmaktadır. Piyanist bu tuş stilinde kendi yöntemini hisseder ve bu yöntemle ifadelerini direkt olarak piyanoya transfer edeceğine inanır.

Bahsedilen tuş biçimlerinin yalnız ve birbiriyle karıştırılarak sayısız teknik problemle uygulanmakta olduğu belirtilmektedir. Bu stillerin karışımı, kısmen çalan kişinin yeteneğine bağlıdır. Giesecking ve Leimer düz hareketlerin artık eski olduğunu düşünmekte ve karışık hareketlerin uygulanmasını tavsiye etmektedirler. Çoğunlukla akorlar itme, vurma ve sallanma hareketi karışımıyla devam etmektedir; hızlı yürüyüş pasajları parmakların itilmesi ile beraber az çok yuvarlama hareketiyle icra edilmektedir. Bütün hareketler kas işi sonucu olduğu için, vurma ve dokunma eyleminde yer alan bütün kasların egzersiz yoluyla güçlenmesi elzemdir. Bu yaklaşım, pedagogların parmaktaki tüm aktif hareketleri bırakarak, sadece dokunma için gerekli olan eşit sabitlik için görevlendirmede ısrar etmesini yanlış bir fikir olarak görmektedir. Parmaklar, hareket kategorisinde klavyeye en yakın hizmet eden üyelerdir. Eğer onların sadece sabitlenmesi beklenirse ve parmakların yoğun aktif etkinliği yok sayılırsa, onların doğal hassas duyuşlarını kullanmak bir ölçüde hayali bir konu haline gelecektir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 110-111).

Leimer'e göre öğrenci, iyi klavye tekniği edinmede başlangıç noktası olan parmak gelişimine teşvik edilmelidir. Talebeye, parmak tekniğinin temel prensipleri en baştan itibaren öğretilmelidir. Devamlı çalışma kanalıyla, öğrenci parmaklarını eşit olarak kontrol edebilecek, onları güçlendirecek ve belli bir dereceye kadar birbirinden bağımsız olmaları sağlayabilecektir. Doğal olarak, üçüncü parmak en güçlü olarak kalacak ve beşinci parmak da fizyolojik yapısı gereği daha zayıf olacaktır. Bu ikisi arasında, dördüncü parmak ya da zayıf parmak yer almaktadır. Bu güçsüz üye, başlangıç seviyesindeki kişiye gam ve yürüyüşlerde sesleri eşitlemeye çabalarken en sorun çıkaran öğedir. Parmaklar arasında en zayıf üye olduğu için, çok fazla dikkatle icra edilmektedir. Burada yine, gayretle çalışma tek çaredir. Piyano çalanlarda, akorlara ait olan üçlüler ve altıları çalarken dördüncü parmak yerine üçüncü parmağı kullanma kötü alışkanlığı vardır. Uygunluk açısından, tril yaparken sürekli olarak ikinci ve üçüncü parmakları ya da birinci ve üçüncü parmakları

kullanmaktadır, mümkün olduğunca üçüncü ve dördüncü parmak trilinden kaçınmaktadırlar. Dördüncü parmağını kullanan bir öğrenci (tril ya da akorda ya da nerede mümkünse), zamanla dördüncü parmağını kullanmaya alışacaktır. Bu vasıta ile dördüncü parmağı öyle bir derecede güçlenecektir ki dördüncü parmağın ilk notayı çaldığı tril icrası yuvarlak ve temiz bir performans olacak, vuruş sonrasında ikinci ya da yanında yer alan notalar daha elverişli olacaktır. Dördüncü parmak kullanımı en sonunda bir eşitlik meselesi haline gelecek, sonrasında ise diğer parmaklarla güç olarak arasında farklılık olmayacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 111).

Piyanoda en temel icra biçiminin legato olduğuna inanılmaktadır. Legato çalış, en mükemmel ve en kolay biçimde baskılı çalış vasıtası ile yapılmaktadır. İyi biçimde yapılan *leggiero*, dengeli tekniğin harika bir örneğidir. Çoğu piyanist *piannissimo* hızlı pasajlarda neredeyse bütün kol ağırlığını kullanmadan, sadece parmak dokunuşunu kullanmaktadır. Giesecking ve Leimer, Tetzl'in şu kelimelerle belirttiği görüşüne tamamen katılmaktadır: "Parmak tekniğini serbest bırakılan kolun ağırlığı taşıyan parmakların koşma hareketi olarak tanımladığımız için, "ağırlık tekniği" ve "parmak tekniği" yakın olarak benzerdir. İkisi de yuvarlama ve diğer fonksiyonları eklediğimiz piyano tekniğinin kolektif kavrayışında temel kısımlardır. Gam tekniğinde, kol ağırlığının kullanılması mümkün değildir. Bu bağlamda, parmak tekniği başlıca fonksiyondur. Parmak tekniği, çoğunlukla kol ağırlığı olmadan da mümkündür." Leimer bu sözlere, şu ifadeyi de eklemiştir: "ve bu tamamen gerekli olan bir gelişimdir" (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 113).

Non legato, legato stilin antitezidir, non legato bağlı olmayan parmak icrasıdır, parmağın belirli bir zamanda kaldırılmasıyla sağlanır. Bu kaldırılma sırasında, ses kısma yastığı (İng.damper) sesi kısıktan sonra ya da yeni dokunma meydana gelmeden önce meydana gelmektedir, legato bu durumda olamaz ve sonuç non legato icra olacaktır. Eğer "nefes arası" iki nota arasında daha da büyükse, non legato portamentoya dönüşür. Portamento notalar üzerinde nokta ve bağ ile belirtilir. Portamento, notalara aynı oranda ağırlık verme ya da abanma anlamına gelmektedir. Bu sebeple genellikle sakın ses ilerlemelerinde uygulanmaktadır, non legato ise daha canlı ilerlemelerde kesin ölçüde ayrılık için kullanılmaktadır. Ses kısma yastığının düşmesi belli bir zaman aldığı için, iki usul de çok hızlı pasajlara uygun değildir, sadece legato stil ile mümkündür.

Portamento ve non legato çalıını bilekten, dirsekten ya da hatta omuz ekleminden yapılan atma ve sallanma hareketi ile uygulanan düz parmak stiliyle yapılmaktadır ve aynı zamanda baskılı dokunma tekniği de birinci “dokunma olanakları” kombinasyonu ile beraber uygulanır. Portemanto ve non legato stilde, ses değeriinde kısma yapılmaksızın uygulanan ses ayırımı konusu iken, staccato ses ilerlemesinde ayrımlar dışında staccato yapılan notalarda ses süresinin kısaltmasını sağlayan bir çalış biçimidir. Notalar üzerine, nokta ya da dikey çizgiler konularak işaretilendirilir. Bu noktalar daha uzun değerde notalar (birlik, ikilik vs.) üzerinde yer aldığıında, işlevleri ilgili notanın süresini kısaltmaktır. Bu durumda notalar, gösterilen değeriin sadece yarısı uzunluğunda tutulmaktadır. Staccato kısa ve çevik icra istediği için, yukarıda bahsedilen örnek gerçek anlamda staccato çalış olarak görülmemektedir. Staccato stilde hareket bilekten başlar ya da bazen dirsek ve omuz ekleminden de başlaması mümkün olan sabit parmaklarla yapılabilir. Bu usul, oktav ve akor ilerlemelerinde oldukça pratiktir. Parmak staccatosu da aynı zamanda çalışılmalıdır. Keskin ve aşırı staccato uygulaması çok nadir beklenmektedir. Ph. E. Bach o dönem enstrümanlarında staccato yapan öğrencilerine şu tasviri kullanır: “sanki biri kızgın sıcaklıktaki tuşlara basarak çalıyormuş gibi” (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 114).

Leimer için başlangıç seviyesi için küçük bir ölçütte çalışma hariç, etüt ve parmak egzersizleri gereksizdir. Piyano başında saatlerce gam ve egzersiz çalışması yapmanın, bir netice almak için çok dolambaçlı bir yol olduğunu savunur. Parmak egzersizleri, gam ve arpej ya da etüt çalışmasına karşı olmamakla beraber, teknik geliştirmek adına yapılan bu çalışmaların aşırı uygulandığı görüşündedir. Bu çalışmaların öğrencinin zihni ve sağlığı için zararlı olduğunu ve günümüzde müzik okulunda okuyan bütün öğrencilerin geçmek zorunda olduğu sınavların öncesinde ve sonrasında çok sıklıkla sinir bozukluğuna neden olduğunu gözlemlemiştir.

Gam çalışması yaparken iki elin beraber çalışmasını sağlamanın çok sık yapılan vahim bir hata olduğunu düşünölmektedir. Gam çalışması parmakları çalıőtirmek maksadıyla yapılmaktadır, böylelikle parmaklar eşit ve düzgün olarak görevlerini yerini getirirler. Her tondaki gam belli bir kuvvetle çalınmalı ve kulak gerekli ses yüksekliğini tam olarak duymak için dikkatle çalıőtırılmalıdır. Gamı ezbere çalabilmek için, gamda yer alan notalar hakkında hatasız bilgiye sahip olmalı ve ayrıca başparmakla beraber, üçüncü ve dördüncü parmakların nasıl uygulandığı ile alakalı parmak kullanımına alışılmıő olunmalıdır. Öğrenci notaları ve

parmak kullanımını öğrenmeden gam çalmaya başlamamalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 52).

Kulağın doğru ses yüksekliğine karar verebilmesi için, gam çalarken ilk etapta her elin tek başına çalıştırılması önerilmektedir. Eğer bu çalışma yapılmazsa, sol el sağ el tarafından boğulacaktır ya da tam tersi durum vuku bulacaktır. Çünkü iki el beraber çalarken, farklı seslerin hangi kademe de çalındığını bulmak neredeyse imkânsız hale gelmektedir.

Parmakları çalıştırırken, seslerdeki yükseklik değerini kulak kanalıyla doğru biçimde değerlendirmek en önemli noktadır. Bu sebeple, kişi gamlarda seslerin eşit kuvvetle çalınması gerektiğini aklında tutmalıdır. Başparmak için ekstra bir baskı olmalı, ikinci ve üçüncü parmaklarda belli olanda kısıtlama olmalı ve yine dördüncü ve beşinci parmaklar basarken kuvvet eklenmelidir. Ne gariptir ki, pek çok durumda başparmağın tuşa çok kuvvetsiz bir biçimde bastığı az bilinmektedir, bu kulağın genelde ne kadar noksan bir şekilde eğitildiğine şüphesiz bir göstergedir. Başparmağa doğal biçimde yapılan hareket, diğer parmakların altına doğru eğmektir, halbuki tuşa basarken parmağın yukarı kalkması çalışma gerektirir ve bu çalışma çok kolay değildir. Başparmak en güçlü parmak olarak addedilebilse de genel olarak çok hafif biçimde tuşa basmaktadır. Diğer parmaklara oranla tuşlara daha yakın olmasından dolayı oluşan pozisyonu, başparmağı daha zayıf çalmaya yöneltir. Aynı nedenle başparmak diğer parmakların altında eğik durumdayken sıklıkla çok zayıf basmaktadır. Hem rahatlama isteği sebebiyle hem de acemilik dolayısıyla kontrolsüz kuvvette çaldığı vakalar da olmaktadır.

Başparmak diğer parmakların altına uzatılırken, dikkat çıkıcı dizide ikinci parmağa ve inici dizide üçüncü ve dördüncü parmağa verilmelidir. Kuvvet eşitliğindeki hataları keşfetmek ve düzeltmek için gerekli olan her ses yüksekliğinden emin olma sadece çok yavaş çalışma yapılarak elde edilebilir. Bu eminliği sağlamanın en iyi ve hızlı yolu, gamı kısa pasajlar halinde, beş ses çıkıcı ve inici olarak çalmaktır. Yoğun konsantrasyon parmakları kontrol etmeyi sağlar ve başarıya öncülük eder.

Sesin yüksekliğine ve ritmik değerine önem vererek, dikkat kas hareketlerine verilmelidir. Tam rahatlık hissi, talebenin ikinci niteliği olmalı ve gam çalarken devamlı olarak hissedilmelidir. Eğer piyano çalan kişi bu üç noktaya devamlı dikkat ederek, iki eli izleyerek ve düzenli olarak her gün kısa süre üzerinde çalışırsa, birkaç haftada, pek çok öğrencinin

yıllarca günde bir saat ya da daha fazla sürede çalışarak edindiği biçimde gamları çalabilecek ve büyük bir tekniğe sahip olacaktır. Eğer öğrenci bu kuralları takip ederse, çalışı muntazam ve akıcı hale gelecektir. Doğal olarak, kulağı iki eldeki seslerin keskin bir biçimde aynı anda basmasına alıştırmak için zaman zaman iki el beraber çalışma yapılmalıdır.

Gam çalarken en büyük zorluğun, parmağın diğer parmakların altından ve üstünden geçmek olduğu belirtilmiştir. Gam çalarken öğrenci, sürekli olarak rahatlık üzerine düşünmelidir. Leimer parmakların alttan geçişinin, elin klavye üzerinde yan hareketiyle yapılmasına yerine, esasen alt kolun yuvarlanma hareketiyle çalışılması gerektiğini önermektedir. Dahası, alt kolu yuvarlarken kasları rahatlatmak oldukça kolay iken, el yana doğru eğilirken rahatlık sağlamak zordur.

Rahat olmadan inci gibi gam çalmak neredeyse imkansızdır. Siyah tuşa bastıktan sonra, parmak geçişi yapmak, beyaz tuşa parmak geçişine oranla daha kolaydır. Bu sebeple, do majör dizisi muntazam çalması en güç dizidir. Bu sebeple, gam çalışmasına do majör gamla başlanması önerilmez. Daha sonraki zamanlarda çalışılması daha uygundur.

Gam çalışması yapılmasına çok önem veren Leimer, bu çalışmalarda şu prensiplerin izlenmesi önermektedir:

İlk etapta, çalışma ses yüksekliği ve ses uzunluğunda eşitliği kontrol edebilmek için yavaş olmalıdır:

- Bir seferde kusursuz olarak icra edilene kadar küçük parçalar halinde çalışılmalıdır.
- Mümkün olan en üst derece rahatlık sağlanmalı, parmak altından ya da üstünden yapılan geçişlerde betimlenen elin doğal pozisyonu ve alt kol kullanımı uygulanmalıdır.
- Yana doğru yapılan hareketlerden mümkün oldukça kaçınılmalıdır.
- İnci dizi çalınırken, sabit ve iyice açılmış başparmak rahatlatılmalıdır. Başparmak tuşlar üzerinde ilerlemeli, bir derece kadar açılmalıdır çünkü birinci eklemden uzatıldığı için çıkıntılı tuşlara çarpma olasılığı vardır.
- Bütün yirmi altı gam çalışılmalıdır: öğrenci dizilerin tonaliteleri, parmak numaraları hakkında bilgili ve belli bir tempoda çalabilme kapasitesine sahip olmalıdır.

Giesecking ve Leimer yaklaşımında gam çalışmasına, çok zaman harcadığı için bütün altılı, üçlü, ters hareketler ve benzeri varyasyonlarıyla beraber çalınmasının gerekli olduğu düşünülmemektedir. Bu varyasyonları çalmak talebeye çok zarar vermez ama öğrencinin sinirlerini zorlar ve daha iyi kullanılabilecek zamandan çalmaktadır. Gamlar ve gam bölümleri sürekli kompozisyonlarda var olduğu için dikkatle çalışılmalıdır. Böylelikle zamanla rahatlama yardımıyla gam icrası daha da mükemmel hale gelecektir.

Giesking ve Leimer'e göre her öğrenci, yarım senelik müzik eğitiminden sonra gam çalışmaları üzerine zorunlu sınavı geçmelidir. Serbestlik (ya da rahatlık), iyi gam icrasının önkoşuludur.

Öğrencilerinin sadece birkaç etüt çalmasına izin veren Leimer, bu etütlerin mümkün olan en son derecede kusursuz biçime getirilmesini beklediğini belirtir. Öğretmenin Heller, Bertini, Cramer, Clementi, Moscheles gibi etüd materyalleri hakkında bilgili olmasının elzem olduğunu savunan beyan bir dereceye kadar haklı çıkmıştır: Fakat bahsedilen bu etütlerle ilgili malumat daha çok deşifre yapılarak kazanılmalıdır. İlk seferde çalmak çok büyük öneme sahiptir ve öğrenciye iyi müziği kapsamlı tanınması için katkı sağlamaktadır. Sadece bazı özel eğitici etütlere tamamen çalışma uygulanmalıdır ve bu incelemenin başlangıcı olarak kısa etüt üzerine yapılan çalışma en yoğun biçimde gösterilmelidir. İyi teknik geliştirmek için, noksansız biçimde çalışılmış etüt sayısının az olması yeterli olacaktır. İyi teknik uygun çalışma metotlarıyla, şaşılacak derecede kısa biçimde kazanılırken, çok fazla etüt çalışması sadece yavaş ilerlemeye, öğrencinin zamanını boşa harcamasına ve sinirlerini yıpratmasına sebep olduğu inanılmaktadır.

Arpej çalışması da gamları çalma biçimine benzer biçimde çalınmalıdır. Parmakları alttan ya da üstten geçirirken, yuvarlama hareketi belirlenmelidir. Elin tuşlara doğru düşüşü, parmaklarda balans sağlamaya yardım edecektir. Arpejlerde eşit çalmak ardışık sesler daha uzak olduğu için, gam icrasındaki eşitlikten bir derece daha zordur. Hiçbir şart altında dördüncü parmak kullanımından kaçınılması gerekmektedir. Pek çok öğrenci dördüncü parmak yerine daha güçlü üçüncü parmağı kullanmayı dener. Elin aynı pozisyonda bu kadar kullanılmasının bir derece zorlayıcı olması gerçeği dışında, dördüncü parmak gelişmeyecek ve beş parmak arasındaki en zayıf parmak olduğu için, özel bir dikkat ve özene ihtiyaç

duyacaktır. Üçüncü parmak yerine dördüncü parmak kullanmak aksine iyi bir pratiktir. Birkaç istisna ile beraber, sol eldeki üçlü nota her zaman dördüncü parmakla çalınmalıdır.

Dominant yedili ve eksik yedili akorunun, arpej olarak çalışması büyük yarar sağladığı savunulmaktadır. Bütün parmaklar kullanılmaktadır ve dahası rahat çalmak mümkün olana kadar çok daha zordur: Arpejlerde, gam çalarken yapılan esnemenen çok daha fazla eli germek gerektiği için sadece hareket eden kaslar değil, ama aynı zamanda hareket etmeyen kaslar da devreye girer. Rahatlama düzgün ve eşit icraya sebep olacaktır ve iyi eğitilmiş bir kulakla, seste tam eşitlik sağlanacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 55-56).

Oktavlar parmaklar sabit tutularak bilekten, dirsekten ya da omuzdan icra edilebilir. Giesecking ve Leimer önceki kuralın, oktavların sadece bilekten çalınması olduğuna değinmektedir. Oktav icrası her zaman bu şekilde öğretilmiş ama her zaman bu kural uygulanmamıştır. Oktav daha sık olarak, bilekler bir derece sabitlenmiş olarak dirsekten çalınmıştır. Fortissimo oktavlar ise genellikle omuzdan çalınmıştır, pianissimo oktavların da aynı şekilde çalınabilmekte olduğu belirtilmiştir.

Oktav egzersizlerinin, legato mu ya da staccato mu başlanması gerektiği sorusu, bu yaklaşıma göre önemsiz bir husustur. Ama oktav çalışma ön hazırlayıcı olarak özellikle de küçük ele sahip olan müzisyenlerde staccato çalışması tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Oktav açıklığı (gerilme), küçük ellerde açıklıkla orantılı olarak güçlü bir sabitleme gerektirmektedir. Oktav ilerlemeleri yavaş çalarak, her oktav basımından sonra kasların rahatlatılması mümkündür, bu münasebetle yorgunluk ve sertliğe karşı korunabilir. Hız yükseldikçe, rahatlama şansı azalır ve daha yüksek bir sürat gerektiğinde rahatlatma imkânsız hale dönüşür. Parmaklar çabuk biçimde yorulur, devam etmek tamamen olanaksızdır çünkü çalma hareketine dahil olan bütün kaslar kasılmıştır. Bundan dolayı Franz Liszt'in Altıncı Rapsodi'sinde, sayfalarca süren oktavlar gibi hızlı oktav ilerlemelerinin uzun biçimde devamlılığı zorlaşmaktadır. Çoğu piyanist bu kompozisyonu çalarken kısa sürede yorulur ve sadece en yetenekli piyanistler, bu zaten zor olan görevi başarılarak yoğun nüanslarla daha da karmaşık olan eseri icra edebilmektedir. Bu durumu hafifletebilecek bir formül yoktur, fiziksel olarak gevşemeyi sağlamak; bir diğer deyişle kasların rahatlatılması için, üst kol ve omuzda daha kuvvetli kaslara ihtiyaç duyulmaktadır. Formül, kalıcı bir çare olamaz, ama en azından acı verici durumu geciktirecektir. Bu

durumda bilek staccatosu, neredeyse tamamen elenir. Kaldırma gücü çok hafiftir, tedricen titreme ya da dikey sallama vuku bulacaktır.

Giesecking ve Leimer piyanistlere, oktav çalarken bileklerini kullandıklarında, kısa, esnek oktav ilerlemeler dışında, elin çok uzağa gitmemesi gerektiğini ve çok kuvvetle çalınmamasını nasihat etmektedir. Legato oktav icralarında, başparmağın ve serçe parmağın kayması temel faktördür. Bir elde tam legato oktav icrası neredeyse geçerli sayılmamaktadır, çünkü küçük ellere sahip olunması durumunda sadece birinci ve beşinci parmakla çalınabilmektedir. Geniş eller düşünüldüğünde ise, başparmak her zaman kayar ve legato görevi tamamen dördüncü ve beşinci parmaklara bırakılmaktadır

Giesecking ve Leimer'e göre kayma egzersizleri, legato oktavlar için son derece önemlidir. Başparmak ya da beşinci parmağı ince sestem pes ses aralığına doğru kaydırmak kolaydır, ama ters tarafa yapılan hareket için aynı şey söylenemez, çünkü daha fazla beceri gereklidir. Oktav çalışta dördüncü parmağın kısmi olarak dahil edilmesi, sadece el oktav aralığı ötesinde yayıldığı zaman meydana gelmelidir. Elin tekdüze pozisyonundan dolayı kromatik oktavlar, yana doğru bir hareket olmadan sadece birinci ve beşinci parmaklarla icra edilmelidir; legato icra için çalışılarak bu hüner elde edilebilir. Oktav çalarken, beşinci parmağın birinci parmaktan daha ağır basılması önerilmektedir, çünkü sağ elde yer alan beşinci parmak genellikle melodik sesi ortaya çıkarmaktadır. Sol elde ise, bu parmaklar bas partisini göstermektedir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 116-117).

Giesecking ve Leimer üçlüleri icra etmekte de parmak tekniğinde belli metotlar gerektirdiğini iddia etmekte, kesin prosedürün kol tarafından desteklenen bilek sallanmasına başvurmak olduğunu ifade etmektedir. Tam legato, sadece el pozisyonunda değişiklik gerektirmeyen kısımlarda mümkündür. Çıkıcı biçimde çalınırken, tuştan tuşa başparmağın kayma işleminin legatoyu belli derecede bozması dışında, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklar legatoyu sürdürür. Ama bu tip eksikliklerin çalışma ve yetenek yoluyla üstesinden gelinebilir, böylelikle en sonunda pırl pırl üçlü dizi başarıyla icra edilir. İnci dizide ise beşinci parmak, yakınındaki parmağın üstünden geçmek zorundadır, bu geçme de tekrar boşluk ya da kesintiye sebebiyet verebilir. Bununla beraber, yetenekli bir icra ile tekdüzelik sürdürülebilir, ufak sapmalar neredeyse duyulmaz. Akışın bozulmaması için üçüncü parmağın, beşinci parmak üstünden geçerken tutulmasına izin verilmelidir. Gereken zamandan kısa da tutulmamalıdır. Eğer kısa kesilirse, üçüncü parmak tarafından basılı

tutulan seste kopma olur ve legato bozular. Üstte bahsedilen tekniklerde ustalaşana kadar üçlüler, tek elde çalışılmalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 117)

Bu yaklaşımda genel kural olarak akorlar, bilek ya da omuz ekleminde doğan enerjiyle sabit parmakları atarak, vurarak ya da sallayarak çalınmaktadır. Parmakların sabitlenmesi şu biçimde meydana gelmektedir: Çalacak olan parmakların uçları diğer parmaklarda çıkıntı yapacak derecede uzatılır. Akorların hızlı değişiminde, parmakların tekrar sabitlenmesi ışık hızı gibi bir çabuklukla birbirini takip etmelidir. Aynı elde çalınan akorlarda belirli notaları vurgulamak zordur, örneğin aynı elde armonizasyonu yapılan melodi seslerini belirtirken vurgulamak için esas yük, melodiyi çalması gereken parmaklar üzerinde olmalıdır. Sabitlenen akor tarafından ayarlanan melodi çalan parmağın uzatılarak sesi ortaya çıkarması tavsiye edilmektedir. Bu şekilde, tuşa basıldığında ses bir derece daha güçlü ortaya konacaktır. Ama aynı zamanda diğerlerinden daha önce duyulacaktır. Bu notaların daha önceden duyulması, çok cüzi miktarda olmalı, belli olmamalıdır. Eşliğin melodiden daha hafif çalınması zorunludur. Kişi çalışırken, bu farklılıkları abartmak ve en sıkı kulak kontrolünde ses yüksekliği oranını belirlemek en iyisidir.

Piyano tekniğinde bir diğer unsur ise tril icrasıdır. İki sesin hızlı bir şekilde birbirini izlemesi (titreşim) tril terimiyle tanımlanmaktadır, tril iki bitişik notanın kaynaşması ve karışmasıdır. Yuvarlak ve düzgün tril yapabilmek, çok büyük ölçüde kulağa ve kasların rahatlığına bağlıdır. Pek çok öğrenci, tril çalmayı çok zor bulmakta ve genelde piyanistin başarılı tril icra etmesi pek çok yılını almaktadır. Yine de konsantrasyon harika sonuçlar vermektedir. Leimer öğrencilerinden bazılarının, ilk denemeleri kaba ve acemice olmasına rağmen, birkaç haftalık ders sonunda muntazam ve pürüzsüz tril icrası başardıklarına değinmektedir. Leimer bunun sırrının, kişinin kulaklarını açık tutmasında ve trilde değişen seslerin ne çok hızlı ne de çok yavaş olmadan tam zamanda birbirini takip etmesine dikkat verilmesi olduğunu öne sürmektedir.

Eğer öğrenci, devamlı kasların rahat olması gerektiğini aklında tutarsa ve eğer günde sekiz sefer ile on sefer arasında tril çalışması yaparsa, hiç şüphesiz amacına ulaşacaktır. Eğer tril icrasında başarısızsa, ya çalışımı dikkatle dinleyerek nasıl parmakları düzenleyeceğini anlamamış ya da kaslarını rahatlamayı unutmuştur veya kaslar üzerinde hiç kontrolü yoktur. Burada tavsiye edilen metodu takip eden kimse, belli bir başarı bekleyebilir.

Tril için mümkün olan her parmak numarasını çalışmak, özellikle de üçüncü ve dördüncü parmak tril çalışması yapmak, dördüncü parmağın zayıflığını büyük açıda güçlendireceği için doğal olarak gereklidir. Trilin sonundaki dönüş, sıklıkla başparmak kullanıldığında olduğu gibi eğer ikinci parmakla çalınırsa el hareketine ihtiyaç duymaz (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 57-58).

Leimer'in görüşü, trilin pedalla beraber çalınmasıdır. Pek çok pedagog, iki sesin uyumsuz bir ses oluşturmasından dolayı pedaldan kaçınılmasını iddia ederek karşıt fikirdedir. Yine de bu disonans ses bütün bir ton olarak görülmelidir. Seslerin devamlı olarak değiştiği zincir trillerde, pedalın uygun biçimde basılması ve kaldırılması gereklidir.

Hatalı ve pürüzlü akor icrası, tanınmış konser piyanistleri tarafından bile çok sık yapılan bir hatadır. Konser salonlarında iki elin tamamen beraber çalması gereken kısımları piyanistlerin umursamadığı durumlarla ne kadar sık karşılaşıldığına değinilmiştir. Orkestrada akorların kesin bir biçimde beraber çalınmadığı durumlar, amatörlerin eleştirilerinde bile fark edilmektedir, buna rağmen konser platformunda bütün müzik duygularına karşıt bu fena kusur gözden kaçmaktadır. İki elde kesin olarak aynı anda tuşlara basmalıdır. Bu kolay olmasa da ifade için çok büyük öneme sahiptir. Konser piyanisti, titiz bir çalışmayla bu işi başarabilir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 56).

Dikkat, bir elde çalınan akorun içinde yer alan farklı seslerdeki farklı güç derecelerine verilmelidir. Performanstaki en önemli son dokunuşlar, piyano tekniğindeki bu elementte ustalaşma yoluyla tamamlanır. Bu en zordur ve bu hüner son derece konsantrasyon ve gayret istemektedir. Aynı zamanda en ilgi çekici çalışmalardan biri olarak bulunacaktır.

Leimer geniş çaplı etüt çalışmasına harcanacak zamanın, olabildiğince fazla klasik eser çalışması üzerine uygulanması gerektiğini; Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert sonatlar gibi eserlerin yanı sıra oda müziği ve orkestra çalışmalarının da çalışılmasına harcanmasının çok daha faydalı olduğunu savunmaktadır. Herkes bahsedilen eserlerin en iyi etütlerden bile daha yüksek değerde olduğunu, bu eserlere düzgün çalışmanın, bestecilerin özelliklerine çok daha doğru bir kavrayış sağlayacağını ve aynı zamanda çalan kişide daha şevk yaratacağını kabul edecektir.

Leimer ve Giesecking, piyanistin başarması gereken işin kesinlikle kolay olmadığını, gereksiz ve lüzumsuz hareketler tarafından daha zor biçime getirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bestecinin maksadına uygun olmayan her şeyden kaçınmak piyanistin adeti haline gelmelidir. Piyanistin başlıca amacı, büyük bestecilerin eserlerindeki güzellikleri tekrar yaratmasını sağlayacak kadar mükemmel icra biçimi kazanmak olmalıdır. En sıkı konsantrasyonla, yorum ve teknik icrada her inceliği duymaya ve hissetmeye eğitilmiş olan kulağa sahip her müzisyen, çok daha erken bu başarıları meydana getirecektir. Sürekli olarak “iç kulakla” kompozisyonu dinleyerek, eseri anlama kudreti o kadar büyük bir sahada gelişecektir ki en sonunda eseri bütün detaylarıyla kavrayacak ve bu usta çalışmayı en yüksek mükemmellikte yorumlayacak konumda olacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 59).

Modern piyanolar iki (bazen üç) pedala sahiptir. Sağ taraftaki pedal sesi yükseltirken, sol pedal sesi azaltmaktadır. Pedal müzik icrasında etkileri yükseltir ve dolayısıyla çok önemli ve sıklıkla zorunlu bir yardımcıdır. Eğer geçmişteki iyi müzisyenler pedatsız da ilerleyebileceklerini hayal ettiyse, bu niyet onlardaki pedal idaresi bilgi eksikliğinden ya da zayıf biçimde gelişmiş pedal mekanizmasından kaynaklanmaktadır. Kişi, pedala önem vermeden ya da düşünmeden kullanmaya cüret etmemelidir.

Pedala basmak için, pedala uygun bir biçimde oturmak avantajlıdır. Yani ayağın ön kısmı (yuvarlak bölgesi de dahil) pedal üzerinde durarak topuklar zemine yerleştirilir. Ayağı pedalla yakın temasta tutmak, pedala basılırken yapılan darbeden kolayca kaynaklanan rahatsız edici sesi önlemek amacıyla önemlidir. Tempoyu adımla belirtme ve senkop pedalı tekniğini kazanmak için, kişinin müzik bestesi üzerinde kendi başına pedal görevini icra etmeden önce uygun pasajlar üzerinde çalışma yapması faydalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s.124-125).

Pedal üzerine eğitim vermek, neredeyse hiç net temel kurallar ortaya konamayacağı için oldukça zordur. Bu hususta istisnaların, kurallardan çok olması daha muhtemeldir. Giesecking ve Leimer’e göre pek çok durumda kişi pedatsız da pedalla çaldığı biçimde olduğu kadar iyi çalabilmektedir, iki biçimde uygulama da kendileri için sesle alakalı gerekçeler vermektedir. İki stilin de kendine ait estetik nitelikleri vardır ve noksansız biçimde etkili olabilmektedir. Sıklıkla pek çok kısım, farklı sanatçılar tarafında değişik pedal

uygulamalarına tabi tutulmuştur, aykırı tasarılar müzik kısımlarında kötü etkiler doğurmamaktadır.

Pedal efektlerini bilme ve dikkatli kulak kontrolü, kişinin pedal uygulamasında zamanla hassas olmasını sağlayacaktır. Bu ayrıca piyanisti, deşifre çalarken pedalları uyumlu ve tereddütsüz bir biçimde uygulamaya hazırlayacaktır. Pedal mekanizması, kaldıraç yardımıyla hareket etmektedir. Ayak pedala bastığı zaman ses kısma yastığı (damper) bütün teller üzerinden kaldırılır ve ayak kalktığı ses kısma yastığı tekrar eski yerine döner. Bir diğer elden, pedal boşayken bir tuşa basıldığında sadece basılan notanın tellerinden ses kısma yastığı kalkacak, böylelikle bu tek tel ya da tek sesli üç tel (üç tel aynı biçimde akort edilmektedir) simultane olarak duyulacaktır. Parmak tuşu bıraktığında bu teller ses vermeyi kesecektir, çünkü ses kısma yastığı tekrar onların üzerine düşmektedir. Pedal basımında bütün ses kısma yastığını kaldırılmalıdır, tek notaya basınca ses kısma yastığının serbest bıraktığı tellerinde aynı anda titreşimi yoluyla belirli nota daha geniş hale gelecektir. Sesler birbiriyle beraber duyularak, yetenekli bir artırma gücüyle pedalin yetenekli idaresi tarafından güzel bir biçimde etkili olacaktır. Ama eğer pedal kötü idare edilirse, çirkin yığınlar meydana getirecektir.

Giesecking ve Leimer'e göre pedal, temel olarak üç farklı bakış açısıyla idare edilmektedir:

1. Ses kuvveti edinmek için uygulama;
2. Elle birleştirilemeyen ayrı nota ve akorların birleştirmek için yardımcı olarak;
3. Estetik tonal etki edinirken, kompozisyonun parçalarını ve belli notaları öne çıkarmak için (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 126-127).

Aynı akora ait sesler çalınırken pedalin uzun tutulması disonans ses ortaya koymayacaktır: bir diğer deyişle aynı tonalitedeki sesler ister beraber ister kırık akor olarak icra edilsin, kulağa kötü gelmeyecektir.

Kompozitör, akor seslerini biriktirerek büyük ses efektleri tasarlamak istediğinde, pedalin uzatılması gereklidir. Bu usule örnek olarak, Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 üçüncü bölümü örnek olarak verilmiştir (Giesecking ve Leimer, 1972, s.127):



Görsel 22. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 Üçüncü Bölüm
(Giesecking ve Leimer, 1972)

Verilen diğer örnek ise, Beethoven Do Diyez Minör Op.27 No.2 Piyano Sonatı üçüncü bölümdeki şu kısımdır:



Görsel 23. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 Üçüncü Bölüm
(Giesecking ve Leimer, 1972)

Burada aşırı ses kümesi oluşmasını önlemek amacıyla zaman zaman sesi azaltma ve kontrol etmeye gerek olup olmadığına kulak karar vermelidir.

Armonik ilerleme buna izin verse bile aralıksız olarak pedal uygulamak; cümleler bozulabileceği, ses çok fazla olabileceği ya da melodik akış icrası belirsizleşebileceği için Giesecking ve Leimer tarafından önerilmemektedir. Bu durumda, disonans seslerin bir arada duyulma tehlikesi olmamasına rağmen, iyi bir değerlendirme yine de piyanistin devamlı parolası olmalıdır. Melodik akor seslerinin, pedal etkisi altında armonik olarak ortak duyulacağı açıktır. Bu bazı zamanlarda melodinin anlaşılmaz hale gelmesine sebep olabilir. Şüphesiz ses basıldıktan sonra, öyle bir derecede azalır ki devam eden nota bu notayı bastırır; böylelikle melodi çizgisi ayırt edilebilir. Buna rağmen, temizlik için pedalın sıklıkla kaldırılması tavsiye edilmektedir.

Giesecking ve Leimer, Mozart Do Majör Sonat'ın ilk bölümünde pedal uygulamasına önerilerde bulunmaktadır.

Mozart, Sonata in C-major, 1st movement.



Görsel 24. Mozart Piyano Sonatı, Do Majör, KV 545
(Giesecking ve Leimer, 1972)

İlk ölçü, pedalın uzun kullanımına izin veren bir akora ait olan melodi ve eşlik notaları içermektedir; melodik sesler de aynı zamanda çıkıcı olduğu ve biri diğerini örtmeyeceği izin bu uzamaya izin vermektedir. İkinci ölçüde, dominant yedili akoru pedalla götürülebilecektir, ama temizlik açısından ilk do majör akor uzatılmamalıdır, armonik olarak da sürdürülmesi gereksizdir. İkinci do, cümlenin daha belli biçimde bitmesini sağlayacağı için tekrar küçük pedal değişimine imkân vermektedir. Üçüncü ölçüde alt dominant ve tonik üçlülerine dayanan iki grupla karşılaşılmaktadır. İkisi de ayrı pedal gerektirmektedir. Dördüncü ölçüdeki ilk iki melodi sesi armonik olarak dominant yediliye aittir ki bu durumda tek pedalda çalınması yeterlidir, çünkü fa ve sol notaları melodide beraber duyulduklarında trilde tekrarlanan sol notası tarafından baskılanmayacaktır. Armonik değişimden sonra

melodi sesi, mi notası pedal değişimi gerektirir ve cümle yapısından dolayı kendi nota değerinden uzun çalınmamalıdır. Mozart bile bu noktada pedalı belirtmiştir, melodide şarkı söyleyen tonun ortaya çıkmasında büyük yardımı dokunacaktır. Bu tür pedal kullanımının etkisi, modern piyanonun (doğal olarak Mozart tarafından bilinmeyen) tam, yuvarlak sesleriyle büyük ölçüde kuvvetlenecektir ve estetik nedenlerle kullanımı geçerli görünmektedir. Bu tür kompozisyonun güzelliğine hizmet eden avantajlardan, sadece Mozart bu gelişmelerden habersiz olduğu için vazgeçmek mantıksızdır. Eğer Mozart'ın müziğini onun duyacağı biçimde çalınma arzusu duyulsaydı, bu müzik için klavikord enstrümanını seçilecekti. Bu sebeple, piyanist günümüz modern piyanosunu çalarken müziği güzelleştirmek için her türlü imkânı ele almalıdır (Gieseking ve Leimer, 1972, s. 129-130).

Herhangi bir deneyimli piyanistin, yeni akorun girişinden önce daha önceki tonalitenin devam eden tonaliteye karışmasından kaçınmak için yeterince çabuk biçimde pedalı kaldırması doğal görünmelidir. Bu hususu açıklamak için, Beethoven Do Diyez Minör Sonat Op. 27 No.2 ilk bölümünden bu örnek ele alınmıştır:



Görsel 25. Beethoven Do Diyez Minör Sonat, Op.27 No.2 Birinci Bölüm
(Gieseking ve Leimer, 1972)

Burada Beethoven, bütün sonat boyunca pedalı düzenlemiştir. Piyanist, baştan sona her akor değişiminde çabuk olarak yapılan “pedala basma” ve “pedal değişimi” işlemlerini sıkı bir biçimde gözlemlemelidir. Bu çabuk değişimler göz önünde tutularak, piyano çalarken ses karakteri de dikkate alınarak yapılan her kesinti bariz biçimde göze batacak ve kulakta uygun olmayan bir biçimde duyulacaktır. Beethoven kendini şu cümlelerle ifade etmektedir: “Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino” Bu kelimeler şu anlama gelmektedir; bölüm ses kısma yastığı olmadan çalınmalıdır, yani pedal ses kısma yastığının tellere dokunmasına izin vermeyecek şekilde uygulanmalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 126-127).

Bir derece armoni eğitimi almış talebeler, akor ilerlemelerinde pedal kullanırken çok küçük sorun yaşamaktadır ama bir diğer elden tek sesler çalarken (dereceler itibarıyla) pek çok karışıklıkla karşılaşacaktır. Ardışık sesler pedalla kolaylıkla bulanıklaşmaktadır ve hala çok sıklıkla bu tip kademeli sesler, çok kuru duyulmaması için çabuk biçimde uygulanan pedal uygulaması istemektedir. Giesecking ve Leimer makul pedal yönetiminin, enstrümanın ruhunu uyandırma doğrultusunda çok etkili olacağına inanmaktadır. Örnek olarak Chopin Cenaze Marşı'nın ikinci kısmı ele alınmıştır (Si Bemol Majör Sonat, Op. 35, Üçüncü Bölüm):



Görsel 26. Chopin Piyano Sonatı, Op. 35, Üçüncü Bölüm
(Giesecking ve Leimer, 1972)

Burada pedala basım, bütün ölçü boyunca uzatılmaktadır. Melodide yer alan bitişik notalar (fa, mi bemol) bir pedal içinde (pedal buğusu) alınması muhtemel olsa da ilk başta, bastaki kök sesin akor tonlarıyla doldurulmasına izin vermek için, ikinci olarak da bastaki armonik sesler açısından pedal bırakılınca, temel seslerde kopmadan kaçınmak için tek pedalda çalınmaktadır. Melodiyi aralıksız duyurabilmek ve sesin karakteri verebilmek için yukarıda yazılanlar akılda tutulmalıdır. Örneğin, bas notasını pedala almadan dört melodik seste aynı pedal kullanılırsa, hoşça gitmeyen bir ses karışımı olacaktır. Ama armonik bas seslerin birleşmesiyle, bu melodik çizgi yumuşak ve hala tam sesler aracılığıyla tınlayan bir etki yaratacaktır. Bu durum sadece armoni hissi eğilimiyle açıklanabilir. İlk başta, kulak re bemol

majör üçlüleri hissedecektir. Melodide yer alan birinci derecede olmayan sesler (sol bemol ve mi bemol) genel armoni izlenimini bozmayacaktır çünkü uzun süreli değildirler ve onların disonans sesi üçlülerin kuvvetli duygusu tarafından karşı koyularak tamamen görünmez olacaklardır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 132).

Yukarıdaki görüşler ardışık tonal derecelerde, armoninin melodik yapıda kaçınılmaz olarak ortaya çıkan disonans sesleri kavrama ön şartıyla, pedalın iyi bir şekilde taşıyacağına ikna edicidir. Sesin nüans dereceleri, dokunmadan sonra derhal azalmaktadır, daha önce çalınan ses, şu an bedensel olarak basılma anında görülen devam eden sese oranla gölge olarak görülür. Bu tip birinci dereceden olmayan, armoni dışı sesleri kilise orgunda (bu enstrümanda, her ses eşit derecede öne çıkmaktadır) çalmak gerektiği zaman ise, ses kargaşası meydana gelecektir.

Eğer pedal modüle edilen yürüyüşlerde ya da pedal uygulamalı pasajlarda kullanıyorsa, sözü geçen tonda pedal değişiminin gerekli olup olmadığına bakmadan modülasyon nerede gerçekleşiyorsa, müzisyen pedal değiştirmelidir. Armoni bilgisi yetersiz olan talebe kulağına güvenmeli ve pedalı daha sık değiştirilmelidir. Pedalın, elverişli her dizi ve pasajda uygulanmasının önerilmediği belirtilmiştir. Karar verme kabiliyeti, prosedür ile elden geçmektedir. Öncelikle temanın karakteri ve kompozitörün maksadı düşünülmelidir. Pek çok örnekte kompozitör pedal uygulaması hakkında, uygulanabilirliği hakkında makul önerilerle üstü kapalı imada bulunmaktadır.

Piyano edebiyatında, kuşkusuz bağlı duyulması gereken kısımlarla karşılaşılmaktadır. Klavye tekniği branşında büyük aralıklar meydana geldiğinde küçük eller için bu bağlılık imkansızdır. Normal ya da ortalama parmaklar geniş biçimde dağıtılmış notalarla karşılaştıklarında ulaşamadıkları ya da bağlayamadıkları zaman, arpejlerle yapılan eşlik figürlerine benzer pasajlarda pedal uygulaması salt mantıklı çözümdür. Bahsedilen eşlik figüründe bas sesi, kendisiyle beraber duyulması gereken akor sesleriyle yaklaşık iki oktav uzaktadır. Bu tip kısımlar pedal yardımıyla kolaylıkla bağlanır ve bu prosedür piyano çalan her bir kişi için açık olmalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 134-135).

Armonik olarak farklı akorları bağlarken, senkop pedal kullanımı en iyisidir. Senkop pedal icrasını Leimer şu şekilde betimlemektedir: devam eden akora bastıktan sonraya kadar pedalı uzat, akora bastıktan hemen sonra ayağı kaldır ve indir. Yaklaşımına göre teorik olarak senkop

pedal uygulamasına itiraz edilebilir; ama pratik olarak onaylanacaktır. Senkop pedal uygulanırken, önceki ve devam eden akor bir an için uyumsuz olarak beraber çıkacaktır. Ama pedala hâkim bir piyanistin uygulamasında bu uyumsuzluk fark edilmeden önce, ilk akor ses kısma yastığıyla susturulacak ve sonrasında ikinci akor duyulacaktır. Nitekim pedal değişimi disonans sesi yok eder; ama bir diğer taraftan bu değişim çok küçüktür, kişi pedal uygulanan ya da uygulanmayan seslerin karakterinde değişimi hissetmeyecektir. Akorun tekrar çalınması kulağa garip gelmeyecektir çünkü basmayla neredeyse aynı anda meydana gelmektedir.

Pedal uygulaması, aynı zamanda kontrpuan tekniğiyle yazılmış eser ve bölümlerde de mevcuttur. Füglerde pedal kullanırken, değerlendirme yapmak gereklidir. Örneğin, dört ses ya da partinin tam icrası mutlak surette gerekli olan bir füg çalarken, pedal ayırım yaparak kullanılmak zorundadır. Pedalın hatalı uygulanması, dört partili bir düzen için uygun olmayacak bir biçimde beş ya da daha fazla sesin birbirine karışmasına sebep olabilir. Dolayısıyla füg icrasında, pedal sadece parmakların tek başına bağlama işlevini gerçekleştiremediği kısımlarda kullanılmalıdır. Pedalı kullanırken, kısa basmak yeterlidir.

İki partili piyano kompozisyonları zaman boyunca evrim geçirmiş ve geniş düzenlemeler geliştirilmiştir. Kompozitörler orkestradaki pek çok ses rengini, orkestral piyano düzenlemesi olarak tanımlanabilecek derecede piyanoya aktarmaya alışmıştır. Devam eden melodi seslerinin, diğer figürler ve melodik pasajlarla aynı anda duyulmasıyla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bazı kompozisyonlar bazen o kadar uç parmak açılımları istemektedir ki, belli melodi seslerini parmaklarla tutmak kesinlikle imkansızdır. Bu sebeple pedal, melodi seslerini tutmaya yardım etmektedir (Giesecking ve Leimer, 1972, s.136-137).

Bu tür kısımlarda pedal uygulamasından kaynaklanarak disonans seslerin bir araya gelmesi durumunda, bu sesler melodi seslerinin sürmesi için kaçınılmaz olarak kabul edilmelidir. Daha önce de değinildiği gibi, bu devam eden disonans sesler armoni tarafından bastırılacak, böylelikle kötü bir etki bırakmayacaktır. Robert Schumann “Papillons” eserinin son kısmında, uzayan bas re sesi üzerine yirmi altı ölçü yazmıştır, bu ölçüler uzun pedalla beraber çalınmaktadır. Yabancı sesler ve armonilerin birbirine karıştığı bu gibi örneklerin, hassas kulak için çok hoş gidecek biçimde duyulmaması beklenebilir. “Papillons”dan bağımsız bir parça olarak alınsa bahsedilen final parçası, bu nedenle dinleyiciler üzerinde kötü bir etki bırakabilir. Ama final parçası daha öncekilerle bir kombinasyon içinde

çalındığında, Papillions'un son sahnesi daha önce betimlenen karnaval sahnelerinin son, hayali biçimde süzülmesini tasvir etmektedir. Bu sebeple, kabul edilmeyen işaretlenmiş pedal uygulaması estetik ve sanatsal biçimde temsil edilebilir.

Kompozitörler “pedaldan elde edilen ses rengini”, ses rengini zenginleştiren bir öge olarak tasarlamaktadır. Küçük kısımlarda ve zaman zaman tüm kompozisyonlar da bu uygulama tasarlanmaktadır. Pedal sesleri, uzatılan pedalın geçici olarak bırakarak azaltılacak ses pususuyla çevrili olarak görülmektedir. Pedala basmak ve bırakmak, hızlı ses kısma yastığı hareketi için kısa sürede olmalıdır. Bu çabuk değişimle piyanist, seslerin yorucu karmaşasını önlemektedir ama bir diğer elden ses buğusunun (yumuşak ve bir derecede bulanık köşe ve çizgili yorum) kaybolmasına da izin vermemektedir. Bu buğu dışında sesler basıldığında, temiz nokta ve çizgilerle ortaya çıkar. Piyanonun kendine has, basıldığı an parlak olan ve çabuk biçimde solan tonu çıkar. Bu solan sesler, dokunulmamış tellerin titreşimiyle beraber ses buğusu denilen etkiyi gösterir.

Giesecking ve Leimer pedal uygulamasıyla yapılan ses renklerindeki değişiklikleri, pedal uygulanmadan yapılan oranla pedal etkisinin bir özelliği olduğunu ifade etmektedir. Bu değişim sesin çekiçlerin vurmadığı tellerle yaptığı sesle aynı anda duyulmasında oluşmaktadır ve bu değişim hangi oktavda bulunduğu kadar hangi nüansla basıldığına göre farklılık göstermektedir. Pedalla icra edilen bir parçanın, pedalsız çalınan versiyonundan daha farklı bir ses karakterine sahip olacağı mantıklıdır ve bu surette çok yönlü bir sanatçı bu ayrımla çok fazla renk katabilmektedir.

Simultane ses grupları ve birbirini izleyen arpejler, etkili pedal uygulamasıyla büyük bir görkemle gelişebilir; aslında ses kütesinin dalgalanmasını ve gürlemesini artırmaktadır. Burada pedal gerekli bir yardımcıdır. Aynı zamanda piyaniste yardım eder; bir diğer deyişle en uç nüans kuvvetlendirmelerini mümkün kılmaktadır. Tek seslerin baskın olduğu durumlarda, sforzato ya da fortepiyano terimiyle gösterilmesi fark etmeden pedala basarak istenen baskın etki pedalla sağlanabilmektedir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 138).

Sordino pedal olarak da adlandırılan sol pedal bir ses azaltıcı olarak işlev görmektedir. Duvar piyanolarında bu mekanizma çoğunlukla şu şekilde çalışmaktadır: Piyano çalan kişi sol pedala bastığında, çekiçler tellere yaklaşır. Teller, çekiç daha az hareket ettiği için orantılı olarak daha az bir güçle vurmaktadır. Bu sebeple üretilen ses daha yumuşak duyulmaktadır.

Sol pedal, uç noktada “piano” nüansı istenildiği belli yerlerde uygulanmaktadır. Kuyruklu piyanolarda ise sol pedal mekanizması şu biçimde hareket etmektedir: Sol pedala basıldığında her çekiçin yeri değiştirilir, böylelikle bir ses üretmek için aynı şekilde akort edilmiş üç bileşen tel yerine iki bileşen tele vurulur ya da günümüz modern piyanosunda üç telden sadece ikisine çekiç dokunmaktadır. Sol pedal uygulaması gereken kısımlar İtalyanca “una corda” (bir tel) ya da zaman zaman “due corde” (iki tel) terimiyle belirtilmektedir. “Tre corde” imi ise ayağın tekrar kaldırılması gerektiği anlamına gelmektedir. Doğal olarak, ses kısma yastığı çekiç sadece bir tele vururken en etkili biçimdedir. Sesin karakteri de (kuyruklu piyanodan bahsedilmektedir) sol pedal uygulamasından da doğal olarak etkilenmektedir. Ses kolayca önemsiz burun sesine benzer ve donuk biçime dönüşmektedir. Bu özel tını (ya da ses rengi) kompozitörler tarafından çok sık biçimde öne sürülmektedir. Bir diğer elden, duvar piyanosunda kullanılan sol pedal sadece sesi zayıflatır, ama ses karakteri değiştirilmemiş olarak kalmaktadır. Duvar piyanosu mekanizması her zaman güven vermemektedir, iyi enstrüman bile değildir. Aynı zamanda iki pedala kullanmak pek çok durumda oldukça etkilidir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 140).

Pek çok kuyruklu piyanolar ortada yer alan üçüncü “sostenuto” pedala sahiptir. Bu pedal belirli tek sesin ve akorun uzatılmasına hizmet etmektedir.

2.5. Gyorgy Sandor’un Piyoano Tekniğine Yaklaşımı

İnsan kulağı, ses ve gürültüleri limitli çeşitlilikte ses perdesi ve kuvvetini duyar. Yaklaşık olarak söylemek gerekirse 25000 titreşimin üstü veya 20 titreşimin altını insan kulağının duyması mümkün değildir. Aynı zamanda çok hafif ve gürültülü sesleri de duyamaz. Sandor perde, tını ve yoğunluk farkı olmadan yalnız başına sesin müzik olmadığını kabul eder. Bütün bu özelliklerden herhangi biri değiştirilmediği sürece, ses müziğe dönüşmemektedir. Sabit bir bip sesi hatta ses değişimi ya da renk değişimi olmadan orgda basılan aynı ses bile müzik değildir, sesi müziğe dönüştüren değişimdir. Müzikte ifadenin kalitesi ve derecesi, perde, renk ve ses değişimleriyle belirlenir. Müzik enstrümanı farklı perde, nüans ya da renk elde ettiği zaman, müziğe dönüşmektedir. Sesin değişimini, müziğin gelişimini ve ne ifade ettiğini belirleyen ise değişen hareketlerdir. Piyanistin klavyeye atak şekli, kemancının arşe ve parmak kullanımı, şarkıcıların ve üflemeli çalgıcuların nefesini nasıl kontrol ettikleri ürettikleri tonun kalitesini belirler. İcra ettikleri müzik, yönlendirdikleri hareketlerinin sonucudur. Diğer bir deyişle, yarattıkları sesin incelikleri hareketlerinden doğmaktadır. Bu

sebeple teknik müzikten ayrı kabul edilemez, bu sebeple hatalı teknik hatalı müziği oluşturur (Sandor, 1981. s. 3).

Sesler ve hareketler bağlantılı olduğu gibi hareketler de duygularla bağlantılıdır. Sesler hareketlerin sonucudur ve hareketler de duyguları ifade etmelidir. Müziğe karşılık gelen duygusal cevaplar kişisel olmasına rağmen müzik, her zaman bestecinin duygularının derecesi ve kalitesine göre ifade edilmelidir. Chopin'in zarif ve sevgi yüklü noktürnlerini yazmasını sağlayan duyguların ani, köşeli ve gergin hareketlerle icra edilemeyeceği açıktır. Aynı şekilde hiç kimse Scriabin etütlerindeki fırtınalı coşkuyu veya kendinden geçmeyi hayali, tatlı hareketlerle sağlayamaz. Baskılanmış olsun ya da olmasın, piyanistlerin hislerinin derecesi ve yoğunluğu onun fiziksel organizmasındaki hareketlerle ifade edilir; piyanoya iletilen bu hareketler dinleyicide de aynı hisleri uyandırır (Sandor,1981, s. 4).

Olgular zinciri kurulmuştur: hisler hareketlere (teknik) ve hareketler sese (müzik) dönüşür. Müzik yaratımının bütün dairesi oldukça basittir: Besteciyi harekete geçiren duygular onun müziğini yaratmasına yönlendirir ve müziğinde ifade edilir. Müzik notaya döküldüğü zaman, görünür (müzik notası) olur. Performansçının rolü müziği tekrar (yaratıcısından ilham veren duyguları) yaratma yoluyla dinleyicide benzer duyguları uyandırmaktır. Zincirdeki önemli bağ tekniktir; yani müziği yaratmak için müzisyenin yaptığı hareketlerdir. İdeal şartlar altında, bestecinin duygu ve heyecanlarını ifade eden müziği, yorumcu çaldığı müzikle dinleyicinin hislerini uyandırır. Müzisyenin ustalığı, bestecinin yazılı eserde yer alan ifadelerine bağlı kalıp kalmadığı ve tekniğinin bu ifadelerdeki duygusal içeriğe yansıtıp yansıtmadığına bağlıdır (Sandor, 1981, s.4).

Piyanoda üretilen sesin kuvveti, çekicinin hızına bağlıdır. Çekicinin istenilen hızı üretmesine ve dolayısıyla piyano çalınmasına hizmet eden iki enerji vardır: her şeyi dünyanın merkezine iten yer çekimi ve kas enerjisi (çalan kişinin fiziksel gücü). Sandor, piyano çalan kişinin fiziksel gücünü uygulaması üzerine görüşlerini betimlerken, piyanistin bedenini ifade etmek için çalan mekanizma, ekipman ve aygıt terimlerini kullanmıştır. Araştırmada da Sandor'un piyano tekniği yaklaşımının daha açık bir biçimde anlaşılması için bu terimler, Sandor' un fikirlerine uygun biçimde kullanılmaktadır.

Sandor yer çekimi kuvvetini en hazır enerji kaynağı olarak tanımlar. Varlığı dünya çapındadır; kişinin nerede olduğu fark etmeden vardır. Hareket etme hürriyeti olan her şey,

dünyanın merkezine doğru hareket eder. Bu tabii ki merkezci kuvvet hakkındaki her şeyle meşgul olunması gerektiği anlamına gelmemektedir, ama bu hareket eden bir şeyle alakadar olduğunda düşünölmek zorunda olunan bir güçtür. Çünkü bu güç kütleyi ağırlığa dönüştürür, bir ev inşa etmek, uçak uçurmak ya da piyano çalmak ile alakadar olurken düşünmekle mükellef olunan bir olgudur. Hareket ve organize hareket olan teknik buradaki ilgi alanı olduğu için, bu bitmez tükenmez enerji kaynağını anlaşılmalı, olabildiğince işlemin içine alınmalı ve uygun biçimde kullanılmalıdır. Her zaman var olduğu için, onu yok saymak yararsızdır: yer çekimi ile ne kadar iyi iş birliği yaparsa, piyanist kendi enerjisini de mümkün olan her yerde korumuş olur (Sandor, 1981, s. 37).

Diğer enerji kaynağı ise kas sistemidir. Başka bir fiziksel enerji kaynağı yoktur. Yer çekimi kuvveti ve kaslar, kişinin piyano üzerinde ihtiyacı olan her şeyi gerçekleştirir. Bu iki güç ve iki gücün kombinasyonu, bütün çalma ekipmanını aktive edecek enerji kaynaklarını sağlar. Yerçekimi, eğer çalma mekanizmasının kütlesi onu akıllıca maruz bırakılırsa ölçülemez bir biçimde yardım eder. Çoğu zaman, iki enerji kaynağının da kullanılması en uygun çözümdür. Buna ek olarak mümkün olan her yerde yerçekimi gücünden yararlanmanın, enerjiyi korumak için çok daha ekonomik olacağı açıktır.

Sandor piyano çalarken tamamen rahatlamamanın var olmadığını savunur. Sadece yer çekimi gücüne bağlı olduğunda bile, el ve kolu uygun pozisyona kaldırmak ve yerleştirmek için kas enerjisi kullanılmaktadır. Pek çok hareket karşıt kasların ayarlanmasıyla yapılır; bir kas grubu çalışırken (fleksör kaslar), diğer grup (ekstansör kaslar) rahatlamaktadır.

Rahatlayacak kısım kaslar çalışırken devamlı değişir, ancak tamamen rahatlama icra sırasında mümkün değildir. Ayrıca ağırlığın da salt olarak az kullanıldığını, hareketin içine yerleştirilmesi gerektiğini vurgular. Sesi yaratanın hız olduğunu belirtir. Simültane ve uzayan aktivitelerin kas setleri için kullanışsızlığına değinerek, koldaki gerginliğin verdiği güçlü hisse rağmen tamamen gereksiz olduğunu ve bu sebeple kaçılması gerektiğini belirtir. Bu kasılmalar, zayıf tonla sonuçlanacak olan sertlik ve sabitliğe sebebiyet verecektir. Her durumda, eğer yumuşak sesler üretilecekse, eklem ve kaslar esnek olmalı, kasılma ve bağlantılar nazikçe olmalıdır.

Atmosfer, yorum, doğaçlama, ilham ve yaratıcılık gibi tanımlanması zor terimlerin aksine tekniğin tanımı basittir. Teknik, piyanonun yapısı ve insan vücudu anatomisinin durumuyla

iyi koordine edilmiş hareketler sistemidir becerisidir. En karmaşık teknik aktiviteler bile, ustalaşmak isteyen biri tarafından kavranabilir ve kavranmalıdır. Bileşenleri ayrılabilir; parmakların, elin, bileğin, kolun ve vücudun gerçekleştirdiği hareketler aslında, bütün vücut anatomisinin basit bileşenleridir. İnsan mekanizmasının koordinasyonun yerçekimi gücü ve fizyoloji kurallarına dayanır. Sandor'a göre teknik, sanata öncülük eder ve bu yüzden önce ele alınmalıdır.

Piyanistler arasında dikkat çekici sakatlanma olaylarının sebebi (yorgunluk, kas ağrısı gibi geçici veya kronik ağrılar), kas yapan egzersizler ve aşırı gerginlik yapan yanlış çalışma alışkanlıklarıdır. Bu istenmeyen ve sorun yaratan semptomlar, kişinin kas sistemine devamlı zarar vermesinin sonucudur. Bunlar kaçınmak mümkündür ve kaçınılmalıdır. Uygun olan çalışma, doğru alışkanlıkları kazanmak ve mekanik ısınma egzersizlerine gereksiz saatler vermemektir.

Her normal canlı, çevreye uyum sağlamak ve yaşamak için belli derecede koordinasyon ile doğar. Sadece birkaç ay sonra bebekler koordinasyon becerisini oldukça fark edilir biçimde geliştirir. Genel olarak, çocuklar kısıklıklarının sonucu olarak yetişkinlerden daha iyi koordinasyona sahiptir. Genellikle kısa boylu insanlar, uzun boylu insanlara oranla daha iyi koordine olurlar. Büyük bir kıvraklık ve rahatlıkla, daha etkili hareket ederler.

Bazı virtüözler kısadır ve küçük elleri vardır; Leopold Godowsky, Josef Hofmann ve Ignaz Friedman, bu özelliklere sahip büyük sanatçılardan sadece bir kaçıdır. Şu açıktır, uzun insanlar da iyi piyanist olabilirler. Buna ek olarak, harika çocuklarda da mucizevi koordinasyon yetenekleri olduğu iyi bilinir. Böylelikle en ağır teknik ustalıkları, büyük kolaylıkla performans ederler (Sandor, 1981, s. 17).

Sandor, bir çocuğun müzik çalışmalarına başladığı zaman, genellikle doğal bir koordinasyon becerisine sahip olduğuna inanmaktadır. Eğer öğretmen bunu iyi bir avantaja çevirir ve fazla karışmazsa, öğrenci daha iyi şekil alarak daha mutlu bir piyanist haline gelir. Sandor çocukların kuvvetli çaldıklarında, içten gelen bir biçimde bütün kolunu ve vücudunu harekete attığını ve çoğu zaman herhangi bir efor harcamadan çaldığını gözlemlemiştir. Fakat aynı durumun yetişkinler için geçerli olmadığını ifade eder. Bunun sebebi çoğunun çalışma alışkanlıklarından dolayı zorlanması ve genellikle onları engelleyen fikirlerden dolayı handikap içinde olmalarıdır. Çoğunlukla ana ilgileri, ileri piyanist olabilme yolunda

kaybettikleri doğal koordinasyonu nasıl tekrar kazanabilecekleridir. Koordinasyon kaybının en yaygın nedeni, parmakların bağımsız çalışmasını hedefleyen ve zayıf bilek kaslarını kuvvetlendiren çalışmalardır. Pek çok yetişkin piyanist kasları kuvvetlendirmeyi hedefleyen parmak egzersizlerinden dolayı acı çekmek zorunda kalmıştır. Koordinasyonlarını ve kas dayanışmasını pahasına belli derecede parmak bağımsızlığı kazanırlar. Genellikle psikolojik faktörler de piyanisti engeller. Parmakların bağımsızlığı gereklidir; fakat zorlayarak ve kasılmaya yol açarak kazanmaya çalışmak yerine, Sandor'un temel yaklaşımı onlara ihtiyacı olan gücü verecek ve özgürce hareket etmelerini sağlayacak kas gruplarının olduğu doğru pozisyonu arayan teknik çözümlerdir. Bu yaklaşım makul bir yolla önkolu zorlamak ve yormaktan kaçınmak ve parmakları hareket ettirip güzel bir ton üretmektir.

Sandor'a göre geniş kaslar hareket ettirildiğinde, piyano çalmak için gerekli efor, harcanan gerekli enerji öyle bir biçimde dağıtılır ki neredeyse hiç hissedilmeyecek ya da görülmeyecektir. Burada enerjinin aşırı azaltılması ile rahatlamanın karıştırılmamasını vurgulanmaktadır. Bu basitçe, neredeyse hiç efor sarf etmeden süratle kasların kullanımı konusudur. Piyanoda tamamen rahat olma söz konusu değildir çünkü elin ya da parmağın kalkmasında bile bazı kaslar aktiftir. Göreceli rahatlama hissedilebilir çünkü çoğu kas efor sarf etmez; çünkü güçlü kaslar çalışan kaslara yardım ettiği için görevlerini kolaylıkla icra ederler.

Parmaklar dikey ya da yatay olarak çalabilir. Önkoldaki fleksör ve ekstansör kaslar ile eldeki uzaklaştıran ve yaklaştıran kaslar tarafından hareket ettirilir. Dikey ve yatay hareketlerinin kombinasyonu ile dairesel olarak da hareket edebilirler. El, önkol kasları ile dikey, yatay ve dairesel olarak hareket edebilir. Önkol, üst kollardaki kasların (biceps ve triceps) dikey hareketiyle hareket edebilir. Üst kol ve önkolu birbirine bağlayan kolların yardımıyla, önkol kemiği ve dirsek kemiğini dışa çevirerek ve içe çevirerek kendi ekseninde dönebilir. Yana doğru hareket edemez, bu hareket üst kolun dönmesiyle yapılır. Üst kol yatay, dikey ve dairesel olarak hareket edebildiği gibi sırt, omuz ve göğüs kaslarının yardımıyla dönebilir de. İnsan vücudunun en hareketli üyelerinden biridir. Omuz dikey olarak, öne ve arkaya ve dairesel biçimde hareket edebilir. Nadiren aktif olarak hareket eder, ama bütün kolu destekler ve hareket ettirir (Sandor, 1981, s. 26).

Parmakların yatay hareketleri (elin açık ya da kapalı pozisyonunda) elde yer alan kaslarla gerçekleşir. Parmakların dikey hareketi ise, ön koldaki antagonist kaslarla yapılır. Bu

hareketlerin hiçbirini “parmak kasları” tarafından icra edilmez çünkü hiçbir şey kendi başına hareket edemez; işi yapan bu kaslar her zaman insan mekanizmasının bitişik bileşenlerin içinde bulunmaktadır. Bu kasların hiçbirini uzun zaman aşırı kasılmış bir biçimde kalmamalıdır ve bu durumu özellikle el geniş olarak esnediğinde gözlemlemek önemlidir. Parmakların yaklaşık normal pozisyonuna mümkün olan en çabuk ve en sık biçimde dönmesine izin vermek gereklidir. Bu aynı zamanlarda staccato oktavlar için de geçerlidir.

Sandor, aşırı pozisyonlardan kaçınılması konusunun ısrarla üzerinde durur. Fazla yükselen parmaklar, düz parmaklar, fazla kıvrık parmaklar, çok alçak veya yüksek bilekler, aşırı eğrilmiş eller (içe ya da dışarı), içe çekilmiş dirsekler ve gergin kol kullanımından kaçınılmalıdır. Bu pozisyonların hepsi soruna neden olmaktadır.

Parmaklar, el, kol ve insan anatomisinin geri kalanı gibi, kavisli bir çizgide hareket eder. Çünkü desteklendikleri belli noktalarla birbirlerine bağlıdır ve bu noktalar bir dairenin yarı çapında hareket ederler. Bu yüzden bilek pozisyonu değiştirilmelidir, böylece parmaktaki son kemik tuşa yaklaşık olarak dik bir biçimde durabilir. Her parmak bu ayarlamaya ihtiyaç duyar, özellikle beyaz tuşlardan siyah tuşlara ya da siyah tuşlardan beyaz tuşlara geçerken bu ayarlama elzemdir.

Omzun esas rolü, kolu kaldırmak ve onun ağırlığını taşımak, rehberlik ve kontrol etmektir. Kural olarak, omzun fazla hareket etmemesi beklenir ve bunun sonucu olarak da sıkma hissi yaşanabilir. Bunu düzeltmek için, kişinin yapması gereken şey onu hafif bir biçimde ya dairesel ya da daha önceki pozisyonuna karşıt bir biçimde hareket ettirmektir. Ne kadar güçlü olsalar da omuz, göğüs ve sırt kasları da rahatlamaya ihtiyaç duyarlar. Omuz, kolun bütün ağırlığını devamlı taşıdığı için ara sıra dinlenmelidir; bu kolun serbest düşüşünün olduğu, yer çekiminin görevi devraldığı ve vücuda yakın düştüğü zamanlarda olur. Bazen derin bir nefes ihtiyacı duyulan bütün rahatlamayı sağlar.

Sandor, gövdenin geri kalanının ve onun güçlü kaslarının olumlu katılımıyla çok büyük yararlar sağlanabileceğini söyler, tabii bunlar maksatlı ve engelleyen katılımlar olmamalıdır. Yani vücut kasları kasılarak performans, sabit bir hale getirilmemelidir. Vücut kaslarının yapıcı rolü, kolları düzenlerken aynı zamanda vücudu hareketli ama güvenli bir vaziyette tutmaya yardımcı olmaktır. Kollardaki bütün yukarı ve aşağı hareketleri yapan göğüs kasları akorları çalmak için önemli ölçüde yardımcıdır. Tabii ki, bu hareketlerde yer alan başka kas

grupları da vardır. Bazı sırt kasları kolları kaldırırken aktifken, omuzlar kolları aşağı çekerken aktiftir ve gövdenin arka ve yan tarafa eğilmesini sağlarlar.

En önemli kaslardan biri diyaframdır. Bu kas tamamen gizlenmiş durumda olduğu için, çoğu kişi onun rolünün farkında değildir, ama aynı zamanda nefesi düzenlediği için son derece önemlidir. Gergin ve katı olduğu zaman, insan vücudunu iki eşit parçaya bölen bu kas akciğerlerin tam olarak şişmesine engel olur; bu durum rahatsızlık ve gerginlik duygusuna neden olabilir. Akciğer serbest biçimde çalışmadığında, nefes ihtiyaç duyulan oksijeni sağlamak için daha hızlı ve kısa bir hale gelir. Performans sırasında piyanist olduğandan daha fazla oksijene ihtiyaç duyar, çünkü vücut fonksiyonları artmış ve çoğalmıştır. Bu sebeple gergin diyafram ve akciğerin etkileri oldukça rahatsız edici olabilir. Bozulmuş nefes, müzik cümlelerini telaşlı ve kısa süreli hale getirerek zarar verecektir. Ne yazık ki, kaslar gerildikçe diyafram da daralacaktır. Performans yapan mekanizma ve müziğin kendisi arasındaki en yakın bağlantıyı sağlayan halka nefestir: hem cümleleri hem de kas aktivitesindeki tempoyu yönetir ve kontrol eder. İç gerilim diyaframda katılığa, bu nedenle de yanlış ve gergin bir tekniğe sebep olabilir. Bir rahatsızlık diğerini besler. Derin nefes almak bazen yardımcı olur; diyaframı aşağı doğru baskılar ve onun normal nefesin sağlanması için tekrar şişmesine izin verir. Eğer çalan mekanizma düzelirse ve solunum sistemi diyafram ya da diğer kaslarda devamlı gerilimle engellenmezse, kişi tam olarak müzik yapmak için hazır demektir. Bu arada, sahne korkusunun en bilindik semptomlarından biri bütün vücut ve ruhu engelleyen gergin, dar diyaframdır. Birkaç derin nefes almayı denemek, diyaframın normal fonksiyonuna dönmesine yardım edecektir (Sandor, 1981, s. 30-31).

Sandor kurallar koymak yerine, düşünülmesi gereken belli prensipler önerme fikrindedir. Piyanoda dengeyi sürdürmek için hem sabitlik hem de hareketlilik aranır; aynı zamanda piyanoda dengeyi sürdürürken minimum efor harcama yollarını bulmak için çalışılır. Sabitlik derken rahatlıkla oturmayı sağlayacak pozisyon, hareketlilik derken de bütün klavye boyunca özgür ve eforsuz hareket edilmesini sağlayan pozisyon kast edilmektedir. Vücut ağırlığının çoğu taburededir, ama özellikle vücut hareket halindeyken ağırlığın bir kısmı ayaklarla da desteklenmektedir. El ve kol ne zaman hareket içindeyse, vücudun dengesi çok ufak bile olsa değişir. Vücut, kollara ve ellere yardım eder ve onları en avantajlı hareket edebilecekleri pozisyona getirir.

Tabii ki, bu denge devamlı bir değişim olduğu anlamına gelir. Bu değişim çoğu zaman minimal ve hatta görünmezdir, ama çok hafif biçimde hareket edilmediği sürece balans kaybedilir. Dengesini kaybeden vücut hem gövde hem de uzuvlarda belli bir gerginlik oluşmasına neden olur. Sandor şu görüşünü sıklıkla tekrarlar; sabit olan herhangi bir pozisyon hem gerginliğe sebep olur hem de gerginlikten kaynaklanır. Ama pozisyondaki değişiklik kasılmış kaslarda yararlı surette rahatlamayı garanti eder.

Piyanonun bir ucundan diğerine hareket ederken, ayaklar da vücudun bu hareketini dengelemeye yardımcıdır. Hem bir ayağı karşıt yönde hareket ettirmek hem de vücudun eğildiği yere topuğunu döndürmek en etkili biçimde denge sağlanmasına yardımcı olmaktadır.

Sandor oluşturduğu bu liste ile piyano çalarken kullanılan bütün parçaların hünelerinin tamamını ve onların mümkün olan hareketlerini betimlemeyi arzulamaktadır. Liste kullanılan öğelerin sayısının sayılı bir biçimde limitli olduğunu gösterir. Sandor bu hareketlerle ve onların kombinasyonuyla piyanistik olan arzulanan her şeyi gerçekleşereceğini savunmaktadır.

Sandor açık biçimde insan hareketlerin tümünün sistematik biçimde gruplanabileceğini savunur. Piyano çalarken uygulanan temel teknik ya da hareket kalıplarını belirler. Bu hareket kalıpları ve onların kombinasyonlarının, tüm piyano yazısına teknik çözümler olarak hizmet etme anlamında geniş kapsamlı olduğunu iddia eder. Birkaç teknik formülün her piyanistik probleme yanıt vermesini iddia etmek suni gelebilir; ama son incelemede, insan vücudundaki hareketlerin tümünü oldukça limitli sayıda hareket modellerine indirgemek ve özetlemek mümkündür. Sonrasında ise Sandor şu ifadeleri kullanır: “Bu hareket kalıplarını benimsemeli (çalışmak) ve onları, onlara en uygun içerikle (yorum) kullanmalıyız. Basit, değil mi? Aslında hız, eşitlik ve kontrol gibi teknik zorluklar hala mevcut olduğu için o kadar da kolay değildir ve yorum meselesi, şanslıyız ki, farklı zevk ve yaklaşımlara çok daha açıktır. Teknik problemler, temel hareket modelleri ve onların kombinasyonları çözüm sağladığı için açıkça çözülebilmektedir” (Sandor, 1981, s. 37).

Sandor’un piyano tekniğini, beş temel hareket kalıbı başlığında açıklamaktadır. Ele alınan ilk temel hareket kalıbı olarak serbest düşüş tekniği ve hareketi tanımlanmak istendiğinde, için çoğunu yer çekimi gücü yapsa da yer çekiminin hareketin sadece bir fazında aktif

olduğunu akılda tutmak gereklidir. Kol düşmeden önce, kaslar tarafından aktif olarak kaldırılır ve tuşların üzerine konduğu anda darbe etkisi verir ve hemen kasın çekilmesiyle etki hafifler. Bu sebeple, tamamen rahatlama bu iki evrenin (kaldırma ve konurma) arasında, kolun düştüğü o kısa zamanda meydana gelir. Sandor yerçekimine en bağlı serbest düşüş hareketinin bile, tamamen rahat bir hareket olmadığını belirtir. Sadece parmak, el ve kol kaldırıldığı ve düşmek için uygun pozisyonu aldığı zaman kaslar tamamen serbest bırakılır ve görevi yer çekimi gücü devralır. Hızı yavaşlatmak ya da atma hareketiyle artırmak gibi girişimlerde bulunmamayı öğrenmek gereklidir. Kolun bir parçasının (ya da parçalarının) sanki kişiye ait olmayan bir nesne gibi serbestçe düşme becerisi kazanılmalıdır. Bir başka deyişle, salt yer çekimi gücünün bu evrede tesir eden güç olmasına izin verilmelidir (Sandor, 1981, s. 39).

Serbest düşüş hareketi üç etaptan oluşur. Serbest düşüşün ilk etabı aygıtı (kolu) kaldırmaktır. Her zaman olduğu gibi enerjinin mümkün olan en az biçimde harcanmasına gayret edilir. Bu sebeple, kolun yukarı kısmının hafif hareketiyle yukarı harekete başlanır, hemen ardından bunu sırayla elin ve parmakların kalkması izleyecek, önkolun yukarı hareketi takip edecektir. Bu simultane bir hareket değil, birbirini izleyen hareketler dizisidir. Düşüşe hazır olduğunda, parmak uçlarının tuşlara uzaklığı yaklaşık yirmi beş santimetredir; bu noktada dirsek çok hafif aşağıya indirilmelidir, böylece bilek ve parmak uçlarının düşüşü tamamen dikey olacaktır. Bütün kol ve elin, düşmenin başlamasından önce hareketsiz olması, yer çekimi gücü hızını artırarak ya da azalarak etkilememesi açısından çok önemlidir. Sandor parmak ve bileklerin hafif kıvrımlı pozisyonunu not edilmesini ister; çünkü bu pozisyon iniş sırasında bütün eklemlerin elastik olarak yastıklanmasına ve tuşlara enerjiyi doğru olarak transfer etmesine izin verecektir. Eklemlerin her birinin -parmak kemiği arasında olan iki eklem, parmak eklemi, bilek ve daha az derecede dirsek ve omuz eklemleri- enerji transferini düzenlemede payı vardır. Ses kalitesinin derecesi -tamlık, sertlik ya da zayıflık- hangi eklem sabitleştigiğine bağlıdır. Eğer gevşeklerse, neredeyse hiç ses ortaya çıkmayacak, eğer sabit ve katılırsa sert bir ses elde edilecektir. Eklemler esnek ve sağlam olmalıdır ve sadece parmaklar tuşlara baskı yaptıkları andaki o kısa sürede sabitleştirilmelidir. Kaldırma etabı hareketler dizisiyken, düşüş ve indirme etabında bütün elemanlar aynı anda işe karışır.

İkinci etapta kol, el ve parmaklar aynı anda düşerler. Kaldırma işlemi aktif kaslar tarafından yapılırken, bu etapta kaslar tamamen pasiftir ve yer çekimi gücü hızını değiştirecek bir müdahale olmamalıdır. İkinci etapta aygıt düşer ve kişi tamamen rahattır.

Üçüncü etap ise indirmedir. Bu noktada, her bir eklemdede ani ve hafif sabitleşme olacaktır. Bu sabitleşme enerjinin tuşlara transfer olmasına, el ve parmakların özellikle de bileklerin hafifçe geri sıçramasına neden olur. Bu sabitleşme eyleminin ani olması, uzatılmaması gereklidir ve parmak uçlarında devam eden bir baskı hissi olmamalıdır. Buna karşıt olarak ise, elde geri sıçrama olduğu anda, omuz kasları üst kolu kaldırmaya başlar (onları birinci etaba geri döndürür), böylece parmak uçlarındaki herhangi bir uzayan baskı hissini rahatlatır. Yukarı kaldırma sürecinin çoğu kısmında, parmak uçları tuşların üstünde kalır çünkü sesin ani bir biçimde kesilmesi ya da staccato efekti istenmektedir. Aynı zamanda indirmedeki ani vuruştan (eklemlerin sabitleştirilmesi) sonra, her eklemdede pozisyon tamamen değiştirilmesi istenmektedir. Eğer bu hareket sırası kullanılırsa, bütün kolda yukarı doğru rahat, kolay bir hareket olacak ve bir sonraki serbest düşüşe hazır olunacaktır. Bu hareket Sandor piyano tekniği temel prensiplerinden birine uymaktadır: herhangi bir sabit pozisyonun herhangi bir şekilde uzatılmasından kaçınmak. Bileğin, indirme evresinde nispeten alçak pozisyonda olması ve böylelikle doğal olarak yastıklama yapabilmesine dikkat etmek çok önemli bir detaydır. Eğer bilek yüksek ve gevşek olursa, aşırı ölü bir aşağıya iniş yapacaktır; eğer sabit bir pozisyonda durursa, sert ve kaba bir ses elde edilecektir (Sandor, 1981, s. 42).

Serbest düşüş hareketi tek notada, aralıklarda ve akorlarda kullanılabilir ve buna bağlı olarak çalışılmalıdır. Kol siyah tuşların üzerine ineceği zaman, bileğin hareketlerini yapabilmesi adına beyaz tuşlarda olduğu kadar yeterli alan sağlamak için parmaklar tuşlara indiğinde hafif yüksek kol pozisyonu belirlemek gereklidir. Üst kol (omuz değil) kaldırılmadığı sürece, bilek ihtiyaç duyduğu ekstra alana sahip olmayacaktır. Eller ve parmaklardaki “his” siyah tuşlarda da beyaz tuşlarda olduğu gibi olmalıdır.

Her piyanist kendisi için kolun düşmesi gerektiği noktayı belirlemelidir. Eğer tuşlara çok yakın olursa, kol yeterince hızlanamaz; eğer çok uzak olursa tuşlara çarpar ve amaçlanan tuşlardan bazılarını kaçırabilir. Bu bileşenlerin hiçbirinde çok kasılmış ya da gerilmiş pozisyon olmamalı, hiçbir parmak ekleminin çıkıntılı ya da çökmüş olmadığından ve bileğin ne çok yüksek ne de çok alçak olmadığından emin olunmalıdır (Sandor, 1981, s. 43).

Yer çekimi kuvveti kendi kurallarıyla işler, hızlanmak için yeterli zaman ve mesafe verilmezse, atma eylemi eklenmeden serbest düşüşte yetersiz hız üretilecektir. Bu sebeple, serbest düşüş tekniği sadece moderato tempolarda uygulanabilir. Hiçbir şey hızlı düşmez.

Örneğin, Chopin Etüt Op. 10 No.1 sol elinde ve Tchaikovsky Birinci Piyano Konçertosu'nun açılışı serbest düşüş tekniği için ideal noktalardır (Sandor, 1981, s. 45). Serbest düşüş tekniği geniş açılım gerektiren akorlar için çok uygun değildir çünkü bu tarz akorlar için esnemesi gereken el, elin düşüşünün hızını değiştirmeye meyilli olacaktır. Burada başka bir hareket uygulanmaktadır; itme.

Sandor ikinci teknik olarak beş parmak, dizi ve arpej tekniğinden bahsetmektedir. Hem aktif hem de pasif rollerde parmaklar son derece önemlidir, çünkü onlar "icra eden" üyelerdir: tuşla sadece parmaklar temas halindedir. Aslında bütün kol ve vücut hareketlerinin amacı parmaklarla iş birliği yapmak ve onlara yardım etmek için hizmet etmekten başka bir şey değildir.

En önemlisi, parmakları ayrı birimler olarak değil, onları hareket ettiren önkol kasları ve tendonlarının bir uzantısı ve devamı olarak görmektir. Sandor açıkça hiçbir parmak egzersizin, her parmağa yardım edecek önkol ve üst kolun uygun yerleştirilmesi ve ayarlanmasını yapılmadan gerçekten parmaklara bağımsızlık vermeyeceğini vurgulamaktadır. Gerçek bağımsızlık, sadece önkol ve üst kol kaslarının gelişmiş iş birliği ile yapılır, parmakları zorlayan, doğal olmayan duruma getiren sabit el (ya da bilek) pozisyonu devam ettirilerek parmak bağımsızlığı sağlanamaz. Uzun vadede bu sabitleştirilmiş pozisyonlar gerilme, yorgunluk, ağrı ve keskin ya da kronik rahatsızlıklara neden olacaktır. En kötüsü ise, zayıf piyano sesi üretimidir.

Her parmak boyut, şekil ve hatta anatomik (başparmak) açıdan farklıdır, gam ve arpejleri çalar ve çalışırken seste eşitlik için gayret edilir. Eğer sabit el ve bilek pozisyonuna sahip olup ve her parmak için uyum sağlanmazsa, parmaklardaki eşitsizlik kendini en açık biçimde gösterir: kısa ve narin beşinci parmak ve kaba, iki kemikli baş parmak asla aynı şekilde çalınmaz. Parmaklar benzer bir biçimde hareket etmeye zorlanabilir, ama bu zorlamayı kişinin bütün hayatı boyunca devam ettirmesi gerekir; sabit bir bilekle asla benzer bir biçimde çalınmayacaklardır. Değişmez, sabit el pozisyonu yerine, parmaklar kendilerini düzenleyecek, bir zorlama ve engelleme olmadan serbestçe hareket etmelerini sağlayacak bilek, önkol ve üst kolun devamlı olarak ayarlayıcı hareketlerine ihtiyaç duyarlar. Bu tarz hareketler, bu bileşenlerin yapabilecekleri kapasiteleri içindedir.

Başparmak, diğer dört parmaktan oldukça farklıdır; diğerleri üç parmak kemiğine sahipken başparmak sadece iki kemikten oluşur. En güçlü ve en faal parmaktır; elin yanında hareket edebilir ve diğer parmakların altından geçebilir ve diğerlerine göre daha fazla bağımsızdır. Onun el tarağı kemiği diğer kemiklerden hürdür ve bağlarla onlara bağlanmamıştır. Diğer parmakların dikey hareketi onların birinci parmak kemiğinin el tarağı kemiğine bağlandığı yerde meydana gelir, ama başparmak kendi el tarağı kemiğinin bilekle bağlandığı yerden dikey biçimde hareket eder.

Bu anatomik farklılığın açık sonucu şudur ki, başparmak dikey olarak hareket ettiğinde farklı bilek pozisyonuna ihtiyaç duyar, bilek oldukça alçak biçimde yerleştirilmelidir. Eğer bilek diğer parmaklara uygun olan daha yüksek bir pozisyonda kalırsa, başparmağın dikey hareketi dik eğimli değil, dışa doğru bir kavis biçiminde olacaktır (Sandor, 1981, s. 53).

Her parmak ucunun dikey olarak aşağı inmesinin sağlanması zorunludur çünkü tuşların kendisi sadece dikey yönde hareket eder. Bu sebeple, parmakların tuşlara doğru olan yönü değiştirilerek elde edilen eğri yönelim enerji kaybıdır.

Her parmağın kol ve bilekle iş birliği yapabilmesi için iki eşit derecede elzem olan düzenleyici hareket vardır; bunların ilki dikey düzlemde ve ikincisi ise yatay düzlemdedir. Parmakları onlara mahsus önkol kaslarıyla (fleksör ve ekstansör) bir çizgi içinde bulundurmak istenildiği için, her parmak için bilek ve önkol pozisyonunda hafif yana doğru (ya da yatay) değişiklik olacaktır.

Başparmak çaldığı zaman, bilek aşağı indirilmelidir. İkinci parmağa devam ederken, bilek hafifçe kaldırılır çünkü ikinci parmağın parmak kemikleri ve metakarp kemiği, başparmağın metakarp kemiği ve bileğin bağlandığı noktadan daha yüksekte birleşir. Başparmak ve ikinci parmak sadece bu noktalarda kendi dikey hareketlerini yapabilirler. Başparmağı ilk parmak kemiği ve metakarp kemiğinin birleştiği noktada dikey olarak hareket ettirmek imkansızdır: sadece yatay olarak hareket eder (yani avcun içine ya da dışına doğru). Başparmağın dikey hareketi metakarp kemiğinin bilekle birleştiği noktada yapılır, bu sebeple başparmak çalarken bilek aşağı indirilmelidir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklarda ise bilek ve önkol yükselmeye devam eder, beşinci parmakta ise en üst noktasına ulaşır. Hem dikey hem de yatay ayarlama hareketleri elzemdir ve parmaklar kendilerine özgü daha yüksek veya alçak bilek pozisyonlarını hizalamalıdır, başparmakta en alçak noktada bulunurken beşinci

parmakta en yüksek pozisyon oluşur. Eğer icra sırasında hem yatay hem de dikey düzenlemeler icraya eşlik ederse, parmaklar kendilerine en uygun pozisyonda olacaklardır.

Sandor tekniğinde gam çalmanın detaylarını tarif etmeden önce, diğer parmaklar teker teker incelenmiştir. Diğer dört parmak başparmaktan açıkça farklıyken, kendi aralarında da değişiklikler barındırmaktadır. Şekil, boyut olarak farklıdır, yeterli kaslara sahip olmalarına rağmen güç açısından eşit değildir. Bilhassa dördüncü parmak, zayıftır ama bunun sebebi güçlü kasları olmaması değildir. Onun fleksör ve ekstansör kasları üçüncü parmağın kaslarına sarılıdır: dolayısıyla bu iki parmak beraber kasılmaya ve uzamaya meyillidir. Dördüncü parmak üçüncü parmaktan tamamen bağımsız olamaz. Ama yatay ve dikey düzenleme hareketlerinin kusursuz ve tam uygulanmasıyla, dördüncü parmağın aktivitesinin kolayca yapılmasını sağlamak mümkündür. Dördüncü parmakta bu ayarlamalar olmazsa, aslında yetersizdir. Yaygın olan inanca karşıt olarak ise beşinci parmak en güçlü parmaklardan biridir. Onun en küçük parmak olduğu doğrudur ama önkol kaslarının desteğiyle el dışında özel bir güçlü kaslar serisine sahiptir. Bu kaslar oldukça gelişerek serçe parmağa güç verebilirler. Beşinci parmak kesinlikle bu güce ihtiyaç duymaktadır çünkü temel bas notaların pek çoğu sol serçe parmak tarafından, melodiler de virtüöz oktav pasajların çoğunda olduğu gibi sağ eldeki serçe parmak tarafından çalınmaktadır (Sandor, 1981, s. 58-59).

Parmakları hareket ettiren önkol kasları üst kol, omuz ve göğüs kaslarına oranla daha küçük kaslardır. Bunun sonucu olarak, etkili biçimde desteklenmezlerse -sorumlu oldukları parmaklara tam enerjilerini transfer etmezlerse- çok çabuk yorulurlar. Eğer parmaklar onlara bağlı önkol ve tendonlarla uygun düz, devamlı bir çizgi oluşturmazlarsa, tendonların yanında gereksiz bir sürtünme oluşacaktır. Enerji, kasılmış kaslara bağlı parmağa direkt olarak transfer edilmek yerine yan taraflara çekildiği için boşa harcanacaktır. Parmaklar ve dirsek arasında bu düz çizgiye yakınlığı elde etmek için, bilekteki düzenleme hareketleri aşırı olmamalıdır; yoksa tekrar eğimli çizgi oluşacaktır. Ara sıra kol pozisyonundaki bu ufak değişiklikler doğrudur, sadece parmakları sıraladıkları için değil ama aynı zamanda bu küçük ama devamlı değişiklikler bilekteki sabitlik ve katılığı önleyecektir. Böylelikle devamlı olarak yeni, kullanılmamış kas ve lifler çalışmaktadır.

Her parmak, bağlantılı olduğu kaslarla doğru olarak düzenlendiğinde kendisine en uygun olan pozisyona sahip olacaktır. Başparmak için ideal olan, dördüncü ve beşinci parmak için

ideal olandan farklıdır. Aslında her parmak için bir tane olmak üzere, beş hafifçe farklı “ideal” pozisyon düşünülmelidir. Örneğin, beşinci parmak ideal pozisyondayken, başparmak tuşların uzağında olmaktadır. Burada üst kol hafifçe gövdeden uzaklaşır: bu hareket önkol ve bileği az yukarı kaldırır, beşinci parmak için uygun olan pozisyonu yaratır ve başparmak klavye dışında olur. Başparmak kullanıldığı zaman ise, tam tersi gerçekleşir; kol ve bilek alçakta ve beşinci parmak klavye dışında yer alır. Buradaki konu her parmak için ideal pozisyon oluşturmaktır. Eğer aynı zamanda birkaç nota çalınıyorsa, kol ve bileğin pozisyonu merkezde olmalıdır yani, uç parmakların ortasında yer almalıdır. Mesela eğer başparmak ve beşinci parmak aynı zamanda kullanılıyorsa, kol pozisyonu üçüncü parmağın ideal pozisyonunda olmalı; üçüncü ve beşinci parmak kombinasyonunda ise kol dördüncü parmağın ideal pozisyonunda olacaktır.

Bilek beşinci parmağın kullanımı için düzenlendiğinde, bileğin yukarı doğru olan hareketi üst kolun gövde dışına doğru hareket ettirilmesinin sonucudur. Üst kol da aynı zamanda beyaz tuşlardan siyah tuşlara ve siyah tuşlardan beyaz tuşlara geçişte, kaydırma derecesinde yardım etmektedir. Bu üçüncü düzenleyici harekettir, içe ve dışarı doğru yapılmaktadır (derinlik), bu hareketle beraber yatay ve dikey düzenleme hareketleri parmakların kendileri için en uygun biçimde çalışmasını yardım eder, aşırı gücü azaltır.

Sandor’a göre çalmayan her parmağın hafif bir biçimde tuşların üstünden kaldırılması zaruridir. Parmaklar çok yukarı çekilmemeli ve zorlanmamalıdır, sıradaki parmağın hareketi için el ve kol düzenlendiğinde mümkün olan en çabuk biçimde bu ufak mesafeden aşağı inmeye hazır olmalıdır. Aktif olmayan parmakların kaldırılması için iki önemli neden bulunmaktadır. Birincisi, ne kadar küçük olursa olsun parmağın gerçek ağırlığından, sadece tuşlarla belli bir mesafeden hareket etmeye hazır olduğunda yararlanılabilir. Eğer parmağın tuş üzerinde dinlenmesine izin verilirse, yer çekimi gücü onu aşağıya çekemez çünkü zaten aşağıdadır. Hareket sadece parmak uçlarının sonundaki dokunma duyusuna sahip sinirler tarafından uyarılan kas enerjisiyle sağlanmak zorunda kalır. Parmaklar tuşlar üzerinde dinlenirken, rahatlama hissi duydukları ve eğer tuşlara dokunursa yanlış nota çalmayacağı farzları doğrudur. Ama hafif biçimde kalkmış parmak da sağlam icra sağlayacaktır ve kontrol altındadır. Dahası yer çekimi gücü ve kas kuvvetinin birleşimiyle eforsuz olarak hareket etmeye hazırdır. Parmak hafifçe kalktığında, fleksör ve ekstansör kasları arasındaki kasılmaların birbirini izlemesi mümkündür ve hafifçe kalkan parmak tuşlara dokunan

parmağın hareketine göre, el ve kol tarafından eklenen herhangi bir atma hareketine uyarak dikey düzenleme hareketleriyle hızlarını daha yüksek düzeyde hızlandırabileceklerdir.

Sandor her zaman tuşlarla yakın temasta kalmak isteyen piyanistlere “feelers” (duygulular) lakabı vererek değinmektedir. Bu piyanistler genellikle asla sert olmayan sesler üretirler ama çalışmaları nadiren mezzo fortinin üzerine çıkar. Onlar için ses yüksekliği sadece zorlayarak artar, bunun sebebi çoğunlukla yer çekimi gücünden yararlanılamamasıdır. Dahası, ton kalitesi daha sıkıcı ve donuk olmaya meyillidir. Bir diğer dezavantaj ise tuşlarla devamlı bağlantıda olmak baskıya eğilime sebep olmaktadır. Tuşlarda baskı uygulanırken, belli kaslarda uzun kasılmalar meydana gelir; bu kasılmalar katılığa sebep olur ve dahası tamamen gereksizdir. Baskı devamlı olduğu için, dirsekler (ve de üst kol) gövdeye doğru çekilmeye meyillidir. Bu sebeple, avucun aşırı içe çevrilmesiyle kişi hemen engellenmiş el pozisyonu oluşturur, çok ciddi engeller ön kolda lüzumsuz gerilim ve yorgunluğa sebep olur. Tuşlara dokunarak çalmak için tek gerekçe pianissimo ve legatissimo çalışabilir ama Sandor ikisinde de bu tekniği kullanmadığını belirtir (Sandor, 1981, s. 60).

Sandor başparmağın avcun altına yerleştirilmemesi ve sıkıştırılmamasının önemini vurgular. Gamları çalarken, aynı zamanda elin yanındaki başparmağı dirseği dışarı doğru döndürürken yükseltmeli, sonrasında hemen başparmak tuşa inmeden önceki pozisyonuna varması için bilek indirilmelidir (bileğin aşağıda olduğu pozisyon). Bu şekilde başparmağı avcun altına çekmekten uzak durulur. Bu hareket, başparmak dördüncü parmağın altından geçerken biraz daha büyüktür. Ayrıca hareketin büyüklüğü hız seviyesi arttıkça, bileğin başparmağı yerleştirmek yerine atmak için yardım eden (başparmak çalmadan önce) doğru pozisyona doğru olan aşağı doğru olan hareketi küçüldüğü için hareket de genel olarak küçülür. Başparmak çalmadan önce üçüncü ve dördüncü parmağı tuşların dip tarafına doğru yerleştirmek, dirseğin çok fazla hareket etmemesi ve başparmağın daha kolayca yerleşmesi nedeniyle yararlıdır.

Piyano tekniği açısından gam ve arpejler aynı gruplandırmada yer alır, çünkü arpejler temelde büyük ve geniş gamlardır. Onlar arasındaki tek fark, arpejdeki aralıkların gam aralıklarına göre daha geniş olmasıdır. Teknik eşittir, ama nota ve parmaklar arasındaki bağlayıcı ve düzenleyici hareketler arpejlerde gamlara oranla daha büyük ve geniştir.

Daha önce betimlenen beş parmak aktivitelerine kıyasla, sağ el inici gam ve sol el çıkıcı gamdan sonra, çıkıcı gamda sağ el ve inici gamda sol eldeki başparmağın üçüncü veya dördüncü parmaktan sonra kullanımında, başparmağın rolü daha da karmaşıktır. Sandor burada tekrardan negatif bir amaç ortaya koyar: başparmağı ne olursa olsun avcun altına yerleştirmekten kaçınılmalıdır. Ne yazık ki gam öğretiminde başparmağı avuç altına almak en yaygın metotlardan biridir, Sandor buna kuvvetle karşı çıkmaktadır ve karşı çıkılmasını savunur. Başparmak en güçlü ve donanımlı parmaştır, avuca doğru çekilmesini sağlayan ekstradan özel, kuvvetli bir kasa sahiptir. Ama avcun altına çekildiği zaman, kendisinin ikinci parmak kemiğini aşağı çeken ekipmanından yoksun kalır. En faal ve elin yanındayken her yöne hareket edebilen parmak olmasına rağmen, içeri çekildiği zaman tamamen engellenir ve sıkışır. Hiçbir şekilde diğer dört parmakla onların serbestliği ve parmak eklemlerinin aşağı hareketi açısından karşılaştırılmaz. Gam ve arpejlerin daha eşit ve çabasız olması istenildiği için, asla parmaklardan birinde şiddetle sınırlanmış bir pozisyon yaratılmamalıdır. Bu tam da başparmağın avcun altına yerleşmesi için zorlandığı zaman olan durumdur. Daha önce de değinildiği gibi, başparmak elin yanında yer alsa bile her zaman özel itinaya ihtiyaç duyar, tuşa dikey olarak inmek ve merkez alanında çalışmak için alçak bilek pozisyonu gereklidir. Eğer bu doğal olmayan ve gergin pozisyona zorlanırsa (avuç altı), başparmak fiilen güçsüz bırakılır; eşit ve akıcı çalma beklentisini kaybolur. Bu sıkıntılı ve olanaksız pozisyonda olduğunda, onu aşağı almanın tek yolu bütün bileği aşağı itmek ve kaçınılmaz olarak yaratılan kaba, sarsıntılı aksan olmamış gibi davranmaktır. Bunu sakıngan fazladan bir hareketle örtmek denenebilir, ama bu hareket diğer parmaklardaki hareketin akıcılığını da etkileyecektir. Sandor bu şekilde ne gam ne de piyano çalınmasının mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Hem çocuklar hem de yetişkinler için gam çalışmanın nahoş, sinir bozucu bir görev haline gelmesi hiç şaşırtıcı değildir.

Çözüm doğal ve çabasızdır. Bir çocuk veya eğitim görmemiş bir yetişkin ilk kez gam çalmaya kalkıştığında ne yapar? Önce dirseğini çıkarır ve yanda duran başparmağıyla notaya ulaşmaya çabalar. Sonrasında ise bileğini kaldırması, kolunu aşağı baskılaması ve başparmağını el avcunda oluşan anlaşılmaz küçük yuvaya girmeye zorlanması söylenir, eğitilir, kandırılır ya da hırpalanır. Dirseğin dışarı çıkmasına izin vermek ve başparmağın notaya sınırlandırılmamış yöntemle ulaşması, başparmağın avuç altında olmaya zorlayarak engellemekten çok daha iyidir. Başparmağın üçüncü veya dördüncü parmağı takip ettiği kritik noktaya gelince, üst kolun (ya da dirseğin) hafif bir biçimde dışarı hareket etmesini sezerek, elin yanındaki başparmağın hafif yukarı çıkması, başparmağın hazırlanması için

bileğin hafif bir biçimde aşağı inmesi ve sonrasında da bir sonraki için nota için başparmağın rahat inişindeki her bir hareketin boyutu minimaldir. Bu hazırlık mükemmel derecede doğal, rahat hareketi icra eder ve tarif edilen aktiviteler tümü için zamanlamada bir problem olmamalıdır.

Gam ve arpej tekniğinde, klavyenin topoğrafyası da göz önüne alınmalıdır. Bir önceki parmak siyah tuşa çaldığında, başparmağın beyaz tuşa basması her zaman daha kolaydır. Çünkü beyaz tuş aşağıdadır, başparmak için aşağı indirilen bilek pozisyonu oldukça doğal bir biçimde ortaya çıkar. Başparmağın beyaz tuştan beyaz tuşa hareketi zordur, daha da zor olan beyaz tuştan siyah tuşa geçişidir. Ama eğer tarif edilen simultane hareketler uygulanırsa bu geçişler kolaylaşabilir. Re, la, mi ve si majör gamları çalmak, do majör gama göre daha kolaydır çünkü bu gamlarda başparmak siyah tuştan sonra beyaz tuşu çalar.

Hızlı gam icrasında da aynı hareketler uygulanır ama bu hareketler küçülmüştür ve parmaklar yerleştirilmek yerine itilir. Yine de hareketlerde, küçük olsa da her birleşenin katılımı gereklidir.

Sağ el çıkıcı ve sol el inici gamda başparmağın görevi, bu kısma kadar tarif edilmiştir. Klavyenin uç noktalarından merkez noktalara hareket eden gamlarda farklı bir durumla karşılaşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü parmak başparmağı izlediğinde, başparmağın üstünden uzanmaya eğimlidir ve başparmağı avcun altına alarak başparmağı sıkıştırır. Üst kol gövdeye yakın tutulduğunda bu kaçınılmaz olarak gerçekleşir. Sağ elle inici veya sol elle çıkıcı gam çalındığında, çözüm basitçe üst kolu (ve dirseği) dışarı uzatmaktır. Bu şekilde, üçüncü veya dördüncü parmak başparmak üzerinden rahatlıkla uzanır. Kol dışarı çıkar, bilek devamlı olarak başparmağı (aşağı) üçüncü veya dördüncü parmağı yukarı yerleştirmek için aşağı ve yukarı hareket eder. Başparmağın hem çalmadan önce hem de çaldıktan sonra kalktığı gözlemlenmelidir. Gam ve arpej icrasında üst kol kaldırılırsa, başparmak dahil bütün parmakların birbirine paralel olacağı görülecektir.

Sandor, gam çalarken temel kuralları özetlediğinde şu bulgulara ulaşmıştır:

1. Klavyenin uç tarafına doğru hareket eden gamlarda başparmak kullanılacağı zaman üst kol, önkol ve bilek aşağıya iner ve diğer parmaklar kullanıldığında yukarı hareket eder.
2. Parmaklar çalmadıkları zamanlarda hafifçe kaldırılır.

3. Klavyenin merkezinde çalınan gamlarda ise üst kol devamlı dışarıdadır ve sadece önkol ve bilek kullanılan parmaklara göre aşağı yukarı hareket eder.

Betimlenmiş hareketler arpejler için de uygundur. Arpejlerde uzaklık daha büyük ve düzenleme hareketleri de bir derece daha geniştir. İlginçtir ki, başparmak avcun altında savunucuları burada daha az zarara sebep olur. Aralıklar daha geniş olduğu için, başparmağı avcun altına sıkıştırmaya teşvik etmek daha azdır ve gerçekçi değildir. Zorlanan hareket ise genellikle sabit el pozisyonu ile çabuk yana değişimle yerleştirmedir. Bu hareket tipi daha az zarar verir ama bu da doğru çözüm değildir. Ani değişim aksan yaratmaya meyillidir; dahası ne kadar zekice gizlenmeye çalışırsa çalışılsın hareketin yumuşak akışını engeller. Aynı zamanda, yavaş tempoda çalışırken ani değişimlerin hiçbir anlamı yoktur.

Piyanonun diğer enstrümanlara nazaran bir dezavantajı vardır: ses devamlı azalır. Bir notanın ya da akorun sesi ilk vuruşla çarpıcı bir yüksekte olabilir ama sonrasında hemen zor duyulur hale gelir. Notaları doğası gereği hemen decrescendo yapmasıyla birbirine bağlamak, melodik çizgileri biçimlendirmek, yoğunluğu sürdürmek vasıtası ile ses dizisini sanatın bir cümlesi gibi duyulmasını sağlamaktadır. Legato çalmak ve notaları gruplamak için teknik çözüm, problemin kendisinde güzel bir biçimde ifade edilir: kurulmuş hareket örneklerinin basitçe icrası çözümü oluşturur. Ara sıra teknik gruplandırma ve müzik gruplandırması ayrıştırılmalıdır, çünkü bu iki grup her zaman birbirine uyum sağlamaz. Teknik gruplandırma derken bir harekette birkaç notanın bağlanmasını kastedilmektedir, müzikal cümle ise bazen teknik hareketin bitimiyle sona ermeyerek devam etmektedir.

Gruplar genelde direkt veya dolaylı biçimde belirtilir. Çoğu zaman iki ya da daha fazla notayı bağlayan bir bağ işareti görülür, bazı zamanlarda ise legato terimi yazılıdır. Bazen hiçbir şey yazılmamıştır, ama kolayca notaların teknik ve müzikal gruplarını fark edilmektedir.

Legato çalış, piyano çalmadaki en gizemli yanlardan biridir. Neredeyse herkes amacın ne olduğunu bilse de gerçek legatoya ulaşmak için en iyi yol hakkında pek çok teori vardır. Zihin, ilham ve hayal gücünün bu çalış biçimiyle çok ilgisi vardır, ama esas legato efekti fiziksel imkanlarla başılır. Fiziksel imkanlar denilirken, legatonun parmaklarla yapıldığı ya da sadece parmaklarla yapıldığı kesinlikle kast edilmemektedir. Kişi tuşları ne kadar sıkıca tutarsa tutsun, bir sonrakini çalmadan notayı bırakmamak için ne kadar çabalasa da

kusurlu legatoya sebep olur. Aslında, eğer bir nota hafifçe bir sonrakiyle üst üste gelirse (pek çok kişinin legato yapmaya girişirken yaptığı gibi), bu durum kısa, anlık disonans serisiyle sonuçlanır: melodiler çok sık gam dizisine benzer nota dizilerinden oluşur ve bu üst üste gelen aralıklar genelde disonans ikili aralıktır. Gerçek legato, notaların gerçek gruplandırılması sadece kolun (önkol ve üst kol) birleştirici hareketiyle elde edilir. Bir bağ görüldüğünde veya bağlı olduğunu farz edilen yerlerde, cümleye nispeten düşük bilek pozisyonunda başlar ve bir derece daha yüksek bilekle bitirilmelidir. Alçak ve yüksek bilek aktivitesi, alçak ve yüksek önkol pozisyonunu ve sıklıkla üst kol pozisyonunu da içerir. Parmaklar her zamanki şekliyle hareket eder, çalmadan önce ve sonra hafifçe kalkar. İki nota veya üç notadan oluşan grupları ele alıp, her türlü parmak numarasını kullanabiliriz (1-2, 2-3, 3-4 ya da 3-2-1, 5-4-3, 2-3-4 örneğin). Bu uygulamada Sandor, hangi parmağın çaldığına bakmayarak, her zaman grubu görece alçak bilek pozisyonuyla başlatıp, en son nota çalana kadar gittikçe yukarı hareket ettirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Son formülün (grubun sonunda bileği kaldırmak), bileğin başparmak ne zaman çalarsa daha alçak ve beşinci parmak ne zaman çalarsa daha yüksek olması gerektiği kuralıyla çelişki içinde görüldüğünü fark edilmiştir. Gerçekten de bir çelişki bulunmaktadır, çünkü legato yaparken hangi parmağın kullanıldığı dikkate alınmadan bilek grubun başında alçak ve grubun sonunda yüksek olması gerektiğini söylenmiştir. Bu kurala göre eğer cümlelerin başı beşinci parmakla başlıyor ve birinci parmakla sona eriyorsa, bu durumda bileğin başparmaktaki pozisyonun beşinci parmaktaki pozisyonundan daha yüksek olması gerektiğini mi söylemektedir? Evet, kesinlikle durum budur! Sonradan gelen kural bir önceki kuralın yerine geçer (Sandor, 1981, s. 68).

İlk kural hala geçerlidir. Başparmağın daha alçak bilekle ve beşinci parmağın daha yüksek bilekle daha rahat çalışacağını düşünerek, yukarıya doğru olan hareket kesinlikle daha önceki “başparmak” kuralından etkilenecektir: bileğin birinci parmakla biten bir cümlede olan yüksekliği beşinci parmakla biten bir cümleye göre biraz daha alçak olacaktır. Örnek olarak iki cümleyi karşılaştıralım: biri başparmakla biri de beşinci parmakla bitsin. Beşinci parmakla biten cümle, başparmak biten cümleye göre bir derece daha yüksek bilek pozisyonuyla bitmektedir. Bu sebeple, nota grupları için olan kuralı kabul etmekle beraber (cümlelerin sonunda bilek yükselir), diğer parmaklara oranla başparmak için nispeten daha alçak bilek pozisyonu gerekmektedir. Görünüşteki çelişki için bu yeterlidir.

Sandor parmakların asla tek başına gerçek legato üretemeyeceklerini öne sürmektedir. Legatoda, notanın diğer notaya bir ara vermeden ya da üst üste gelmeden birleşmesi istenir. Bir önceki nota tutulduğunda kesinti olmaz, ama sesler üst üste gelir. Gam dizisine benzer hareketlerde seslerin üst üste gelmesi disonans izlere sebep olacağı için, daha iyi bir çözüm bulunmalıdır. Takip eden ses ortaya çıktığında önceki notanın gözden kaybolması ve birbirlerine bağlı duyulmaları tercih edilmektedir. İlk nota tam zamanında kesilmelidir ama bu kaba, ani bir biçimde olmamalı çünkü ani hareketler legato karakterine karşıttır.

Bu noktada, yukarıda bahsedilen birleşen ve gözden kaybol efekti yaratırken legato çalmada pedalın temel rolünü incelemek gereklidir. Pedal, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında piyano tellerinin uzunluğunun artırılmasında sonra ilave edilmiş bir mekanizmadır. Bu uzun tellerin aşırı yankılanmasını durdurmak onun işlevidir. Mozart' tan önce pedala ihtiyaç yoktu çünkü teller daha kısa, ses daha zayıftı ve kimse biraz fazla yankıdan rahatsızlık duymayacaktı. Aslında bu durum eski enstrümanların sesini daha zengin hale getirdi, çünkü bütün tellerdeki armonileri birleştiriyordu. Ama piyano çabuk bir biçimde gelişti ve modern kuyruklu konser piyanolarının aldığı biçimi aldı. Şimdi pedal olması gereken, hayat kurtaran bir araçtır. Konser piyanosunun, istenmeyen titreşimlerini durduracak koruyucusu olmadan nasıl duyulacağını düşünülünce pedalın önemi daha net anlaşılmaktadır.

Sandor, legato stilde pedalın rolüne ve pedalı uygularken parmakların işlevine değinmektedir. Pedalın, tellere titreşimlerini durdurmak için geri indiği hız parmakların tuşları bıraktığı hızdan kaynaklanır: yani eğer parmakları aniden kaldırır, pedal ani biçimde bırakılırsa ses ansızın kesilir. Aynı örnekte, eğer tuşlar yavaşça bırakılıp pedal telleri nazikçe durdurursa ses yavaşça yok olur. Bu sebeple tuşların yavaş yavaş bırakıldığı bir teknik geliştirmek gereklidir. Legato çalış notalarının birbiriyle birleşmesini gerektirdiği için, bu birleştirmeyi sağlamada kişiye yardımcı olacak mekanik araca güvenilmelidir. Görüldüğü üzere pedal, parmaklar ve koldan oluşan kombinasyon gerçek legatoyu sağlamak için gereklidir. Legato çalışta bu yaklaşım, henüz sadece parmakların aktivitesine odaklanmış görünen insanlar tarafından anlaşılmamıştır (Sandor 1981, s. 69).

Gaye parmağın tuşları yavaş bir biçimde terk etmesidir ama bu görevi tek başına parmakların yapması zordur; çünkü bir parmağı yavaşça kaldırırken diğer parmağı normal tempoda aşağı indirme işlemi zordur. Bu problemin çözümü ise kolu hafifçe kaldırmaktır. Bu kol hareketi çalan parmağı zarifçe kaldırır ve tuşu yavaşça terk etmek pedalın hızını keser ve burada ses

zarifçe kesilir. Bir önceki notanın yavaşça yok olması bir illüzyonu değil ama gerçek legatoyu yaratır. Eğer bir sonraki nota zarifçe girerse, bir önceki notayla kolayca birleşir. Bu sebeple legato çalışma yasaklanmış, baskılanmış yalnız parmak hareketleriyle ya da hareketsiz sabitlenmiş kol ve bileklerle çalmaya kalkışılmamalıdır. Her notada bütün kolda geniş dairesel “rahatlatıcı” hareketlerden de kaçınılmalıdır, bu hareketler ayrı, birleşmemiş notalar etkisi verecektir. Bunun yerine akıcı ve narin parmak hareketlerin, bütün kolda akıcı, birleştirici ve hafifçe yukarı doğru hareketle yönlendirmesi gereklidir.

Kolun aşağı inmek yerine yukarı doğru hareket etmesinin nedeni, kolun ağırlığını tuşlara indirmek yerine kaldırılarak yapılan cümle sonlarındaki sesin oldukça azalmasıdır. Kolu yukarı kaldırma hareketi, pedalin inmesini ve parmakları yavaşlatır. Kolun aşağı hareketi ise bu işlevleri hızlandırır.

Sandor cümle sonlarını, müzisyenliğin mihenk taşı olarak görmektedir. Eğer cümle boyunca ve sonunda parmakların, kolun ve pedalin birleştirildiği bu kolay, akıcı teknik edinilirse, müziksel ifadenin fark edilir biçimde gelişeceğini iddia etmektedir. İyi müzisyenliğin işaretlerinden biri de kişinin cümleyi bitirme biçimidir (Sandor, 1981, s. 70)

Bazıları gergin kaslar, sabitlenmiş el ve parmaklarla kontrol sağlamanın daha kolay olduğunu düşünebilir ama bu şartlar altında sadece müziğin akışı değil ama aynı zamanda ton kalitesi de zarar görmektedir. Piyano çalarken, aynı bilim, şiiir ya da sporda olduğu gibi üstün olanın sadece en idareli ve kararlı biçimde, araçların boşa kullanılmamasıyla ulaşılabileceği gerçeğinin farkında olunmalıdır. İyi koordine edilmiş müzik yapma sisteminde, parmaklar kollarla, kollar vücutla çalışır ve bunların hepsi teneffüsle uyum sağlar. Zaman zaman nefes almayla yukarı doğru hareketler ve nefes verimiyle aşağı doğru yapılan hareketler birleştirilmektedir. Nefes almak ve vermek cümle icrasını etkiler ve yorumda daha çok bununla alakadardır: müzikteki cümlelerle. Mekanik, solunumsal ve yorumlayıcı aktiviteler bütünleşmiş olmalıdır. Piyanistin bütün çaba ve hareketlerine devamlı olarak tüm mekanizmanın aktif ama küçük katılımı iştirak etmelidir, ancak bu şart sağlandıktan sonra tamamen çabasız bir teknik geliştirebilir ve kişiye ait, açık bireysel ton kalitesine sahip olunabilir.

Gamlar ve arpejler piyano çalmada geniş bir kısmı oluşturur ve bu çalışmada gerekli olan teknik, piyanistik problemlerin büyük bir kısmına etki etmektedir. Önkolda ise Sandor’un

ele aldığı dördüncü teknik olan rotasyon hareketi son derece önemlidir. Çalan mekanizmanın, herhangi bir başka parçası nadiren rotasyon hareketiyle alakadar olmaktadır. Sadece zaman zaman bedende rotasyon ve önkoldaki yanal harekete dahil olan üst kol rotasyona değinilecektir.

Rotasyon, parmaklara güç verme ya da hız kazandırma da oldukça destekleyicidir, eğer düzgün bir şekilde uygulanırsa kolda herhangi bir zorlama olmayacaktır. Genelde rotasyon tekniği, gam dizisi hareketinde birkaç nota aynı yönde ilerleme sürecindeyse kullanılır (klavyede hem aşağı hem de yukarı olarak). Rotasyon tekniği notaların zikzaklı hareket ettiği, değişimli olarak yukarı ya da aşağı gittiği her yerde uygulanmaktadır.



Görsel 27. Rotasyon yapılarına örnek.
(Sandor, 1981)

Sandor rotasyon tekniğini betimlemeden önce, önkoldaki iki kemik olan Radius ve Ulna (dirsek kemiği) kemiklerinin işlevinden bahsetmektedir. Kollar vücudun yanında serbestçe sarkıtığında, bu iki kemik paralel pozisyonda yer alır. Bu önkolun en doğal pozisyonudur. İki kemik de kendi merkezi pozisyonlarının içinde yer aldığı için oldukça rahatlıkla hem pronasyon hem de supinasyon içinde hareket edebilir. Bu merkez pozisyonunda başparmak ileriye işaret eder. Pronasyon, başparmağın vücuda doğru döndüğünde olan, supinasyon ise beşinci parmağın vücuda doğru döndüğünde meydana gelen harekettir. Önkol bu merkezi pozisyondan yukarı taşıyınca başparmak yukarıyı göstermektedir. Bu arp çalarken kullanılan kabataslak kol ve el pozisyonudur.

Piyano çalmak için ise el, avcu aşağı olarak yatay pozisyona getirilmelidir, bu değişim ise pronasyonla yapılmaktadır. Şimdi el tamamen yatay pozisyona getirildiğinde, önkolun iç tarafında fark edilir bir gerginlik hissedildiği fark edilecektir (fleksörlerde). Üst kol vücudun uzağına hareket ettirilmediği sürece, önkol ulna ve radius kemiklerinin en uç noktalarına çaprazlanacak ve tam pronasyon hareketinin içinde kendini bulacaktır. Bu sert, katı pozisyon daha tek bir nota bile çalmadan önkolda şiddetli bir gerginliğe sebep olur. Eğer el ve kol birkaç saniye bu şekilde tutulursa, çalmadan bile, önkolda fleksör kaslarının bulunduğu alanda yorgunluk hissedilecektir. Ama üst kol kalktığı zaman, ulna ve radius kemikleri bu

aşırı pozisyondan ayrılacak ve gerginlik rahatlayacaktır. El, aşırı pronasyon hareketi olmadan kendi yatay pozisyonuna geçecektir (Sandor, 1981, s. 79-80).

Bu sebeple Sandor için temel kural, piyano çalmak için oturulduğunda üst kolu vücuda doğru baskılamamaktır. Sandor'un eski ekol olarak tabir ettiği stil, üst kolun hareketsiz ve vücuda yakın olmasını destekler, hatta kolun altında bir kitap tutulması ya da bu kasılmış pozisyonda elin üzerine peni yerleştirilmesi bile istenmiştir. Bu stilde, yukarıda bahsedilen radius ve ulna kemikleri hakkındaki temel anatomik gerçekler ihmal etmiş ve bu kemikler aşırı engellenmiş biçimde öğrencilerin piyano çalmaya başlamasına neden olmuştur. Koltukaltı başlamak için çok katıdır ve hareketsiz durumdaki üst kol parmaklarını düzenleyemez ve yardım edemez; sonuç olarak kişi önkolda devamlı gerginlik ve yorgunluk hisseder. Eski ekoldeki öğretmenler, önkol kaslarını (onlara parmak kasları diyerek) parmak egzersizleriyle güçlendirerek yorgunluk hissini yok etmek istemişlerdir.

Önkolda bu aşırı pronasyon hareketinden kaçınmak elzemdir. Sandor dikkat edilirse bu hareketten kolaylıkla kaçınıldığını iddia etmektedir. Üst kolu aşağıya doğru baskılamamak gerekir. Üst kolu hafifçe kaldırarak aşırı pronasyondan kaynaklanan şiddetli gerginlik hissi yok olmaktadır. Bir diğer aşırılık – aşırı supinasyon- bir tehdit oluşturmamaktadır, çünkü piyano çalarken bu pozisyona kişi asla ulaşamaz.

Üst kol pozisyon içinde olduğu zaman, önkol, bilek ve parmaklar kolayca düzenlenir ve eforsuz piyano çalmaya başlanabilir. Sandor rotasyon konusuna girerken şu tavsiyelerde bulunur: üst kolu sıkıştırma, onu vücudun dışına hareket ettir ve üst kolu önkol ve bileğin iş birliğiyle parmağın gereksinim duyduğu bütün ayarlama hareketlerine eşlik etmesini sağla (Sandor, 1981, s. 80).

Rotasyon, esasen üst kol ve önkolün bağlandığı kaslar tarafından yapılan bir önkol hareketidir. Önkolün eksen içinde dönme hareketi sırasında üst kol pasiftir: üst kol sadece önkolün aktif biçimde dönme hareketini yapabileceği ve bu hareketin etkisini parmaklara iletebileceği pozisyona yerleşmesini sağlar. Sadece önkol ve parmaklar aktiftir hem üst kol hem de bilek pasiftir. Bilek bu harekette katiyen pay almaz; yukarı ya da aşağı ve başka bir biçimde rotasyon hareketine engel olacak bir harekette bulunmaz. Rotasyon hareketinde üst kolun olası hareketi nihai olarak tamamen pasiftir; sadece hareket eden önkolün aktivitelerine reaksiyon verir. Rotasyon hareketinde salt önkol dönme hareketinde üst kolun

aktif olduğunu düşünmenin hatalı olduğu vurgulanmaktadır. Üst kol sadece daha geniş aralıklara ulaşmayı hedefleyen eksensel önkol hareketinde yatay ekseninde katkı sağlamak amacıyla aktif rol alır; salt eksensel önkol rotasyon hareketinde aktif değildir.

Rotasyon hareketlerinde, önkol bir taraftan diğer tarafa çevrilir. Başparmak tarafındayken (pronasyon), beşinci parmak hafifçe (aktif olarak) kalkmalı ve bunu izleyen çevirme işlemi (supinasyon) olan beşinci parmak tarafına kolun çevrilmesini yapmak için hazır olmalıdır. Kol beşinci parmak tarafına çevrildiğinde, başparmak yükseltilmeli ve pronasyon tarafından yapılacak olan çevirme işlemine hazır olmalıdır. Bu birleşik bir harekettir, parmakların pasif kalarak sadece önkolla rotasyon yapılamayacağı gibi, eğer parmaklar aşırı aktif ve önkol pasif roldeyse de yapılamaz. Uygun koordinasyon ve zamanlama gereklidir, parmaklar ve önkol birbirlerini tamamlamalıdır. Önkol rotasyon hareketi düzen içindedir, ani değil ama bir taraftan bir tarafa çevirme hareketi tutarlı bir hızda olmalıdır. Hız artırıldığı zaman, hareketlerin büyüklüğü azalır. Ama bu hareketler asla ani ve sarsıntılı olmamalıdır. Parmaklar, yay biçimindeki kol tarafından hareket ettirilir ve tempo arttığı zaman, yay biçimi daha düz hale gelir, en yüksek hız yay biçiminin neredeyse düz bir çizgiye benzediği pozisyonda elde edilir. Sandor tekniğinde parmaklar her zaman bir derecede aktiftir, ön kolun çevirme hareketinden sonra kendi hazır haldeki pozisyonlarını (kalkarak) alırlar (Sandor, 1981, s. 82).

Dirseğin doğru bir biçimde yerleştiğinden emin olunmalıdır: aralıklar ve notalar değişmediği sürece dirseğin yeri değişmeyecektir. Çalan uç parmaklarla dirsek, aynı uzaklıkta olmalıdır. Rotasyon temelde simetrik bir harekettir, parmaklar içinde eşit derecede dönmeyi sağlar. Eğer belli bir parmağın daha çok duyularak vurgulanması isteniyorsa, hafifçe parmak kaldırılır ve böylelikle önkol tarafından daha fazla yönelim sağlanır, önkol karşıt parmağa daha fazla döndürülerek parmakla tuş arasındaki mesafeyi arttırılır. Bu kafa karıştırıcı görünebilir, ama aslında oldukça basittir: daha çok ses, daha fazla ağırlık uygulanarak değil tuşlarla artan mesafe sayesinde artan hızla elde edilir. Eğer beşinci parmağa özel bir nitelik vermek isteniyorsa, kol başparmağa doğru daha çok çevrilir.

Siyah tuşlar üzerinde rotasyon yapıldığında, genel kol pozisyonu daha yüksektir ve üst kol hafifçe önceden yan taraflara (aynı serbest düşüş tekniğinde ve gam dizilerinde olduğu gibi ayarlanarak) yerleştirilir. Bu pozisyon, dirsek ve parmaklar arasındaki düz çizgiyi korumayı sürdürür. Eğer rotasyon sırayla bir siyah tuş üzerinde ve bir beyaz tuş üzerindeyse, dirseğin

pozisyonu da buna uygun olarak değiştirilmelidir. Eğer sağ başparmak siyah tuş ve beşinci parmak beyaz tuş üzerindeyse, dirsek vücuda doğru hareket eder: eğer tam tersi durum söz konusuysa, dirsek dışarı doğru hareket eder. Eğer inici kromatik altılı dizi çalınıyorsa, dirsek bahsedilen koşulları sağlamak için devamlı olarak sağa ve sola hareket etmekle meşgul kalır. Eğer dirsek ayarlama hareketinde başarısız olunursa, el ve parmaklar gerilecek ve düzensiz, atlayan notalar çalacaktır. Eğer dirseğin devamlı yer değişimi iyi bir biçimde uygulanırsa, parmaklarda rahatlık ve eminlik olacak, gerginliğin yok olması garanti olacaktır. Dirseğin bu düzenleyici hareketleri minimal ve kati olmalıdır. Sadece yavaş tempoda fark edilir olmalıdır. Yüksek tempoda, adeta görünmez hale gelmeli, bununla beraber orada bulunmalıdır. Bu kadar detaya girilmesinin sebebi, öğrenme süreciyle alakadar olmamızdır. Yavaş tempoda bu hareketler dahil edilerek çalmaya alışılmalıdır. Çünkü bu hareketler her tempoda önem taşır.

Sandor bu hareketle ilgili bazı hatırlatmalar da bulunmaktadır. Öncelikle bilek pasif olmalı, bilekte herhangi bir kıvrılma hareketinde kaçınılmalıdır. Bilek eli önkolun düz bir uzantısı içinde sürekli olarak tutmaktadır. Parmaklar aktif olmalı ama asla bir sonraki notaya uzanmamalıdır. Bir sonraki notaya uzanma hareketi en yaygın yapılan hatalardan biridir ve dikkatle gözlenmelidir: parmak hafifçe yukarı kalkar ama kolun döndüğü tarafla aynı yönde kalmalıdır, sonrasında kol aksi yöne doğru çevrilir ve bu dönüşü parmağa da geçirir. Eğer parmak sıradaki notaya uzanırsa, bir gerginlik olacak ve en kötüsü de bu hareket parmaktan kaynaklanacaktır; bu durum önkol rotasyonunu sekteye uğratarak, hız ve mesafeyi azaltacak ve parmak zorlanmaya başlayacaktır. En son olarak da eğer pasajda aşırı gürültülü bir rotasyon varsa her zaman kolun ve dirseğin pozisyonunun değişebileceği, sabit bir pozisyon ya da yorgunluktan kaçınmak için hafifçe yukarı ya da aşağı hareket edebileceği eklemiştir.

Sandor'un ele aldığı dördüncü teknik staccato tekniğidir. Sandor teknik formülleri sadeleştirme ve sınıflandırma teşebbüslerinde, oktav tekniğindeki hareketleri olağan staccato hareketleri ile eşit saydığını belirtmektedir. Legato ve pianissimo oktavların aynı zamanda var olduğunu idrak ederken, bununla beraber onlarda bile tek notalar, ikili notalar ve akorlar için kullanılan staccato tekniğinde aynı olan hareket örneği (belli bir değişimle) kullanılmaya devam edilmelidir. Staccato tekniği, aktif ve koordine edilmiş kol, bilek, el ve parmak hareketini kapsar ve bütün bu bileşenler simultane olarak harekete iştirak ederler. Hareketi paylaşarak, tamamen eforsuz bir biçimde en uç hız ve ses yüksekliğine ulaşılır. Sandor'un amacı rahatlamak değildir. Sandor tekniğindeki amaç en uygun sonuçlarda enerji

harcamanın minimal olmasıdır. Eğer kol tamamen düzgün bir biçimde fonksiyonunu yerine getirir ve vücuttaki en güçlü kaslar tarafından (göğüs, sırt, mide ve diyafram) harekete geçirilirse, hiçbir zorlama olmadan maksimum hız ve ses yüksekliğine ulaşılır. Aslında staccato oktavları çalarken elde edilen maksimum hız, üflemeli çalgıcının staccato notaları çalarken elde edeceği hızla hemen hemen aynıdır. Bu koordinasyon ve refleks konusudur, iyi senkronize edilmiş bir mekanizma harikalar yaratabilir (Sandor, 1981, s. 93).

Eğer önkola bilek hareketi eklenirse, daha güçlü kaslardan yararlanıldığı için (önkolu hareket ettiren üst kol kasları- biceps ve triceps) koşullar açısından daha iyi durumda olunmaktadır. Aşağı inen parmak uçlarının izlediği yol çok daha az kıvrımlı olmasına rağmen, hala düz bir çizgi içinde değildir. Aynı zamanda, vücut kaslarını çalıştırmak için hala hiç fırsat bulunamaz. Parmaktaki, son parmak kemiğinin inişinde düz dikey bir çizgi elde etmenin tek yolu üst kolu aktifleştirmektir. Ve sadece üst kol aracılığıyla en güçlü vücut kasları (omuz, sırt, göğüs, mide ve diyafram) atma hareketine iştirak edebilir. Bilek staccatosu yaparken yorulmanın nedeni şimdi açık bir hale gelmiştir, önkol kasları diğer kaslara nazaran küçük ve zayıftır; daha güçlü vücut kaslarının desteğine ihtiyaç duymaktadır.

Bu sebeple, daha büyük kasların nasıl kullanılacağı ve birlikte çalıştırması ve itme işleminin vücutla beraber yapılması öğrenilmelidir. Hiçbir beyzbol oyuncusu minimal bir uzaklıktan topu atmak istemediği sürece sadece bileğini kullanmayı amaçlamaz. Atıcının eli ön kol tarafından, önkolu üst kol tarafından atılır ve üst kolda bütün vücudun güçlü çevrilme hareketinin desteğiyle faaliyete geçer. Bu hareketler son derece koordinasyon ve kabiliyet gerektirmektedir. Piyano çalarken ise, parmaklar benzer koordine ve eforsuz biçimde tuşlara doğru atılır. El önkol tarafından, önkol üst kol tarafından ve üst kolda çevrilme hareketi olmasa da vücuttaki güçlü kaslar tarafından atılır. Sonrasında aynı aktif mekanizmayla parmakları kaldırılır. En kuvvetli ve hızlı staccatolarda klavyenin geri sıçratma avantajı kullanılır (Sandor, 1981, s. 96).

Daha uzun bir kaldıraç aktive etmenin açıkça çalan mekanizmada en uçta büyük hızlar elde edilmesine yardım etmekte olduğu ortaya konmaktadır. Sonuç ise, Sandor'a göre daha tutumlu biçimde daha büyük sesler üretmektir. Hareketlerin dağıtımını da aynı zamanda avantajlıdır: Örneğin, eğer sadece bileği kullanarak parmak uçlarını tuşlar üzerinde sekiz inç kaldırmak istenirse, el otuz beş derece hareket edecektir. Eğer aynı mesafeyi koldaki dört

bileşinin de dahil olacağı yukarı doğru hareket paylaşımı ile yapmak hedeflenirse, parmaklarda ufak bir hareket, elde minik bir hareket, ön kolda daha küçük bir hareket ve üst kolda yine daha küçük bir hareket uygulanacaktır. Her bir hareket miniktir, ama doğru senkronizasyonla beraber sonuç mükemmel ve eforsuz olacaktır. Eğer minimal hareketlerle sekiz inçlik bir yüksekliğe çıkılırsa, sadece bir incin bir kısmı kadar yukarı çıkılması gereken yerlerde daha seri tempolarda daha az hareket etmek gerekecektir. Tüm bunlar senkronize mekanizmada paylaştırılmış hareketler tarafından gerçekleştirilir. Hem aşağı hem yukarı doğru hareketlerde senkronizasyon elzemdir. Yukarı çıkarken parmak, el, önkol ve üst kolda hafif simultane yükseliş olmalıdır. Her bir hareketin büyüklüğü sadece küçük değil, sürece daha büyük bileşenler dahil oldukça hareketler de daha küçülecek ve üst kol en az hareket eden olacaktır. Aşağı inerken, yine dört bileşen simultane hareket eder. Bu koşul kesinlikle gereklidir. Staccato çalarken çok sık yapılan bir hata, kolun yukarı kaldırılırken elin pasif biçimde, rahatça, sarkmasıdır. El ve parmaklar mekanizmanın geri kalanıyla bir arada yükselmeli ya da alçalmalıdır (Sandor, 1981, s. 96-97).

Serbest düşme hareketinde kol hazırlanıp kaldırılmakta sonra da etkin olmayan omuz kasları hiçbir müdahale ve atma işlemi olmadan kolun yer çekimi gücüyle serbestçe düşmesine izin verilmektedir. Staccato hareketi serbest düşüştten tam olarak burada ayrılır, burada omuz ve göğüs kaslarının yardımıyla aktif olarak kol atılır, atma hareketi minimal ama aktiftir. Yer çekimi gücü de aşağı doğru olan harekete katkıda bulunur ama asıl enerji kaynağı kişinin kaslarıdır. Aynı zamanda, yüksek hızda bu yöntem uç noktada kısadır, dolayısıyla yerçekimi sayesinde kademeli hızlanma için zaman yoktur. Bütün bileşenler aktiftir ve çok küçük hareketlerde bulunurlar. Üst kolda omuz ve göğüs kaslarıyla beraber meydana gelen atma hareketini taşırlar. Tuşa inerken ve geri dönüş sırasında, her bileşen minimal hareket etmeli ama her eklemdede belli bir değişiklikler olmalıdır. Bu minimal değişiklikler kasların sabit ve katı olmamasını sağlamaktadır. Açıkça bu değişiklikler hızlı tempoda tamamen görünmezdir ama oradadırlar. Bu değişikliklerin hiçbirini abartılmamalıdır, yoksa dört bileşen arasındaki ilişki etkilenecektir; hareket dağılımı dengeli olmalıdır. Sandor hareketleri doğru icra edilmesinin, aşağı yukarı harekette parmak uçlarının tamamen düz dikey bir çizgi içinde hareket ettiğinin görülmesiyle doğrulanacağını öne sürmektedir.

Sandor, staccato tekniğinden şu durumlardan kaçınılması gerektiğini vurgular: inme sırasında gergin parmaklar, fazla içe çevrilmiş parmaklar, çok yüksek ya da çok alçak bilek, aşırı önkol hareketi, hareketsiz önkol, aşırı üst kol hareketleri (bu hareketler elde aşırı ileri

doğru harekete sebep olarak tuşlaya dikey yaklaşımı kesintiye uğratar) ve üst kolda yetersiz hareket.

Staccato stilde, tuş yüzeyinde mümkün olan en az zaman geçirilmeli; tuşa basılan zaman, yüzeyde geçirilen zaman sadece saniyenin bir bölümü kadar olmalıdır. Parmakların tuşa dokunduğu an, derhal tüm mekanizma (parmaklar, el ve kol) kaldırılır, bir sonraki atma işlemi için orijinal pozisyonuna dönölür. Tuşlar cayır cayır yakıcı sıcaklıktaymışçasına, el ve parmaklar hemen geri pozisyonuna zıplamalıdır.

Bütün kolu simultane olarak yukarı kaldırmak da önemlidir; serbest düşüş tekniğindeki olduğu gibi önce kol sonra el kaldırması yoktur. Staccato tekniğinde, bütün düzen beraber hareket eder. Bu hareket temeldir. Hareketi sağlayan bütün mekanizma kendi merkez alanlarında atma hareketini en iyi şekilde taşıyacak biçimde olacakları pozisyon içine yerleştirilmelidir.

Mümkün olan her bir yardımdan yararlanmak istenildiği için, tuşun altından sıçrama avantajından da faydalanılmaktadır. Hızlı ve kuvvetli çalındığı zaman, parmaklar tuşun dibine atılır çünkü tuş yatağı elastik malzemeden yapılmıştır ve önemli miktarda geri sıçratma etkisiyle cevap verir. Parmaklar kuvvetli bir biçimde aşağı indiği zaman, oldukça kuvvetli bir geri tepki hissedilir. Harekete verilen karşıt hareket, tekrar mekanizmayı atmadan önceki görev olan mekanizmayı kaldırmada mühim bir avantaj olabilir. Elastik el ve kol, bu özelliği sebebiyle klavye yatağının kendisinden hayli büyük yardım almaktadır. Bu sebeple aşırı fortissimo pasajlarda en üst hızda çalınan staccato hareketi, aktif atma hareketinin sadece aşağı olan hareketiyle azaltılabilir, üst tarafa olan hareket üst tarafa zıplatma tepkisiyle otomatik olarak dikkat edilecektir. En heyecanlı seri fortissimo oktav ve pasajların çalma biçimi böyledir.

Kişi staccato için bütün kolu kullanma alışkanlığı kazandıktan sonra, bu hareketteki sayısız değişik biçimleri keşfeder. Bu değişiklikler sayısızdır çünkü hareket sadece dört bileşeni içermesine rağmen, onların hızı, yüksekliği ve pozisyonu değiştirilebilir ve bu bileşenlerin herhangi bir kombinasyonunda parmaklara, ele, önkol ve üst kola farklı önem verilebilir. Her zaman bütün mekanizma kullanılırken parmak hareketi, bilek hareketi, önkol hareketi ya da üst kol hareketinin miktarını hafifçe değiştirebilir, aynı zamanda ikili ya da üçlü bileşenden oluşan kombinasyon değişikliklerinde bulunulabilir (önkol-parmaklar, bilek-

parmaklar, önkol-bilek ve saire). Üretilen sesin çeşitlilik potansiyeli de aynı zamanda limitsizdir, çünkü ses onu oluşturan hareketlerin bir sonucudur ve mekanizmanın kullanım şekline göre farklı nitelik ve nicelikte tona sahip olunur. Şüphesiz ki hafif ses için önkol ve üst kol hareketinden çok, parmak ve bilek hareketi kullanmak daha makuldür. Üzerinde durulacak bileşeni seçebilseniz de bütün mekanizma her zaman çalışma içinde olmalıdır. Sandor sadece bilekten yapılan staccato tekniğine karşı çıkmaktadır. Staccato tekniğini anlatırken, “Lütfen – sadece bilek kullanmayın” ifadesini kullanır (Sandor, 1981, s. 99).

Beyaz ve siyah tuşlarla ilgili olarak, serbest düşüş tekniği, gam ve arpejler ve rotasyonda olan aynı düşünceler staccato tekniğinde de geçerlidir. Klavyenin topoğrafı sebebiyle çalan mekanizma siyah tuşlar üzerinde çalarken daha yükseğe yerleştirilmelidir. Eğer geniş ölçüde kullanılıyorsa, kollardaki ileri pozisyon gövdenin hafifçe öne eğilmesinin yardımını alacaktır, bu pozisyon koldaki ileri hareketi azaltacaktır.

Legato oktavlar, temelde staccato oktavlarda kolun aynı aşağı yukarı hareketlerine gereksinim duymaktadır. Bunlara istisna iki durum bulunmaktadır:

1. Her notada kullanılan aşağı yukarı hareket mümkün olduğunca zarif ve küçük olmalıdır.
2. Parmaklar, nota süre değeri kadar tuş üzerinde kalır.

Legato efekt aşağı doğru hareketle tuşta zarif indirme hareketiyle yaratılır, bu sırada bir sonraki nota kolun yukarı doğru ağır hareketiyle pedalın yavaşça aşağı inmesiyle bağlanacaktır. Zaman zaman normal legato çalışta olduğu gibi, kolun yukarı doğru hareketinin yardımıyla notalar gruplandırılır. Nota dizilerinde beyaz tuşlar siyah tuşlarla devam etsin etmesin ya da siyah tuşlar beyaz tuşlarla devam etsin etmesin, her notada aşağı yukarı hareket etmeye gerek yoktur, ilk notada kol zarifçe aşağı indirilir ve grup sonundaki son notada yukarı doğru kaldırılır.

Legato oktavlardaki ses yüksekliği, staccato oktavlarda olduğu gibi düzenlenir: yumuşak eklemler yumuşak sesler için kullanılır; dayanıklı ve esnek eklemler ise daha yüksek sesler için kullanılır. Forte çalışta eklemlerde oluşabilecek herhangi bir sabitlik her zaman anlık olmalı ve uzatılmamalıdır.

Sandor eğer bu fikirler benimsenir ve uygulanırsa, vücuttaki en güçlü kasların kullanımı ve hareketlerin dağılımı sayesinde herhangi bir kasılma olmadan çalmanın sağlanacağını iddia etmektedir. Sandor için küçük kasları güçlendirme ihtiyacı yok olur, kasları çalıştırmak yerine koordinasyon, zayıf kasları güçlü olanlarla senkronize etme ve güçlü kasların zayıf kasları desteklemesini sağlamayı amaçlamaktadır. Tuşların direnci iki onstan daha fazla değildir; eğer uygun güçlü kasları kullanılmaya başlanırsa, kollarda ya da başka bir yerde yorgunluk hissetmek gibi hiçbir mazeret kalmayacaktır. Yer çekimi gücü her zaman vardır ve eğer izin verilirse piyaniste yardım edecektir.

Sandor piyano eğitiminde staccato ve legato dışında iki farklı tuşe formuna daha yer verilmesine dikkat çeker: tenuto ve portato. Tenuto işareti, notanın tam değeri kadar tutulması gerektiğini belirtir; eğer birbirini izleyen birkaç tenuto notası varsa, sanki legato ile mimlenmiş gibi çok yakın bir biçimde bağlı olmamalıdır. Legatoda, yukarı doğru kol hareketiyle ve pedalın yavaşça düşmesini sağlayarak notalar birbirine bağlanmaktadır; tenuto çalışta ise pedalın serbestçe düşmesine izin verilir. Bu durum notalar arasında hafifçe kesiklik yaratır ki bu tenuto özelliğidir. Hafif parmak hareketi önkolda yatay ve dikey ayarlama hareketleriyle desteklenir, ama parmakların yükselişi kolun legato çalışta olduğu gibi yükselerek gruplanmasını sağlayan hareketle yavaşlatılmaz. Pedal bir engel olmadan iner ve ses parmağın kaldırılmasıyla kesin bir biçimde sonlanır. Zaman zaman, tenuto işareti bir aksanın gerekliliğini belirtmez.

Portato ise (bazen hatalı bir biçimde portamento olarak adlandırılır) işareti, bir çeşit yarı legato veya yarı staccatoyu betimlemektedir: notalar birbirine bağlı değildir ama hafifçe ayrılmıştır. Tenuto efekti istendiğinde, parmakların yukarı doğru artikülasyonu ile beraber yatay kol hareketi kullanılır ve notaların neredeyse belirsiz ayrılması pedalın serbest düşüşüne eşlik etmektedir. Portato ise her notada dikey bilek hareketini ve zarif parmak aktivitesini gerektirmektedir. Bileğin aşağı doğru ince hareketi notaların hemen hemen hiç ayrılmama derecesinde, ani hareket olmadan pedalın hareketini yavaşlatır. Legato, staccato, portato ve tenuto dört farklı tuşe formudur: onlar arasındaki farkı anlamak uygun sesi üretmede ve tam hareket modellerinin belirlenmesinde yardımcı olacaktır.

Serbest düşüş hareketinde, başlıca yer çekimi gücünün yardımıyla üretilen geniş sonorite tekniği açıklanmıştır. Kas sisteminin aktif müdahalesi çalan mekanizmanın (kol ve el) kaldırılması ve yer çekimi gücünün mekanizmanın aşağı doğru düşüşünü etkinleştirebileceği

uygun pozisyona yerleştirilmesi ile sınırlıdır ve tuşlarla temas yapıldığında önkol kaslarında anlık sabitleşme, parmakların düşmenin tüm etkisini tuşlara taşımasına olanak verir. Bu ani sabitleşmeden sonra, omuz kasları kolu bir sonraki düşmeye hazır olması için hemen kaldırır. Serbest düşüş tekniğinde kaslar kolun aşağı doğru hareketine iştirak etmez, düşmesi ve hızlanması sadece yer çekimi gücünden kaynaklanmaktadır.

Şimdi incelenecek son hareket kalıbı olan itme tekniği ise, sadece aktif kaslar tarafından icra edilir. Bu teknikte ne yer çekimi gücü ne de ağırlık kullanılır. Kol, el ve parmakları kaldırmak ve onları yer çekimi gücünün kademeli hız artırımına maruz bırakmak yerine, parmakları tuşlarının yüzeyi üstüne yerleştirip ve bazı güçlü vücut ve kol kaslarının (göğüs, mide, arka triceps ve önkol fleksör kasları) ani anlık kasılmalarıyla tuşlar aşağıya basılır. Bu hareket parmak uçlarında maksimum hız yaratır. İtme hareketinde, daha önce betimlenen tekniklere karşıt olarak, parmaklar tuşlarla daimî olarak temas içindedir, ani kasılma meydana gelmeden önce, sırasında ve sonrasında parmaklar tuşlara dokunmaktadır. İnsanın güçlü kaslarının hızı, yıldırım gibi kasılmayla yaratılır. Eğer parmaklar ve tuşlar arasında mesafe oluşursa kaba, sert ve zorlanmış bir sesle sonuçlanmaktadır. Piyanonun yapıldığı malzemelerin esnekliğinin limitleri içinde enstrümandan maksimum sonoriteler, tuşların yüzeyinden yapılan itme hareketiyle üretilir. En güçlü ekipman sadece anlık kullanıldığı için, hareket tamamen eforsuz hissedilir ve kaslar kendi orijinal durumu ve şekline hemen döndüğü için derhal bir sonraki itme hareketi için hazır olurlar (Sandor, 1981, s. 108).

Vücut hareketsiz görünürken bütün kas sistemini bu ani elektrik şoku benzeri kasılma için bu teknik, idman edilmelidir. Öncelikle bu hareket için doğru pozisyon içine girilmeli ve sonrasında da itme meydana gelirken pozisyon bozulmamalıdır. Parmaklar tuşların yüzeyinde kalmalı ve kollar hafifçe eğilmelidir. İtme hareketi tuşların içine dikey olarak aşağı doğru gitmeli ve vücut klavyenin yatağında meydana gelecek geri sıçratmaya direnmek için hareketsiz kalmalıdır. İtme hareketi ne kadar ani ve seri olursa olsun, parmaklar tuşlarla direkt temas içinde olduğu için ve onların hızlanması maksimum ses için en uygun olan hızın üstüne çıkamayacağı için asla sert ses ortaya çıkmaz. Son koşul önemlidir, yoksa itmenin hızı piyanoda zorlanmış ses üretilmesine neden olacaktır. İyi, hassas piyano asla zorlanmamalıdır. Her zamanki gibi, vücudun ve kolların pozisyonu beyaz ya da siyah tuşlarda çalınmaya göre ayarlanmalıdır.

İtme tekniği orta derecede hızlı pasajlar ve yavaş akor serilerinde kullanılır. Kaslarda tamamen rahatlamamanın takip ettiği ani kasılma hareketi, itme hareketinin seri bir biçimde art arda gelmesinden açık bir biçimde daha fazla zaman almaktadır. Ses güçlü ve eforsuzdur. Bu teknik aynı zamanda serbest düşüş tekniğinin riskli olacağı geniş esnemeler ve akorlar için idealdir. Tabii ki, kasın derecesi ve hızı opsiyonludur; fortissimolarda kasılmanın maksimum hızından yararlanılır, aksi takdirde üretmek istenilen ses yüksekliğine bağlı olarak hız bölünür.

Eziyetli, usandırıcı parmak egzersizlerinin verilme nedeni genellikle parmakların eşit olmadan ve zayıf biçimde çalmasıdır çünkü parmaklar zayıftır ve bu sebeple güçlendirilmelidir. Gerçekte ise tatmin etmeyecek biçimde çalışırlar çünkü parmaklar onları tatmin edecek biçimde yardım alabilecekleri pozisyonlara yerleştirilmemişlerdir ve bu sebeple vücuttaki güçlü kaslar çalıştırılmaz, açıkçası parmaklar tüm ekipmanla koordinasyon içinde değildir.

Her insan mühim derecede koordine olma becerisiyle doğmuştur, yoksa hayatta kalmaz. Piyanoya başlayan çoğu kişi normal, doğal pozisyon ve eğilimle başlar. Sonrasında onlara “parmaklarının, özellikle de dördüncü parmağın geliştirilmesi” ya da zorlanan hareketler serisiyle yorulan eklemin, “bileğin güçlendirilmesi” söylenir. Çocuklar çoğunlukla onların “gücüne” yardım eden geniş kol ve vücut hareketleriyle başlar ama hemen parmakları beş parmağın dördünün tuşlar üzerinde tutulması gerekirken, beşinci parmağın zorlanarak ve anlamsızca “kas geliştirici” hareketlere dayanarak parmakların tuşlara yapıştırılması salık verilmiştir.

Bu çalışma biçimi yıllarca devam eder: bu biçimde çalışmak süresiz devam etmelidir çünkü insan anatomisine ve normal koordinasyonun doğasına zıttır. Bu ağır ve tahripkâr alışkanlıkları sürdürerek çalışmakta ısrar edilmemelidir. Parmaklarda belli derecede bağımsızlık kazanılırken, çalan mekanizmanın bütününe bağlantılı biçimde kullanmakta başarısız olunmaktadır: kuvvetlenmiş ama ayrıştırılmış üniteler (parmaklar) icra sırasında onlara güç aktaracak daha büyük ekipmanla ayrıştırılması öğretilmiştir.

Bağımsızlık için çalışmak sadece eğer bağlantılı çalışma çerçevesi içinde yapılırsa yararlıdır. Parmak egzersizleri, eğer kolun (önkol ve üst kol) pozisyonu ve katılımı düşünülürse işe yarar. Parmaklar, bağlantıda oldukları önkol kaslarıyla sıralanmalı ve üst kol ait olduğu

tüm ekipmanı yerleştirmede rol almalıdır. Kolun devamlı ama her zaman hafif olan düzenleme hareketleri olmadan, koordinasyon sağlanamaz. Gerçek de “parmak kasları” güçlendirilemez çünkü parmakları hareket ettiren önkol kaslarıdır. Kol kasları, parmaklar ve üst kola birbirlerine uygun bir biçimde düzenlenmedikçe, bir handikap içinde çalışırlar. Aynı sebeple, uygun koşullar altında bütün aygıt çalışırsa, önkol kaslarını ya da başka herhangi bir kas grubunu kuvvetlendirmek için aslında bir sebep yoktur. Güçlü kaslar zayıf kasların ihtiyaç duyacakları desteği sağlayacaktır, hepsinden önemlisi kol pozisyonundaki hafif değişimler bilekte sertliği yok edecektir.

Temel düzenleyici hareketler; (1) parmakların kendine bağlı önkol fleksör ve ekstansör kaslarıyla sıralanmasını sağlayan yatay (yanal) düzenleme hareketleri, (2) bileği birinci parmak alçak pozisyonundan daha yüksek olan beşinci parmak pozisyonuna kaldıran dikey hareketler, (3) derinlik hareketleri (tuşun kenarından dibine ileri ve arkaya), parmakların üst kol yardımıyla beyaz ve siyah tuşlara göre ayarlanmasıdır; siyah tuşlarda üst kolun pozisyonu beyaz tuşlardaki pozisyonuna oranla bir derece daha yüksek ve ileridedir. Vücudun hareketleri de bu listeye eklenebilir: ihtiyaca göre yan taraflara, eksensel ve ileri-geri.

Ne çok büyük ne de çok küçük olması gereken bu hareketlerin amacı parmakları yerleştirmektir. Bu hareketlerin çoğu otomatik ve içgüdüsel biçimde gerçekleşebilir.

Düzenleme hareketlerinin bir diğer daha da önemli amacı, parmaklara güç ve hız vermektir. Bu düzenleme hareketlerinin ne kadar küçük olmasının bir önemi yoktur, doğru zamanda yapıldığında, senkronize dikey, yatay ve içe-dışa hareketler parmaklara kayda değer atma hareketi ekleyecek, hızı artırmak için elverişli olacaktır. Bu düzenlemeler, hızlı tempoda da hareketler görünmeyecek kadar küçük olmasına rağmen gerçekleşir.

Hareketlerin yönü (aşağı-yukarı, yan, ileri-geri ve eksensel) açık biçimde belirlenebilirken, herkes kendi anatomisine bağlı olarak hareketin büyüklüğüne karar vermelidir. Uzun üst kol ve kısa parmaklar, kısa üst kol ve uzun parmaklara göre daha farklı hareket eder: burada verilen bilgiler sadece hareketin genel doğrultusudur. Benzer olarak vücudun düzenleyici hareketleri piyanistin balansı sürdürmesine hizmet eder ve hareketlerin boyutu anatomisinin değişik kısımlarına bağlıdır. Bütün mekanizmanın (gövde, bacak, baş) uygun bir biçimde

yerleşmesi ve piyano taburesinin yüksekliği ve piyano ile arasındaki mesafesi ile alakadar olunmalıdır.

Beş temel hareket takip eden şu aktif ve pasif hareketleri içermektedir:

Serbest düşüş: Bütün kol, el ve parmaklar kaldırma ve indirme sürecinde aktiftir. Vücut ve baş aktif değildir.

Beş parmak hareketi, gamlar ve arpejler: Burada da bütün kol, el ve parmaklar aktiftir, klavyede elin konumuna göre vücut hareket ettirilmektedir.

Rotasyon: Önkol eksensel rotasyon hareketinde sadece önkol ve parmaklar aktif olarak yer alır, bilek ve üst kol değil. Daha geniş rotasyon hareketinde üst kol eksensel olarak döner ve ön kolda yanal hareket gerçekleştirir ve uç derecede geniş mesafelerde üst kolda yanal olarak hareket eder.

Staccato: Bütün kol, el ve parmaklar her zaman aktiftir. Baş ve vücut pasif durumdadır.

İtme: Bütün vücuttaki kaslar aktiftir ve yer çekimi gücü yer almaz. Önkol ve eldeki hafif hareket neredeyse görünmezdir. Baş, beden ve ayaklar hareketsizdir; itme hareketini desteklerler ve tuşlardan kaynaklanan geri sekmeye direnirler. Pasif hareket yoktur.

Aktif hareketlerin dışında dolaylı olarak pasif hareketler meydana gelir:

Serbest düşüş: kolun yer çekimi gücü sayesinde aşağıya olan hareketi sırasında düşen kol tamamen pasiftir.

Beş parmak hareketi, gamlar ve arpejler: Bu hareket tamamen aktiftir, pasif hareketler yoktur.

Rotasyon: Önkolun eksensel rotasyonunda üst kol sadece kolun geri kalanını tutar; bunun dışında pasiftir. Uzunluğunca sallanabilir, ama hareketin içinde yer almaz. Sadece geniş aralıklarda aktiftir.

Staccato: uç derecede hızlı ve kuvvetli çalış sırasında geri sıçrama dışında hiç pasif hareket bulunmamaktadır.

İtme: Pasif hareket yoktur.

Sandor tekniğinde amaç bağlantılı çalma çerçevesinde bağımsızlığı geliştirmektir. Sandor, koordine çalmanın dikkate alınmadığı zorlayıcı parmak egzersizlerinin zararlı etkilerini 26

ve 27 numaralı örneklerdeki egzersizlerle ele almıştır. Bu egzersizleri, bağlantıda olmaya zarar veren bağımsız olmayı geliştirmeyi amaçlayan tipik örnekler olarak tanımlamıştır.



Görsel 28. Beş parmak egzersizi(zararlı sabit pozisyon)
(Sandor, 1981)



Görsel 29. Beş parmak egzersizi(zararlı sabit pozisyon)
(Sandor, 1981)

Sandor bu egzersizlerle ilgili şu izlenimlerini paylaşmıştır: “Kurbanın, ya da öğrencinin, dört notayı aşağı bastırırken çalan parmakları kaldırması beklenmektedir ve ön kolunda hatırı sayılır ölçüde gerginlik ve sertlik hissedene kadar aşağı yukarı hareketi tekrarlar. Sonrasında bir sonraki parmağa geçer ve daha önceden aktif olan eklem diğerlerine katılıp tuşları aşağıya bastırması sağlanır. Tüm bu süreç boyunca, kol ve bilek önkol da hem fleksör hem de ekstansör kaslarının kasılmasıyla bilek ve kolun hareket tutulması beklenir. Bu tip egzersizler, daha çok hoş gitmeyen bir deneyimdir ama bizi daha iyi piyanistler yapması beklenir. Bu görüş oldukça yanlıştır. Önkol kaslarının görevi, zıt gruplar halinde çalışmaktır: fleksör kaslar parmakları aşağı indirirken, ekstansör kaslar onları kaldırır. Bu egzersizlerde çalmayan dört parmak dinlenmek yerine devamlı olarak aşağıya baskılanır, fleksör kasları devamlı gerilim altındadır, bu durum sadece gereksiz değil tahripkardır. Dahası, kol ve bilek sabit ve hareketsiz olduğu için, aktif parmak kendi kaslarıyla bir çizgi içinde olduğu uygun pozisyonu bulamaz. Bu sebeple sadece parmak değil ama onun çalışmasını sağlayan kaslarda engellenir. Her parmağın, eforsuz çalışabileceği uygun pozisyona sahip olduğunu biliyoruz; kol ve bileğin hareket etmesine izin vermeyerek parmağın uygun pozisyona geçmesini imkânsız hale getiriyoruz. Parmağı uygun şekilde yerleştirmek için yatay, dikey ve derinlik derecesinde düzenleme hareketlerine ihtiyacımız var – sabitlenmiş bilek bunu imkansızlaştırır. Bu sebeple, devamlı hareketin zevkli akışı (başparmaktan beşinci parmağa gidip gelmek) acı verici ağır bir işe dönüşür” (Sandor, 1981, s. 159).

Sandor kaslar katı ve hissiz hale geldiği için (ses de aynı şekilde), zamanla acının azalacağını doğru olduğunu ama böylece daha fazla zarara sebep olacağını savunmaktadır. Koordinasyon ve sistemin bağlantısı bozulacak ve duyarlılığını kaybetmiş kaslar zorlanma meydana geldiğinde kişiyi uyarma becerisini kaybedecektir. Kısacası, bu çalışmalar sonucu kaslar güçlenmiş ve duyarlılığını kaybetmiştir. En kötüsü hatalı işleyen aygıtın sonucu olarak elde edilen çirkin tondur.

Bu yaklaşımda parmak egzersizlerine karşıt olarak yalnız bağlantılı çalmaya önem veren, kolun iştirak ettiği parmak egzersizlerinin gerçekten yararlı olabileceği düşünülmektedir. Eğer doğru kol hareketleri kullanılırsa, zorlanma olmadan parmaklarda eşitlik ve güç kazanılacaktır. Kas yapmak yerine, zayıf kasları kuvvetli kaslarla nasıl koordine edildiğini öğrenmek çok daha kazançlıdır. Kaslardaki yorgunluk hissi, zayıflık belirtisi değil yardım çağrısıdır. Doğru olan, uyarı sistemini duyarsızlaştırılmak yerine uyarı sisteminin kullanılmasıdır.

Sandor, Liszt'in bir asırdan daha uzun bir zaman önce daha çok çalışmayı ortaya çıkardığından itibaren, performanslarda ezber çalmanın adet haline geldiğini belirtmektedir. Ezber yetisine insanın doğumundan itibaren sahip olduğunu, ama bu özelliğini geliştirmesi gerektiğine değinmektedir. Zihin, tıpkı bir atletin kasların geliştirdiği gibi alıştırmalarla eğitilir ve güçlenir. Hafızayı geliştirmek için pek çok yol vardır; bazı bellek üzerine araştırma yapan bilim insanlarına göre eğer alıştırmalar doğru yapılırsa, ortalama bireyler en etkileyici ezber becerisini kazanabilir.

Sandor eser belleğe geçirilmeye hazır olduğunda yani teknik ve müzikal problemlerin çoğu temizlendiğinde, ezber üzerine konsantre olması tavsiye etmektedir. Ezberlenmiş bir pasaj üzerinde değişiklik yapmak mümkündür ama bu değişiklikler ezberlenmiş materyalle ters düşecektir. İdeal ezber için, tam olarak çalışırken yapıldığı biçimde her nota ve her hareket tekrarlanmalıdır.

Ezberleme sürecine dört öge iştirak eder ve hepsi eşit derecede önemde olmasalar bile, her bir müzisyen için farklı işlevleri bulunmaktadır. Bu dört unsur şunlardır: (1) görsel hafıza (2) akustik ya da işitsel hafıza (3) kas hafızası ya da kinetik hafıza ve (4) düşünsel ya da analitik hafıza. Herkes bir şeyi hafızasına alırken bu dört unsuru kullanır ama çoğu kişi sadece ikisine güvenir (örneğin görsel-kinetik hafıza, işitsel-kinetik hafıza ya da işitsel-

düşünsel hafıza), diğer iki ögeden daha az yararlanır. Bu tabii ki genelleştirilmiş bir gözlemdir ama iyi belgelenmiştir (Sandor, 1981, s. 194).

Görsel hafızasını kullanan kişiler temelde görme yetisiyle akılda tutarlar. Örneğin, pasajın yazı içindeki tam yerini hatırlar (sol sayfanın üstünde, ikinci satırda, küçük baskı) ve bütün sayfayı sadece bakarak ezberleyebilirler. Aslında en ilginç anılar fotoğraflık ya da sadece görseldir. Yedi haneli bir sayının elle kapatıldığı bir deney yapılmıştır. Deneyde, el bir an kalkar ve anlık olarak sayının görülmesine izin verdikten hemen sonra aşağı iner. Sayının resmi, bir flaş gibi akla kazınır ve hemen anımsanır. Bu tip bir hafıza eğitilir ve geliştirilirse, sayı hanesi oldukça artabilir. Bazı şefler olağanüstü çalışan zihinlere sahiptir, sadece görsel hafızayla bütün orkestra yazısının bulunduğu sayfaları hatırlarlar (Sandor, 1981, s.194).

Müzisyenler için işitsel hafıza çok önemlidir. Pek çok “popüler” müzisyen, müziği sadece kulak yoluyla öğrenir ve aklında tutar; “ciddi” müzik aynı şekilde öğrenilebilir ama sadece bir noktaya kadar. Klasik müzik o kadar karışık olabilir ki -seslerin kesişmesi, karmaşık armoni ve ritimler, senfoni ve sonatların kocaman yapısı-, klasik müzik icra esen müzisyenler dört ögenin de desteğine ihtiyaç duymaktadır. İşitsel hafıza oldukça kıymetlidir ve kulak çalışması ile oldukça gelişir. Mutlak kulak oldukça yardımcıdır ama elzem değildir; eğitim ile gelişen kulak bazı zamanlar daha bile iyidir, özellikle transpoze enstrümanlarla ilgilenilen ya da beraber çalışılan enstrümanın (ya da şancı) genel olarak yarım ton aşağıda olduğu durumlarda. Armoni ve teori bilgisi kişinin akorları ve yapıları tanınmasında, onları organize etmede ve kolaylık hafızaya almada destekleyecektir (Sandor, 1981, s. 194).

Kas hafızası da özellikle müzisyenler için son derece önemlidir. Bunu aşağı görme eğilimde olanlar ve mekanik bir aktivite olarak görenler olabilir, ama bundan daha fazlasıdır. Müzik yaparken icra edilen tüm hareketlerin ezberlenmesidir. Sandor kendi tekniğinde, çalışmaya bilinçli olarak bu hareketlerin yerleşmesi niyetiyle öğrenmeye başladığını hatırlatmaktadır. Sadece esaslı öğrenimden sonra hareketler otomatik biçime gelmiş, sonrasında oldukça emin biçimde ezberlenmişlerdir. Piyanist kendisini çaldığı notaların farkında olmadan, tereddütsüzce akıcı çalarken bulmaktadır. Aslında, ezberleme sürecinde diğer üç unsurdan yararlanılmadığı, emin biçimde öğrenilmediği ve ezberlenmediği karışık pasajlarda kas hafızasının icracıyı götürmesine güvenilir. Çalan mekanizmanın alışkanlıkları iyi yerleştiği için, kişiyi performans boyunca götürür. Bu durum ideal değildir, ama pasajın ortasında

durup sırada ne vardı diye düşünmekten daha iyidir. Kas hafızası güvenilir değildir ve diğer üç unsurla pekişmesi için çabalanmalıdır (Sandor, 1981, s. 194-195).

En son olarak düşünsel hafızanın rolüne değinen Sandor, form ve armonik yapıyı analiz ederek ve anlayarak, materyalleri düzenleyerek ve zirve noktaları, alçak noktaları, nüans değişimlerini, süslemeleri, pedal efektlerini ve modülasyon süreçlerinin nerelerde olması gerektiğini belirleyerek hafızanın pekişeceğini ifade etmektedir. Bu çalışma, kusursuz bir performansa katkı sağlayacaktır.

Sandor sağ pedalın bazı zamanlarda yüksek ses pedalı olarak adlandırıldığını çünkü sesin yüksekliğini artırdığını belirtmektedir. Sağ pedalın uygulanmasını düzenleyen zor ve sıkı kurallar olmadığı belirten Sandor, birkaç geçerli rehber prensipten bahsetmektedir. Genelde, yüksek tellerde alçak tellere oranla daha çok pedal kullanılabilir. Aslında piyanodaki en yüksek seslerde, ses susturma yastığı hiç bulunmamaktadır. Ses çok kısa olduğu için, disonanslar kişiyi rahatsız etmez. Pedala basılıyken yüksek ses perdesinde bir gam çalmak tamamen mümkündür, basta ise aynı prosedür mümkün değildir. Aşağı indikçe, seste aynı anda daha fazla bozukluk olacaktır. Büyük üçlü orta ve tiz seslerde mükemmel uygunluktur, ama en alçak ses perdesindeki pedallı ya da pedalsız icrasında kötü gürültüye dönüşecektir (Sandor, 1981, s. 162-163).

Sandor sağ pedalın genelde tuşa bastıktan hemen sonra uygulandığını belirtmektedir. Çekiç tellere vurduktan ve ses kesme yastığı kalktıktan sonra sesi yakalamak tercih edilmektedir. Bu şekilde, temiz ses uzatılır. Pedalın ne zaman basılacağına ses perdesi belirler, temiz ses üretmek için aşağı ses perdeleri orta ses perdelerinden daha çok zamana ihtiyaç duyarlar; bu sebeple pes seslerde daha geç pedala basılmasını önermektedir. Sandor kulağı, pedal uygulamasının nasıl olacağına karar veren en iyi ve tek yargıç olarak tanımlamaktadır. Eğer piyanist dikkatli dinlerse, pedal zamanlamasını da iyi yapacaktır. Çünkü her piyano ve her konser salonu hafifçe birbirinden farklıdır, icracı kendini çok dikkatle dinlemelidir. Özellikle armoni değişimlerinde, disonans sesler üst üste bindiğinde ve belli bir ses öne çıktığında, sonoritelere dikkat edilmelidir. Tuşa basma ve pedala basma arasında bir saliselik gecikme olmalıdır; ama bu salise değişiklikler konusudur.

Sandor pedalın icadından hemen sonra, bestecilerin eserlerine pedal işaretleri koymaya başladıklarını belirtmektedir. Bu işaretlemelerin besteciler tarafından konulduğuna emin

olduğunda önemsenmesi gerektiğine değinir. Pedal işaretlerinde çok sayıda belirsizlikler vardır: birincisi, çoğu zaman bu işaretler sadece pedalin ne zaman basılması gerektiğini belirtmektedir ama tamamen mi kısmen mi basıldığı göstermemektedir. Piyano icrasında yarım pedal, hatta pedalin kapasitesine bağlı olarak üçte bir ya da beşte bir pedal uygulaması mümkündür. Eğer pedala tamamen basılırsa, ses kısma yastıkları tellerden tamamen ayrılır; kısmi pedal ise telleri sadece bir dereceye kadar kısar ve bu tip pedal kullanımı tamamen farklı ses efekti yaratmaktadır.

Sandor günümüz piyanosunda pedala tamamen basmayı ve sadece “Beethoven öyle yazdı” nedeniyle en sona kadar tutmayı amatörece bulmakta ve şiddetle karşı çıkmaktadır. Beethoven’ın tüm isteğinin temel nota ve akor üzerinde iki ya da daha fazla armoninin kaynaşmasının yaratacağı etki olduğunu, seslerin bulanık ve kakofonik biçime dönüşmemesi gerektiğini ifade etmektedir. O dönem piyanonun günümüz piyanosundan çok daha kısa tellere sahip olduğunu ve notada pedalin ne kadar süre basılı tutulması gerektiğini asla belirtilmediğini hatırlatmaktadır.

Sağ pedal ses, akor ve armonilerin senkronize olmasına yardım ettiği için, baştan başa armoni bilgisi pedalin etkili idaresi için tavsiye edilmektedir. Pedal aynı zamanda ana nota ve armonilerin, komşu ya da türemiş (diyez ya da bemol işareti konmuş) seslerle belirsizleştiği çağdaş müzikte de oldukça yardımcıdır; pedal yapısal olarak önemli notaları belirtmede büyük derecede yardım eder. Bir bütün olarak ele alındığında, mümkün olduğunca pedal uygulanması makuldür. Pedal piyanoya, bütün tel sisteminin zengin titreşimlerinin herhangi bir ses kısma yastığının müdahale etmediği daha önceki mutlu durumunu yeniden sağlayan bir araç olarak görülebilir. Ses kısma sistemi, aslında oldukça ani biçimde ses titreşimlerini durdurabilir; bu anilik bazı zamanlar istenmez, özellikle de cümle sonlarında. Burada, sakın pedal kullanımı ve parmakların kolun desteğiyle zarifçe kaldırılması tercih edilir. Ne zaman sağ pedal uyguladığı sorulan iyi bir piyanistle tamamen aynı fikirde olduğunu ifade etmektedir. Piyanist, ne zaman kötü duyulmuyorsa cevabı vermiştir. Sandor’a göre her cümle sonunda son notada ufak bir pedal kullanımı iyi fikirdir (Sandor, 1981, s. 170-171).

Sandor notada pedal işareti olmasa bile, pedal kullanılmaması için özel bir sebep yoksa pedal kullanması gerektiği görüşündedir. Yargıç kulaktır. Barok müzik piyano ve pedallarının icat edilmesinden önce yazılmış olsa bile, müzikal amaçlara hizmet eden, mümkün olan en iyi

sesi sağlayan her Şeyi kullanmak icracının hakkıdır. Piyano, zaten var olan ve tamamen tatmin eden bir enstrüman ailesine gereksiz bir ekleme ya da heves olarak icat edilmemiŐtir. Tam tersine, ihtiyaç olduğu için yaratılmıŐtır; atası sayılabilecek enstrümanlar yetersiz kalmıŐ ve kompozitörler klavyeli enstrümanlarda bir evrimin gerekli olduğu müziği yaratmıŐlardır. Piyanoda artan ses yüksekliği ve ifade, atalarında bir adım öndedir ve zengin tonal palete pedal da eklenmiştir. Arpejler, yürüyüŐler ve tremololar, Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönem olsun, her stil ve devirde pedalla beraber daha iyi duyulmuŐtur. Sandor pedalın aynı zamanda akıllıca kullanılırsa, polifonik müziği zenginleŐtirdiđini ifade etmektedir.

Orta pedal sadece tutmak istenilen sesleri uzattığı için, kalan diğer notaların bir pedal içine almak istenmediği uzun notalar için idealdir. Örneğin, akorda yer alan bütün armonik notaları uzatabilir ve sadece bu notaların çalan diğer notalarda sempatik titreŐimler üretmesini sağlayabilmektedir. Akorun armonik notaları birbirinin titreŐimlerinden beslenir, orta pedalla tutulan temiz armoni pekiŐir ve diğer çalınan armoni dışı notaların üstünde temiz olarak tutulabilir. Orta pedal etkisi, soprano seslerdeki tellerden daha uzun tellere sahip bas ses perdesinde daha bellidir. Açık ya da gizlice kullanılan orta pedal modern piyanoda büyük bir gelişimdir ve üzerine uğraŐılmaya değerdir (Sandor, 1981, s. 173).

Sol pedal, mekanik açıdan daha yumuşak sonoriteler elde edilmesini sağlamaktadır. Sol pedal uygulandığında, piyano içindeki tüm mekanizma sağa kayar, böylece çekiçler üç telin tümüne değil, sadece bir ya da iki tele vurur; tel sayısı piyanonun yapım tarihine göre değişir. Sandor on sekizinci yüzyılda yer değiştirme mekanizması ilk defa uygulandığında, mekanizmanın sadece bir tele vurmaya sağlayacak kadar sağa gitmekte olduğuna; dereceli olarak yer deđiŐtirerek iki tele vurmasının da mümkün olduğuna ve normal pozisyonuna döndüğünde ise çekicinin üç tele vurduğuna değinmektedir. Beethoven çoğu kez *una corda*, *dua corde* ve *tutte corde* terimlerini kullanmıştır. Bugünün enstrümanları Beethoven zamanındaki enstrümanlar kadar sağa kaymaz ve sol pedal iki teli harekete geçirir. Buna rağmen, üç telle elde edilen sese göre iki telle elde edilen sesteki farklılık oldukça barizdir. En alttaki bas notaları sadece bir telle çalındığı için, sesleri sol pedalla azaltılamaz. Yine de ses yüksekliğinde ve ton kalitesinde bazı değişiklikler olacaktır çünkü sol pedala basıldığında keçenin daha yumuşak kısmı tele temas etmektedir.

Sol pedala basılıp mekanizma hareket ettiğinde, keçenin daha az kullanılan kısmı tellerle temas eder ve bu ton kalitesini değiştirir. Pedalın kullanım amacı en başta ton kalitesini değiştirmek olmasa bile, günümüzde sol pedal herkese hem ses azaltımı hem de yeni tınıyı çağrıştırır. Sol pedal tonal paleti zenginleştiren bir renk aracı olarak kullanılmalıdır. Sandor bu hususta, ayakla yaratılan renkten çok parmakla elde edilen tuşe kalitesinin daha güvenilir olduğunu eklemektedir. Diğer iki pedaldan farklı olarak, sol pedal notaya basmadan hemen önce uygulanmaktadır. Çekiç tele vururken mekanizma önceden pozisyon içinde olmalıdır, bu şekilde atak sırasında yana kaymaz. Eğer una corda, due corde ve tre corde seçeneklerinin olduğu eski enstrümanlardan birinde icra edilmiyorsa, sol pedal uygulama boyunca tamamen basılı olarak tutulmalıdır (Sandor, 1981, s. 177-178).

Sandor, kimsenin piyano çalarken hiçbir zaman yorgun ya da gergin ayaktan şikâyet etmediğine değinerek ayak tekniğinin zorlayıcı olmadığını ifade etmektedir. Ama pedal kullanım yolu, sıklığı, miktarı ve yoğunluğunun esasen kulak tarafından yönlendirildiğini vurgulamaktadır. Pedal uygulamasında devamlı dinleme, farkındalık ve kontrol istenen sesleri üretmek için gereklidir. Her piyano farklıdır ve akustik şartlar büyük farklılar barındırır; bu sebeple evde pedal kullanımını önceden planlayarak her yerde mükemmellik sağlanamaz. Tek değişmez kişinin yaratmak istediğimiz ses fikridir, ama çalmadaki bu yön bile anın güdüsüyle sıklıkla değişir. Çalgıcıların konser enstrümanına alışması elzemdir, özellikle uç pianissimo ve uç fortissimo nüanslarını deneyimlerlerken. Örneğin, bazı en alçaktaki bas teller, aşırı fortissimo icralarda yatay titreşimlere kaymaya eğilimlidir. Bu sebeple, ses kısma düzeneğinin metal kısmına dokunur ve şeytani tıkırtılara benzeyen metalik sesler ortaya çıkarabilmektedir. Bu problemin, çalınacak piyanoda olup olmadığını kişi tahmin edemez. Aşırı pianissimo pasajlarda hiç yanıt alınmadığı durumlara da değinmektedir. Bunları keşfetmenin tek yolu piyano üzerinde prova yapmaktır (Sandor, 1981, s. 178).

3. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ

3.1. Heinrich Neuhaus'un Piyano Eğitime Yaklaşımı

Neuhaus bir enstrümana başlamadan önce, kişinin zihninde ve kalbinde müzikle belli bir alakası olması gerektiğini, kişinin bizzat kendi kulaklarıyla müzik dinlemiş olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre yetenek ve dehanın sırrı, yetenekli kişi için tuşlara dokunmadan ya da yay çekmeden önce bile, bütün hayatı boyunca müziğin beyninde yaşamasıdır. Meslektaşlarına, öğretmenlere ve “piyano çalma sanatı” üzerine çalışan öğrencilere ithaf ettiği kitabında, ilk başta müzik kompozisyonun sanatsal imgesi konusuna değinir. Bu başlığın genel olarak kabul edilmesine rağmen, kendisinde bazı şüpheler uyandırdığını da itiraf etmektedir. Fakat bu başlıkla ele alınanın müziğin kendisi, sesin yaşayan dokusu, kurallarıyla müzik dili, melodi, armoni, polifoni ve benzerleri dediğimiz bileşen parçaları, özel formu, duygusal ve şiirsel içeriği olduğunu ifade etmektedir (Neuhaus, 1973, s. 7). Kendi öğretim tekniği, olabildiğince kısa süre içerisinde (sadece kabataslak olarak kompozisyonu ön okumak ve çalışmaktan sonra) “sanatsal imge” olarak tanımlananı kavramaktır. Sanatsal imge, yapı, anlam, şiirsel öz, müziğin özü ve müzik teorisini noksansız anlama kabiliyeti (adlandırmak, açıklamak), piyano eğitiminde uğraşılması elzem olan noktalardır.

Neuhaus müzik bizle yaşar demektedir; müzik beynimizde, bilincimizde, duygularımızda, hayalimizdedir. İkametgahı ise hatasız bir biçimde işitme duyumuza yerleşmiştir. Enstrüman bizsiz var olur; dış dünyanın objektif bir parçasıdır ve üzerine çalışılmalı, ustalaşmalı ve iç dünyamıza uyum sağlamalı, yaratıcı arzularımıza itaat etmelidir.

Her performans üç temel elemandan oluşur, çalışılan eser (müzik), yorumcu ve enstrüman. İyi bir sanatsal performans, sadece bu üç elementte (en başta da müzik) tamamen ustalık olmasıyla sağlanabilir. Neuhaus piyano öğretiminde çok sık yapılan hatalardan birini, önemin belli bir yöne verilmesi olarak görmektedir. En üzücüsünün de özellikle kişinin bu mağduriyeti, sanatsal imaj olarak adlandırılan müzik eserinin kendisinden kaynaklandığında, müzik görevini yerine getirmemesi durumunda ve ilginin müzikteki manaya verilmeyerek sadece enstrümandaki teknik ustalığa odaklanması durumu olduğunu ifade etmektedir. Bir diğer hata ise müziğe servis eden enstrümanda tamamen ustalaşmanın

küçümsenmesinden oluşur; bu aynı zamanda önlenemez bir biçimde müzikal açıdan kusurlu çalışa sebep olur. Neuhaus'a göre amatör icraya neden olan bu hataya daha az sıklıkla rastlanmaktadır.

Bir diğer gözlemediği hata ise (kendi yetenekli öğrencilerinde bile sıklıkla karşılaştığı), öğrencinin göreviyle uğraşırken, uğraştıkları insan ruhunun büyüklüğünü (çalışılan eserin kompozitörü) fark etmelerinde başarısızlık yaşamalarıdır. Açıktır ki bu durumda sanatsal performans ortaya çıkmayacak, en iyi durumda iyi bir zanaat göstergesi seviyesinde kalacaktır (Neuhaus, 1973, s. 5).

Sanatsal imge üzerine çalışma, piyano öğrenmenin ve nota okumanın ilk evresinde başlamalıdır. Ülkesinde çocuklara eğitim verilen okullarda bulunan en iyi öğretmenlerin, çocuğa nota okumayı öğretirken sadece kuru egzersizler kullanmadığını, bunun yerine tercihen tanıdık bir tane melodi kullanarak ona enstrümanıyla melodiyi tekrar üretmeyi öğrettiklerine değinmektedir. Öğrencinin, piyanoyla tanışmasını hedefleyen ilk basit teknik egzersizle beraber müzik yapmaya giriş melodi çalışması, uzun enstrümanı bilme ve ustalaşma yolunun ilk adımlarıdır. Neuhaus' a göre burada bir diyalektik bir üçlü bulunmaktadır: tez, antitez ve sentez. Müzik tezdır, enstrüman antitez ve sentez ise performanstır (Neuhaus, 1973, s. 9). Neuhaus burada, "ilk dersten başlamalı" gibi bir ifade kullanmadığını ekler. Akıllı bir öğretmen her ayrı vakada uygun bir an bulacaktır. Önemli olan, olabilecek en erken zamanda olmasıdır. Bununla kast etmek istediği; eğer bir çocuk çok basit bir melodiyi tekrar üretirse, bu performansın ifadeli olabilmesini sağlamaktadır. Bu amaçla, özellikle halk ezgilerinin kullanmak tavsiye edilir ki; halk ezgilerinin duygusal ve şiirsel elementinin anlaşılması, çocuklar için yazılmış en iyi eğitimsel kompozisyonlardan daha kolaydır. Çocuk, olabilecek en erken seviyede, üzgün melodiyi üzgün, neşeli melodiyi neşeli, heybetli melodiyi heybetli vs. yapmalıdır; müziksel ve sanatsal niyeti tamamen açık olmalıdır. Çocuk okullarındaki deneyimli öğretmenler, ortalama yetenekteki çocukların halk ezgilerini, sadece teknik ve entelektüel problemlere (örneğin, yarım tonlar, işlemeler, suslar, staccatolar, legatolar) odaklanan eğitsel çocuk edebiyatı eserlerinden çok daha fazla icra etmeye istekli oldukların rapor ederler. Bu eğitsel parçalar, çocuğun parmaklarını ve beynini geliştirir, ama müzik icrasında temel ve yer değiştirilemez hislerini ve hayal gücünü tamamen dışarıda bırakmaktadır. Tabii ki halk ezgilerinin yanında Haydn, Mozart, Weber, Tchaikovsky, Glinka ve diğerlerinin basit melodileri de kullanılmalıdır. Ek olarak içerikleri

tamamen sanatsal olan Schumann ve Tchaikovsky'nin üst derecede gelişmiş çocuklar ve gençler için harika ciltleri de çok faydalıdır (Neuhaus, 1973, s. 9-10).

Müziği ve müzik edebiyatını öğretmek için piyanoyu amaçlamak en iyisidir. Piyano eğitimi yeri doldurulamaz, tek seçenek olmasa bile genel kültürün bir parçasıdır, müzik çalışması, lisan, matematik, tarih, sosyoloji, fen bilimleri vs. çalışması kadar müzik çalışması da kültürlü bir insan için elzemdir. Neuhaus bütün orta okullarda piyano kanalıyla müzik eğitimini zorunlu kılma arzusundan bahsetmektedir. Müzik kulağı olmayan, müzikal olarak kusurlu olan kişilerde bile (Neuhaus'a göre bu kişilerin sayısı çok değildir, dünyamız çoğunlukla müzikaldir) spiritüel hayatlarında mutlaka onlar için yararlı olacak müzik teorisini öğrenebilir. Müzik de insan düşüncesinin bir ürünü olarak, insanlık tarafından yaratılan her şey gibi aynı kurallardan etkilenmektedir.

Bir çocuk sadece öğretici nitelikte olan ve sanatsal içerikten yoksul bir egzersiz veya etüt çaldığında, istediğinde daha hızlı ya da yavaş, kuvvetli ya da yumuşakça, nüanslı ya da nüanssız çalabilir; bir diğer deyişle, performansında belirsizliğin önlenemez unsuru, keyfi nitelik, hiçbir açık amaç olmadan "sadece çalmak" (çalmak için çalmak ve müzik için çalmamak) ya da "akla geldiği gibi çalmak" (ve çok sık olarak da hiçbir şey gelmez) olacaktır. Bu durumun önlenmesi için öğrenciye çok açık görevler verilmesi gereklidir ve bu görevler tamamen yerine getirilinceye kadar vazgeçilmemesi zaruridir. Örneğin, egzersiz ya da etüdü çalarken belirli bir hızda çalınması salık verilebilir ya da istenen kuvvet üzerinde durulmalı; daha kuvvetli veya daha yumuşak çalış kabul edilmemelidir. Eğer çalışmanın amacı belli bir ses geliştirmekse, tek kazara yapılan bir aksan bile görmezden gelinmemeli; benzer olarak ne koşma ne de yavaşlamada hoş görülmemelidir. Eğer bu tarz hatalar gerçekleşirse, hemen düzeltilmelidir. Tabii, bilgili öğretmenin öğrencisine mümkün olmayan bir ödev vermediği farz edilmektedir. Neuhaus öğretmenlerden isteğinin, eserde öğretmek istedikleri gayeleri sürekli ve direkt olarak belirtmeleri olduğunu ifade etmektedir. Ve amaç müzik edebiyatının müzikal performansıdır, sessiz biçimde kâğıt üzerine basılmış notaların seslerle canlanmasıdır (Neuhaus, 1973, s. 11).

Neuhaus eğitici egzersiz veya etüt yerine, çocuk en kolayı olsa bile gerçek müzik kompozisyonunu çalarsa ne olur sorusunu ortaya atar. Bu durumun ilk olarak, çocuğun duygusal durumu üzerinde oldukça farklı etkisi olacağını, düz etütler ya da yararlı egzersizleri çalışırken sahip olduğu duygusal durumdan çok daha yüksek olacağını öne

sürer. Aynı zamanda müzikal eser çalan öğrencinin sezgisi de arzulananı çalmaya meyilli olduğu için – ton kalitesi, tempo, nüans, hızlanma vb.- öğretmenin ona bu noktaları göstermesi daha kolay olacaktır. Netice itibariyle kompozisyonu performans ederken gereken çalma biçimleri açık, anlamlı ve ifadeli yani yapısına uygun üslupta olacaktır.

Neuhaus'un mükemmel öğretmenim ve Rubinstein sonrası dönemin en iyi virtüöz piyanistlerinden biri olarak tanımladığı Leopold Godowsky'nin kendisine, hiçbir zaman gamları çalışmadığını söylediğini anımsamaktadır. Buna rağmen Godowsky'nin gamları mükemmel, eşit, hızlı ve ona göre daha önce daha üstünü duymadığı ton güzelliğinde çaldığını ifade eder. Gam çalma üslubunu, müzik bestelerinde gamlarla karşılaştığı pasajları olabilecek en güzel üslupla çalarak öğrenmiştir. Neuhaus, genel olarak kabul edilenin önce gamları ayrı çalışmak sonra parça içinde çalmak olduğunu da not etmekte ama Godowsky'nin örneğinin önem verilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Neuhaus hocası Godowsky'nin teknik sihirbazı “ein Hexenmeister der Technik” olarak ün saldığını ve bu nedenle bütün dünyadan pek çok genç piyanistin, esas itibariyle virtüöz tekniğe sahip olma formülünü edinmek umuduyla onun yanında toplandığını belirtir. Ama aslında Neuhaus, Godowsky'nin teknik hakkında çok zor bir şey söylediğini, ders boyunca bütün yorumları yalnız müzik üzerine olmayı amaçladığını, performanstaki müzikal kusurları düzeltme, maksimum mantığa ulaşma, doğru duyma, temizlik, yumuşaklık, baştan başa titiz gözlem ve yazılı notada etraflı icranın derslerin ana konusu olduğunu anımsamaktadır. Godowsky'nin piyano çalma metoduyla ilgili yorumları genelde Gewichtspiel (ağırlıkla çalmak) ve Vollständige Freiheit (tamamen serbestlik) gibi birkaç sade kelimededen ibarettir (Neuhaus, 1973, s. 13).

Neuhaus hocasının ders süresince piyano öğretmeni olmaktan çok, en başta müzik öğretmeni olduğuna değinmektedir. Kendisi de ileri yıllarda edindiği deneyimler ışığında her enstrüman öğretmenin (insan sesinin de bir enstrüman olduğunu da varsayarak), en başta müzik öğretmeni olmak zorunda olduğuna inanmaktadır, yani öğretmen müziği açıklamalı ve yorumlamalıdır. Özellikle gelişimin en alt seviyesindeki öğrencilerin öğretmenleri için bu nitelik gereklidir. Bu durumda kapsamlı bir yöntem kullanmak kesinlikle elzemdir, yani öğretmen tarafından, öğrencinin sadece kompozisyonun “içeriğini” kavraması değil, sadece eserdeki şiirsel simgeyi aşılması değil, aynı zamanda son derece detaylı form, armoni yapısı -bütün olarak ve her detayıyla beraber-, melodi, polifoni, piyanistik yapı analizi vermelidir;

kısaca aynı anda hem bir tarihçi hem bir müzik teorisyeni hem de teori, armoni, kontrpuan ve piyano çalma öğretmeni olmalıdır (Neuhaus, 1973, s. 172-173). Tabii bu teorik eğitimler yoğun, sıkıştırılmış, portatif formda, özel bir amaçla olmalıdır. Neuhaus, çok yetenekli öğrencilerde nadiren çalışılan kompozisyonun armonisini ve formunu analiz ettiğini, öğrencinin eserin yapısını kendi başına anlamış ve öğrenmiş olduğuna eklemiştir.

Ama bir ya da iki yıl boyunca, devamlı olarak öğrencisiyle çalıştığı parçaları kullanarak, ta ki talebe müzisyen gibi düşünmeyi öğrenene kadar kısa armoni, melodi yapısı, form analizi vs. dersi verdiği öğrencileri de olmuştur. Çok yüksek derece gelişmiş ve yetenekli öğrencilerde ise, sadece zaman zaman özellikle önemli kısımlara, büyük kompozitörlerin piyano eserlerinde sık sık ortaya çıkan bazı “kırılma anlarına” dikkat çekmelerini sağlamak gerekmiştir. Örnek olarak, Neuhaus Chopin’in Dördüncü Balat’ındaki polifoninin başında yer alan monofonik yazıya bıraktığı Fugato kısmın fazlasıyla ele alınıp, uzun uzun üzerinde durmak durumunda kalmadığı tek bir sefer bir hatırlamadığını belirtmektedir (Neuhaus, 1973, s. 175-176).

Neuhaus kendi dönemindeki öğretmenler arasındaki yaygın bir inanıştan bahsetmektedir, ortalama öğrenci yüksek yetenekleri hiçbir şekilde taklit etmemelidir: Taklit ve özellikle körce nedensiz yapılan taklit sadece zararlıdır; her zaman daha çok bilen birinden öğrenmek yararlıdır. Neuhaus bunun açık olduğunu düşünmektedir. Neuhaus öğrencilerine piyano kompozisyonunu, bir şefin partiyonu çalışması gibi çalışmasını önermektedir. Yani, sadece bir bütün olarak değil fakat aynı zamanda detaylarla, kompozisyonu elementlere ayırarak bileşen elementlerini, armonik yapısını, polifonik yapısını; ana elementlerini belirleyerek -örneğin melodik çizgi-, ikincil elementlere ayırarak -örneğin eşlik partisi- kompozisyonda yer alan kesin “dönüşleri” ayrıntılarıyla belirlemelidir; örneğin sonat formundaki bir eserde ikinci temanın transkripsiyonunu ya da yenilemeleri ya da koda kısmını tanımalı, bir diğer deyişle form yapısının ana taşlarını analiz etmelidir. Bilindik sağ veya sol el ayrı çalışması, belli özel durumlarda geçerlidir, ama kompozisyon bütününe parçaları ayrı olarak çalışıldığında, öğrenci eseri daha iyi anlayacaktır. Bu şekilde çalışarak, öğrenci harika şeyler keşfedecek, burada büyük bestecilerin eserlerinde dolu olan, ilk başta fark edilmeyen ama analiz yoluyla kavranabilecek güzellikler ortaya çıkacaktır.

Sanatsal imge üzerine çalışma, öğrencinin müzikal, entelektüel ve sanatsal yönden devamlı gelişimine ek olarak piyanistik olarak ilerlemesi ile başarılı olunabilir. Bu çalışmalar

olmadan ne “uygulama”, ne de “canlandırma” mümkün olacaktır. Öğrencinin kulağını geliştirmesini, müzik edebiyatı hakkında geniş bir bilgi edinmesini, ara vermeden uzun bir süre benimseyene kadar bir besteciyle yaşamasını sağlamak (5 Beethoven Sonat bilen öğrenci, 15 Sonat bilen kişiyle aynı değildir, burada nicelik niteliğe dönüşür) gereklidir. Bu çalışmalar, piyanoya dokunmadan sadece notayı okuyarak müziği ezberlemesini sağlar, bir başka deyişle hayal gücünü ve kulağın gelişmesi amacıyla, çocukluğundan itibaren performans edeceği kompozisyonun formunu, teorik içeriğini ve polifonik yapısını tanıması öğretilmelidir. Öğrencide en iyiye eşit olmak için, muhtemel bir metafor kullanarak hayal gücünü geliştirmek, şiirsel benzetişler, doğal olgular ve hayattaki olaylar benzeştirerek, özellikle spiritüel, duygusal bir hayatla bağlantı kurarak profesyonel heves her açıdan uyandırılmalıdır. Bu şu anlama gelir, müzikal dili besleyerek ve etkileyerek; sanatın diğer formlarına (özellikle şiir, resim ve mimarlık sanatı) karşı öğrencinin sevgisini her yolu kullanarak geliştirmek ve her şeyden önemlisi, ona sanatçı olmanın etik değerini, mecburiyetlerini, sorumluluklarını ve haklarını hissetmesini (ne kadar erken o kadar iyi) sağlamaktır. Yetenek, tutku artı zekadır.

Neahaus eğitimcinin bir öğrencinin yeteneğini geliştirme ve pekiştirme görevinin, sadece ona “iyi çalmayı” öğretmeyi içermediğine inanır. Öğrencinin daha zeki, daha hassas, daha dürüst, daha adil, daha azimli olması, eğitmenin esas görevidir. Performansta güzelliğe ulaşmak için ana gerekliliklerden birisi de ifadedeki sadelik ve doğallıktır.

Kendi derslerinde de öğrencileriyle piyano çalma yeteneğinin iki uç noktasının merkezinde çalışma yapmaktadır. Bu iki uç nokta “sanatsal imge” denilen müzik ve piyano tekniğidir. Öğretmen “imge”, “içerik”, “mod”, “fikir”, “şiir” hakkında konuşmaya istekli ve ton, cümle, nüans ve piyano tekniğinde mükemmellik gibi somut konularda ısrarla durmakta başarısızsa yararlı olmayacaktır. Benzer bir şekilde sadece piyano çalmayı sadece piyano tekniği olarak gören ve müziğin duygusu ve yapısı hakkında bilgisiz olan bir öğretmen de piyano çalma sanatı eğitiminde faydalı olmayacaktır.

Neuhaus sanatsal imge, müzik ve piyano tekniği çalışmasına örnek olarak Beethoven’ın Sonata quasi una Fantasia op.27 eserini çalışan bir öğrenciyle dersini aktarmaktadır. Beethoven’ın bu sonatında yer alan kısa bir sayfa üzerine yapılan çalışma, herhangi bir piyano kompozisyonunda benzer bir çalışmayla bağlantı kurup uygulanması için açık bir fikir verecektir.

Öğrenci “Ayıışığı” olarak da adlandırılan sonatı çalıyordu. Sonatın ilk bölümü, üzüntünün en uç noktasını ifade eder. Üçüncü bölüme ise umutsuzluk (disperato) duygusu hakimdir. Re bemol majör olan Allegretto bölüm ise, gayet açık olan bir sebeple farklı izlenimler uyandırmaktadır; son derece sade ve hafif icra edilmelidir. Yetersiz derecede hassas öğrencilerin icrasıyla, ikinci bölümün “teselli eden” havası kolaylıkla neşeli (teselli hissini kesinlikle karşıtı) bir scherzandoya dönüşebilmektedir. Buna neden olan şey ise, aşırı derecede kuru staccato ve aşırı hızlı tempodur.



Görsel 30. Beethoven Do Dyez Minör Sonat, Op.27 No.2 İkinci Bölüm.
(Neuhaus, 1973)

Neuhaus bu yorumu düzinelerce defa duyduğunu ifade eder. Bu gibi durumlarda öğrenciye, Franz Liszt'in bu bölüm için şimdi ünlü olan, uygun betimlemesini hatırlatmaktadır: iki uçurum arasında bir çiçek (une fleur entre deux abimes) imgesi ve derslerinde bu imgenin rastgele olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Sadece parçanın ilk ölçülerden itibaren hem ruhani açıdan hem de kompozisyonun formu da harika bir doğrulukla icra edilirse bu bölüm, bir çiçeğin açılmasını hatırlatır ve takip eden ölçülerde yapraklar dalın üzerinde sarkar (Neuhaus, 1973, s. 25-26).

Neuhaus müziğı asla resimlendirmediyini hatırlatmakta, bu noktada müziğın çiçeğı simgelediğini söylemediğini, çiçek tarafından verilen ruhani ve görsel izlenimi yaratabileceğini söylemektedir. Müzik sadece müziktir. Neuhaus müziğın baştanbaşa bir dil olduğunu inanır, müziğın belirli öznel bir anlamı vardır; dolayısıyla algısı ve anlayışı herhangi bir artı bir kelimeyle veya bir resimle açıklanmaya veya yorumlanmaya ihtiyaç duymamaktadır. Müzik anlayışına sayılı disiplinler yardımcı olmaktadır: müzik teorisi, armoni, kontrpuan, form analizi ve bu disiplinler devamlı gelişir ve dalları her türlü bilgiyle artar. Benzer çalışmalardan sonra derslerde kompozisyon üzerinde titiz çalışmaya, istenen sonucu başarıya kadar teknik zorlukların üstesinden gelmeye başladıklarını ekler.

Neuhaus yeteneğin her derecesinde, müzikal olarak neredeyse noksan olandan dehaya kadar, yüzlerce öğrenci ile çalıştığını ifade etmektedir. Örneğin bu Allegretto hakkında iki üç kelime ettiği öğrenciler de olduğunu, aynı zamanda üstte bahsedilen Beethoven sayfası üzerine üç yorucu saat harcadığı dersin de hafızasına kazındığına değinmektedir.

Neuhaus aynı zamanda icracı olan eğitmenin öğretme yöntemini yürütme biçiminin, asla bir konser platformunda görülmemiş “sade” öğretmenden çok daha farklı olmasının çok doğal olduğuna değinmektedir. Öğretmen-icracı sadece öğretmen olana karşı şüphesiz birtakım avantajlar sunmaktadır. Buna karşın, belli derecede sadece öğretmenlik yapan birinin Neuhaus’a bir noktada daha bütün görüldüğü zamanlar da sıklıkla olmaktadır. Hayatı ve mesleği kararlılıkla tek bir amaca yönelmiş görünmektedir çünkü açık biçimde ortaya konulursa, sadece öğretmenlik yapan birinin aynı anda birçok işi yapmasına asla gerek yoktur. Kendisini tamamen öğrencilerine adanmıştır. Eğer bir icracı öğretmek uğraşı ile aşırı doluyorsa, bu aşırı iş yükünün her anında favori uğraşı olan icraya zarar verdiğinin bilincindedir. Bu farkındalık öğretim biçimini negatif bir biçimde etkilemese bile, kaçınılmaz olarak moralini etkileyecektir. Neuhaus kişisel deneyimlerinden, öğretme işgücü kendisi için çalışmaya yeterli zaman ayırmasına izin vermiyorsa, öğretme kalitesinin de zarar gördüğünü ekler. Neuhaus ideal olanın konser piyanistinin kırk ya da kırk beş yaşlarında önce ders vermeye başlamaması olduğunu öne sürmektedir. (Neuhaus, 1973, s. 169-170, 215).

Öğretmen için en depresif deneyimlerden biri, bütün dürüst çabalarına rağmen eğer öğrenci yetenekli değilse yapabileceği şeyin ne kadar az olduğunu fark etmektir. Emek, bilgi ve çekilen acı bazen vasat bir yetenek üzerinde minik bir sonuç verirken, bir iki kelimenin, anlık bir yorumun yetenekli bir öğrenci üzerinde çok zengin bir hasat verdiğini görmek acı vericidir. Kimse yetenek yaratamaz, ama kültür yaratabilir; yeteneği zenginleştirecek ve ilerletecek toprak olan kültürü. Bir ülkede kültür ne kadar büyük, geniş ve demokratik ise yetenek ve dehanın ortaya çıkması da o kadar sıktır.

Yetenekli ve entelektüel olgunluğa sahip öğrencileriyle sohbetlerde öğretmen, kelimenin dar anlamı ile öğretmen olmayı bırakır ve sanattaki daha genç kardeşleriyle en sevdiği konuyu konuşan, daha büyük deneyim ve bilgi bahşedilmiş kıdemli son sınıf öğrencisine dönüşür. Açıkçası bir öğretmen için, öğretimin bu yanı en çekici, cazibeli ve tatmin edici kısımdır.

Burada profesyonel öğretim giderek gerçek bir eğitime dönüşmektedir. Sanata olan ortak düşünlükleri ve sanat alanında bir şey yaratma kabiliyeti, insanları bir araya getirir. İkincisi özellikle önemlidir. Bu konuşmaların esas maksadı olan müzik yapma kabiliyetinin güçlendirilmesi ve gelişmesi olmadan yapılan sohbet, sadece amatörler için hoş giden ama sanatçılar için yararsız ve sıkıcı olan konuşmalara indirgenecektir (Neuhaus, 1973, s. 177).

Neuhaus, bu tarz öğretimin kabul edilen orijinal eğitimden ne kadar uzak görüleceğini itiraf eder. Orijinal eğitim olarak esasen itaat, emir verme ve emrin uygulanmasını içeren disipline dayalı diktatör modeli tanımlamaktadır: Bu türe en iyi örnek ordu komutanı ile eri arasındaki ilişkidir. Bu diktatörlük prensibinin faydası ve uygulanması çok iyi bilinmesi sebebiyle üzerinde durulmamıştır. Her deneyimli eğitimci, hangi derecede “askeri” disiplinden ayrılmak gerektiğinin öğrenciye ve öğrencinin karakterine bağlı olduğunu bilmektedir. Bunun uygulanamayacağı pek çok durum vardır; en katı öğretmen bile çocuk Mozart’a bunu asla uygulamaz. Neuhaus da başlangıç seviyesinde ve sanat yeteneğinden yoksun öğrencilerle, doğal olarak orijinal, emreden yöntemle başvurduğunu belirtir. Öğrenci herhangi bir mana ve fikir göstermede başarısız olursa, öğretmen onun ileride biraz karakter göstermesini umut etmek yerine onun için çalışır. Üstün yetenekli öğrencilerle ise Neuhaus kendisini çoğunlukla daha liberal olarak tanımlar. Hatta öğrencisi Emil Gilels, sonrasında ona sitemde bulunmuştur: Neuhaus’un ona yeterince göstermediğini ve söylemediğini, bir öğretmen olarak yeterince iradesini koymadığını, aslında ona yeterli ilgiyi göstermediğini ileri sürmüştür. Ama sonrasında yine de Neuhaus’a, onun eğitiminin kendisinin bağımsız olmasına yardım etmesi nedeniyle teşekkür etmiştir (Neuhaus, 1973, s. 177-178).

Aslında Neuhaus “öğrencinin beynine kazıma” olarak isimlendirdiği yöntemi kötü olarak değerlendirir ama bu yetenekli öğrenciler için kötüdür. Yetenekli bir öğrenciye, öğretmenin düşündüklerini kopya ettirmek hem öğretmen hem de öğrenci için değerli değildir. Gilels gibi öğrencilerle en iyi yöntemin -repertuar öğrenmeye ek olarak- tercihen dört el her gün deşifre yapmak ve bitmez tükenmez oda ve orkestra müziği servetini tanımasını sağlamak olduğunu ifade etmektedir. Gilels’in sahip olduğu gibi saf virtüöz yetenekte, yeteneği geliştirmenin en emin ve hızlı yolu geniş müzik bilgisidir, aslında bu her iyi müzisyenin görevi ve aynı şekilde hazzıdır.

Neuhaus’a göre öğretmenin esas görevlerinden biri, mümkün olan en hızlı ve en derin şekilde icracının artık öğrenci olmasına gerek olmamasını sağlamaktır: öğretmen kendini

ortadan kaldırarak, vaktinde sahneden çekilerek öğrencinin bağımsız düşünmesini, çalışma yöntemini oturtmasını, kendini tanıması ve olgunluk olarak tanımlanan amaca ulaşma yetisini, yani ustalığın başladığı eşiğin ötesini aşılmalı ve öğretmelidir. Yetenek ne kadar büyükse, erken sorumluluk ve özgürlük beklentisi de o kadar yerindedir.

Neuhaus bazen, bütün yaratıcı inisiyatiflerden yoksun olan öğrencilerde, kompozisyonun bütün gizli hazineleri göstermeyi, her detayda ne hissettiğini ve söz konusu kompozisyona bağlı olarak ne düşündüğünü söylemeye çabalamaktadır. Sonuç bazen Neuhaus'ın kendi yorumumum iyi bir kopyası olmaktadır. Ama çok yetenekli, yaratma yeteneği olan öğrencilerde bu yöntemden kaçınılmaktadır.

Neuhaus piyano eğitiminin, ders verilen kişiye bağlı olarak farklı olması gerektiğine inanmaktadır. Bu fikrini desteklemesi için, bu durumu özel bir açıklıkla gösterdiğini düşündüğü iki dersi tarif eder. Aynı eseri (Liszt Si Minör Sonat) çalışan ve dersleri art arda olan iki talebesinden bahseder. Çalacak ilk kişi Richter'dir, ikinci kişi ise mükemmel piyanistik becerileri olan ama müzikal olarak çok ortalama sanatsal yetenek ve inisiyatife sahip genç bir kızdır. Richter sonatı kusursuzca ezberlemiş ve çalışı hem teknik hem müzikal açıdan dört dörtlüktür. Açıkçası, Neuhaus eseri bitirmeden önce onu bir an bile kesmediğini ifade etmektedir. Richter'in icrasından sonra ders ise otuz ya da kırk dakika sürmüştür. Bu sürede de Neuhaus birkaç küçük nokta üzerine bazı önerilerde bulunmuş, bazı pasajlar tekrar edilmiş, önceden gelenden sonra belli bir bölümün kendisine yeterince dramatik olmadığı konusunda onu ikna etmeye çalıştığı sadece yorum üzerine bir tartışmaları olmuştur. Richter'den sonra gelen kız aynı sonatı çalmak için oturmuş; irdelemeler, düzeltmeler, örnekler, tekrarlar ilk notadan itibaren başlamıştır. İkinci öğrencinin dersinde tam olarak her ölçünün incelenmesi, tabiri caizse "düzeltilmesi" gerekli olmuş: bir notanın, bir akorun, cümledeki küçük bir kısmın uzunluğu üzerinde durmaları gerekmiştir. Sonatın içeriği ve anlamı üzerine ona özet ders de vermiştir. Üç saatten fazla çalışmalarına rağmen, dersin sonunda sonatın üçte birine gelmeyi başarmışlardır. Neuhaus, öğrencisi için hiçbir teknik zorluk içermeyen bu sonatta, öğrencisini müzik, sanat ve genel olarak spiritüel alem farkındalığının içine çekmeye çalışmıştır. Neuhaus bu öğrencinin bu sonatı bir sınavda çaldığını ve mükemmel bir performans vererek, en yüksek notları aldığını da eklemektedir. Neuhaus için öğretimde tek yöntem diye bir şey yoktur (Neuhaus, 1973, s. 182-183).

Neuhaus eskiden çalışılması zor öğrencilere ders verirken sabrını kaybettiğini, bağırdığını, notayı yere fırlattığını ve genel olarak sükûnetini kaybettiğini itiraf eder. Bunun oldukça yanlış olduğunun farkında olduğunu ve kendisine kızdığını da ekler. Örneğin, bir keresinde müzikal ve teknik alanlarda çok yetenekli ama iç ateşten yoksun, uyuşuk ve ilgisiz bir öğrenciye sahip olduğuna değinmektedir. Neuhaus bu öğrenciye dayanabileceği kadar dayandıktan sonra derslerde gerçek patırtı, onu azarlama, bağırma gibi durumların başladığını anlatır. Bu patırtı sonrasında öğrencisi iki hafta boyunca müziğe daha fazla ilgi ve sevgi göstermeye başlamış, onun canlılığı tekrar normale düşene, yani tam hissizlik durumuna dönene kadar dersler sakin ve hoş geçmiştir; sonrasında ise yine alışagelmış gümbürtüler olmakta ve bu patırtılı dersler bir aylık ya da altı haftalık aralıkla devam etmiştir. Neuhaus bu bağırmalardan dolayı kendinden nefret etmektedir. Ama bu durumun öğrencisi için iyi olduğu oldukça açıktır ve Neuhaus öğrencisinin içinden değerli herhangi bir şey çıkarmak için başka bir aracının olmadığı düşünüp, bu durumda ne yapabilirdim sorusunu okuyucusuna sormuştur.

Neuhaus kendisini rahatsız eden ve sinirlendiren öğrencilerin en az yetenekli olanlar değil aksine oldukça iyi yetenekler bahsedilmiş ama onları kullanmaya zahmet etmeyen öğrenciler olduğu ifade eder. Yani irade ve mizaçtaki saygısızlık, kayıtsızlık ve zayıflık onu en çok rahatsız eden hususlardır. Neuhaus bazı zamanlarda çok vasat yeteneklere sahip öğrencileri olduğuna değinir. Piyano çalmak bahsedilen öğrenciler için büyük oranda çaba anlamına gelmektedir, kutsal kıvılcım olarak bilinenden mahrumlardır, ama bu gibi düşünen, akıl yürüten ve gayretle savaşılan öğrencilere hayatı boyunca bir kere bile sesini yükseltmediğini ve sinirlenmediğini; aksine en içten biçimde onlara saygı duyduğunu anlatır. Bu durumu tıpkı birinin dürüst çabaya ve sadece irade gücü ile elde edilen başarılarla saygı duymasına benzetir, onlarla derslerini zevkli ve hatta ilginç bulduğunu da ekler. Neuhaus genellikle bu tür öğrencilerin, sonradan çok iyi öğretmenler ve yöntem bilimciler olduklarını ifade etmiştir.

Neuhaus her durumda, her açıdan ideal öğretmenin talebesinden, öğrenci dahi olsa bile daha fazlasını yapabilen öğretmen olduğuna inanmaktadır. Eğer bir öğretmenin her zaman ve her açıdan her bir öğrencisinden daha üstün olması koşulu uygulansaydı, bütün öğretim bir kurulla devam ederdi. Talebe güçlendikçe ve olgunlaştıkça, performans sanatçısı olan öğretmenin tesiri çoğunlukla daha uzun sürerken sade öğretmenin etkisi azalmaktadır. Eleştirmen danışman ile performans sanatçısı gerçek hayatta tamamen farklı insanlardır; bu

zıt nitelikler gerçek icracı öğretmen içinde temsil edilmektedir, bu kombinasyonu temsil edenler sadece nadir değil aynı zamanda değerlidir.

Neuhaus diğer pek çok öğretmen gibi, sadelik ve doğruluk arzusu ve sevgisi aşılacak için çabaladığını ifade eder. Tolstoy' un bir sanatçının şu üç özelliğe sahip olması gerektiği hakkındaki sözleri anımsatır. Bu üç özellik: samimiyet, samimiyet ve samimiyettir. Bu tarz şeyler söylemek bunları başkalarına aşılaktan daha kolaydır. “İlginç” biçimde, bir şekilde “özel olarak” çalmak için ne pahasına olursa olsun çabalayan öğrencileri olduğundan bahseder ve bu öğrencilerde müziğin sadeliği ve hakikatinin hissedilmesi ve icra edilmesini sağlamanın oldukça zor olduğunu vurgular. Bu öğrenciler için samimiyet sıradan ve “olağan” bir şey anlamına gelmektedir. Bu durum her şeyin suni olması gerektiğine gitmektedir. Halk müziğini tanımaya başlamak dışında, bu öğrencilere en acil verdiği öneri şudur: Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Lev Tolstoy, Anton Çehov, Maksim Gorki, Konstantin Stanislavsky'e yaklaşın. Tchaikovsky ya da Chopin'de yer alan basit bir cümlenin onlara “ilgi çekici”, “zevкли” ve “orijinal” biçimde çalınabileceğini ve nasıl dürüst bir biçimde; duygulu, sade, samimi ve dikkat çekmeden çalınabileceğini onlara göstermek için zorladığına değinir. Birkaç öğrencide bu çabalar nafi olmuş ve öğrenciler hileli tutumlarına devam etmişlerdir; diğerlerinde ise hakikat ve sadelik, “ilginç” yenmiş ve samimiyet yolunu bulmuşlardır.

Neuhaus kırk dört yıllık eğitimlik hayatında yüzlerce her dereceden yetenekte, müzikal olarak kusurlu öğrencilerden dâhilere kadar aradaki bütün derecelerde öğrencinin elinden geçtiğini birkaç defa belirtir. Hayat boyu edindiği deneyim, insan doğasının büyük zenginliği ve çeşitliliği ile karşılaşmak onu, bilindik okul kitapları metotlarından bir derece daha farklı metodik sonuçlara götürmüştür. Neuhaus, kendisine ait neredeyse bütün teknik düşünce, öneri ve egzersizlerin bir muhakeme sonucu meydana geldiğini eklemiştir (Neuhaus, 1973, s. 59-60).

Metot; temelde doğru olan ama her zaman içinde bulunduğu durum ve dışarıdaki hayatın genel kurallarına göre değişen ve gelişen olarak tanımlanabilir, Neuhaus kendisine ait bir metodu bulunduğunu da ekler. Metodoloji, çıkarım ve deneyim yoluyla kazanılan bilgidir; kaynağı sanatçının karakteri ve hayata bakış açısıyla şekillen bir amaca duyulan muhakkak istek ve amansız çabadır.

Müzik tonal bir sanattır. Görsel bir imge üretmez, kelime ve fikirlerle konuşmaz. Sadece seslerle konuşur. Ama kelimelerin, fikirlerin ya da görsel imgelerin konuştuğu kadar açık ve anlaşılabilir şekilde konuşabilmektedir. Yapısı kurallarla düzenlenir; aynı konuşulan dilde, bir resim kompozisyonunda ve bir binanın mimarisinde olduğu gibi. Müzik teorisi, armoni, kontrpuan ve form analizi çalışması bu kuralların keşfedilmesinde yardım eder. Bu kurallar, büyük kompozitörler tarafından insan doğası, tarihi ve gelişimine uygun olarak atanan kurallardır (Neuhaus, 1973, s. 54).

Her müzik performansı sanatçısının baş ödevi ses üzerine çalışmaktır. Ton üzerinde ustalık, piyano tekniğinde piyanistin üstesinden gelmesi gereken bütün problemler arasında birincil ve en önemli görevdir; çünkü ses müziğin maddesidir, ses yüceltilerek ve mükemmelleştirilerek müziğin kendisini de büyük ölçüde yükselir. Bu çok açık bilgiye rağmen yine de sıklıkla öğrencinin tekniği dar bir algıyla (örneğin hızlılık, gösterişlilik) kavramasıyla tonun mevkisi düşer, en önemli eleman ikincil olur (Neuhaus, 1973, s. 54).

Piyanoda ses üretimi ve ses anlayışı açısından öğretmenlerin ve piyanistlerin yaptığı hatalar, Neuhaus'a göre iki zıt eğilime bölünmüştür: birincisi sese gereken önemi vermemektedir, ikinci eğilim de sese aşırı değer vermektir. Birincisi çok daha yaygındır. Piyanist, piyanonun sağladığı olağanüstü nüans zenginliği ve ton çeşitliliğine yeterli itina vermez. İlgisi esas itibarıyla dar bir algıyla kavradığı tekniğe (hızlılık, gösterişlilik, eşitlik; ihtişam ve gürültü) odaklanmıştır, kulak gelişimi yetersizdir, hayal gücü eksiktir, kendini ve müziği dinleme kapasitesi yoktur.

Diğer hata ise sese aşırı önem vermektir. Bu durum sese aşırı hayranlık duyan kişilerde meydana gelir, tonun aşırı bir biçimde tadını çıkarırlar ve bu kişiler müzikte seste güzelliğini duymayı en başta sezerler ama onu bütün olarak görmezler; yani bu durum ağaçlar yüzünden ormanı görmemektir (Neuhaus, 1973, s. 55).

Neuhaus dönemindeki piyano öğretmenleri, öğrencinin en zor öğrendiği noktanın ton olduğu fikrindedir. Neuhaus bu fikre katılmaktadır: Neuhaus'a göre bu zorluğun sebebi güzel ve anlamlı ses üretiminin talebenin kulağı ve ruhsal niteliklerine bağlı olmasıdır. Kulak ne kadar az gelişirse, ton da o kadar ruhsuz olmaktadır. Farklı biçimde yapılan kulak çalışması, direkt olarak tonu etkilemektedir. Neuhaus öğrencileri ile çalışmalarında, bütün çalışmanın üçte birinin, ton üzerine çalışma olduğunu ifade etmektedir. Çalışma gidişatının şu şekilde

olduğu söylenebilir; öncelikle imge (yani anlam, içerik, ifade ve bütün olarak ne ile alakalı olduğu), ikincisi zaman içinde ton (ritim ve kuvvet ayrılmaz olduğu için zamanlı ton üzerine çalışma olarak ifade etmek daha doğru olacaktır) yani simge, imgenin cisimleşmesi ve en son olarak da üçüncü aşamada bütün olarak teknik, piyano çalmadaki sanatsal problemin çözümünde temel olan her şeklin toplamı olarak örneğin çalan kişinin kas hareketlerinde ustalaşması ve enstrüman mekanizması üstünde ustalık üzerine çalışmaktır.

Zaman zaman kulak gelişimi ve klavyeyi tanımak için eşit derecede yararlı bulunduğu şu egzersizi tavsiye etmektedir:



Görsel 31. Piyanoda iyi ton için egzersiz.
(Neuhaus, 1973)

Egzersizin önemi her ardışık sesin aslında basıldığı zaman başlangıçtaki ses yüksekliğinde değil ama sıradaki notaya basana kadar geçen sürede gittikçe azalarak geldiği ses yüksekliğinde çalınmasından kaynaklanmaktadır. Beethoven'ın Re minör Op.31 No.2 Sonat ilk muvmanda yer alan etkileyici resitatif kısımda, piyanoda insan sesine mümkün olan en yakın sesi elde etmek için çabalarken bu egzersizi bulunduğunu ekler.



Görsel 32. Beethoven Sonat Op.31 No.2 Birinci Bölüm resitatif kısım
(Neuhaus, 1973)

Neuhaus kendisinin ve öğretmen arkadaşlarının, piyanoda ses üretiminin çeşitli biçimlerini tanımlarken kaçınılmaz ve devamlı olarak metaforlar kullanmakta olduğunu söyler. Parmakların klavyede erimesi gibi tanımlar hiç şüphesiz yararlıdır, talebenin hayal gücünü canlandırır ve yapılan tasvirler piyano icrasıyla tamamlanırsa bu kulaklarının ve tuşe denilen mekanizmanın gelişmesine yardım eder.

Derslerde verdiği favori önerilerinden biri şudur: belli bir derecede güçle bir nota ya da simültane olarak birkaç nota çalınmalı, kulak tellerdeki en hafif titreşimi dahi algılayıncaya

kadar, bir diğerk deyişle ses tamamen sönene kadar tutulmalıdır. Sadece piyano sesindeki (tellerdeki titreşimi) devamlılığını temiz biçimde duyanlar, ilk olarak piyanonun bütün güzelliğini, yüceliğini fark edecektir (Neuhaus, 1973, s. 62).

İkinci olarak bu çalışma, sadece polifonik müzik için değil ama aynı zamanda herhangi temiz bir armoni için gerekli olan, melodi ve eşlik arasındaki ilişki içinde önemlidir. Özellikle de resimde göz için gerçek olduğu kadar, müzikte de kulak için gerçek olan tonal perspektifler oluşturmak için elzem olan temel ses çeşitliliğinde ustalaşılmalıdır (Neuhaus, 1973, s. 63). Görsel ve işitsel perspektiflerin aynı olduğu olgusunun herkes farkındadır; aralarındaki tek fark iki farklı fiziksel organ tarafından yaratılmaları ve algılanmalarıdır: göz ve kulak. Ne kadar sık, büyük ustaların çalışları derin arka planları ve farklı düzlemleri düşünmeyi sağlamıştır, arka plandaki figürler neredeyse çerçeveden fırlayacak gibiyken, arka planda yer alan dağlar ve bulutlar mavi pusta kaybolmaktadır. Neuhaus, Pietro Perugino, Raphael, Claude Lorrain, Leonardo da Vinci gibi büyük ressamın hatırlanarak, kişinin kendi piyano çalışı, tonunun etkilenmesine izin vermesini tavsiye etmektedir.

Gayesi ses üretmek olduğu için piyano çalarken, çalınan ister bir egzersiz isterse de büyük müzikal bir kompozisyon içinde yer alsın, piyanist kaçınılmaz olarak ses üzerine ya da sesle çalışmaktadır. Gamı kötü bir tonla çalmak, Chopin noktürnleri kötü bir tonla çalmak kadar yanlıştır. Büyük bir piyanist bir teknik problem üzerine çalışırken, dikkatini çeken şey hız, eşitlik ya da güç değil, ton kalitesidir (Neuhaus, 1973, s. 69).

Neuhaus sıklıkla Anton Rubinstein'in şu sözlerini hatırlatmaktadır: "Piyanonun bir enstrüman olduğunu mu düşünüyorsun? Yüzlerce enstrümandır!" Neuhaus' da sık sık öğrencilerine piyanonun, en farklı rolleri oynayabilmesi nedeniyle bütün enstrümanlar içindeki en iyi aktör olduğunu söylemektedir. Duygusal olarak çok daha spesifik, çok daha ifadeli olan örneğin insan sesi, korno, trombon, keman, çello gibi diğerk enstrümanların seslerine oranla piyanonun sesindeki soyut nitelik -belki de kusursuz olan öz, zihni nitelik- piyanoya ait eşsiz bir ton, enstrümana şüphesiz bir şahsiyet vermektedir. Piyano bütün enstrümanlar arasındaki en entelektüel enstrümandır ve bu sebeple en geniş ufku kapsar ve sınırsız müziksel düşünceler ve hayaller dizisini içine alır. Piyanonun "kendisi" için yazılmış, ölçülemez çoklukta fevkalade güzel müzik dışında, bir kişi piyanoda müzik adıyla bilinen her şeyi, kaval melodisinden en devasa senfonik ve operatik eserler kadar karmaşık eserleri çalabilmektedir (Neuhaus, 1973, s. 64).

Piyanistin hayal gücü, piyanonun potansiyel zenginliğini bütün olarak ortaya çıkarmak için insan sesinin ve dünya üzerinde yer alan her enstrümanın var olan her renk ve tını çeşitliliğiyle en spesifik ve ifadeli müzik ifadeleriyle donatılmalıdır, aslında donatılmak zorundadır.

Neuhaus öğrencileri ile iletişim kurarken, anaokulu öğrencilerinin bile anlayabileceği ama ileri derecede piyanistlere ve hatta bütün çalışmalarını bitiren piyanistler için bile aynı derecede yararlı olacak oldukça basit bir metaforu sıklıkla kullanmaktadır. Onlara şu metaforları söylemektedir: (1) orkestra şefi (kafa, kalp, işitme); (2) çalgıcılar (on parmağın bulunduğu iki el ve iki pedalda yer alan iki ayak); ve (3) tüm enstrümanlar (bir piyano ya da Rubinstein'in kelimeleriyle bir senfonik orkestrası oluşturacak kadar çok yüzlerce enstrüman) (Neuhaus, 1973, s. 65).

Neuhaus piyano öğrencisinin, piyano üzerindeyken her zaman orkestrayı taklit ettiğini düşünüp, piyanonun bir diğer daha iyi bir sesin bir çeşit zayıf bir kopyasını olduğunu düşünmesini asla istemediğini belirtmektedir. En başta, piyano kendiliğinden ton güzelliğine sahiptir, kendine ait olan "benliği" dünyadaki herhangi başka bir şey ile karıştırılmamalıdır. İkincisi, piyanoyu bilmek ve tamamen ustalaşmak için ona ait olan, piyanonun özel "benliği" bilinmeli ve sevilmelidir. Bazı şeflerin ve şarkıcıların piyanoya nasıl ele aldığını duyan herkes, piyanonun kesinlikle nasıl çalınmaması gerektiğini öğrenecektir (Neuhaus, 1973, s. 65).

Sadece piyano için imkânsız olan istenerek, piyano için mümkün olan her şeyi elde edilebilmektedir. Psikologlar için bu hayal gücü ve arzunun, mümkün olan gerçekliğin önünde olduğu anlamına gelmektedir. Sağır Beethoven piyano için daha önce hiç duyulmamış sesler yaratmış ve böylelikle piyano için birkaç on yıllık sürede yapılacak gelişmeleri tahmin etmiştir. Kompozitörün yaratıcı ruhu piyanoya, zamanla uyum sağlayacağı emirler vermiştir. Bu enstrüman gelişiminin tarihidir. Neuhaus aksinin meydana geldiği bir durum bilmediğini belirtmektedir (Neuhaus, 1973, s. 65).

Her usta piyanistin, kendine ait özel bir palete sahip olduğunu öne sürer. Örneğin çağdaşlarına göre en üst ses yüksekliği mezzoforte (mf) olan Chopin'in, üst sınırı kıyaslanamaz bir biçimde daha yüksek olan (beş ya da altı forte) Rachmaninov'la aynı

biçimde çalıştığını tahayyül etmek zordur. Ama aynı zamanda aynı çağdaşlarına göre; Chopin uç sınırlarda pianissimo ve mezzoforte limitleri içinde, başka hiçbir piyanistin hayal edemeyeceği büyük ses ve nüans çeşitliliğinden yararlandığı, ne kadar zengin bir renk paletine sahip olduğu unutulmamalıdır. Bunun özellikle vurgulanması gereklidir çünkü bu açıkça diğer her şeyden daha önemlidir.

Neuhaus için iyi bir ton için olmazsa olmaz şart omuzlardan, cephede bir asker gibi her zaman hazır olması gereken parmak uçlarına kadar, kol ve bileğin tamamen serbest ve rahat olmasıdır. Bununla beraber, ses kalitesini sonuca götüren faktör tuşlar üzerindeki parmak uçlarının temasıdır, kalanı -el, bilek, omuzlar, sırt- hattın arkasıdır ve bu arka planın iyi organize edilmesi gerekliliğini ekler.

Ton hakkında öğrencilerine dikkat çekmesi gereken bir diğer hata ise melodi ve eşlik arasında nüans “benzerliği”; birinci ve ikinci seviye arasında “ses farkının” yetersiz olmasıdır. Resimde bir göz için farklı düzlemler arasındaki azlık ne kadar rahatsız ediciyse, iyi bir müzik kompozisyonunda da bu durum iyi bir kulak için aynı derecede rahatsız edicidir. Burada melodi ve eşlik arasında nüans ayrımını fazlasıyla yaparak göstermek, öğrencinin anlamasına yardım edecek ve çok şeyi açıklayacaktır. Bu hatayı pek çok orkestra şefinin kusurlu olduğu bir hataya benzetmektedir. Üflemeli enstrümanların özellikle de bakır nefesli çalgılarda sadece armoniyi besleme görevinde bulunduğu pek çok yerde şef, enstrümanların çok kuvvetli çalmasına müsaade etmektedir.

Uzun notaların (birlik nota, ikilik nota, birkaç ölçü boyunca süren notalar) kural olarak ona eşlik eden daha kısa notalara oranla (dörtlük, sekizlik, onaltılık nota vs.) daha kuvvetli çalınması gerektiğini defalarca öğrencilerine hatırlattığını ifade eder. Bunun sebebi, piyanonun temel ses uzama defosudur.

Eski bir hakikat olan, notada crescendonun yazıldığı yerde piano çalınması ve diminuendo teriminin bulunduğu kısmı, kişinin forte çalması gerekliliğinin derslerde çok sık tekrarlanması gerektiğini ifade etmiştir. Dereceli nüans değişimlerini anlamak ve icra etmek, doğru müzik imgesi için çok önemlidir. Hala pek çok piyanist ve orkestra şefi uzun süren bir crescendoyu ani biçimde tam bir forteye dönüştürmektedir; bu kompozitörün gaye ettiği büyüme ve zirve etkisini azaltmaktadır; dağ zirvesini bir platoya dönüştürür.

Müzik, sesle var olan bir süreçtir ve zamanda yer alır. Bu sebeple ortaya çıkan basit mantıksal sonuç ise şudur: iki element, ses ve zaman, müzikte ve performansta ustalaşmak için iki ana esastır; kalan için kararlı ve belirleyicidir (Neuhaus, 1973, s. 30).

Müzikal kompozisyonda ritm, sık sık yaşayan organizmanın nabzına benzetilmiştir. Sağlıklı bir insanın nabzı düzenlidir, fakat fiziksel ve fizyolojik deneyimlerle hızlanır ya da yavaşlar. Aynısı müzikte de uygulanır. Fakat her sağlıklı organizmada olduğu gibi, canlı fonksiyonlarda düzenli ritmik kalıp, sayaca çok yakın, yani müzikal kompozisyon performansında, ritm genel olarak, deprem sismograf kaydından çok sağlıklı nabza benzemektedir. “Sağlıklı” ritm için gerekenlerden biri yavaşlamaların ve hızlanmaların toplamıdır ve aslında eserin geneli boyunca yapılan bütün ritm değişiklikleri, sürekli olarak eşit olmalıdır ve böylece ritmin aritmetik anlamı (eseri seslendirirken gerekli olan zaman, zamanın bölümlerine ayrılmıştır, örneğin, dörtlükler) temel metrik sürede daimî ve eşit olmalıdır. Neuhaus rubatoyla karşılaşan öğrencilerine sık sık rubare kelimesinin İtalyanca çalmak anlamına geldiğini söylediğini ve zamanı hemen sonra geri vermeden alırlarsa hırsız olacakları metaforunu kullandığını belirtmiştir. Yani öğrenci eğer tempoyu hızlandırır, balans ve armoni sağlamak için sonrasında yavaşlamalıdır (Neuhaus, 1973, s. 30-31).

Neuhaus, ritmik özün kaybolduğu müzik performanslarının kendisi için sadece müzik gürültüleri olduğunu belirtir. Büyük sanatçıların icrasındaki gerçek rubatonun güzelliğinden bahseder. Piyanist, ritmik yapının ne kadar farkındaysa o kadar özgür, zaman zaman yaptığı ritim ayrılıkları da o kadar makul olur ve böylece müziğin yoğunluğu da o kadar büyük olur. Neuhaus müzisyenlerin kutsal kitabının şu kelimelerle başladığını asla unutmayın ifadesiyle Hans von Bülow’un şu cümlesini paylaşır: “Başlangıçta ritim vardı” (Neuhaus, 1973, s. 53).

Neuhaus, bir öğrenciye uygun olan ritmi, tempoyu ve ritardando, accelerando, rubato gibi tempodan ayrılış biçimlerini göstermek amacı taşıdığı anda, sanki önünde bir orkestra varmışçasına şeflik yapmaktan kaçınmadığını itiraf etmektedir. Bazen basit bir jest, kolun bir sallanışı kelimelerden daha açıklayıcı olmaktadır. Neuhaus kendisi için “piyanist” kelimesinin “şef” kavramını da içerdiğini söylemektedir. Öğrencilerine bir eser çalışırken, eserin en önemli tarafı olan ritmik yapısı üzerinde ustalaşmak için şef partiyon üzerinde ne yapıyorsa müziği masaya yatırıp ve sanki başka biri, şefle birlikte çalan hayali bir piyanist şefin direktiflerini gerçekleştirmeye çalışıyormuş gibi baştan sona yönetmelidir. Bu metot, özellikle zamanı organize etme yeteneği olmayan öğrencilerin durumunda gereklidir, aynı

zamanda rasyoneldir çünkü çalışmayı bölmek için mükemmel bir yoldur ve bir kompozisyonda uzmanlaşmayı daha kolay hale getirir. Kompozisyonun temelleri olan tempo ve ritmi tamamen kavramayan öğrenci, sık sık -teknik zorluklar ya da bazı diğer nedenlerden dolayı- tempoyu hiçbir müzikal gerekçe olmadan değiştirir. Bir kompozisyon çalışılırken, zaman düzenini öğrenme süreci ayrıştırılmalı; ayrı olarak çalışılmalıdır. Ancak bu öğrencinin eseri fiziksel olarak duymadan, kafasının içinde müziği duyabildiği zaman bu çalışma yapılabilir. Bu yüzden bu deneyimi zaten tanıdık olan bir müzikte, enstrümanda daha önceden çalınmış ve en azından az da olsa çalışılmış müzikte uygulamak daha faydalıdır.

Kısaca, eser çalışılırken zamanın organizasyonunun öğrenme sürecinin kalanından ayrıştırılması tavsiye etmektedir. Bu çalışma için öğrencinin eseri fiziksel olarak duymadığı ama kafasının içinde müziği canlandırabilmesi önkoşuldur.

Tempoyla ilgili bir problem, parçanın en başından itibaren doğru temel tempoyu ayarlamaktır. Başlangıçtaki mütereddit ve hatalı tempo, bütün performansa damgasını vuracaktır. Bazen tempo sonradan eşitlenmek için uygun bir kanal bulur ama performans eşitliği daha önceden bozulmuştur. Bu hatanın alt edilmesi feci zordur. Ama imkânsız değildir. Neuhaus burada hor görülen metronomun faydası dokunabileceğini ifade etmektedir. Çalışma sırasında test etmek iyidir ve başlangıç temposundan devamlı değişimler ve ayrılımlar durumunda ise mümkün olan en yavaş tempo ile en hızlı tempo limitlerini belirlemek için de metronom kullanılmalıdır. Performansa başlamadan önce ise zihinsel olarak başlangıç temposunu, eserin gelişme kısmına yakın bir bölüme başlama temposu ile kıyaslamak yararlı olacaktır. Geniş adagio ve largo bir bölüm başlamadan önce (her nedense bu bölümlerde bu biçimde hataların olması daha olasıdır), performansa başlamadan önce uygun ritmik moda girmek için, en uygun ve doğru olduğu düşünülen tempoda başlamadan önce söylemek özellikle önemlidir. Bu metot belirlenmiş başlangıç temposuna yaklaştırır ve değişim unsurlarını oldukça azaltmaktadır. Neuhaus bu çalışmayı öğrencilerine sıklıkla önerdiğini de belirtmektedir (Neuhaus, 1973, s. 41)

Düşünülen tempo derecesinde dakik olma eksikliğinin esas nedeninin, yorumcunun sanatsal noksanlığı, müziğin tabiatı, niyeti ve duygusal içeriğini kavramadaki yetersizliği olduğunu saklamak için hiçbir neden yoktur. Bundan dolayı öğretmen bütün ciddi durumlarda olduğu gibi mucize çözüme başvurmalıdır: öğrencinin spiritüel niteliklerini uyandırmalı, hayal gücünü harekete geçirmeli ve duygusal olarak etkilemelidir. Öğretmen talebesinin sanatı en

gerçek, en sorgulanmayan değer (varoluşu), hayatın özü olarak hissetmesini, düşünmesini ve deneyimlemesini sağlamalıdır.

Buna ilaveten, çok yaygın olan bir diğer hata da aslında sadece dolaylı olarak ritimle bağlantılıdır. Gelişmemiş öğrencilerin çok sık biçimde ses yüksekliği artarken tempoyu artırdığı ve ses azalırken de yavaşladıkları iyi biçimde bilinmektedir. Onlarla *crescendo* *accelerando* terimi ile, *diminuendo* terimi ise *ritardando* terimi ile eşittir. Öğrencinin bu terimleri zihninde ve hareketlerinde ayırmasını sağlamak elzemdir. *Crescendo* da ses yaklaşır, daha yakına gelir, büyür; *diminuendo* yaparken ise uzaklaşır, azalır ve ölür.

Neuhaus öğrencilerine sıklıkla performansta tonal organize materyali yani yazılı kompozisyonun anlamı, içeri, form yapısına uygunluğunun önemini vurguladığını belirtir. Kitabında kompozitörün yazısını sadık olmakla ilgili şu satırları paylaşmıştır: “Biri bana son derece ben merkezci bir icracı hakkında şunları demişti: “Müziğe kendinden çok şey katıyor”. “Oldukça doğru” cevabı verdim ve şöyle sözlerimi bitirdim: “bunları ekleyerek ve kompozitörü dahil etmeyerek, ondan çok şey alıyor”. Neuhaus, Busoni’ nin bu konuda doğru bulduğu bir demeci paylaşmıştır: “Her performans zaten bir transkripsiyondur”. Bir transkripsiyon, aynı bir çeviri gibi orijinale son derece yakın da olabilir, “fena değil” de olabilir ya da orijinalden o kadar uzaklaşır ki kötü de olabilir” (Neuhaus, 1973, s. 40).

Bestecinin yazısı ve fikirlerinden en kötü ayrılık nedeninin, eserin temel içeriğinin değiştirilmesi ve zaman yapısının bozulmasından kaynaklandığına inanır. Aslında pek çok ritmik eksiklik kompozitörün ruhu ve stilini anlama yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Sanatsal imge açık değildir ve bu ritmik elementi etkiler. Müzisyen performans sanatçısı tarafından, zaman organizasyonunda yapılan hataları, bir mimarın mimaride mekân ve mesafe problemlerini çözerken yaptığı hatalara benzetir.

Eserin bir bütün olarak kavranması, doğru tempo ve ritm icrası için elzemdir. Eser, kısa süreli ya da dikey düşünülme yerine yatay bir perspektifle algılanırsa büyük eserlerde bütünlük hissi de elde edilecektir. Müzik ritmini ölçmek için kullanılan birim ölçü, cümle, periyod ya da bir bölüm değildir, kompozisyonu bir bütün olarak anlamak gereklidir, burada müzik eseri ve eserin ritmi neredeyse özdeştir (Neuhaus, 1973, s. 49).

3.2. Josef Hofmann'ın Piyano Eğitime Yaklaşımı

Hofmann eğer kendisine piyano eğitiminde zaruri şeyin ne olduğunu sorulsaydı, şu cevabı vereceğini ifade etmektedir: “En başta, iyi bir rehber.” Bu ifadeyle sadece iyi bir öğretmeni kast etmediğini, daha çok bir danışman, genç bir insanın kariyerinin ilk adımlarını üstten görebilecek ve görececek bir pilottan bahsettiğini ekler. Kendisinin müzisyen olarak olanaklarını gören ve kendisi de profesyonel bir müzisyen olan bir babaya sahip olduğu için şanslı olduğunu ve en baştan itibaren sadece baba olarak değil ama en erken yaşlarından itibaren sanatsal olarak kendisine bir rehber ve kılavuz olarak yoğun bir biçimde Hofmann'ın kariyeriyle ilgilendiğini belirtir. Bu sebeple, bir danışman ihtiyacı her zaman elzemdir (Hofmann, 1920, s. 86-87).

Hofmann piyano eğitiminde iyi derecede gelişmiş işitme duyusunun temel olduğuna kabul etmektedir. Erken alıştırmanın avantajlarından bahsetmekte ve erken yaşta yapılan etkilerin en uzun süreli olduğunu düşünmektedir. Kendisinin on yaşından önce öğrendiği eserlerin hafızasında, otuz yaşında sonra çalıştıklarından daha kalıcı kaldıklarından emindir. Erken yaşta müzik kariyeri için tahsis edilmiş öğrenci, tutarlı bir biçimde müzik eğitimi almalıdır. Çocuklar, yetişkinlerden daha hızlı öğrenir. Bunun nedeni sadece öğrencinin deneyimlerinin çalışmada giderek daha fazla karmaşık hale gelmesi değil ama aynı zamanda çocuğun kavrayışının daha açık olmasıdır. Çocuğun kavrayışı sekiz ve on iki yaş arası devasadır, on iki-yirmi yaş arası biraz daha azdır, yirmi-otuz yaş arası azdır ama vardır ve otuz yaşında genellikle üzücü derecede azdır. Hofmann çocuğun müziğe başlama yaşı, altı ve yedi yaşları arasında olarak belirtmiştir. Bir piyanistin, iyi ve donanımlı bir müzisyen olmak için başka bir enstrüman öğrenmesine ihtiyaç duymadığını, ama diğer enstrüman çalan kişiler ve şancılar için, piyanoda akıcı bir tanışıklık olarak tanımlanacak bir kabiliyet geliştirmezlerse, bu durumun genel müzik gelişimlerinde büyük bir engel teşkil edeceğini savunmaktadır.

Tabii ki bu yaşla ilgili sınıflandırmalar görecelidir ve hayatlarının geç döneminde azim ve sistemli çalışmaları sayesinde hayrete düşüren gelişmeler yapan istisnalar vardır. Yine de en büyük muvaffakiyetler genelde yaşamın erken zamanlarında yapılır. Özellikle bu ifade, parmakla yapılan bir beceri olarak düşünülen piyano çalma sanatı için geçerlidir (Hofmann, 1920, s. 74).

Buna ek olarak yaklaşımda ortada bir yetenek, zekâ, istek ve çalışmak için elverişli durum ve zaman olursa, piyano eğitimine başlamak için yaşın engel teşkil etmediğine değinilmektedir. Yirmi beş yaşın piyanoda ustalık kazanmak için geç bir yaş mı sorusunu soran bir okuyucusuna Hofmann şu cevabı vermiştir: “Fiziksel nedenlerden dolayı yaşıınız belli derecelerde, size ket vuracaktır. Örneğin sadece on yıl daha genç olsaydınız parmaklarınız ve bilekleriniz çok daha hızlı elastiklik kazanabilecekti. Eğer özünüzde güçlü müzik yetenekleriyle donatılmışsanız, sizden daha az yetenekte olan genç insanlardan daha güzel sonuçlara varacaksınız. Geç başlamaktan kaynaklanan zorlukların üstesinden gelebilmek size içsel büyük tatminler verecek ve sizin başarılarınız sizi mutluluk kaynağına götürecektir” (Hofmann, 1920, s. 139-140).

Piyano eğitiminde başlangıç safhasının o kadar büyük önemi vardır ki sadece en iyi eğitimciler yeterince iyidir. Bu eğitim için titiz, özenli, vicdan sahibi, dikkatli ve deneyimli biri gereklidir. Temel, evin en güçlü ve mükemmellik gerektiren yeridir. Her şey katı, değerli, sağlam ve emin olmalıdır ki stres yönetimi ve zaman ölçüsüne karşı sabit kalabilmelidir. Tabii ki, çok büyük üne ve özel yeteneğe sahip bir hocayla çalışmak gibi bir şey de vardır, bu hocalar ileri derecede öğrenciler için mükemmel öğretmenlerdir, fakat başlangıç seviyesi için iyi bir kaynak olmayacaktır. Bir öğretmen için başlangıç aşamasında beklenen virtüözlük değildir, bir müzisyen duyumu ve çocuk psikolojisinin kavrayışı istenen ve gerekindir. Alıştırma, alıştırma ve daha çok alıştırma, bu akıl ve elin ilk çalışmalarındaki sırrıdır.

Öğrenciyi bütün ciddi ve karışık problemleri kendi başına çözebildiğini bilmek cesaretlendirecektir. Neredeyse bütün insani muvaffakiyetlerin altında yatan genel prensip budur ve öğrenci kendi yolunu kendi bulmalıdır. Teknik, sanatın materyal kısmını temsil eder. İyi bir tekniğe sahip olunarak sanatsal olarak mutlu olunacağı hayal edilmemelidir. Akıllı bir öğretmen her zaman teknik çalışmaların anlamlanacağı ve kullanılacağı bir parça bulacaktır. Bu tarz gamların, akorların, arpejlerin, üçlülerin kullanıldığı binlerce parça vardır ve öğrenci gerçek bir müzik parçasında güzel ifade kaynağı olarak çalışmaların sonucunu kazandığını fark ettiğinde cesaretlenecektir.

Hofmann piyano çalmak için, iyi bir ele sahip olmanın ve saatlerce pratik yapmanın yeterli olmadığını ve genel müzik eğitimi gerektiğini de belirtir. Bu en başta ve önce, armoni bilgisi anlamına gelir, sonrasında kontrpuan ve form çalışmasını eklenmelidir. Öğrenci çaldığı

parçalardaki müzik anlayışını kavramak için, onlardaki armonik ilerleyişi takip edebilmeli ve temalarda kullanılan kontrpuantal işlemleri anlamalıdır. Ciddi armoni ve kontrpuan eğitimi olmadan öğrencilerin müziksel tasarıları sadece bir tahmin çalışması olacak, dış hatlar ve kesinlik açısından yoksun kalacaktır (Hofmann, 1920, s. 105-106).

Müzik icrasında, ifadenin doğru üslupta olması için ilk istek besteciye genel olarak araştırmak yerine parçayı ele almak olmalıdır. Eğer talebe Chopin'in bir eserini uygun stilde çalmayı başarır, bu onun elinden çıkmış diğer eserleri de aynı ölçüde iyi çalabileceği anlamına gelmemektedir. Yazma stili genel çizgilerde bütün çalışmalarda aynı gibi görünmesine rağmen, çeşitli parçalar arasında farklılıklar olacaktır (Hofmann, 1920, s. 49).

Hofmann'ın izlenimlerine göre pek çok öğrenci, bestecinin özel dilini asla kavrayamaz çünkü öğrenciler maharet gösterisi arzusuyla "etkili" çalma amacı taşımaktadır. Hofmann bu eğilimi acıklı olarak nitelendirerek, bu durumlarda gerçekte özel bir müzik dili var olmadığını savunmaktadır. Sırf materyallerle; yani notalar, esler, nüanslar, özel dipnotlar ve diğer işaretler yoluyla vs., besteci çalışmasını hayal dünyasına yakınlaştırır. Yorumlayan sanatçının görevi, bu materyallerden ruhi özü çıkarmak ve bunu dinleyicilere ulaştırmaktır. Buna ulaşmak için, icracı müzik dilini genelde anlamalı ve her eseri ayrı olarak özümsemelidir. Bunun için eserde yer alan her nota, es, zaman değeri, nüans göstergesini vs. dikkatle okunmalı ve özümsemelidir.

Eğer çalan kişi titiz bir biçimde içeriği özümserse, parçanın özel dilini gereken oranda anlayacaktır. Gerçek doğru bir inceleme yoluyla çalan kişi en zirve noktaları olduğu gibi sakın kısımları da belirleyebilir ve böylelikle kendine has icrasının temelini yaratacaktır. Bir diğer açıdan, eğer öğretmen öğrencisinin nota üzerinde inceleme yapmasını ret eder, derslerde yalnızca kompozisyondaki materyal içeriklere önem verirse öğrenci tek başına kompozisyondaki spiritüel yapıyı göremez. Öğrencide sadece teknik ve materyalist gelişime odaklanmak, bireyin doğal, duygusal, yaradılıştan gelen yeteneklerini ortaya çıkarmasına engel olur. "Yetenek" olarak özetlenen bu karmaşık ve pek çok vasıf engellenir, fakat bu sanatsal çalışmayı arzulayan bir piyanisti etkilemeyecektir (Hofmann, 1920, s. 51-52).

Hofmann, öğretmeni Anton Rubinstein'in derslerde sık sık şu ifadede bulunduğu değinmektedir: "İlk başta sadece yazılanı çal; eğer kendini tamamen doğru yolda hissedersen ve sonrasında hala bir şeyi eklemek ya da değiştirmek istiyorsan bunu yap." İcracının, belirli

bir ekleme ve değişiklik yapmadan önce yazılan her şeyi tamamen doğru bir biçimde yerine getirmesi gerekmektedir.

Neuhaus, Hofmann'ın Rubinstein ile çalışmalarını betimleyen hatıralarının, en iyi öğretim yönteminin bir örneğini sunduğunu düşünmektedir. En önemli problemlerin tam nedenini bulma ve tanımlama yolunu ve piyano eğitiminin esas amacı olan performans görevine giden en kısa yolu sağlamaktadır. Hofmann, St. Petersburg Konservatuarı'ndaki resmi öğrenciler dışında, Rubinstein'in kabul ettiği tek öğrenci olduğunu belirtmektedir. Rubinstein'in yanına 16 yaşında gittiğini ve iki yıl boyunca çalıştıklarını belirtmiştir.

Hofmann, Rubinstein'in eleştirel önerilerini kendisi için paha biçilemez olarak nitelendirir. Öğrenci, ustasından gelen katı eleştirel zihne sahip olmalıdır. Rubinstein asla tek yönleme inanmamıştır. Hofmann ona hak verir ve her yöntemle güzel ve etkili performanslara ve iyi sanatsal sonuçlara ulaşabilmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir.

Hofmann, Rubinstein'in kendisiyle yaptığı derslerde hiçbir zaman çalmadığını, öğretim metodu olarak fikir verici karşılaştırmalar yoluyla dolaylı bilgi metodunu tercih ettiğini anlatır. Derslerde nadir olarak, direkt müzikal noktalar vurgulanmıştır. Hofmann bu yolla, Rubinstein'in kendisinin müzikal yanını uyandırmayı hedeflediğini ve müzikal bireyselliğini koruduğuna inanmaktadır. Sadece konuşma ile hocasının müziğini ve müzik hakkındaki fikirlerini kavramıştır.

Anton Rubinsten, Josef Hofmann'a başından sonuna kadar beraber çalıştıkları bir parçayı ikinci sefer çalmasına müsaade etmemiştir. Bunun nedenini soran öğrencisine ise bir sonraki derste bir önceki derste ne söylediğini unutarak ve bunun sonucunda her derste tamamen yeni resim çizerek kendisinin sadece öğrencisinin kafasını karıştıracağını söylemiştir. Neuhaus kitabında bu örneğin anılmaya değer olduğunu belirtmektedir. Neuhaus bu durumun bir yandan sanatın sınırsızlığını akla getirirken (her zaman daha iyi ve aynı zamanda daha farklı çalma imkânı vardır), bir diğer taraftan Rubinstein'in harika bir pedagog ve psikolog olduğunu da gösterdiğini düşünür. Bu tutumunu ne kadar yetenekli olsa da kendi aşırı derece geniş ve zengin müzik anlayışı ile gencin kafasını karıştırmaktan açıkça korkması, kendini bir öğretmen olarak kasti olarak kısıtlaması olarak görmüştür. Rubinstein, mümkün olan her öneriyi vermemiş, ama sadece en gerekli olan bazı önerilerde bulunmuştur.

Rubinstein her şeyi yazıldığı gibi çalmak gerektiği konusunda Hofmann'a ısrar ederek, öğrencisinin her derste notaları yanında getirmesini beklerdi. Hofmann çalarken, çalınan her notayı gözleriyle basılı eserin üstünde takip ederdi. Kesinlikle, basılı olan şey konusunda tutucuydu. Aynı eserin Rubinstein icrasında hocasının uyguladığı serbestliklere değinerek, derslerdeki bu tutuculuğun bir paradoks olup olmadığını sorgulayan öğrencisine şu biçimde yanıt vermiştir: "Eğer yapabilirsen, benim yaşıma geldiğinde sen de aynı şeyi yapıyor olabilirsin" (Hofmann, 1920, s. 60).

Hofmann'ın, Liszt'in bir rapsodisini çok kötü çaldığı bir derste, Rubinstein parçaya tekrar başlamasını ister. Birkaç ölçü çaldıktan sonra hocası, "Başladın mı?" diye sorarak Hofmann'ı durdurur. Rubinstein öğrencisine şu ihtarda bulunmuştur: "Parmakların tuşlara dokunmadan önce parçaya zihnen başlamak zorundasın: Yani tempoyu, dokunuş biçimini ve her şeyin üstünde, ilk notalara yapacağın hamleyi, gerçekten çalmaya başlamadan önce her şeyi zihninde kurmalısın" (Hofmann, 1920, s. 60-61).

Aynı zamanda, Rubinstein parçayı dinledikten sonra şu sualleri sorarmış: müziğin doğası nedir, lirik mi, dramatik mi, müstehzi mi, heybetli mi, neşeli mi, üzüntülü mü vs. Neuhaus sorulara doğru cevapların sadece sözel olarak değil ama performansla vücut bularak verilmesinin, ona göre pedagojik düşünme ve çalışmadaki en yüksek muvaffakiyet olduğunu ve öğretmen ile öğrencinin ortak çabalarının en tatmin edici sonucu olduğunu ifade etmektedir.

Hofmann, Rubinstein'in derslerde onun yanında durduğu anlara da değinmektedir. Bu anlarda, öğretmeni güçlü parmaklarıyla belli bir notanın üzerine özel bir vurgu yapmak istediğinde, piyano adeta bağırana kadar tuşlara baskı uygulamaktaydı. Hofmann, onun yaptığı etkiyi yapmadığı zaman hocasının bütün elini kendi elinin üstüne getirerek, öğrencisinin elini düzleştirip ve sanki bir yağın dağılması gibi bütün tuşlar üzerine dehşet verici bir kakofoni yaratarak yaydığı, sonrasında ise neredeyse kızgın bir biçimde, sanki gürültüyü Hofmann yapıyormuş gibi "Ama daha temiz, daha temiz, daha temiz" dediği dersler olduğunu anımsamaktadır.

Hofmann bu anıların esprili bir yanı olduğunu, ama trajik bir duruma dönüşmesinin pamuk ipliğine bağlı olduğuna değinmiştir. Özellikle açıklama yapılıncaya ve bahaneler üretilince

sinirlendiğini fark ettiği hocasının yanında en doğru şeyin sessiz kalmak olduğunu anımsadığını ifade etmektedir.

Rubinstein’la bir dersinde oldukça karmaşık sayılacak bir pasajın parmak numarasını sorduğunda “Burnunla çal, ama iyi duyulmasını sağla” yanıtı aldığını anlatır. O dönem bu cevap onun kafasını karıştırmıştır, ama sonrasında ne demek istediğini anlamıştır: Kendine yardım et! Tanrı kendine yardım edenlere yardım eder!

Daha önce de belirtildiği üzere Rubinstein derslerde hiç çalmamıştır. Öğrencisinin bilmesini istediği her şeyi açıklamış, analiz etmiş ve müziğe ışık tutmuştur. Hofmann bu yöntemle kendi yargılarıyla baş başa kalmanın, işe yaradığını belirtmiştir. Hocasının yaklaşımı hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu şekilde Rubinstein’ dan şu değerli gerçeği öğrendim; başka birinin çalışından elde edeceğimiz ses imajlarından oluşan tasarılar gelir ve gider, ama kendi yarattığımız konseptler kendimize ait kalacak ve hep sürecektir” (Hofmann, 1920, s. 20).

Hofmann, Rubinstein’ın bilinen anlamıyla pedagog olmadığını fark etmiştir. Kendisine uygulanan eğitim metodunun her öğrencide işe yaramayacağını düşünmektedir. Fakat buna rağmen öğrencinin orijinal düşüncesini geliştirmek için iyi düşünülmüş bir metod olduğunu ve bu yaklaşımın öğrencinin sahip olduğu vizyonu geliştirdiğini ekler. Eğer biri onun çalışmasını takip eder ve onun istediği noktaya zihinsel güçle ulaşırsa, kendi kuvvetine inanç kazanacaktır.

Rubinstein’ın kendisine şöyle söylediğini hatırlamaktadır: “Piyano çalmanın neden bu kadar zor olduğunu biliyor musun? Çünkü yapmacıklıktan hem çok etkilenmeye hem de yapmacıklıkla çok etkilemeye eğilimlidir ve ne zaman bu iki tuzaktan şans eseri kaçınırsan kuru olma ihtimalin muhtemeldir! Gerçek, bu üç yanışın arasında yatmaktadır!” (Hofmann, 1920, s. 65).

Hofmann, Hamburg’daki ilk performansını hocasının şefliğinde yine hocasının Re Minör Konçerto’suyla yapacaktır. Daha önce Rubinstein’ın kendi eserlerini onunla çalışmasına izin vermediği Hofmann, sonunda hocasının çalışmalarından birini onunla çalma sırasının geldiğini düşünmüştür. Fakat bu çalışma teklifini Rubinstein reddetmiştir. Zaman kısıydı, fakat Hofmann konçertoyu önceden biliyordu ve kalan iki günde de onun eseri üzerinde

beraber biraz zaman geçireceklerini ummuştu. Fakat, Rubinstein beraber çalışmaya lüzum olmadığını düşünmüştür: “Gerekli değil: birbirimizi anlıyoruz!” Ve bu kritik zamanda bile, hocasının kendisini kendi kaynaklarıyla yalnız bıraktığını ifade etmiştir. Bu konser için yapılan en son (ve tek) provada ise, büyük usta öğrencisini bütün orkestranın önünde kucaklamıştır. Hofmann bu kucaklamanın kendisini cennette gibi hissettirdiğini söylemektedir. Rubinstein’ın tatmin olması, ona her şeyin yolunda olduğunu ve halkın da tatmin olacağı fikrini vermiştir. Gerçekten konser mükemmel geçmiştir (Hofmann, 1920, s. 65-66).

3.3. Josef Lhevinne’in Piyano Eğitime Yaklaşımı

Lhevinne piyano eğitiminde tuşe ve teknik konuları tartışılmaya başlamadan önce, gerçek müzisyenliğin temelini oluşturan önemli noktalar üzerinde düşünölmeye başlanması gerektiğini yazar. İlk derslerde belli şeylerin atlanılmasının, öğrencinin ileriki yıllarda çok büyük dezavantajlara sahip olmasına sebep olacağını söyler. Müzik öğretiminde en büyük zararın, ilk yıllardaki zayıf ve özensiz bilgilendirme olduğunu savunur. Ona göre başlangıç seviyesindeki öğretmenler, bütün eğitim sistemlerinde özellikle de müzik eğitiminde büyük öneme sahiptir.

Notasyon hakkındaki bütün bilgi öğrenciye ilk derste detaylı olarak verilmelidir. Örneğin, öğrenci notalar hakkında her şeyi bilmedir. Her verilmiş notanın ismini, zaman değerini, altındaki ve üstündeki notayı tanımlayabilmelidir.

Lhevinne, yaşadığı iki ülke arasındaki farklılıklardan bahseder. Rusya’da ilk piyano öğretmenine büyük önem verilmektedir. Ama Amerika’da, yaşadığı dönemde gerçekten profesyonel eğitim alan pek çok kalifiye öğretmen yetişmesine rağmen, geçmişte başlangıç aşamasında oldukça vasıfsız öğretmenlerin çalıştığı izlenimini edinmiştir. Amerika’daki ilk piyano derslerinde verilen metotlar müthiş gelişmiş olmasına rağmen, hala pek çok öğrencinin ilk çalışmalarda yüzeysel eğitim gördüğünü belirtmiştir (Lhevinne, 1972, s. 2).

Lhevinne öğrencinin genel akorlar ve yedili akorlar bilgilerini de içeren armoni bilgisinin, çocuğun kendi ismi kadar kesin ve emin olması gerektiğini söylemektedir. Bu konuya ders almak için gelen, büyük çabalarla Tchaikovsky ya da Liszt konçerto kadar ileri seviyede gösterişli parçalar çalabilen ama çaldığı parçanın hangi tonda olduğunu zorlukla bilen

öğrencilerle sıklıkla karşılaştığı için değindiği ekler. Bu öğrencilerin, zor ve karmaşık eserlerde yorumu etkileyen modülasyonları anlayamadıklarını ve armoni konusunda tamamen bilgisiz olduklarını fark etmiştir.

Bu tür armoni eğitimini içermeyen üstünkörü bir piyano eğitimi, sadece öğrenci için zaman kaybı değildir. Aynı zamanda ileri seviyede bir öğretmen için bu dersler, gerçek bir müzisyen yetiştirmekten çok, çalışı anlamsız olan bir çeşit müzikal papağan çalıştırdığını hissettireceği için bezdiricidir. Genelde bu öğrenciler gerçek yeteneklere sahiptir ve bu durumun sorumlusu onlar değildir. Basitçe piyano eğitiminin erken yıllarında, onlara gam ve arpejleri çok ayrıntılı bir biçimde öğretecek seviyede sabır ve yeterliliğe sahip bir öğretmenleri olmamıştır. Üstünkörü bilgi ile öğrenci yeterli müzik algısına sahip olamaz. Piyano öğrencisi bütün tonlardaki gamları, majör ve minör tonları bilmeli, onların en ince ayrıntılarını anlamalıdır (Lhevinne, 1972, s. 9-10).

Gamlar o kadar iyi öğretilmelidir ki, herhangi bir gamın herhangi kısmında, öğrencinin elleri içgüdüsel olarak doğru parmaklarla uçmalıdır. Pek çok öğrencide sorun, müziğin çarpım tablosunu bile öğrenmeden müzik matematiğini analiz etme gibi zor problemlere kalkışmalarıdır. Gamlar müziğin çarpım tablosudur. Onları doğru bir biçimde belleğe almak için, yararlı olan bir yol mantıki sırayla farklı tuşlarda başlayarak gam çalışması yapmaktır.

Lhevinne armoni çalışmasının, piyano çalışmasında büyük zaman koruduğunu düşünmektedir. Piyanistin en yaygın akorlarda, en uygun olacak parmak numaralarını bilmesi gereklidir. Bu teorik bilgiler ilk müzik derslerinde öğrenilmelidir.

Armoni çalışmasının yanı sıra, kulak çalışması da büyük öneme sahiptir. Lhevinne' e göre pek çok öğrenci duyar ama dinlemez. En iyi öğrenciler nasıl dinlemesi gerektiğini öğrenen öğrencilerdir. Bu ifade, ileri seviyede öğrencilerle çalışan öğretmenler için ilkedir. Akorları (yaygın akorları ya da yedili akorları) kulaktan teşhis edemeyen öğrencinin müzik krallığına girme şansı, bir Latince kelime bile bilmeyen bir öğrencinin Vergilius'tan ona bir sayfa okunduğunda kavrama şansı ile aynı orantıdadır.

Lhevinne kulak çalışmasının ihmal edilmemesi gerektiğini vurgular ve her hafta derslerde en az yüz kere “çaldığınız şeyi dinleyin” ifadesini kullandığını ekler.

Öğrenciler arasında gözlemediği bir diğer eksiklik ise sükûnete özen göstermemektir. Ses kadar sessizlik de önemlidir. Lhevinne için müzik, sessizlik tuvaline boyanır. Mozart “sessizlik müzikteki en büyük etkidir” demiştir. Öğrenci, sessizliğin sanatsal değerini fark etmez. Ama büyük seyircilerin üzerinde yarattığı tesire bağlı yaşayan virtüöz, sessizliğin müzikte büyük önemi olduğunu farkındadır. Aslında, müzikte denge genellikle daha çok eslerin tam değerinin doğru gözlemlenmesine bağlıdır. Yaklaşımında esi tamamıyla doğru biçimde uygulayan öğrencinin cesaretlendiği gözlemlenmiştir. Es süreci boyunca sükûnetle bekleyen öğrenci, seyircinin sabırsız olduğu duygusundan ve bu sebeple durmadan çalması gerektiği hissinden kurtulur. Besteci eseri yazarken zihninden belirgin bir tasarıyla eserini yazar. Bu sanatın doğası olan balans ve simetrisinin ilkesidir. Dörtlük esi, yarım es olarak çalan öğrenci sanatsal simetriyi yok eder. Dinleyici bunu bilinçsiz olarak hisseder; eslere gerekli önemi vermeyen bir öğrencinin yorumu da bu sebeple dinleyiciyi tatmin etmeyecektir (Lhevinne, 1972, s. 3).

Eslerin tam olarak yapılması için öne sürülen çözümlerden biri, melodinin piyanodan başka nitelikte bir enstrümanla zihinde canlandırılmasıdır. Örneğin bu enstrüman obua ya da korno olabilir. Diğer bir çözüm ise sıkı bir şekilde süreleri gözlemleyerek ve esleri hissederek iki elin ayrı çalışmasıdır. Küçük yaştan itibaren itinayla çalışan öğrenci eslere karşı yeni bir bakış açısı kazanacaktır.

Lhevinne üç staccato formundan bahsetmekte, ortalama ilgide bir öğrencinin onlar arasındaki farkları bilmediğine ya da öğrencinin bütün formları aynı özdeş biçimde çaldığına değinmektedir.

İlk form, nota üzerindeki sivri nokta ile belirtilmektedir ve en kısasıdır. Bu notayı dörtte üç değerinde kısaltır, nota sadece dörtte bir zaman değerinde icra edilmelidir. İkinci olan, benek şeklinde noktalıdır. Bu notayı yarısı kadar keser. Bahsedilen üçüncü form ise nokta ve çizgiden oluşur. Burada ise sadece nota değeri dörtte bir oranında kesilir ve dörtte üç süresi boyunca çalınır. Bu şekilde çalmaya bazı zamanlar portamento da denir ve oldukça farklı bir etkiye sahiptir.

Bu ufak detaylar, sanatsal ilerleyişte gerçekten büyük öneme sahiptir.

Bir diğer önemli konu ise ritmi geliştirmektir. Ritmi öğretmek çok zordur. Hissedilmelidir. Kesinliği bulaşıcıdır; bu sebeple konserlere katılan ve değişik mekanik ses üreten makinalardan doğru ritmler duyan öğrenci şüphe götürmez bir biçimde avantajlıdır.

Ritm çalışması, sağlamlık sağlaması için Amerikalı öğrencilerin yapması gereken bir çalışmadır. Öğrenci, parçanın ritmini parçanın karakterinin bir parçası olarak görmelidir. Bohemyalılar, Macarlar, Polonyalılar ve Ruslar içgüdüsel olarak ritm duygusuna sahiplerdir. Ama Lhevinne' e göre Amerikalılar, bu konuda gelişmemiştir. Bu durum onu, müzikteki en insani şey olan ritmin nasıl gelişeceği konusunda ne yapacağını bilmez duruma getirmiştir. Ritm ölü bir şey olarak düşünülmemelidir. O yaşayan, canlı ve elastik bir şeydir. Yavaş ya da hızlı olması fark etmeden, parçanın ritmik düzeni devamlı olarak sürdürülmelidir, asla önemsiz sayılamaz (Lhevinne, 1972, s. 44-45).

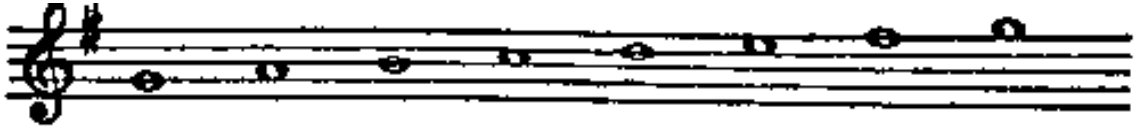
Lhevinne ritmi doğru çalmayan bir öğrenci kadar hiçbir öğrencinin kendisini kötü bir ruh haline sokmadığını söyler çünkü ritm müziğin ruhudur, müzikteki en insancıl yandır. Bazıları bu konuya ehemmiyet vermez. Transatlantik gemisindeki motorun önemi kadar, ritm de müzikte önemlidir. Bohemyalılar, Macarlar, İspanyollar, Polonyalılar ve Ruslar bebeklikten itibaren ritmik müziği duydukları için bunun kalıtımla ilgili bir özellik olduğu söylenemez. Bu sebeple, öğrenci her ritmik müziği duymalıdır. (Lhevinne, 1972, s. 7).

Güçlü ve sağlam bir müzisyenle düet çalmak, ritm duygusunu geliştirmek için en iyi yollardan biridir. Ritm bulaşıcıdır. Vals Kralı Strauss'un şefliği altında seslendirilen bir Strauss valsi ya da Marş Kralı Sousa'nın yönetiminde bir Souse marşında, binlerce insan ritm tutarken asla hataya düşmemektedir.

Diğer iyi bir plan ise öğrencinin kendisinden daha büyük ve daha iyi ritim duygusuna sahip şarkıcı ve kemancılara eşlik etmesidir. Bütün bunların üstünde, zamanında çalmak tasarlanmalı ve bütün aksanlar düzenli bir biçimde gözlemlenmelidir. Müzikte ritm yaşarsa, icra da canlı ve güzel olacaktır.

Başlangıç çalışmasının ilk aşamalarını geçen her öğrenci için, şarkı söyleyen tuşenin zarif bir biçimde geliştirilme çalışması günlük çalışmanın bir parçası olmalıdır. Daha olgun zekaya sahip öğrencilerde çok daha erken bu aşamaya girilebilir. Hünerli bir öğretmen her

tür egzersizi akıl edebilir. En basit egzersizlerden birine örnek olarak, yaklaşımda şu basit dizi ele alınmıştır (Lhevinne, 1972, s. 21):



Görsel 33. Piyanoda iyi tuşe için egzersiz.
(Lhevinne, 1972)

Lhevinne bu çalışma yapılırken elin tuşların yaklaşık iki inç üzerinde hazır tutulmasını istemektedir. El, parmakların tuşlara doğru düşen şekliyle değil piyano klavyesi üzerine tutuyormuş gibi normal pozisyonda tutulmalıdır. Bu pozisyon sağlandıktan sonra, vurma hissine ait neredeyse hiçbir his olmadan ikinci parmağın ilk eklemiyle beraber küçük bir şekilde düşmesine izin verilmelidir. Güzel tonu mahveden şey aslında bu vurma ya da çarpma hissidir. Piyano tuşa vuruş keskin olduğunda, ifadenin temiz olacağı bir daktilo değildir. Teli metal çubuklarla değil, tam tersine yumuşak bir şeyle kaplı çekiçlerle çalmayı tahayyül etmek faydalı olacaktır (Lhevinne, 1972, s. 21) .

El, bu hareketle aşağı inerse parmak doğal olarak eğrilir, düz olarak tutulmaz. Eğer parmak tuşun yüzeyinde kalırsa; tuşa çarpma ya da vurma hissi olmaz, sanki tuşu yakalamış gibi bir his oluşur. Burada histe büyük bir farklılık olacaktır. Her zaman tuşa vurmak yerine, tuşun elin altında tutulması düşünülmelidir. Tuşların üzerindeki fildişi yüzey, masa yüzeyi gibi düşünülmemelidir.

El tekrar düştüğünde, parmak ucunun en geniş kısmı tuşun yüzeyine temas eder. Bilek o kadar gevşektir ki tuşun seviyesinin normal olarak altında yer alır. Ses, elin aşağı doğru salınmasıyla üretilir. Eğer bu dokunuşun abartılmış derecede yavaş hareket eden resimleri çekilebilse, aşağı doğru inme hareketinin durdurulduğu ne nokta, ne yer, ne de bir an olacaktır. Eğer bu harekette böyle bir yer var olursa, bu vurma sesine neden olur..

İyi tonu önemseyen öğrenci, bütün gamları iki elde de bu prensip otomatik hale gelene kadar çalışma sabrına sahip olacaktır ve çalışmalarının sonucunda öğrenci otomatik olarak gamları betimlenen biçimde çalacaktır. En son noktada gamlar, ona özgür ve basit bir yürüme kadar doğal gelecektir. Piyano çalışışı kendi ses güzellik anlayışına ve onu dinleyenlere göre daha

zarif, daha hoş giden, daha tatmin edici hale gelene kadar çalışacaktır. Lhevinne, iyi ton arayışında olan bireyin kendisini dinlemesi gerektiğini sıklıkla vurgulamaktadır .

Lhevinne eğer sessizlik önemliyse, nota sesini susturma yöntemi de notanın nasıl seslendirildiği kadar önemli olmalıdır der. Parlak kompozisyonlarda (örneğin Mendelssohn Mi Minör Scherzo) sesin, tam staccato pasajlarda olduğu gibi çabuk ve ani bir biçimde durdurulması uygundur.

Yaklaşımında buna karşıt olarak, melodik pasajlarda sesin sonunda “ses çarpması” na neden olmanın oldukça çirkin duyulacağına dikkat çekilmektedir. Bu sebeple melodik pasajların sonunda öğrenci, tonu üretme yolundaki sürecin tam tersine hareket etmektedir. Bilek parmak tuşu terk ederken bir uçağın havalanmasında olduğu gibi aşama aşama yükselmelidir. Tabii ki bu hareketin sonucu olarak tuş kademeli olarak aynı derecede yukarı çıkacaktır. Ses yok olmadan önce pedalın tele dokunması sağlanmalıdır. Lhevinne pek çok öğrencinin, tuşlara doğru bastığını, ama düzensizlik olmaması için gereken çok basit ama hayati öneme sahip tuşu bırakma işinde uzmanlaşmadığını gözlemlemiştir. Lhevinne piyanoda çalmada ustalığın, bu gibi detaylara bağlı olduğunu savunmaktadır.

3.4. Karl Leimer ve Walter Giesecking'in Piyano Eğitimine Yaklaşımı

Walter Giesecking piyano tekniğinin temeli olarak gördüğü, Karl Leimer ile çalışmalarından edindiği çalma tekniğinin, en üst seviyede piyanistik olanaklar sağlamak için en rasyonel yöntem olduğunu savunmaktadır. Leimer ile 1912 yılından 1917 yılına kadar aldığı eğitimin, piyanist olarak aldığı bütün eğitimi temsil ettiğini belirtir.

Giesecking, Leimer'in ilk başta öğrencilerine kendi kendini kontrol etmeyi ve talebeye kendini nasıl dinlemesi gerektiğini öğrettiğine değinir. Bu eleştirel üslupla kendini dinleme Giesecking' e göre, bütün müzik çalışmasında uzak ara en önemli faktördür. Fikirlerle konsantre olmadan ve mevcut belli çalışmadaki her notaya kulak vermeden saatlerce çalmak zaman kaybıdır. Sadece eğitilmiş kulaklar, mükemmel teknik için yok edilmesi elzem olan en ince yanlışları ve eşitsizlikleri fark edebilme kapasitesine sahiptir. Aynı zamanda, devamlı kendini dinleme, güzel ton ve hassas ses renkleri algısı, öğrenciyi kusursuz bir teknik ve güzel duyulma hissi ile piyano çalmasını sağlayacak dereceye getirecektir. Tam tamına ritmik doğrulukta çalmak, sadece sıkı öz kontrol yoluyla yapılabilir. Ritmik olarak

olması gereken ölçüden farklı yapılan ve zaman değerleri bozulmuş müziğin, bilinci hayli gelişmiş bir dinleyici için ne kadar yetersiz ve dayanılmaz olduğu tarif edilemez. Nota icrası için bestecinin belirttiği bütün işaretlere bakmak, yorumcunun ustalaşması gereken ilk noktadır. Aldığı eğitimin üzerinden on iki seneden fazla bir süre geçmesine rağmen Giesecking hocası Leimer'e, bestecinin niyetine mutlak saygı duymayı öğretmesi nedeniyle minnettarlık duymaktadır. Sadece kompozitörün işaretlerinin hepsini dikkatle takip etmek, ustanın fikir ve his dünyasının içinde yaşama ihtimalini mümkün kılar ve sadece bu şekilde onun çalışmalarının mükemmel icraları gerçekleşmektedir.

Leimer yönteminin, dikkatli bir gözleme dayandığını ve tamamen doğal olduğunu düşünmektedir; bu prensipleri uygulama biçimi ve onların bir sistem içinde düzenlemesinin, deneyimlerine göre talebinin müzik becerilerini tamamen geliştirmek ve icralarında büyük ifade gücünü kullanmasını sağlamak için, tek yol değilse bile en kısa yol olduğuna iddia etmektedir. Kullandığı çalma ve eğitim yönteminin, ufak kişisel değişikliklerle, genel olarak uygulanabilir olduğunu iddia etmektedir. Eğer doğru biçimde anlaşılırsa, yani eğer öğrenci nasıl çalışması gerektiğini anlarsa her öğrenciye büyük fayda sağlayacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 9).

Leimer öğretim yöntemini, diğer yöntemlerden ayıran en önemli noktanın kulak eğitimi olduğunu ifade eder. Pek çok piyanist, kendini doğru biçimde dinleme yetisine sahip değildir. Dizilerin yapılarını dikkat etmeye alıştırlar ve bunun sonucunda yanlış çalınan sesleri fark ederler. Ama kişi modern fikirlere uygun olarak mükemmel çalmak istiyorsa, bu yeterli değildir. Bir piyanist için sesin tam olarak hangi tonda olduğunu fark etmek, ses kalitesi, ses uzunluğu ve ses kuvvetini fark etmekle karşılaştırılınca ikincil derecede önemlidir. Bu tonal özellikler dikkatle gözlemlenerek, bütün performans tamamen farklı temizlik ve daha belirgin bir karakter kazanacaktır. Aynı evrelerin bulunduğu tutarsız performans, her değişimin takip edildiği ve aşırı güçlü nüans ve ritmik değişikliklerin terk edilerek ince ifadelerle zenginleşen müzik dünyasına geçecektir. Giesecking'in de belirttiği gibi, kişinin kendini dinlemesi bütün müzik çalışmasındaki en önemli faktörlerden biridir. Kişinin kendi çalışını eleştirel bir kulakla dinleme yeteneği ve kendi çalışını sürekli kontrol altında tutma kapasitesi, azami konsantrasyon yoluyla gelişecektir, aynı şekilde kapsamlı kulak eğitimi de tez ilerleme için ön koşuldur.

Kulak eğitiminde, çalışılan müzik parçası hakkında doğru bilgiye sahip olmak elzemdir. Bu sebeple, parçayı çalmaya başlamadan önce, parçanın zihinde canlandırılması esastır. Eğer bu canlandırma noksansız bir şekilde yapılırsa, parça ezbere doğru bir biçimde çalınabilmektedir. Leimer, zihinde canlandırma metodunun tamamen ve evrensel olarak yararlanılmaması ilginç bulmaktadır. Sırf bu tekniği uygulayarak bir öğrencinin, on- on beş dakika içerisinde daha önce hiç görmediği Debussy'nin "Children Corner" eserini ezberlediğini ve parçayı bütün ifadeleriyle beraber mükemmel biçimde çaldığını ifade etmiştir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 11).

Leimer'e göre piyano çalarken doğal tavır kazanmak için, yani mümkün olan en az zorlama ve çabayla çalmak için, kasları bilinçli kullanmayı ve onları bilinçli bir şekilde rahatlatmayı öğrenmek son derece önemlidir. Bunun için uyguladığı yöntemin, diğer pedagogların çoğundan farklı olduğunu itiraf etmektedir. Bütün gereksiz hareketler zararlıdır. Amaç, piyano çalarken mümkün olan en az kasılmanın olmasıdır. Giesecking'de Leimer sisteminde, tamamen gereksiz hareketlerden kaçınıldığına ve o an gerekli olmayan kasların kullanılmamasının önemine değinir. Bu sistemin, gevşeme anlamında şüphesiz bu amaca en hızlı götüren sistem olduğunu iddia etmektedir.

Leimer öğrencinin ilk öğrenmesi gereken noktanın, kollarını rahatlatması olduğunu düşünür. Bu rahatlığı elde etmek için derslerde uyguladığı yöntemi anlatmaktadır. Uyguladığı yöntemde öğrencinin kollarını, omuzları yüksekliğinde kaldırtır, bu aşamada kolların kesinlikle gevşek kalması gereklidir. Sonrasında elini çeker ve kol sanki ölü bir kol gibi düşer. Bu biçimde, kaslarda rahatlık sağlanacaktır.

Yürürken el normalde hafif bir eğime sahiptir, parmaklar kasları asla yormayacak biçimde içe doğru bükülmüştür, gerilmiş ya da devamlı büyük eğimde bulunan parmaklar bir şekilde kasları zorlar ve yorar. Yürünen zamanlarda rahat kaslarla elin aldığı doğal pozisyon, piyano çalınırken alınan temel pozisyon olmalıdır. Çalarken, çoğunlukla parmakla hafif biçimde eğimli olmalıdır ve parmak eklemlerini düzleştirmekten (çökmek) mümkün olduğunca kaçınılmalıdır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 13).

Piyanist arkadan destek almadan taburenin ön kısmında oturmalıdır. Vücudun üst kısmı hafifçe ileriye doğru eğilmelidir. Üst kol, omuz ekleminden gevşek bir biçimde ileri doğru

sarkıtılmalıdır. Tabure, kolun aşağısının klavye düzeyine kaldırılmasına olanak sağlayacak kadar yukarıda olmalıdır.

Talebe bir parçaya başlarken, öncelikle parçanın ölçü sayısı ve tonuna dikkat etmeli, nota resmini zihninde canlandırmalıdır. Zihinde canlandırma yönteminde, öğrenciye icra edilecek olan notalar arasında, aralık bilgileri kullanılarak bağlantılar kurması sağlanmaktadır. Bu metotla, aynı zamanda öğrenciye çalışılan kompozisyonun formunu en iyi biçimde kavramasını da sağlamaktadır.

Leimer çalışmalarının başında olan öğrencilerin her gün ders almaları gerektiğini ve daha sonrasında ise haftada en az üç gün derslere devam edildiğini belirtmiştir. Bu öğrencilerde, başlangıç seviyesinde bir etüt çalışmasını nasıl yönettiği hakkında ufak bir özete yer verir:

Birinci gün, zihinde canlandırma yönteminden sonra ezberlenen egzersiz öğrencinin alışık olduğu biçimde çalınacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 21).

İkinci gün. Talebe aşağıdaki hususlara dikkatle gözlemleyecektir:

1. Piyanoda doğru duruş.
2. Kol ve elin kesin pozisyonu.
3. Altılı aralıklı tuşlar üzerinde birinci ve beşinci parmağın pozisyonu.
4. Bilek ve dirseğin pozisyonu.
5. Üst kolun alt kolla uyum içinde hareket edeceği şekilde bütün kolun kaldırılması ve indirilmesi.
6. Tuşlara yaklaşık iki inç yükseklikten basılması. Bu duruma göre değişiklik gösterebilir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 21).

Eser ikinci gün, kısa bölümler olarak çalınmalı ve kusursuzluk kazanılana kadar bu çalışma tekrar edilmelidir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 21).

Üçüncü gün. İkinci günün kuralları gözlemlenecektir. Rahatlık hissi, görünen bir yardım olmadan kazanılmalıdır. Öğrenci, bileğin sakatlanmasına neden olacak bir baskıdan kaçınmalıdır ama bileği her zaman hafif gergin tutmalıdır. En büyük dikkat, egzersiz boyunca rahatlamamanın sağlanmasına verilmelidir. Eğer öğrenci bu emele ulaşırsa, piyano çalmada büyük bir ilerleme kaydedecektir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 21).

Dördüncü gün. Sesleri, olması gereken tam zamana eşit olacak biçimde çalmak için bir deneme yapılmalıdır. En ufak hata dahil dikkatle not alınmalıdır. Bu açıdan, ayrıntılı kulak eğitimi elzemdir. Bu deneme ne kadar dikkatli ve sakın biçimde gerçekleşirse, teknik için çok büyük önemi olan sonuçlar da o kadar çabuk kazanılacaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 21).

Leimer tarif edildiği biçimde iyice incelendikten sonra eğer bir egzersiz hatasız çalınmak isteniyorsa, birkaç haftalık çalışma ve yoğun konsantrasyonun gerekli olacağını belirtir. Bu problemlerin çözümü kolay değildir, aslında çok karmaşıktır; ama zeki öğrenci büyük bir dikkatle bu sorunları çözmeye çalışacak ve ilk görevinde ustalaşmadan yeni bir çalışmaya başlamak için bir arzu duymayacaktır. Bu etüdün tek olarak çalışılması yolu ile, sonuçlar üç ya da dört hafta içinde elde edilecektir. Öğrenci artık klavye üzerinde elin yeni ve doğal pozisyonuna alışkan olacaktır; tuşlara bütün kolun yardımıyla dokunacaktır, ses yüksekliğindeki ve nota uzunluğundaki en hafif pürüzü duyacaktır ve parmaklarını beynine itaat etmesi için eğitmiş olacaktır. En önemlisi, en güç isteklerde bulunmayı öğrenecek ve en basit parçayı bile, başlangıç seviyesi ve çocuklar için yazılmış olmasına karşın olabilecek en mükemmel biçimde çalmanın ne kadar zor olduğunu farkına varacaktır.

Daha sonrasında ise Leimer piyano eğitimine, öğrenciye farklı bir çalış stili göstererek devam etmektedir. Öğrencinin, bu stili titizlikle icra etmesinin ve avantajlarını bilmesinin son derece önemli olduğunu savunur. Bu stil ile öğrenci güzel legato çalma biçimini öğrenecektir. Bu stil için, bahsedilen doğal parmak pozisyonu son derece önemlidir, çünkü parmak uçlarındaki hislerin yeterli kullanımına izin verir. Bu his, eğer parmaklar içeri doğru çok kıvrılırsa kaybolur. Bahsedilen stile öğrencileri alıştırmak için Leimer, Bach'ın İki Sesli Invention kitabındaki ilk çalışmayı kullandığını aktarmaktadır. Bu eserin, bahsedilecek şekilde icra edildiği takdirde gerçekten doğru müzik karakterine ulaşılacağını iddia etmektedir. Yapılacak ilk şey, bütün dikkatin legato tuşeye verilebilmesi için parçayı zihinde canlandırmaktır. Zihinde canlandırmanın yardımıyla öğrenci, aynı zamanda kompozisyonun yapısını da tanıyacaktır, parçayı çabuk biçimde ezberlemek, eğer takip eden biçimde çalışma yapılırsa, mümkündür.

Öncelikle öğrenci yine zaman ve ton işaretleri hakkında bilgilendirilmelidir: 4/4 ve Do majör. Motif, ilk vuruştaki ikinci onaltılık notada başlar ve yukarı çıkan dört ses ve

sonrasında inici üçlü notalardan oluşur ve beşlisine (dominant) atlama yaparak biter. Beşliye yapılan atlama, inventionun devamında sık sık değiştirilmiştir. Motif, üçüncü vuruşun ikinci çeyreğinde daha pes seste aynı biçimde ortaya çıkar. Bu motife kontrpuan olarak üst seste sekizlik notalar eklenmiştir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 23):



Görsel 34. Bach Motifi
(Giesecking ve Leimer, 1972)

Birinci motif, ikinci ölçüde sol notasından daha yüksek seste, en son notada beşlisine atlayarak şu formda tekrarlanır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 23):



Görsel 35. Motifin sol notasından tekrarı
(Giesecking ve Leimer, 1972)

Aynı ölçüde alt ses, önceki ölçüdeki motifin atladığı beşliyle başlar ve kontrpuanda bir oktav altındaki nota bu notayı takip etmektedir. Üçüncü dörtlük vuruştaki ikinci onaltılık notada motif yine alt seste sol notasıyla başlar, burada beşli nota atlaması, dörtlü notada atlayarak değişiklik göstermiştir. Üçüncü ölçüde motifin ters çevrimiyle (inversion) karşılaşılır, burada dört kere inversion tamamlanır, beşliye sıçrayış her zaman ikili aralık içinde gerçekleşerek değiştirilmiştir. Motifin bu ters çevrimleri birbirini bir dizi gibi takip eder, her zaman bir alçak sestene başlar ve bahsedilen üçüncü ve dördüncü ölçüler, zihinde canlandırma yoluyla kolaylıkla ezberlenebilir. Alt partide, kontrpuan içinde dört adet yine ardışık sekizlik notalarla karşılaşılır, sonrasında sol major dizisine benzer biçimde sol notasından başlar ve en sonda mi notasından itibaren altı gam notası takip etmektedir. Bu notaları dikkatle çalıştıktan sonra, zeki okuyucu ve müzisyen inventionun ilk dört ölçüsünü nota olmadan çalabilecektir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 25).

Beşinci ölçüde, alt partide re notasında motifle karşılaşılır, son atlama dörtlü atlama olarak gerçekleşir ve bu motifi si notasından sol notasına kadar çıkıcı sekizlik notalar takip eder. Sağ el sekizlik la notasıyla başlar, la notası, do notasına atlayarak re notasına iner. Bahsedilen ölçü, üçüncü vuruşun ikinci onaltılığında la notasıyla başlatan ters motifle bitmektedir. Altıncı ölçüde ilk iki vuruş üçlü dizi ile devam eder, dördüncü üçlü dizisi re

notasında biter, sonrasında sol major kadansıyla inventionun ilk bölümü sona ermektedir. Öğrenci bu ölçüleri noksansız biçimde zihinde canlandırdıktan ve doğru sürede çalabiliyor olduktan sonra, tuşlara baskı yoluyla dokunma stilini nasıl olduğunu öğrenmeye konsantre olabilir (Leimer, 1972, s. 25-26).

Leimer, her hareketi kontrol edebilmek için bu parçanın çok yavaş çalışılmasının gerekli olduğunu belirtir. Yine aynı parçada, doğru parmak tekniğini mümkün olan en hızlı biçimde geliştirmek adına kasların rahatlığına ve hatta ses yüksekliğine dikkat vermek son derece önemlidir.

Lhevinne parçaları çalışırken, bütün olarak çalışılmasını önermemektedir. Aslında, bu baştan sona düz çalışma usulünün yasaklanması gerektiğini düşünür. Her bir ölçünün, derhal zihinde nota resmine aktarılmasını sağlaması gereklidir. Bu yaklaşımda verilen öneri şudur: öğrenci birinci ölçüyü tamamen ezberlemeden, diğer ölçüye ilerlememeli; her defasında sadece birkaç ölçü seçmeli ve gün süresince dört ila altı sefere kadara tekrar yaparak bu ölçüleri çalışmalıdır. Eser küçük kısımlar halinde çalışılmalı ve bu küçük kısımlar üst üste tekrar edilmelidir. Çalışılan parçanın küçük bölümlere ayrılarak tekrarlanması yoluyla, eşitsizlik ve düzensizlikler çabuk biçimde düzeltilir. Burada ortaya konan çalışma biçimi parmakları mükemmel biçimde çalıştırmakta, öğrencinin onları yönetmesine yardım etmekte ve en sonunda icrada mükemmelliğe ulaştırmaktadır.

Bahsedilen eseri çalıştırırken, genellikle motifi her onaltılıkta yetmiş metronom derecesinde vuracak yavaşlıkta çaldırıldığını eklemektedir. Doğru parmak icrasını kontrol etme görevi, beynin mevzusudur. İlk başta, ses çalışması piano ve pianissimo nüanslarıyla limitlidir, sesler ses yüksekliği olarak eşit ve tam sürede duyulana kadar çalışmaya devam edilir. Bu egzersiz kulağı öyle derece eğitecektir ki birkaç günde talebeler daha açık ve iyi bir biçimde duyacaktır. Yüksek ve yumuşak sesleri birbirinden ayırmayı öğreneceklerdir. Sesin tam uzunluğunu tasarlayacak ve onların değerlerini hissedeceklerdir. Bu pek çoğu için kabul edilmesi zor bu çalışmanın yaklaşımda, kulak üzerinde gerçek bir etkisi olduğuna inanılmaktadır. İlk egzersizde, uygun ölçü süresi kazanılana kadar tempoyu aşamalı olarak hızlandırmak önemlidir. Kişi daha sonrasında, kompozisyonun çalışılması ve tekrarlanması gereken zor kısımlarını kısa olarak ele almalıdır. İlk egzersizde olduğu gibi öğrenci başta çok yavaş çalışmalı, ufak ufak ama asla çok çabuk olmadan tempoyu egzersiz hatasız çalınana kadar hızlandırmalıdır. Bu biçimde, kısımlar cümleler tamamlanana kadar birbiriyle

bağlanmalıdır. Giesecking ve Leimer daha uzun cümleler üzerinde çalışmayı önermemektedir, bu yüzeysel çalışmaya neden olabilir. Daha sonrasında bitmiş cümleleri gruplamak kompozisyonun yapısını anlamayı ve içeriğine uygun biçimde icra edilmesini sağlayacaktır. (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 90-91).

İlk invention çalışması, tuşlara baskı uygulayarak ve mutlak rahatlıkla nasıl güzel “şarkı söyleyen” tuşe kazanıldığını öğretir. Öğrenci, henüz yoruma özel dikkat vermeden sadece inventionu dikkatle kontrol ederek düzgün biçimde çalsa bile, eserin öğrenci üzerinde bıraktığı tesir çok büyük olacaktır.

Tasvir edilen yaklaşıma göre, çok sayıda invention çalmak yerine bir ya da iki invention çalışmasına daha çok zaman verilerek iyi piyano icrası için istenilen beceriler daha kesinlikle ve daha kısa sürede kazanılacaktır. Leimer bütün öğrencilerinin yorumlarında en yüksek mükemmeliğe ulaşmaya büyük ilgi gösterdiklerini ve bu mükemmeliği kazanmak adına çok çabaladıklarını not etmektedir. Hepsi tekniklerinin ne kadar hızlı ilerledikleri fark etmişler ve böyle bir ilerlemenin bir sürü inventionu yarım yamalak çalışarak yapılamayacağını anlamışlardır.

Çalışma sırasında ilk başta öğrenci daha çok teknik problemlere yakalandığı için, parça yorumuna dikkat vermek zararlıdır. Eğer yorum hatalı ise, öğrencinin kulağı yanlış etkilenir ve yorucu hataları düzeltme işi tekrar tekrar başlar. Öğrenci öncelikle, küçük kısımları detaylarıyla çalışmalı ve sonrasında biraz daha ileriye gitmelidir ve devam edilen kısmı da aynı biçimde çalışmalıdır. Üç ya da dört kısa bölüm, bu çalışmadan sonra beraber olarak pratik edilebilir.

Leimer ayrıca cümlelerin bütün olarak çalışılmasının da doğru olmadığına değinir. Tam tersine, tek seferde cümlenin kısa bölümleri üzerine baştan başa ustalaşmak, öğrencinin bütün cümleyi kusursuz biçime getirmesini sağlamaktadır.

Leimer otuz dakikaya kadar süren aralıksız konsantrasyonun, talebeyi büyük ihtimalle zorlayacağını söylemektedir. Konsantrasyon azaldığında çalışmaya devam etmek, elde edilecek sonuçlar bu zorlamaya değer olmadığı için yararsızdır. Bu sebeple, başlangıçta öğrencilerin, dikkatleri dağılacağı için verilen zamandan daha uzun sürede çalışmasına müsaade etmediğini ifade etmektedir. Daha uzun çalışma yardımcı değil, zararlı hale

gelecektir. Kısa süre çalıştıktan sonra öğrenci, beyninin dinlenmesine izin vermek için bir süre ara vermeli ve yaklaşık bir saatlik bir aradan sonra, son çalıştığı kısımlarla başlayarak tekrar çalışmasını sürdürmelidir.

Leimer konser piyanistleri için bile günde beş ya da altı kere yapılan yarım saatlik çalışmanın yeterli olacağını iddia etmektedir. Günlük beş, altı ya da yedi saatlik çalışmalar genellikle konsantre olmadan yapılmakta ve aynı zamanda sağlık için zararlı olmaktadır. Burada özetlenen metotta istenen zihinsel çalışma, doğal olarak zorlayıcıdır ve zihni uyuşuk olan öğrenciler için çok acı verici olacak ve hoşlarına gitmeyecektir. Fakat bu metotla, gerçekten iyi ve hayret verici sonuçlar edinildiği öne sürülmektedir.

Piyanistler, sıklıkla kompozisyonun nota yazımında (özellikle ritmik olarak) değişiklik yapmaları gerektiğine inanırlar. Bu değişiklikleri doğru okuma yapamadıkları için, yüzeysel çalma stilinden dolayı ya da besteci onları eşit değerinde yazmasına rağmen onaltılık dizisini ritmik olarak düzensiz ya da güçlü rubato ile çalarak çalmanın daha ilgi çekici olduğunu düşündükleri için, çok sık ve bilinçsizce yapmaktadırlar. Buna karşıt kompozisyonun tam doğru icrası, gerçekten mükemmel yorumun üzerine kurulabileceği tek kaynaktır.

Giesecking de katıldığı müzik aktivitelerinde, çoğunlukla teknik ve müzikal açıdan daha az kabiliyetli olan, eserin içeriğini ya da mesajını tamamen kavramayan müzisyenlerin bu yetersizliklerden ötürü parçaları ilginç yapmak adına parçalarda yanlış biçimde rötuş yaptıklarını ve aşırı serbest uygulamalarda bulduklarını fark ettiğini ifade etmiştir. Bir genç müzisyen neredeyse asla, gerçekten doğru biçimde çalmanın ne kadar zor olduğunu anlamaz. Bu sadece parmak tekniğini değil aynı zamanda tam olarak bestecinin isteklerine bağlı kalarak yapılan ifade tekniğini de içermektedir. Bu teknik, sadece bütün tuşe teknikleri ve renklerde ustalığa ulaşıldığı zaman mümkündür. Giesecking'e göre bu ustalık, müzisyenin bir sesi ya da müzik cümlesini çağrıştıracak görsel temsili yaratmasını sağlayacak kadar ileri gitmelidir, bazı sesler ve cümleler otomatik olarak gerekli el ve kol hareketlerine dönüşmelidir.

Leimer ritm, stil ve formda müzisyenlerin bilmesi ve hissetmesi gereken belli estetik kurallar olduğunu belirtir. Notada yazmayan bu küçük yorumla alakalı değişimlerin, nerede yapılmasına olanak olduğunu estetik kural bilgisiyle hissedildiğini de ekler. Örneğin her cümlede, tempoda hafif bir hız ya da ses yüksekliğinde küçük bir yükselmeye izin verilmiş

bir zirve varken, zirveden cümle sonuna doğru tam tersinin yer aldığı bir kısım olduğu çok iyi bilinen bir gerçektir. Eğer bu ince detaylar doğru biçimde, doğal bir uyumla icra edilirse hiç şüphesiz cümleye hayat verir, doğal müzik hissini yansıtır ve ifadeyi artırır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 43).

Tempo üzerinde bu değişimler fazla yapılmamalıdır. Öğrenci neyin doğru olduğunu hissetmek için eğitilmeli ve öğretmen yorulmadan, bıkmadan ritmik tempo değişimlerinin orantılı olarak nasıl yapıldığını göstermeli ve bu açıdan hiçbir şeyi geçiştirmemelidir.

Kompozisyonun herhangi bir bölümünü doğru biçimde icra edebilmek için, ilk başta eserin müzikal manası ve zirvenin nerede olduğunu düşünmek gereklidir. İkinci aşamada, teknik olarak ustalaşmak gereklidir böylece müzisyen engelleyen bir şey olmadan hissettiklerini ifade edebilecek bir pozisyonda olmaktadır. Piyano derslerinde doğru icra fikrini vermek için, küçük kısımları şarkı biçiminde söylenebileceği de eklenmektedir. Aynı zamanda, icrada doğru tuşe stilini uygulamak da önemlidir. Bu sebeple eğer öğrenci en kolay, en sağlam ve zevkli icra biçimini bulmak istiyorsa, öğretmenin iyi bir piyanist olması, böylelikle farklı tuşe stilleri kontrol edebilmesi ve avantajlarının ne olduğunu bilmesi elzemdir.

Leimer' e göre, bir pedagogun en önemli görevlerinden biri, öğrencisine nasıl doğru çalışılacağını öğretmektir. Öğrencisine en iyi çalışma biçimini gösteren öğretmen, en büyük övgüyü hak etmektedir. Çalışmak, parçanın bazı bölümlerinin devamlı tekrarı anlamına gelmektedir.

Bir kompozisyon çalışılırken, eğer bütün vazifeler baştan başa anlaşılacak ve bütün detaylarıyla beraber icra edilecekse, kişiyi bir problemle sınırlandırmak önemli pedagojik bir bilgidir. Daha ileri seviyedeki talebeler, çalışmada bir problemden fazlasıyla ilgilenebilirler. Bu bilgi onların gelecekteki başarıları için büyük bir kazançtır.

Kişinin öncelikle bütün işi, nota üzerinde inceleme yaparak nota değerlerini tanımaktır. Bu kavramlar üzerinde ustalaştıktan sonra, kişi uygun tuşe biçimlerini öğrenmelidir. Kişi yalnızca bahsedilen problemleri tatmin edici bir biçimde çözdükten sonra, bütün icra üzerinde düşünmeye başlayabilir. Birinci sınıf piyano icrası, sadece bu problemler tam doğrulukta ve son derece özenle çözüldükten sonra mümkündür. Problemlerin çözülmesi

aynı zamanda tam konsantrasyon meselesidir. Derslerde hedef, öğrencinin kompozitörün istek ve ifadelerini takip ederek en hızlı ve en doğru biçimde müziği anlama ve kavramasını sağlamaktır.

Ritmın doğru icrası son derece önemlidir, çünkü genellikle kompozisyonun karakteri bu unsura dayanır. Eğer talebe en küçük zaman ölçülerini tamamen doğru biçimde duyduğu ve icra ettiği noktaya ulaşırsa, kulak eğitiminde günler sürecektir bir eğitim kadar geniş çapta ilerlemeyi, yıllarca çalışan kişilerden çok daha kesin bir biçimde kaydetmiştir. Sıklıkla konserlerde yer alan piyanistlerin bile özel olarak çalışırken sayamadıklarını ve saydıkları zaman ise tamamen işe yaramayacak ve faydasız biçimde düzensiz olarak sayabildiklerine tanık olunmuştur. Lhevinne talebesi her kısmı metronoma uygun olarak icra edebilme kapasitesine sahip olduktan sonra, ona serbest biçimde çalmayı gösterdiğini belirtir (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 93).

Ritm, önem bakımından melodi ve formun yanındadır. Nota değerlerine uygun oran oluşturmak için, kompozitör belli bir zaman belirtir ve bu surette bütün kompozisyon boyunca devam edecek ölçüleri yaratmaktadır. Bu kesin (bölmeli) düzenleme nispeten yenidir. Aslında, on altıncı yüzyılda bu tarz zaman bölmeleri bulunmamaktadır.

Zaman düzeni, çoğunlukla çok sayıda basit ölçü ya da tekrar bölünmüş parçalar tarafından belirlenmektedir. Basit düzen iki ya da üç bölmeye sahiptir; tekrar bölünmüş kısım parçalı eşdeğerlere sahiptir. Söylendiği gibi, parça içinde zaman değişebilir. Ölçüleri bölme (bölümlere ayırma) ve bölüm değerlerini toplama prosedürü, talebeler için temel ve çok önemli bir görevdir. Ölçüleri bölümlere ayırma, kişi bütün bölme biçimlerinde tamamen uzmanlaşana kadar çalışılmalıdır. Öğretmen, öğrencilerine ilerledikçe Haydn'ın yavaş bölümlerinde yer alan bazı pasajlar gibi daha zor örnekler vermelidir. Bazı zamanlar, tam zamanda çalmak üzerinde yeterince durmayan ya da asla önem vermeyen öğrencilerin, zor eserlerdeki belli pasajları kulaktan çaldığıyla karşılaşmıştır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 94-95).

Leimer çok kısa ve sesli saymanın, ritm duygusu için en iyi çözüm olduğunu savunur. Tabii ki, bu şarkıcılar ve üflemeli çalgılar için mümkün değildir, yine de bu keskin ritm duygusunu o ya da bu şekilde daha önce sayma biçiminde kazanabilirler. El çırpma ve ayak vurma hassas kulak eğitiminde yetersiz önemde olması sebebiyle güvenilir metotlardır. İyi

eğitilmemiş kulak, müzik alemine bir bariyerdir. Leimer görüşlerine, çalarken saymaya izin bile vermeyen modern meslektaşlarının karşı koyacağını bildiğini ekler. Giesecking gibi bir sanatçı arada sırada saydığını kabul ettiğinde ve Profesör Straube koro üyelerini çalıştırırken keskin biçimde sayarak ve hatta belli şarkıcıların omuzlarına hafifçe vurarak ritmi belirttiğinde, sesli saymanın ritm duygusunu geliştirmek için uygun bir yol olduğuna ikna olduğunu belirtir. Bahsedilen iki önemli sanatçı da Leimer'in fikirlerini desteklemektedir.

Sayarak çalarken talebe şunları gözlemlemelidir: sekizlik notaları çalarken eşitsizlik meydana gelmemesine dikkat etmelidir. Gerçekten kısa bir biçimde “bir-ve-iki-ve üç vs.” olarak sayılmalıdır. Aynı zamanda en basit egzersizleri yaparken yüksek sesle sayma çalışması yapılmalıdır. Eşitsizlik sıklıkla, bir pasajda ustalaşmadığı zaman meydana gelmektedir. Genç müzisyen bu tarz küçük bölümleri, icrası sağlamlık noktasına ulaşana kadar çalışmalıdır. İlk baştan itibaren bu şekilde ritmik eğitim alan öğrenciler, ileride öğretmenlerine çok az sorun çıkaracaktır (Giesecking ve Leimer, 1972, s. 98).

Bir diğer sorun ise nota değerini kısaltmaktır. Bu yaygın hataya örnek olarak, daha yüksek zaman değerine sahip notalardan sonra daha kısa olarak çalınması gereken notaların icrasındaki hata; mesela ikilik ve dörtlük notaları takip eden onaltılık notaların daha hızlı çalınması gösterilebilir. Aynı kötü alışkanlık esler ve aralar hususunda da var olmaktadır. Pek çok çalgıcı, cümlelerin içinde yer alan durak ve araların, cümle sonlarının ve bölüm sonlarının notalar kadar önemli olduğu gerçeğini göz ardı etmektedir. Hem notalar hem de esler, ölçü ve ritim duygusunu oluşturan faktörlerdir. Sesli ve tam saymak tam zamanı tutmak için temel olsa da art arda benzer figürler durumunda devamlı saymadan kaçınılması tavsiye edilir. Öğrenci bu özel branşta ilerleyeceği için, sözel olarak saymadan da ritmik çalabiliyor olması gerekmektedir. Metronom geçici olarak zaman deneticisi ya da acil ölçü aleti olarak kullanılmalıdır, her zaman kullanılmamalıdır.

Herkes tuşa dokunuş biçiminin, ses kuvvetinin icrasında yararlandığını bilmektedir. İngilizce nüanslar için kullanılan “Dynamics” kelimesinin Yunancadan geldiği ve güç anlamına geldiği belirtilmektedir. Giesecking ve Leimer ise müzikte nüansı; farklı derecelerde sesler için uygulanan güç bilimi olarak tanımlamıştır. En hafif sesler ve akorlar, parmakların klavyede uzanmasıyla, hafifçe tuşlara bastırılmasıyla elde edilmektedir. Kuvvetli sesler ise, parmakların, elin ve önkolun esnek biçimde sallanması ile sağlanmaktadır. Fortissimo nüansını düşünülürse, bütün kol tuşlara doğru itilmektedir.

Talebeye, nüansların önemi mümkün olan en kısa zamanda öğretilmelidir. Öğretmen, çalışılan kompozisyonlar küçük olsa da ısrarla karakteristik renkler üzerinde durmalıdır.

Leimer, pek çok öğretmenin öğrencilerine parçalarını çalışması için çok kısa süre verdiğini, eldeki eser üzerinde hakkıyla ustalaşmadan yeni bir esere geçildiğini gözlemlemiştir. Kendi deneyimlerinde ise tam tersi tutumu uygulayarak büyük ilerleme kaydettiğini iddia etmektedir. Aslında pek çok kişinin belli bir parça üzerinde çalışmayı bitirdiğini düşündüğü zaman, çalışma sırası müzik eğitiminde en önemli etap olan dinleme çalışmasının uygulanmasına gelmiştir. Bu etapta öğrenci detaylar üzerine nasıl çalışıldığını öğrenmektedir. Çalışmalara büyük bir ilgi duyarlar, gelişme ve ilerleme olanaklarının ne kadar sınırsız olduğunu fark etmektedirler. Kompozisyondaki incelikleri tanır, müzik çalışmaları keyif verir ve kendi yeteneklerinden daha emin hale gelmektedir. Dolayısıyla bu çalışma ile konser sahnesinde neredeyse hiçbir gerginlik hissetmeyecektir.

3.5. Gyorgy Sandor'un Piyano Eğitimine Yaklaşımı

Sandor için sanat ve sanatkarlık çalgıcının orijinal, kişisel ve kanaatkâr yaklaşımla, yüksek estetik kurallarla, ustalıklı müziğin doğru ve derin taraflarını ortaya çıkarmasını ifade etmektedir. Sanatkarlığa yakın olmak ve ulaşmak için, sanatkarlık derecesine yükseltecek üstün beceri için, kişinin tam piyanistik ustalık geliştirmesi gerektiğini vurgular. Sanat ve yorum soyut ve tanımlanamazdır, tahmin edilemez ve doğaçlama öğelerle doludur, ama piyano çalmak öyle değildir. Piyano tekniğinin bileşenleri açıkça tanımlanabilir; insan vücudunun anatomisini ve hareketlerini, enstrümanın mekanizmasını ve yer çekimi gücünü içerir. Bununla beraber, piyano tekniğini oluşturan bu hareketler, onlara karşıt gelen müzik yazısını yansıtmalıdır: eğer hareketlerle onlara karşılık gelen duygular birbiriyle ilişkilendiriyorsa bu zorunludur.

Sandor çalışmayı, öğrenmenin bir evresi olarak görmektedir. Çalışırken harcanılan sayısız saatler düşünülürse ve bu saatler, aslında performans sırasında harcanan süreyle karşılaştırılırsa, yüksek önceliğin çalışmanın kendisi olduğunu kavranacaktır. Öğrenci verimli çalışma alışkanlıkları geliştirmek için çabalamalıdır, bu alışkanlıklar minimum eforla maksimum verim elde etmeye dayalıdır. Öğrenme tekniği geliştikçe öğrenci haz alacaktır; aslında mümkün olan şeylerde sınır yoktur. Kişinin öğrenme kapasitesi, çarpıcı derece gelişebilir.

Performans meselesi, Sandor için en son konudur. Sandor yaşadığı dönemde, daha önceki zamanlardan daha fazla müzik üzerine ders verildiği ve yazıldığını doğrular ama nihai hedefin müziği duyulabilir kılmak, yani çalmak olduğunu vurgular. Kendi kitabı da dahil, bu kitaplarda yer alan her şey kişiyi performansa hazırlamak amacıyla tasarlanmıştır. Bütün analiz, kompozisyon, teknik, yorum, ezber, nasıl çalışılmalı ve nasıl uygun müziksel ifade geliştirilir çalışmalarının hepsi, bu gayeyi taşımaktadır: piyanistleri konser piyanistlerine dönüştürmek. Aslında, icra etmek de bir öğretme formudur; nasihatlerini gösterebilen bir öğretmen, dediklerini yapamayan bir öğretmenden kıyaslanamaz biçimde daha etkilidir. Sandor konser veren öğretmenlerin daha etkili olduğu görüşündedir (Sandor, 1981, s. 220).

Sandor çalışmayı, hareket alışkanlıklarının tekrar yoluyla kazanıldığı öğrenme safhası olarak tanımlamaktadır. Öğrenmenin diğer evreleri; parçayı okumak, anlamını aramak ve ezberlemeyi içermektedir. Klavye başına geçildiğinde notaya uygun olarak hareketler icra etmeye çalışılır. Bu hareketler istenilen hız, nüans, yorum ve müzik ruhu sağlama kadar tekrar edilmektedir. Çalışmak, belli hareket kalıplarını oturtmaya çalışıp, ilgili pasajlarda onları uygulamaktır. Öğrenci bu hareketleri otomatik olarak icra etme noktasına ulaştıktan sonra, sadece yorum üzerine konsantre olabilir.

Sandor öğrenme süreçlerinden bahsetmektedir. Nota ezberlemek için gerekli süre miktarının önemli ölçüde, içeriğe harcanan dikkate bağlı olarak değişiklik gösterebildiği ispatlanmıştır. Eğer öğrenci notayı konsantre ve içeriğin farkında olmadan mekanik olarak okuyorsa, ne kadar zaman harcarsa harcasın asla ezberlemeyebilir. Buna karşın, nota anlamına tam konsantrasyon verilerek okunursa, notayı birkaç okumadan sonra ezberlemek mümkündür. Mekanik ve bilinçli yaklaşım arasındaki fark oldukça çarpıcıdır, hareketleri yerleştirmek için gerekli olan tekrar sayısı, konsantre olduğunda son derece azalır.

Aynı durum piyano çalışması için de geçerlidir. Bilinçle ve dikkatle icra edilen hareketler süratle öğrenilir ve muhafaza edilir, bazen bir pasajda ustalaşmak için birkaç tekrar yeterlidir. Zihin her deneyimi unutulmaz bir şekilde kaydettiği için, hareketlerin tekrarındaki aynılık, sıklık ve yoğunluğa bağlı olarak hareketlerin yerleşmesi hızı belirlenir. Bu sebeple, belli bir hareket büyük bir konsantrasyonla tekrarlanırsa ve her tekrarda aynı biçimde çalınırsa, materyali yerleştirme süreci çok hızlı ve çalışmanın sonucu daimî olacaktır. Sandor burada zihni bir plağın düzgün, düz yüzeyine benzetmektedir. Plak çalarken eğer

iğne her zaman aynı yolu takip ederse, devamlı olarak aynı yerdeki oyuk derinleşir. Eğer iğne devamlı olarak yan hatta geçiyorsa, oyuk derin olmaz ve kayıt tekrar çalındığında, iğne plağın yüzeyinde oyukların herhangi birinden çıkararak plağın yüzeyini kazar. Eğer çalışılan hareketler devamlı farklı icra edilirse, zihne kazınma süresi yavaş ve güvensiz olur. Bu yaklaşımın sonucu sadece ezber problemleri değil aynı zamanda teknik güvensizliktir. Rastgele çalışmanın, son derece verimsiz sonuçları olmasının nedeni budur (Sandor, 1981, s. 184).

Bilinç çalışmanın avantajları ve mekanik çalışmanın boşuna olması açıkça görülebilir. Mekanik çalışmanın şüphesiz bazı başarılı sonuçları da olacaktır ama zaman öldüren ve verimsiz bir biçimde gerçekleşecektir. Öğrenci asla sadece mekanik çalışmanın neticesinden emin olamaz, asla mekanik olarak çalıştığı pasajı bilemez ve bu sebeple kolayca unuttur. Her çalışma bilinçle yapılmalıdır. Biri en kötü çalışmanın hiç çalışmamak olduğunu söyleyebilir ama Sandor bu konuda çok emin değildir. Mekanik çalışma, er geç yok edilmesi gereken zararlı bir alışkanlık haline dönüşebilir.

Sandor yavaş çalışmanın çok yararlı olduğuna değinir; yavaş çalışmanın hareketin her safhasının eforsuz ve tam kesinlikle icra edilmesine olanak verdiğini belirtmektedir. Yavaş çalışmayı destekler. Çünkü zihin, beden hareketlerini icra ve kontrol etmek için belli zamana ihtiyaç duymaktadır. Pasaj yeni ve zorsa, bu ilerleyişler için önemli bir zaman gereklidir. Öğrenci bazen bir nota grubu hatta tek bir nota için ekstra zaman harcayabilir. Sonrasında yine, bir sonraki nota kolaylıkla idare edilir ve netice olarak daha az zaman gerekecektir. Bunun sonucunda, belli bir pasaj kontrol altındaysa, icra edilmesi kolaysa ve ekstra zamana gerek yoksa, o zaman sadece devam edilmektedir. Öğrenci her bir pasaj ya da notaya gerekli olan zamanı vermelidir. Ama onu tekrar tekrar, yavaş ve sadece yavaş başlanıldığı için aynı tempoda çalmak zaman kaybıdır. Sandor görünüşte çelişen fikrin uygulanmasının, yani çalışmanın mümkün olan en hızlı biçimde olması gerektiğine inanmaktadır. Ama bu fikirde istenenin, hareketlerin tamamen kontrol altında olarak mümkün olan en hızlı tempoyu almak olduğunu da vurgular. Önemli olan pasajı kontrol edilemeyecek hızda çalmaktan kaçınmaktır. Kontrolün derecesinin farkında olarak, iç disiplin meselesi gerçekten önemlidir ve her zaman üzerinde çalışılmalıdır. Bu fikir mantıklıdır çünkü piyano eğitimindeki amaç, kontrol ve bilinç kazanmaktır (Sandor, 1981, s. 185-186).

Çok sık uygulanan bir çalışma metodu da pasajları farklı ritmik kalıplar içinde tekrar edilmesidir. Sandor çeşitli sebeplerden ötürü, bu tip çalışmayı desteklememektedir; ritmik formüllerin kullanılması çalışmanın mekanik olmasına yol açar ve noktalı notaların kullanıldığı ritmik modeller uygulandığında, kısa notalar yeterli zaman ve özene sahip olmazlar. Notaları orijinal olarak yazıldıkları biçimde çalışmanın ve notayı zihne istenilen biçimde yerleştirmenin daha iyi olduğu görüşündedir.

Sandor bilinçli çalışmanın, mekanik çalışma üzerinde mühim avantajlara sahip olduğuna değinmektedir. Bilinçli çalışmayı, küçük bir bölgeye odaklanan ve orayı boydan boya aydınlatan bir spot lambasına benzetir. Işık sonra diğer problem bölgelerine ilerler ve en sonunda incelenmiş alanları bütün bir hale getirilir. Bilinçaltı ya da otomatik biçimde çalışmanın çözemeyeceği pek çok şeyi gözlemler ve çözer. Bilincin çabuk yorulduğunun ve konsantrasyon uzun süre devam ettirilemeyeceğinin farkında olunmalıdır; pek çok insan için limit yirmi dakikadır. Küçük bir arayla tekrardan toparlanır. Yine de Sandor, yirmi dakika çalıştıktan sonra küçük bir ara verilmesini tavsiye eder; çünkü eğer bilinçli çalışma konusunda ısrarcı olunacaksa zihin en iyi biçimde kullanılmalıdır.

Sandor mekanik çalışmaya inanmadığı için, sadece teknik özellik barındıran ve içinde müzik bulunmayan pek çok çalışmayı elemektedir (Hanon, Pischna, Czerny). Belli teknik modelleri tekrarlayarak ele alan egzersiz ve teknik çalışmalar, öğrencinin mekanik çalışmaya eğilim göstermesine önderlik ederler. Teknik formülü en saf formda benimsemek çok daha verimlidir. Formül doğru biçimde öğrenildiğinde, müzik kompozisyonunda eserin özel taleplerine göre uyarlanarak hemen kullanılır. Piyoano repertuarı uçsuz bucaksızdır, öğrenilecek çok şey vardır. Öğrencide aynı teknik gelişiminin sağlanacağı müzik eserleri üzerine çalışmak varken, kalitesiz müzikle vakit kaybetmek mantıksızdır. Sandor özellikle Chopin ve Liszt etütleri en ciddi müzik çalışmasının ilk buyruğu ve fazileti olarak görür (Sandor, 1981, s. 189).

Bu temel formüllerin icrası üzerinde öğrenci tamamen ustalaştığında, yazıda uygulanması direkt, hemen ve kesin olacaktır. Eğer müzik rotasyon hareketini talep ediyorsa, bu tekniği öğrenci anlayabilmelidir. Sandor müzik pasajına bakıldığında teknik çözümü hemen birleştirerek hareketi zihnen gözden geçirilmesinin mümkün olduğunu, zamanla neredeyse otomatik biçime dahi dönüşebileceğini savunur. Hatta hareket piyoano üzerinde gerçekten yapmadan, zihinde canlandırılır. Öğrenci, bahsedilen teknik çalışmanın mükemmel biçimde

yapılabilir olduğunu ve bu biçimde kompozisyon öğrenildiğini keşfettiğinde şaşırabilir. Dahası öğrenci zihnen çalıştığında yanlış notalara basmaz, notaları unutmaz, mekanik çalmaz, zamanını ve enerjisini boşa harcamaz. İhtiyaç duyulan yoğun konsantrasyondur. Bu zihin çalışması, yorucu ama etkili ve hızlı bir çalışma aktivitesidir. Zihinsel çalışmada, beyin bu araçsız, açık ortaklıkları ve süreçleri (notayı okuma ve motor hareketleri görsel bir materyalle birleştirme) kolaylıkla işleyecek ve bir müdahale olmadan tekrar çalma meydana gelecektir.

Zihinsel çalışma ilk başta çok zorlayıcı olmakla beraber zamanla bu zorluk azalır ve kısa bir zaman içinde harikulade neticeler elde edilebilir. Öğrenci piyanoya önem vermeyerek sadece zihinsel egzersize dayanmamalıdır, ama zihinsel çalışma ile geleneksel çalışmanın beraberliği sayesinde eserleri çok daha emniyetli bir biçimde daha kısa sürede repertuara katmak ve ustalaşmak mümkündür. İdeal çalışma iki yaklaşımın birleşmesidir. Bir piyanist konser turnesindeyken, sık sık piyanoya ulaşma şansı bulamaz, bu durumda zihinsel çalışma hayat kurtarıcıdır. Şancılar, kemancılar ve flütçüler, piyano seçen biz piyanistlere oranla açıkça daha şanslıdır çünkü enstrümanlarını yanlarında taşıyabilirler ama zihinsel çalışmanın bazı avantajları onlarda da uygulanır. En karmaşık müzik yazıları üzerinde çalışan müzisyenler olarak orkestra şefleri de özellikle zihinsel öğrenme ve çalışmaya itimat etmek mecburiyetindedir; en azından komutları altında bir orkestra bulunana dek. Bir enstrümanın yardımı olmadan müziğin duyuluşu hayal edebilmek çok faydalıdır ve eğlencelidir. Kişi notayı kitap gibi okumayı öğrenir.

Piyano tekniğini beş temel hareket modeline ve onların kombinasyonuna indirgeyen Sandor bu hareketleri uygulama önerilerini bir müzik örneğinde göstermektedir. Bu örnek, Beethoven'ın Opus 53 Waldstein Sonatın ilk bölümünün sergi kısmıdır. Temel hareket modellerinin sembollerini şu biçimde belirlemiştir:

Serbest düşünüş	A
Beş-parmak, gam ve arpejler	B
Rotasyon	C
Staccato	D
İtme	E

Yukarı doğru ok yüksek bilek, aşağı doğru ok ise alçak bilek pozisyonlarını belirtmektedir. Aynı zamanda parçada ölçü numaraları da verilmiştir. Sandor'un fikirlerinin daha iyi anlaşılması için, bir eserin nasıl çalışılması ve okunması gerektiği üzerine fikirlerini bir nota üzerinde gösterdiği kısma araştırmada yer verilmiştir.

Waldstein sonattaki pasajda, notada yer alan işaretlerin yardımıyla beraber performans tekniklerini belirten sembol listesini kullanılmıştır. Değişik bileşenlerin çokluğu ve senkronizasyonundan dolayı bu çalışmanın, özellikle başta derin bir konsantrasyon gerektirdiğini belirtir. Mekanik çalışmaya göre, bu biçimde çalışmak yorucudur; aynı zamanda birkaç öğeyi kontrol etmek gerekmektedir. Sadece başparmağa dikkat vermek kolay olabilir ama bilek, önkol ve üst kolu kontrol etmek ve aynı zamanda hareketlerinin büyüklüğü ayarlamak daha zor olacaktır. Ama öğrencinin çalışma metodu geliştikçe, giderek daha az zihinsel ve fiziksel eforla daha çok başarıya ulaşılacaktır. Sandor, teknik bir kere kurulduğunda ve kazanıldığında, üzerine bir daha çalışmak gerekmeyeceğini iddia etmektedir. Sadece kendi düzenlediği temel formülleri belli pasajlara adapte edip, uygulamak yeterli olacaktır. Bu uygulamayı, aynı alfabe öğrenimine benzer. Çocuk olarak, herkes her harfi teker teker öğrenir ve çalışır, ama bir kere harfler yerleşince, onları çalışmak için hiçbir gereklilik yoktur, onlar sadece yazı yazmada kullanır. Yazmak gelişmeye devam eder: İster şiir için kullanılsın ister bir rapor ya da formül, yazı yazmak zamanla kişinin kendini ifade etmesine dönüşür. Buna benzer olarak da gamlar, oktavlar ve tremololar da kullanılarak gelişir ve icracının çalma biçiminin özelliği haline gelir.

Sandor, Beethoven'ın Waldstein Sonatı ilk bölümünün sergi kısmında temel hareket kalıplarının yanı sıra nota tarafından önerilen tuşe formlarını ve teknik çözümleri belirtmiştir. Bestecinin yazısında yer alan işaretler yorumun temelidir: eklenen noktalı bağlar teknik gruplandırmaları imlemektedir. Araştırmanın bu kısmında Sandor'un temel hareket kalıplarını belirlediği ve uygulamayı betimlediği kısımdan alıntılama yapılmıştır.



Görsel 36. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 1-3.ölçüler
(Sandor, 1981)

İlk iki ölçü staccato hareketle çalınmaktadır. Sol el, on ölçü boyunca staccato çalmaya devam eder. Üçüncü ölçüde sağ el, alçak bilekle legatoya başlar ve üçüncü vuruşta daha yüksek bilekle sonlandırır. Dördüncü ölçü, üçüncü ölçü çalındığı biçimde çalınmalıdır. Burada gövde hafifçe öne ve sağa eğilerek, sağ kolun rahatça yüksek notalara ulaşması sağlanır.



Görsel 37. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 4-7. ölçüler
(Sandor, 1981)

Eserdeki beşinci ölçüden sekizinci ölçüye kadar olan kısım, ilk dört ölçü gibi icra edilmelidir. Dokuzuncu ölçünün başında en tepedeki notaya rahat biçimde ulaşmak için icracı hafifçe öne eğilmelidir. Sağ el dokuzuncu ve onuncu ölçüde, başparmakta daha alçak bilek, beşinci parmakta daha yüksek bileğin uygulandığı ve her parmakta ona karşıt kaslarla sıralanması için standart yanıl ayarlama hareketinin ayarlandığı tipik beş parmak hareket kalıbı uygulanmalıdır.



Görsel 38. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 8-10. ölçüler
(Sandor, 1981)

On birinci ölçü ikinci vuruş başlangıcından, ölçünün sonuna kadar sağ dirsek daha yüksek bir pozisyonda tutularak parmakların aşağı doğru gam hareketine yardım sağlar, bu sırada gövde yavaşça merkez pozisyonuna doğru hareket eder. Sol el, on birinci ölçünün ilk iki vuruşunda serbest düşüş tekniğini kullanır ve sonra bir sonraki ölçünün ilk vuruşunda grup sonundaki tipik hareketine uygun olarak yükselir. Sağ el on ikinci ölçünün ilk vuruşunda aynı hareketi uygular, sonra iki el zarifçe atılarak staccato hareketi gerçekleştirilir. On üçüncü ölçüde iki elde de serbest düşüş tekniği kullanılır.

Görsel 39. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 11-15. ölçüler
(Sandor, 1981)

On dördüncü ölçüde sol el ilk notada staccato kullanarak hafif atma hareketiyle başlar ve önkol rotasyonuyla sağ ele katılır. Sağ el on altıncı ölçüye kadar döndürülür ve sol el on sekizinci ölçüye kadar harekete devam eder; sonrasında bir staccato hareketinden sonra yirmi ikinci ölçünün sonuna kadar rotasyon hareketine devam eder. On altıncı ve on yedinci ölçüde sağ elde legato hareketi uygulanır (bilek aşağı yukarı hareket içindedir) ve on sekizinci ölçüden on dokuzuncu ölçünün sonuna dek rotasyon sürdürülür. Yirmi ve yirmi birinci ölçüde sağ el legatodur.

Görsel 40. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 16-21. ölçüler.
(Sandor, 1981)

Yirmi üçüncü ölçüden itibaren otuzuncu ölçünün sonuna dek iki elde de gam ve arpej hareketleri uygulanır, bağ işaretlerine uygun olarak gruplamalar yapılır. Ölçü yirmi dokuzda, sol el akor için itme tekniği kullanılır.

22

B

A

elbow out

p

B

(arpeggio B)

24

26

cresc.

28

f

sf

sf

sf

E

Görsel 41. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 22-30. ölçüler
(Sandor, 1981)

Otuz birinci ölçüden otuz dördüncü ölçünün sonuna dek iki elde rotasyonla beraber staccato hareket uygulanır. Otuz beşinci ölçüden kırk birinci ölçünün sonuna dek, iki elde bağlı notalar için legato uygulaması önerilmektedir. Kırk ikinci ölçüde sağ elde gam tekniği uygulanır.

31 *decresc.*
cresc. C+D C+D → *p*
C+D *p*

35 *dolce e molto legato* *cresc.* *sf* *p*

41 *cresc.* *p* B *dolce*

44 B *cresc.* *sf* 3

47 *p* B *cresc.*

Görsel 42. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 31-49. ölçüler
(Sandor, 1981)

Kırk üçüncü ölçüden elli yedinci ölçünün sonuna kadar, otuz beşinci ölçüden kırk birinci ölçünün sonuna kadar kullanılan tekniğin aynısı uygulanmalıdır.



Görsel 43. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 50-52. ölçüler (Sandor, 1981)

Elli sekizinci ölçüden altmış birinci ölçünün sonuna dek sol elde rotasyon uygulanır. Ölçü elli sekizin birinci ve üçüncü vuruşlarında sağ el legato arpej tekniğini kullanırken, ikinci ve dördüncü vuruşlarda rotasyon tekniğini uygular, rotasyon hareketi elli dokuzuncu ve altmışıncı ölçülerde de uygulanmaktadır.



Görsel 44. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 53-59. ölçüler (Sandor, 1981)

Altmışıncı ölçüde sağ elde, üst kol dışarı alınarak inici gam tekniği uygulanmalıdır. Altmış ikinci ölçüden altmış beşinci ölçüye kadar ise, sağ el bağlara uygun olarak gamları gruplamalı ve sol el staccato çalmalıdır. Altmış altıncı ve altmış yedinci ölçülerde sağ el

staccato çalarken sol el altmış yedinci ölçünün üçüncü vuruşuna kadar arpej hareketini uygular, sonrasında ise legato tekniğini kullanır.

60 C
f
elbow out!
C

62
ff
D

64
D

66 D
sf
sf
sf
sf
D

Görsel 45. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 60-67.ölçüler
(Sandor, 1981)

Altmış sekizinci ölçüden yetmiş üçüncü ölçüye kadar ise sağ elde rotasyon uygulanır ve sol elde ise staccato tekniği kullanılmalıdır. Sol el, yetmiş ikinci ölçüden yetmiş üçüncü ölçünün sonuna kadar tril yapar (eğer uygunsu hafif rotasyonla beraber). Yetmiş dördüncü ölçünün ilk vuruşunda iki elde de itme tekniği uygulanır; sonrasında sağ el yetmiş altıncı ölçünün üçüncü vuruşuna kadar gam hareketiyle devam eder (bağlara uygun olarak gruplandırılmış).

Bu noktada, yetmiş yedinci ölçünün sonuna dek bağlara uygun olarak legato arpej tekniği uygulanmalıdır.

68 C
fp
C+D

70 C
decresc. *pp*
C+D

72 C
cresc.

74 E B
fp
A

77 B B
fp
A

Görsel 46. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 68-79. Ölçüler (Sandor, 1981)

Yetmiş sekizinci ölçüden seksen beşinci ölçüye kadar, yetmiş dördüncü ölçü ile yetmiş yedinci ölçü arasındaki ölçülerde uygulanan hareketler uygulanır. Seksen altıncı ve seksen yedinci ölçülerde ise parçanın ilk iki ölçüsünde kullanılan staccato tekniği uygulanmalıdır.

Görsel 47. Beethoven Waldstein Sonat Op. 53 sergi bölümü 80-87. ölçüler
(Sandor, 1981)

Bu örnekte, Sandor tarafından ortaya konan teknik çözümler ya da hareket modelleri nota üzerinde belirtilmiştir. Yorum üzerine Sandor kendi fikirlerini öne sürmek için hiçbir girişimde bulunmamış, sadece görsel modelleri hareket modellerine çevirme yöntemini betimlemiştir. Bu örnekte Sandor sadece formülleri fark etmeyi değil, teknik çözümleri teşhis etmeyi ve onları doğru biçimde icra etmeyi amaçlamaktadır. Her zaman her hareketin karmaşık olduğunu; hareket kalıplarının parmakların, elin, bileğin, önkolun, üst kolun ve çoğunlukla gövdenin koordine hareketlerinin bir sonucu olduğunu hatırlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Dahası hareketlerin büyüklüğü ve kas şiddetinin derecesi düşünülmelidir: Hareket için yer alan bütün üyeler arasında etkili iş birliği yaratılarak kas enerjisi minimum biçimde kullanılmalıdır. Tamamen rahat çalmanın var olmadığı bilinmesine rağmen, Sandor tamamen eforsuz çalmayı hedefler ve eğitimi de bu yöndedir. Duygusal olarak işe tam olarak girişmek oldukça arzulanan ama fiziksel çaba minimal olmalıdır. Eğer çalan mekanizmada öğelerin birbiriyle bağlantıda olması için çabalanan aşırı efor ortadan kaldırılır, teneffüs ve cümlelere zarar vermekten kaçınılırsa, kişi müziğe daha iyi servis edecek pozisyonda olacaktır. Açıkçası, heyecan ve yücelik kas zorlanması ve gerilmesine neden olabilir ama çalan mekanizmanın bilinçli kontrolü bu zorlamayı azaltmaya yardım eder ve teknik sürecin

etkilenmesini engeller. Sandor pek çok müzik performansında, icracının devamlı olarak faaliyet içinde olmaya çalışmaktan, çalınan müziğin sakin ve lirik olduğu zamanlarda bile sanatçının derin katılımı taklit eden aşırı derecede gergin fiziksel aktivitelerden ve jestlerle acı çektiğini gözlemlemiştir.

Bu yaklaşımda, piyanistin aşırı enerji ve jestlerden kaçınılması gerektiği belirtilmiştir. Bu aşırılık ton kalitesine de zarar verecektir. Sandor piyanonun esasen bir vurmali çalgı olduğunu, buna rağmen konuşma, şarkı söyleme, bağırma ve gerekliyse fısıldama kabiliyetlerine sahip olduğunu iddia eder. Piyanonun mekanizması ustalıklarla yapılmıştır, insan duygularının geniş alanına cevap verir ve üretir. Nüansları derecelendirme konusundaki kudretinden kimse şüphe duymaz, ama bazıları sık sık ton kalitesini çeşitlendirme hüneri konusunda piyano enstrümanını sorgular. Öncelikle Sandor, piyanonun farklı tuşelere yanıt verdiği ve şarkı söyleyen bir ton üretebildiğine kesinlikle inanmaktadır. Horowitz, Rubinstein ya da Richter'in değişik piyano seslerini duyan öğrenci de buna şahitlik edecektir.

Piyano, mekanizmasındaki çekiçlerin tele vurmasını yansıtan bir ses üretmektedir. Çok iyi bir piyano bundan daha fazlasını yapar; hassas biçimde piyanistin çaldığı biçime cevap verir. Piyanistin sesi, direkt tekniğinin -uyguladığı hareketlerin- sonucudur; hassas bir enstrüman sadece onun çalma biçimini değil onun karakterini de yansıtır. Çok iyi bir piyano, bir müzik enstrümanının yapması gereken şeyi yapar; çalgıcının müziği kişisel yorumuyla ifade ettiği bir araç olarak hareket eder (Sandor, 1981, s. 179).

Eğer eklemler esnek olursa, seste güzel bir tını elde edilecektir. Eklemlerdeki sertlik ya da direnç derecesi kontrol edilebilir. Aşırı pianissimo için, eklemlerdeki direnç minimal olmalıdır. Direnç derecesi bir eklemden diğer ekleme göre farklı olabilir, bu farklılık aynı zamanda ton kalitesini de etkiler. Bütün kol ve çok esnek eklemlerin kullanımını son derece hafif ve yumuşak ses ortaya çıkarmaktadır.

Şarkı söyleyen bir melodi çalan bir piyanistin koluyla gerçekleştirdiği inen ve kalkan hareketler gözlemlenmelidir; bu hareketleri Sandor yavaş, sakin ve eforsuz olarak betimlemektedir. Hareketin karakteri sesin karakterinin karşılığı olmalıdır; bu piyano çalmanın özüdür. Sandor için teknik, ses ve hareketler ayrılmazdır; onlar birbirini etkilemekte ve yaratmaktadır.

4. BÖLÜM: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Piyano Tekniğine Yaklaşımların Karşılaştırılması

Heinrich Neuhaus teknik kelimesinin kökenin yunanca sanat demek olduğuna değinir ve teknik çalışma ve sanatsal çalışma arasında keskin bir ayrım olmadığına, aslında ikisinin de bir bütün olduğuna inanmaktadır. Teknik, piyano çalmada ne yapılmasını değil nasıl yapılması gerektiğini tanımlamaktadır. Sanatta gaye açıksa, nasıl yapılacağı da açık olacaktır. Neuhaus, müzikte bu gayeyi sanatsal imge olarak ifade etmektedir. Yani ona göre esas hedef sanatsal imgedir, piyanist öncelikle kompozisyon eserindeki mana ve içeriği anlamalıdır.

Josef Hofmann ise, iyi bir sanatsal icra için icracının parça üzerinde irade ve kontrole sahip olması gerektiğini, parçayı icra ederken bağımsız kalabilmesinin önemini vurgulamaktadır. Yani icracının enstrümanı yoluyla ortaya koyduğu müzik ifadesi, fiziksel handikaplarla engellenmemeli ve yorum bozulmamalıdır. Bu bağımsızlık için tekniğe ihtiyaç duyulmaktadır. Ona göre teknik sanata giden bir araçtır, piyano çalmanın materyal kısmıdır. Piyano öğrencisi ancak güvenilir bir teknik elde ettiği zaman duygu, düşünce ve ruh hallerini sesle aktarabilir.

Josef Lhevinne de Hofmann'la aynı ifadeleri kullanarak tekniğin bir amaç değil, kompozitörün müzik ifadelerini temsil etmede bir araç olduğunu vurgulamıştır. Lhevinne öğrencinin amacının öncelikle güzel ton kazanımı olması olduğunu ve bunun için de öğrencinin zihninde güzel sesin ne olduğuna dair zihinsel tasarıya sahip olmasını gerektiğini ifade etmektedir.

Karl Leimer ve Walter Giesecking ise iyi bir teknik elde etmek için verilmesi gereken zihinsel enerjiyi vurgulamaktadır. Onlar için ancak güçlü bir konsantrasyonla yapılan yoğun çalışma ile teknik hızlı biçimde gelişebilir.

Gyorgy Sandor ise tekniğin sanata öncülük ettiğini savunur ve bu yüzden teknik konusu önce ele alınmalıdır. İyi bir teknik için insan vücudu anatomisinin özellikleri, piyanonun yapısı ve icra sırasında kullanılan iki enerji kaynağı olan kas gücü ve yer çekimi gücü

kavranmalıdır. Sandor için teknik iyi koordine edilmiş hareketler sistemidir. İnsan vücudundaki hareketlerin tümünü limitli sayıda hareket modellerine indirgemenin mümkün olduğunu savunur. Piyano icrasında da beş temel hareket kalıbına değinmektedir.

Neuhaus da var olan piyano edebiyatını çalabilmeye olanak veren bir teknik kazanmış için insanın sahip olduğu anatomik olanakları tanınması gerektiğini ifade etmektedir. Neuhaus bununla beraber, kol -önkol ve üst kol- hakkında konuşmaktan ve el ayasını yukarıya döndüren kas olan supinator ile avuç içini yere/aşağıya döndüren kas olan pronator hakkında yazılan çok sayıda tez ve metotlardan ciddi olarak hoşlanmadığını belirtmektedir. Neuhaus'un bu ifadesinden, vefatından on yedi sonra yazılan Sandor'un piyano tekniği kitabındaki yaklaşımdan hoşlanmayacağı varsayılabilir. Sandor teknik yaklaşımını betimlerken, icra sırasında yararlanılan bütün vücudu bir mekanizma olarak ele alır ve bu mekanizmanın öğeleri teker teker incelemektedir. Neuhaus ise teknik hakkındaki fikirlerini betimlerken fizik bilminde kullanılan belli terimlere yer vermekte, derslerde de bu ifadeleri kullandığını belirtmektedir. Lhevinne'de piyano çalmada rol alan vücut üyelerinden bahseder. Kas yapısını detaylı incelememekle beraber, hangi eklemlerin kullanılması gerektiği üzerine fikirlerini belirtmiştir. Ona göre tekniğin ana konusu olan güzel ton için, parmağın etli tarafıyla basılan sesin sert ve kemikli kısımla basılan sestem daha makul olacağını ifade etmektedir. Lhevinne bazı tavsiye edilen Avrupa metotlarında olduğu gibi tuşlara parmak uçlarıyla değil, parmağın bu kısmıyla dokunulması arzu etmektedir. Fiziksel incelemede durduğu diğer nokta ise bilekte rahatlıktır. Lhevinne'e göre piyano sesindeki zenginlik ve şarkı söyleyen nitelik, parmağın yumuşak etle kaplanmış kısmının tuş üzerindeki miktarı ve gevşek bileğin eşlik ettiği doğal yaylanma hareketine bağlıdır. Yaklaşımda tam tersi tekniğin kullanıldığı istisnalara da yer verilmiştir. Leimer ve Giesecking ise yaklaşımlarının, Eugene Tetzal'in görüşlerine katıldığını belirtmektedir. Burada dört temel icra biçimine denk verilmiştir. Burada Sandor ile ortak bir teknik bulunmaktadır. Serbest düşüş (ing. free fall) tekniğine iki yaklaşımda da yer verilmektedir. Ama Sandor'un aksine Giesecking ve Leimer bu tekniğin salt kullanımının pratik olmadığını, sadece teorik olarak yer verdiklerini belirtmektedir. Giesecking ve Leimer'in, bahsettiği diğer hareket kalıbı ise atma hareketidir. Giesecking ve Leimer bu hareketin tuşa dokunarak yapılmasının, yani parmakların piyano tuşlarına temas halindeyken parmak eklemlerinden ya da bilekten itilmesinin yaşadıkları dönemde çok popüler olduğunu ifade etmektedir. Bu hareketin uygulanmasında, bütün kasların esnek olması gerektiği vurgulanmıştır. Serbest düşüş hareketinin, yaşadıkları dönemde bu teknikle beraber uygulandığı ifade etmişlerdir. Sandor

ise serbest düşüş hareket kalıbının hızlı pasajlarda uygulanmasının mümkün olmadığını belirtmekle beraber moderato tempolarda sıklıkla uygulanması gerektiğini ifade etmiştir. Piyanoda en büyük sonoritelerin serbest düşüş hareketiyle elde edileceğine inanmaktadır.

Hofmann iyi parmak tekniğinin legato stil olmadan asla gelişmeyeceğini öne sürmektedir. Ona göre parmak tekniğinde mükemmellik seviyesi, legato çalmanın gelişimiyle orantılıdır. Hofmann legato icralarda parmakların yüksek kullanılmasını önermemektedir. Onun için en ideal legato tuş üzerinde kayarak yapılmaktadır. Lhevinne de legato stilin önemine değinir ve legato icrada bütün notaların aynı tonal renkte olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu hususta durduğu diğer nokta ise uzun notalarda legato icranın zorlaşmasıdır çünkü piyano mekanizmasında nota basıldığı andan itibaren ses kuvveti azalmaktadır. Piyanoda, mekanizma nedeniyle sesin basıldığı ses yüksekliğinde kalmayıp azalması durumundan, Neuhaus ve Sandor da bir dezavantaj olarak değinmiştir. Giesecking ve Leimer, legatonun piyanodaki en temel icra biçimi olduğunu düşünmektedir. Onlar legatonun en mükemmel ve en kolay biçimde parmakların salt baskısıyla icra edileceğini ifade etmişlerdir. İyi legato icrası için parmakların içe doğru çok kıvrılmaması gerektiğini ve parmak uçlarında yer alan sinirlerin yeterli kullanımına izin verilmesi gerektiğine de değinmektedirler. Sandor için ise legato icra, piyano performansındaki en gizemli yanlardan biridir. Onun yaklaşımında gerçek legato, sadece parmaklarla kolun (önkol ve üst kol) birleştirici hareketiyle elde edilir; parmakların salt kullanımı ile asla legato üretilmeyeceğini iddia etmektedir. Bir bağ görüldüğünde veya bağlı olduğunu farz edilen yerlerde, cümleye nispeten düşük bilek pozisyonunda başlanmalı ve bir derece daha yüksek bilekle bitirilmelidir.

Hofmann piyano tekniği için, gamlar üzerinde çalışmanın çok önemli olduğunu savunur. Gamların tonalite öğrenimini de desteklediğine inanmaktadır. Bütün gamların yazıldığı gibi çalışılmasından sonra üçlü, altılı ve oktav olarak da çalışılmasını tavsiye etmektedir. Ayrıca gam çalışmasında farklı hız, farklı ritm ve farklı tuşeler denenmesini önermiştir. Neuhaus ise her bir egzersizin, olabilecek bütün farklı nüans, tempo ve tuşe biçimleriyle çalmanın icraya yararlı olacağı inancındadır. Ama gam çalışması üzerine fikirlerini belirtirken, hocası Godowsky'nin tek başına gam çalışması yapmadığını, hocasının gam çalma üslubunu, müzik bestelerinde gamlarla karşılaştığında olabilecek en güzel üslupla çalarak öğrendiğini aktarmıştır. Bununla beraber bir piyanistin gam çalışması gibi bir teknik çalışmada, ton kalitesine dikkat vermesi gerektiğini vurgulamıştır. Neuhaus en zor gam icrasının do majör gam olduğunu ifade etmiş, Chopin'in başlangıçta siyah tuş bulunan gamları talebesine icra

ettirdiğini ifade etmiştir. Lhevinne ise Hofmann'ın görüşlerine uygun olarak gam çalışmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Öğrenci bütün tonlardaki gamları, majör ve minör tonlarda bilmeli, onların en ince ayrıntılarını anlamalıdır. Piyanist gamları o kadar iyi bellemelidir ki herhangi bir gamın herhangi kısmında elleri içgüdüsel olarak doğru parmaklarla uçmalıdır. Hem legato hem staccato üslupta icra çalışması için gamların kusursuz kaynaklar olduğuna değinir ve aynı Hofmann gibi gamın yüzlerce farklı biçimde çalınabileceğini belirtmektedir. Sandor ise gam ve arpejlerin piyano icrasının geniş bir kısmını oluşturduğunu ifade etmektedir. Gam icrasında, en önemli noktanın baş parmak hareketi olduğuna değinmektedir. Neuhaus'un en zor gamın do majör gam olduğu görüşüne katılmaktadır.

Neuhaus için oktav tekniğinde en önemli nokta, serçe parmak ucundan avuç içini geçerek baş parmak ucuna kadar belli güçte bir "çember" ya da "yarım daire" yaratmaktır. Eğer bu şekil sağlanmazsa orta parmakların istemsizce başka notalara vuracağına değinmektedir. Oktav çalışması için, oktav icrasında kullanılan iki parmağın teker teker çalışılmasını, bu çalışmada elin oktav mesafesinde açık olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu çalışma sonucunda, oktav icrasının piyanist için çok kolay olduğu öne atılmaktadır. Oktavların neredeyse tamamen parmaklar tarafından, yalnızca bilekle, dirsekten (sadece önkol) ve bütün kolla icra edilebileceğini, oktav icra biçiminin parçada istenen ifadeye göre karar verilmesi gerektiğini belirtmektedir. Hofmann da oktavlar için en iyi tekniğin belirlenmesinin, oktavların karakterine bağlı olduğunu savunur. Oktavın yapısı, hangi kaynağın kullanılacağına karar vermelidir. Hafif oktavlarda bileğin kullanılmasını önerirken, daha ağır olanlarda kollardan daha çok faydalanılmalıdır. Hofmann oktav çalışmasında sorun yaşayan öğrenciler için, Kullak'ın "School of Octaves" metodunu önermektedir. Giesecking ve Leimer ise eski kuralın oktavların sadece bilekten çalınması olduğunu belirtmişlerdir. Ama bahsedilen iki yaklaşıma katılarak oktavların parmaklar sabit tutularak bilekten, dirsekten ya da omuzdan icra edilmesinin mümkün olduğunu eklemişlerdir. Oktav ilerlemelerinin yavaş çalışılmasını önermektedirler, bu çalışmada her oktav basımından sonra kasların rahatlatılması mümkündür, bu çalışma kanalıyla oktav icrasındaki yorgunluk ve sertlik önlenbilir. Sandor ise oktav tekniğini, staccato tekniği ile aynı başlık altında incelemektedir. Onun için bu teknik aktif ve koordine edilmiş kol, bilek, el ve parmak hareketini kapsar ve bütün bu bileşenlerin simultane olarak harekete iştirak etmesiyle oktav icrası gerçekleşmektedir. Sandor büyük kas gruplarının desteğine ve koordinasyona her durumda değinir ve bu sebeple icra sırasında kullanılan vücut üyelerinin

herhangi bir kombinasyonunda parmaklara, ele, önkol ve üst kola farklı önem verilebileceğini belirtmekle beraber bunun hafif olması gerektiğini de eklemektedir. Sadece bilekten yapılan staccato tekniğine ise şiddetle karşı çıkmaktadır.

Sandor ezber tekniğinde kişinin dört öğeden yararlanabileceğine değinir. Bu dört unsur; görsel hafıza, işitsel hafıza, kas hafızası ve düşünsel hafızadır. Sandor öğrencinin notayı mekanik olarak okursa, ne kadar zaman harcarsa harcasın asla ezber yapamayacağını değinmiş, ezber yapmak için konsantrasyonun önemini vurgulamıştır. Lhevinne ise ezber çalışmasının nasıl olması gerektiğine değinmiştir. Ezberin ölçü ölçü değil, cümle cümle yapılmasını önerir. Müziğin en küçük bireyi, ölçü değil cümledir. Görsel hafızanın çabuk olacağına ama aynı zamanda kolaylıkla kaybolacağına inanmaktadır. Ona göre günlük olarak ezber çalışması yapılmalıdır. Leimer ve Giesecking ise zihinde canlandırma yöntemi uygulanan eserlerde, parçanın ezbere doğru bir biçimde icra edildiğini ifade etmişlerdir. Bu yöntemde eser hafızaya alınırken düşünsel ve görsel hafıza öğeleri ön plandadır. Hofmann'da parçanın ezberlenmesi için notayla çalışıldıktan sonra birkaç saat ara verilmesini önerir. Bu arada parça zihin içinde izlenmeli ve kişi zihninde parçayı duymaya çalışmalıdır. Ezberledikten birkaç saat sonra, piyanoya oturup parçayı çalmaya çalışmak yararlı olacaktır. Eğer belli bir noktada takılma oluyorsa, sadece o kısım notaya bakılarak (gerekirse birkaç kere) çalışmalıdır. Hofmann hiçbir şart altında emin olunmayan kısmın atlanmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Burada Hofmann'ın dört çalışma tekniği akla gelmektedir. Bunlarda ilki, notayla beraber piyano üstünde olan çalışmadır. Diğer iki çalışma olan piyanodan uzak olarak nota üstünde yapılan ve hem nota olmadan hem de piyano olmadan yapılan çalışmaların en iyi hafıza geliştiren çalışma olduklarını ifade etmiştir. Nota olmadan piyano üstünde yapılan çalışmaya da ezber çalışması sırasında yer verilmektedir. Neuhaus ise Hofmann'ın bu dört çalışmasına ek olarak beşinci bir yöntemde bahsetmektedir; uykuda parçayı öğrenme yöntemi. Gençlik yıllarında Hammerklavier üzerinde uyguladığı bu yöntemde parçayı uykuya dalana kadar okuduğunu ve rüyasında eseri gördüğünü aktarmaktadır. Eserde bir kısımda takıldığı kısımlarda endişeli biçimde uyandığını ve müziği eline alıp takılı kaldığı yeri okuduğunu belirtmiştir. Bu çalışma ile Beethoven'ın çoğu kişiye göre en zor sonatı olan bu büyük eseri altı günde ezberlemiştir.

Pedal konusunda farklı uygulama ve örneklere değinen beş yaklaşım, pedalin nasıl yönetileceğine karar veren tek öğenin kulak olduğu konusunda hemfikirdir. Neuhaus, kulağı pedal uygulamasındaki tek kural belirleyici olarak tanımlamaktadır. Hofmann, kulak sağ

ayağın gardiyanı olmalıdır ifadesini kullanmaktadır. Lhevinne pedal için katı ve hızlı kural olmadığına değinmektedir. Giesecking ve Leimer, pedal uygulamasında dikkatli kulak kontrolünün elzem olduğunu ifade etmektedir. Sandor da pedal uygulamasında kulağı yargıç olarak tanımlamıştır. Neuhaus, Hofmann, Giesecking ve Leimer ve en son olarak da Sandor Barok dönemde ve dolasıyla Bach icrasında pedal uygulamasını desteklemektedir ama çok dikkatle dinlenilmesi gerektiği belirtilmektedir.

4.2. Piyano Eğitime Yaklaşımların Karşılaştırılması

Neuhaus, kişinin piyano eğitimi alması için öncelikle müzik sanatına karşı bir ilgisi ve arzusu olması gerektiği ifade etmektedir. Piyano derslerinde, olabilecek en erken safhada sadece teknik gelişimine odaklanan düz egzersizler yerine melodik parçalar kullanılmasını önermektedir. Kendi öğretim biçiminde de olabilecek en kısa süre içerisinde parçanın sanatsal ifade, yapı ve anlamının yani “sanatsal imgenin” kavranmasını hedeflediğini belirtmektedir. Leimer ve Giesecking’e göre çalışmanın erken safhalarında öğrenci daha çok teknik problemlere yakalandığı için, parça yorumuna dikkat vermek zararlıdır. Eğer yorum hatalıysa, öğrenci kulağı yanlış etkilenir ve yorucu hataları düzeltme işi tekrar tekrar başlar. Sandor ise belli teknik modelleri tekrarlayarak ele alan egzersiz ve teknik çalışmaların, öğrencinin mekanik çalışmaya eğilim göstermesine önderlik edeceğine inanmaktadır. Sandor için öğrencide aynı teknik gelişimin sağlanacağı müzik eserleri üzerine çalışmak daha yararlıdır. Leimer için de başlangıç seviyesi için küçük bir ölçütte çalışma hariç, etüt ve parmak egzersizleri gereksizdir.

Sandor’a göre piyano eğitimdeki amaç, kontrol ve bilinç kazanmaktır. Bilinçli çalışmanın önemine değinir: bilinçle ve dikkatle icra edilen hareketlerin süratle öğrenildiğini ve muhafaza edildiğini savunmaktadır. Sandor’a göre öğrenci temel hareket kalıpları üzerinde ustalaşırsa, öğrencinin sadece notaya bakarak hangi hareketin nerede uygulanacağını hemen ve kesin olarak belirleyebileceğini düşünmektedir. Sandor zamanla müzik pasajı ile teknik çözümü birleştirmenin neredeyse otomatik biçime dahi dönüşebileceğini savunur. Zihinsel çalışmanın ilk başta çok zorlayıcı olduğunu kabul eder. Ama zamanla bu zorluğun azalacağını ve kısa bir zaman içinde ise bu çalışmalar sonucunda harikulade neticeler elde edileceğini savunmaktadır. Zihin çalışmasına Leimer ve Giesecking de önem vermekte, nota resminin kusursuz bir izlenimini zihinde oluşturma işlemini çözülmesi gereken ilk problem olarak görmektedir. Parçaya çalmaya başlamadan önce, parçanın zihinde canlandırılması

Giesecking ve Leimer için esastır. Lhevinne de eslerin tam olarak anlaşılması için, melodiyi zihinde başka bir nitelikle bir enstrümanda canlandırma çalışmasını önermektedir.

Hofmann piyano eğitiminin ilk evresinin çok büyük önemi olduğunu; bu evrede titiz, özenli, vicdan sahibi, dikkatli ve deneyimli birine gerek olduğunu belirtmektedir. Lhevinne de en önemli temelin ilk derslerde verildiğini, müzik öğretiminde en büyük zararın, ilk yıllardaki zayıf ve özensiz bilgilendirme olduğunu savunmaktadır. Leimer ise pek çok öğretmenin, öğrencisine parçasını çalışmak için yeterli süre vermediğini gözlemiştir. Giesecking ve Leimer öğrenciye belli bir parçayı detaylı çalıştırarak, öğrencinin çalışmaya büyük bir ilgi duymasını, gelişme ve ilerleme olanaklarının ne kadar sınırsız olduğunu fark etmesini sağlamayı hedeflemektedir.

Lhevinne ilk derslerde notasyon hakkında bütün bilginin öğrenciye detaylı olarak verilmesini önermektedir. Piyano öğrencisi verilmiş her notanın ismini, zaman değerini, altında ve üstündeki notayı tanımlayabilmelidir. Lhevinne öğrencinin tonalite bilgisinin, çocuğun kendi ismi kadar kesin ve emin olması gerektiğini söylemektedir. Gerçek müzisyen eğitiminde bu bilgilerin verilmesinin elzem olduğunu, yoksa öğrencinin icrasının anlamsız olacağını ifade etmektedir. Leimer ve Giesecking nota icrası için bestecinin belirttiği bütün işaretlere bakmayı, yorumcunun ustalaşması gereken ilk husus olarak belirtmişlerdir. Öğrenci bu kavramlar üzerinde ustalaştıktan sonra, uygun tuşe biçimlerini öğrenmelidir. Eğitimde yalnızca bahsedilen problemler tatmin edici bir biçimde çözüldükten sonra, bütün icra üzerinde düşünme safhasına geçinilmelidir. Neuhaus piyano öğretmenin, aynı zamanda müzik öğretmeni olduğuna değinerek öğrencisi müzisyen gibi düşünmeyi öğrenene kadar piyano derslerinde kısa olarak armoni, melodi yapısı, form analizi üzerine eğitim verdiğini eklemiştir. Beş yaklaşımda da doğru icra için armoni, kontrpuan, form ve teorik bilginin önemine değinilmektedir.

Leimer çok kısa biçimde sesli saymanın, eğitimde ritim duygusu gelişmesi için en iyi çözüm olduğunu savunmaktadır. Talebe en basit egzersizleri yaparken dahi, yüksek sesle sayma çalışması yapılmalıdır. Giesecking ve Leimer ilk baştan itibaren bu şekilde ritmik eğitim alan öğrencilerin, öğretmenlerine ileride çok az sorun çıkaracakları iddia etmektedir. Hofmann da öğrenci özellikle tempo ve ritm üzerine uğraşırken sayma çalışması yapması gerektiğini ifade etmektedir. Sesli saymanın, talebedeki ritmik hissi başka hiçbir şeyin yapamayacağı kadar güçlendirdiğini eklemektedir. Neuhaus, ritmik özün kaybolduğu müzik

performanslarının kendisi için sadece müzik gürültüleri olduğunu belirtmekte ve öğrencinin parçanın ritmik yapısını anlaması için masanın üzerine piyano notasını koyup, sanki bir orkestra şefi gibi yönetmeye çalışmasını önermektedir. Lhevinne ise ritim de sağlamlık sağlanması için güçlü, sağlam ritmik duyguya sahip bir müzisyenle düet çalmayı önermektedir. Aynı şekilde ritm duygusu güçlü birine eşlik etmek de öğrencinin ritim duygusunu geliştirmede yardımcıdır.

Hofmann, piyano eğitiminde iyi derecede gelişmiş işitme duyusunun temel olduğuna kabul etmektedir. Lhevinne’de kulak çalışmasının büyük öneme sahip olduğuna dikkat çekmekte, pek çok öğrencinin kendini dinleme konusunda yetersiz kaldığını gözlemlediğini, en iyi öğrencilerin kendini dinleyen öğrenciler olduğunu ifade etmektedir. Lhevinne kulak çalışmasının ihmal edilmemesinin üzerinde durur ve her hafta derslerde en az yüz kere “çaldığımız şeyi dinleyin” dediğini ekler. Kulak çalışması üzerinde en detaylı duran yaklaşım ise Giesecking ve Leimer’e aittir. Onlara göre sadece eğitilmiş kulaklar, mükemmel teknik için yok edilmesi elzem olan en ince yanlışları ve eşitsizlikleri fark edebilme kapasitesine sahiptir. Leimer öğretim yönteminin diğer yöntemlerden ayıran en önemli noktanın kulak eğitimi olduğunu savunmaktadırlar. Kulak eğitiminde sesin tam olarak hangi tonda olduğunu fark etmektense ses kalitesi, ses uzunluğu ve sesin kuvvetinin fark edilmesi önemlidir. Öğrencinin bu tonal özellikleri dikkatle gözlemleyerek, icrasına tamamen farklı temizlik ve daha belirgin bir karakter ortaya koyacağı öne sürülmektedir.

SONUÇ

Araştırmada, yirminci yüzyılda müzik icrası ve eğitimi alanlarında önemli katkılarda bulunmuş piyanist ve eğitimcilerin, piyano tekniği ve piyano eğitimleri hakkındaki yorum ve yaklaşımlarına yer verilmiştir. Çalışmanın eğitimci ve öğrencilere farklı çalışma fikirleri, teknik yöntemler ve bakış açıları vermesi yönünde katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Bu metotları karşılaştırmadaki amaç kıyaslamak değil, benzerlikler ve farklılıkları ortaya koymaktır. Tezde piyanistik başarı için farklı metotlar kullanabileceği, yazarların başarılarıyla ortaya konmaktadır.

Yaklaşımlarda teknik çalışmanın mekanik olmadığı tam tersine zihin çalışması, kendini dinleme ve anatomik olarak bilinçle icracının kendini kontrol etmesini gerektiren yoğun bir çalışma olduğu ortaya konulmuştur. Piyano icrasında yer alan belli teknik problemlere, farklı öneriler de getirilmektedir. Hofmann'ın da belirttiği gibi sanatla ilgili her problemin kişiye özgün olması nedeniyle, verilen öneriler kaynaklarda yer aldığı gibi genel bakış açısında belli temel hususlara değinilmektedir. Araştırmada aynı zamanda piyano öğrencisine daha verimli ve etkili çalışmak için, piyano üzerinde yapılan çalışmaların yanı sıra sadece nota üzerinde, hatta nota ve piyano olmadan zihin içinde yapılan yöntemler sağlanmaktadır. Piyano öğretmenleri ve öğrencilerinin, bu tavsiyeleri kendi durumları için elverişli bir biçimde uyarlamaları ve geliştirmeleri önerilmektedir.

Aynı zamanda her öğretmenin piyano eğitiminde önem verdiği hususlara ve kullandıkları öğretim biçimlerine yer verilmiştir. İlk derslerin önemi vurgulanmış, piyano temelinin sağlam kurulmaması durumunda piyano eğitiminde karşılaşılan dezavantajlarından değinilmiştir. Heinrich Neuhaus için ilk derslerden itibaren öğrencinin icra ettiği parçanın ifadeli olabilmesi sağlanması için, zihninde sanatsal imge ve ifade yaratabilecek melodik parçaların çalınmasını önermektedir. Hofmann, piyano eğitiminde genel müzik eğitimin önemi üzerinde durmuş, piyano öğrencisinin icra ettiği eseri daha iyi kavraması için armoni, kontrpuan ve form derslerinin önemine değinmiştir. Josef Lhevinne de genel müzik eğitimini vurgulamış ve öğrencinin çalıştığı eserlerde verilmiş notaları ve zaman değerlerinin tam ve doğru okumasının elzem olduğuna değinmiştir.

Giesecking ve Leimer ise, öğrencide kulak eğitimi ve kendini dinlemenin önemi vurgulamıştır. İyi müzik kulağına sahip bir piyanist, icradaki ses kalitesi ve ince detayları

fark edecek ve bu da kendi icrasına yansiyacaktır. Mükemmel icra için kendini dinleyen ve eğitimli kulaklara sahip olunması elzemdir. Kullanılan eserin zihinde canlandırma yöntemi, aslına uygun olarak aktarılmıştır. Öğretme yönteminin ders verilen kişiye farklı olarak değiştirilmesi gerektiğini ifade eden Heinrich Neuhaus'un farklı öğrencilerde uyguladığı yöntemlere değinilmiştir.

Sandor ise hislerin hareketlere (teknik), hareketlerin de sese (müziğe) dönüştüğünü ifade etmiştir. İnsan hareketlerinin tümünün sistematik biçimde gruplandırılabilceğini savunarak, piyano tekniğinde beş temel hareket kalıbı belirlemiştir. Belirlediği hareket kalıpları ve kombinasyonlarının tüm piyano edebiyatına teknik çözümler sunma da oldukça kapsayıcı bir biçimde hizmet edeceğini iddia etmektedir. Piyano eğitiminde hedeflerden biri hareket kalıplarında ustalaşan öğrencinin, notaya bakarak hareket kalıbını otomatik olarak eşleştirmesidir. Bu eşleştirmeye örnek olarak bizzat Sandor'un verdiği örnek olan Beethoven'ın Waldstein Sonatı birinci bölümdeki sergi kısmı incelenmiştir.

Araştırmada yer alan, yirminci yüzyıl piyano müziği ve eğitimine önemli katkıları olan bu piyanistlerin fikir ve yöntemlerinin, piyanistlere ve piyano eğitimcilerine çalışmalarında ışık göstermesi amaçlanmıştır. Araştırmanın piyanistlerin kendi icrasını iyileştirmede, eğitimcilerin ise eğitim yöntemlerini geliştirmesine katkı sağlayacak yeni yöntem ve fikirlerin ortaya çıkması için kaynak olması hedeflenmiştir.

KAYNAKLAR

Baştuğ Şen, Sema. (1999) Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Fenmen, Mithat. (1947). Piyanistin Kitabı: Ankara: Doğu Matbaası.

Giesecking, W., Leimer, K. (1972). Piano Technique. New York:Dover Publications, Inc.

Hodeir, Andre. (2002). Müzikte Türler ve Biçimler. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Hofmann, Josef. (1920). Piano Playing With Piano Questions Answered. New York: Dover Publications, Inc.

Lhevinne, Josef. (1972). Basic Principles in Pianoforte Playing. New York: Dover Publications, Inc.

Neuhaus, Heinrich. (1973). The Art of Piano Playing. Halstan UK: Kahn & Averill.

Sandor, Gyorgy. (1981). On Piano Playing. New York: Schirmer Books.

Say, Ahmet. (1985) Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Başkent Yayınevi.

Schoenberg, Harold. C. (1963) The Great Pianists. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Siepmann, Jeremy. (1996). The Piano. Dubai: Carlton Books Limited.

The New York Times. Erişim: 23.05.2022.

<https://www.nytimes.com/2005/12/14/arts/music/gyorgy-sandor-pianist-who-trained-under-bartok-is-dead-at-93.html>

Yener, Faruk. (1988) Müzikte Kim Kimdir Ne Nedir. İstanbul: Akyayınların Kültür Kitapları Serisi.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/07/2022

Ayten Türker

SANATTA YETERLİK
SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING VE GYORGY SANDOR'UN PİYANO TEKNİĞİ VE EĞİTİMİNE YAKLAŞIMLARI VE YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
19.07.2022	197	394282	29.06.2022	%1	1872659393

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/07/2022)

Ayten TÜRKER

Öğrenci No.: N13156552

Anasanat Dalı: Piyano

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Oya BAYKA

**PROFICIENCY IN ART
ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: HEINRICH NEUHAUS, JOSEF HOFMANN, JOSEF LHEVINNE, KARL LEIMER-WALTER GIESEKING AND GYORGY SANDOR'S APPROACHES ON PIANO TECHNIQUE AND PIANO EDUCATION AND COMPARISON OF THE APPROACHES

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
19.07.2022	197	394282	29.06.2022	%1	1872659393

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20/07/2022)

Ayten TÜRKER

Student No.: N13156552

Department: Piano

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Asst. Prof. Oya BAYKA

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/07/2022

Ayten Türker

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir

