

**PIYANO EĞİTİMİNDE PEDAL KULLANMADA  
OLUŞAN SORUNLAR VE MÜZİK DÖNEMLERİNDE  
KULLANILAN FARKLI STİLLERDEKİ  
PEDAL TEKNİKLERİ**

**Oğuzhan AKKUZU**

**Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı  
Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA  
2012  
Her hakkı saklıdır**

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANA SANAT DALI**

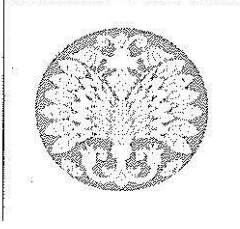
**Oğuzhan AKKUZU**

**PIYANO EĞİTİMİNDE PEDAL KULLANMADA OLUŞAN SORUNLAR**  
**VE**  
**MÜZİK DÖNEMLERİNDE KULLANILAN FARKLI STİLLERDEKİ**  
**PEDAL TEKNİKLERİ**

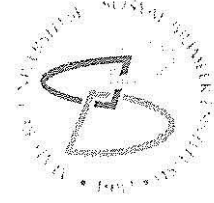
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA**

**ERZURUM – 2012**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

30/09/2012

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "*Piyano Öğretiminde Pedal Kullanımında Olunması Gereken Sorunlar ve Akademi*....." adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezimin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

30.09.2012

[Öğrencinin Adı Soyadı]

*Özhan Akman*



**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET .....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IV</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ .....</b>	<b>V</b>
<b>TABLOLAR DİZİNİ .....</b>	<b>VI</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ .....</b>	<b>VII</b>
<b>ÖNSÖZ .....</b>	<b>VIII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM  
PROBLEM DURUMU**

<b>1.1. EĞİTİM .....</b>	<b>2</b>
<b>1.2. MÜZİK EĞİTİMİ .....</b>	<b>3</b>
<b>1.3. ÇALGI EĞİTİMİ .....</b>	<b>4</b>
<b>1.4. PİYANO EĞİTİMİ .....</b>	<b>5</b>
<b>1.5. PİYANONUN GELİŞİM TARİHİ VE MEKANİZMASI .....</b>	<b>7</b>
<b>1.5.1. Piyanoda Tampere Sistemi .....</b>	<b>13</b>
<b>1.5.2. Piyanoda Damper Sistemi .....</b>	<b>14</b>
<b>1.5.3. Piyanoda Oturma Şekli .....</b>	<b>16</b>
<b>1.5.4. Piyanoda Teknik .....</b>	<b>17</b>
<b>1.6. PİYANODA PEDAL MEKANİZMASI.....</b>	<b>21</b>
<b>1.6.1. Pedal İşaretleri .....</b>	<b>22</b>
<b>1.6.2. Pedal Çeşitleri .....</b>	<b>24</b>
<b>1.6.2.1. Una Corda Pedalı .....</b>	<b>25</b>
<b>1.6.2.2. Sostenuto Pedalı .....</b>	<b>27</b>
<b>1.6.2.3. Tre Corda Pedalı .....</b>	<b>29</b>
<b>1.6.2.3.1. Tre Corda Pedalının Özellikleri .....</b>	<b>32</b>

1.7. PEDALLARIN GELİŞİMİ .....	32
1.8. PİYANODA PEDAL KULLANIMI .....	33
1.9. PİYANODA PEDAL ÖĞRETİMİNE BAŞLANMASI .....	34
1.10. GAMLARDA PEDAL KULLANIMI .....	35
1.11. PEDAL TEKNİĞİ .....	36
1.11.1. Müzik Dönemlerine Göre Pedal Teknikleri .....	37
1.11.2. Modern Pedal Tekniği .....	45
1.12. ÜNLÜ PİYANİST VE BESTECİLERİN PEDAL KULLANIMI.....	47
1.13. ARAŞTIRMANIN AMACI .....	52
1.14. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	52
1.15. SAYILTILAR .....	53
1.16. SINIRLILIKLAR .....	53
1.17. TANIMLAR .....	53

İKİNCİ BÖLÜM  
YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ .....	54
2.2. EVREN-ÖRNEKLEM .....	55
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI .....	55
2.4. VERİLERİN ANALİZİ .....	55

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**BULGULAR VE YORUM**

<b>3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM .....</b>	<b>56</b>
<b>3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM .....</b>	<b>59</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>62</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>67</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>70</b>
<b>Ek-1 Monokord .....</b>	<b>70</b>
<b>Ek-2 Klavikord .....</b>	<b>71</b>
<b>Ek-3 Klavsen .....</b>	<b>73</b>
<b>Ek-4 Pedal Hakkında Görüşlerini Söyleyen Ünlüler .....</b>	<b>75</b>
<b>Ek-5 Pedal Kullanımına Yönelik Tutum ve Davranış Ölçeği .....</b>	<b>76</b>
<b>Ek-6 Öğretim Elemanları ile Görüşme Formu .....</b>	<b>77</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>78</b>

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PIYANO EĞİTİMİNDE, PEDAL KULLANMADA OLUŞAN SORUNLAR VE  
MÜZİK DÖNEMLERİNDE KULLANILAN FARKLI STİLLERDEKİ PEDAL  
TEKNİKLERİ****Oğuzhan AKKUZU****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA****2011, 80 Sayfa****Jüri: Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA (Danışman)****Yrd. Doç. Dr. Cahit AKSU****Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL**

Bu araştırmada, piyanoda pedal tekniği kullanımı üzerine öğrenme gücüğü ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yapılan literatür taramasında, piyano pedalının gelişimi, müzik dönemlerine göre kullanım şekli ve teknik olarak gelişim aşamasını ele alan yayınlar dikkate alınmıştır. ‘‘Çalışmada ilgili literatür sırasıyla, ‘‘Piyano çalan kişinin, piyano hakkında bilmesi gereken şeyler nelerdir?’’, ‘‘Piyano, gelişme bakımından nasıl bir süreçten geçmiştir?’’, ‘‘Pedal kullanımı için, piyano çalan kişinin, müziksel donanım bakımından hangi aşamada olması gerekir?’’, ‘‘Pedal kullanımına ne zaman başlanmalıdır?’’, ‘‘Pedalı kullanmak için, pedal mekanizmasının ve nasıl çalıştığına bilinmesi gerekli midir?’’, ‘‘Eseri icra ederken hangi dönemde yazıldığına ve pedalın o dönemde olup olmadığının bilinmesi gerekli midir?’’, ‘‘Eser icra edildiğinde, pedal kullanımı mekana göre değişiklik gösterebilir mi? gibi sorulara cevap arama yönünde literatür incelemesi yapılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda öğrenme güçlüklerini gidermeye yönelik çalışmaların, pedal kullanımında karşılaşılan güçlükleri belirleme türündeki çalışmalara nazaran yok denecek kadar az olduğu görülmüştür. Bu noktada yaptığımız çalışma, söz konusu güçlüklerin belirlenerek bertaraf edilmesini amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, Pedal, Pedal teknikleri, Pedal eğitimi



**ABSTRACT**  
**MASTER THESIS**

**THE PROBLEMS IN THE USE OF PEDAL AND THE TECHNIQUES OF  
DIFFERENT PEDAL KIND USED IN DIFFERENT MUSICAL PERIODS IN  
PIANO EDUCATION**

**Oğuzhan AKKUZU**

**Adviser: Assoc. Prof. Dr. Hagigat MUHARREMOVA**

**2012, 78 Pages**

**Jury: Assoc. Prof. Dr. Hagigat MUHARREMOVA**

**Assoc. Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL**

**Assist. Prof. Dr. Cahit AKSU**

In this study, a literature search related to learning disability of pedal technique on piano is carried out. In the literature search, the publications related to the development of piano pedal, the use of it in accordance with musical periods, and technical development process of it are taken into consideration. In the study, the literature search it is aimed to answer the following questions in turn: “What are the things that a person playing piano should know?”, “What kind of process does piano take in its development?”, “In order to use pedal in which degree should the player be in the way of musical equipment?”, “When is pedal started to be used?”, “Is it necessary to know how it works and the mechanism of it in order to use pedal?”, “Is it necessary to know whether in which period the work of art was produced or pedal existed in that period while playing?”, “When a work of art is played can the use of pedal differ according to place?” At the end of the research it is observed that studies related to the elimination of the learning disability are almost non-existing compared to the studies on determining the difficulties in the use of pedal. Here in this study aims to determine the difficulties and to remove them.

**Key Words:** Piano, Pedal, Pedal Techniques, Pedal Education

**KISALTLAMAR DİZİNİ**

*p* : Piano

*pp* : Pianissimo

*mp* : Mezzo Piano

*f* : Forte

*mf* : Mezzo Forte

*ped* : Pedal

*vb* : ve benzeri

*vd* : ve diğerleri

**TABLolar DİZİNİ**

<b>Tablo 1.</b> Fortepiano çekic mekanizması .....	12
<b>Tablo 2.</b> Piyanonun iç görünümü .....	20

**ŞEKİLLER DİZİNİ**

<b>Şekil 1.1.</b> Monokord .....	7
<b>Şekil 1.2.</b> Klavikord .....	7
<b>Şekil 1.3.</b> Klavsen .....	8
<b>Şekil 1.4.</b> Fortepiano .....	9
<b>Şekil 1.5.</b> Yanlış Oturuş, Doğru Oturuş .....	16
<b>Şekil 1.6.</b> Cage, Music of Changes, vol.1 (Pedal kullanımı) .....	22
<b>Şekil 1.7.</b> F. Chopin, Polonaise Do diyez min. Op. 26 No:1(Pedal kullanımı) .....	23
<b>Şekil 1.8.</b> E. Grieg, Op.43 Bahar'a (Pedal kullanımı) .....	23
<b>Şekil 1.9.</b> F. Liszt (Pedal kullanımı) .....	23
<b>Şekil 1.10.</b> Piyanodaki Pedallar .....	24
<b>Şekil 1.11.</b> L.V. Beethoven, Bagatel (Pedal kullanımı) .....	25
<b>Şekil 1.12.</b> L.V. Beethoven; Piyoano Sonatı, Op. 110, No. 31 (Pedal kullanımı) .....	26
<b>Şekil 1.13.</b> Casschau, Determination (Pedal kullanımı) .....	28
<b>Şekil 1.14.</b> E. Franck, Preludium, Choral und Fuge.....	28
<b>Şekil 1.15.</b> R. Schumann, Romanze .....	29
<b>Şekil 1.16.</b> Amirof, Oyun, 9, 1975 (Pedal kullanımı) .....	30
<b>Şekil 1.17.</b> Camp, 121, Evening Tide (Pedal kullanımı) .....	30
<b>Şekil 1.18.</b> Kassuchau, 6 (Pedal kullanımı) .....	30
<b>Şekil 1.19.</b> Gillock Camp, 160, İntermezzo (Pedal kullanımı) .....	31
<b>Şekil 1.20.</b> F. Chopin, Ballad .....	35
<b>Şekil 1.21.</b> C. Czerny, Pianoforte School, III, sayfa 61 (Pedal kullanımı) .....	42
<b>Şekil 1.22.</b> Beethoven'nin Op. 27 No:2 Sonatı (Pedal kullanımı) .....	48
<b>Şekil 1.23.</b> Chopin, Nocturne Op. 55/2 (Pedal kullanımı) .....	49

## ÖNSÖZ

Piyano eğitimi alan öğrencilerimizin, pedal kullanımı sırasında karşılaştıkları sorunları gösteren bu çalışmanın ortaya çıkmasına büyük katkı sağlayan, bilgi ve tecrübeleriyle çalışmama yön veren tez danışmanım Sn. Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA'ya ve her konuda yardımcı olarak desteklerini esirgemeyen bölüm başkanımız Sn. Yrd. Doç. Dr. Cahit AKSU hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## GİRİŞ

Piyanonun tarihsel gelişimini incelemek, icat oluşundan günümüze kadar geçirdiği aşamaları analiz etmek, piyanonun, günümüzde daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Piyano icat edildikten sonra mekanizması ve ses kapasitesinin yanı sıra, pedalları, pedal mekanizmaları ve pedal kullanma teknikleri de günümüzdeki şeklini alıncaya kadar gelişmiş ve yenilenmiştir. Geçen her yüzyılda hem besteciler hem de icracılar tarafından pedal kullanımına yeni stiller eklenmiş, pedalın müziğe sağladığı katkılar giderek çoğalmıştır.

Piyanoda bulunan pedalların hangi işlevleri yerine getirdiğini, icracıya eseri yorumlamakta ne gibi imkânlar sağladığını göz ardı edilmemesi gerekir. Piyanistler pedal mekanizmasını kullanarak, yorumladığı esere daha büyük anlamlar katar ve eseri zenginleştirir. Pedal kullanımı sesin sönmesine engel olarak tınlama süresini uzatır ve böylece eseri kuruluktan kurtarmış olur. Sesin daha gür ve daha canlı çıkmasını sağlar. Piyanoda doğru pedal kullanabilmek için, iyi bir kulağa sahip olunması gerekmektedir.

Pedal mekanizmasını doğru bir şekilde kullanmak yeterli olmayacaktır; bunun yanında, yorumlanan eserin hangi dönemde yazıldığına dikkat edilmesi ve stil özelliğinin iyi bilinmesi gerekmektedir. 18. Yüzyılda yaşayan birçok besteci için pedal mekanizması, çok yeni ve tam olarak geliştirilememiştir. Bundan dolayıdır ki icra edilen eserin, dönem bakımından da çok iyi bilinmesi gerekmektedir. Barok dönemden, çağdaş döneme kadar uzanan pedal kullanma teknikleri bu açıdan büyük farklılık göstermektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

“Piyano Eğitiminde Pedal Kullanmanın Önemi ve Müzik Dönemlerinde Kullanılan Pedal Teknikleri” problem cümlesine sahip olan bu çalışmanın birinci bölümünde; genelden özele olacak şekilde problemin geçmişini ve teorik altyapısını açıklayıp betimlemeye dönük kavram, olgu ve tanımlamalara yer verilmiştir.

#### 1.1. EĞİTİM

İnsan doğduğu andan itibaren sürekli bir eğitim sürecinin içindedir. Bu eğitim süreci zaman içerisinde sürekli isim değiştirmekle birlikte asli fonksiyon kişinin kendini geliştirmesidir. Yalın ve özlu anlatımıyla “eğitim” bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişme meydana getirme sürecidir. (Ertürk, 1972: 12) Bu süreçten geçen insanın geçmeyenden daha etkili ve verimli, daha dengeli ve doyumlu, daha başarılı ve mutlu olması beklenir. (Uçan, 2005: 31)

Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede işe koşulan en etkili süreçlerin başında kuşkusuz eğitim gelmektedir. (Uçan, 1982: 1-4)

Eğitim süreçlerinin niteliği, bireyin davranışları yoluyla toplumun dokusunu etkiler. (Varış, 1973: 48) Öbür yandan toplum ya da toplumun dokusu da eğitim yoluyla bireyin davranışlarını etkiler. (Uçan, 1982: 1-4)

Demirel’e göre eğitim “bireyde davranış değiştirme sürecidir. Diğer bir deyişle, eğitim sürecinden geçen bir kişinin davranışlarında bir değişme olması beklenmektedir. Eğitim sürecine giren kişilerde bu değişimin istenilen yönde olması beklenir.” (Demirel, 1995: 1)

Tezcan’a göre eğitim “bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır.” (Tezcan, 1988: 4)

Eğitim tanımlarının çok çeşitli oluşu, bu tanımlar arasındaki ortak noktaların değişmesine etki etmemektedir. Tüm tanımları incelediğimizde, ortak yanlarının olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar; davranış değiştirme, yeni davranış oluşturma ve tüm bunların da amaçlı etkinlikler oluşudur. (Söker, 2006: 1)

## 1.2. MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik Eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir. (Uçan, 1997: 14)

Sanat eğitimi, temelde sanatsal etkinlik ve etkileşimler yoluyla bireyin yaratma güdüsünü doyurmaya, estetik gereksinimlerini karşılamaya, beğeni duygusunu geliştirmeye ve içinde yaşadığı gerçekliğe daha duyarlı olmasını sağlamaya yöneliktir. (Uçan, 1994: 3)

Müzik eğitimi ise, her biri kendi içinde çeşitli dallara ayrılan sanat eğitiminin başlıca alanlarından birisini oluşturmaktadır.

Uçan'a göre müzik eğitimi "bireyin genel ve müziksel davranışlarında kendi müziksel yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişmeler oluşturma sürecidir." (Uçan,1994: 31)

Uçan, (1997: 13) müziğin insan yaşamındaki işlevlerini; "müziğin bireysel işlevi, bireyin dengeli, doyumlu, sağlıklı, başarılı ve duyarlı olması yönünde bireyde olumlu izler bırakması, müziğin toplumsal işlevi; bireyle toplum arasındaki tanışma, anlaşma, kaynaşma, paylaşma, işbirliği oluşumunda rol oynaması, kültürel işlevi olarak, kültürü artırıcı, aktarıcı, yaşatıcı ve zenginleştirici rol oynaması, ekonomik işlevi olarak arz-talep, üretim-dağıtım-tüketim ilişkilerini düzenlemesi ve eğitimsel işlevi olarak da, sözü edilen tüm işlevlerin, düzenli, sağlıklı, etkili, verimli ve yararlı olmasını sağlamaya dönük müziksel öğrenme-öğretme faaliyetlerini kapsamı" şeklinde ifade eder.

Müzik eğitimini bir sistem içinde düşünen Sağer, sistemin işleyişinde, ortak amaçların gerçekleştirilmesi aşamasında, derslikler, eğitim araç gereçleri gibi fiziksel unsurların yanında, planlama, kaynak sağlama, program geliştirme ve rehberlik gibi süreçler rol oynarlar demektedir. (Sağer, 2002: 22)



Öztürk, ‘‘Günümüzde yapılan bilimsel çalışmalarda, okul yıllarında müziği yaşamlarına katabilen çocukların, zekâ ve sosyal gelişimlerinin oldukça sağlıklı olduğu, bu çocukların okul yaşamlarıyla ilgili sorunlara da, daha olumlu yanıtlar verdiklerinin tespit edildiğini, bilim adamlarının, müzik eğitiminin kalitesi ve bireysel olarak kişiye kazandırdıkları üzerinde yoğunlaşılması gerektiğini vurguladığını belirtmektedir.’’

### 1.3. ÇALGI EĞİTİMİ

Çalgı eğitiminin amacı, temelde öğrencinin bir çalgıyı belirli bir düzeyde çalmasını sağlayarak, çalgı çalma becerisi yanında müzik sevgisini geliştirmek ve müzik bilgisini artırmaktır. (Özen, 1995: 20)

Çalgı eğitimi, çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir.(Çilden, 2001: 27).

Çalgı eğitimi yoluyla öğrencilerin; müzik bilgi ve beğenilerini, müzikalitelerini, birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirmeleri, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanları kazanmaları, ulusal ve evrensel müzik sanatını tanımaları amaçlanır. Öğrenci çalgı eğitimi ile yeteneğini geliştirir, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirir ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarır.

Bireysel ve toplumsal özelliği olan bir eğitim olmasından dolayı; çalgı eğitiminin bireyi ve toplumu etkileme özelliğiyle insan yaşamında etkin bir yeri vardır. Çalgı eğitimi, müzik sevgisini güçlendirir. Öğrencide bağımsızlık duygusu yaratarak, kendine olan güveni artırır. (Biber Öz, 2001: 95)

Çalgı eğitiminin yapılmadığı durumlarda müzik eğitimi, eksik ve yetersiz kalmanın yanında, sağlam ve tutarlı bir yapı da taşımaz. Çalgı eğitimi, temelde çalgıyı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı yetkin kullanabilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarını gerçekleştirecek biçimde programlanıp yürütülür. (Akbulut, 1996: 19).

#### 1.4. PIYANO EĞİTİMİ

“Esasen, piyano eğitimi, sadece icracı/yorumcu yetiştirme programları ile sınırlı kalmamaktadır. Müzik eğitimi yaklaşımı açısından ülkemizde ve dünyada uygulanmakta olan eğitim-öğretim programları incelendiğinde, araştırmamızın zeminini oluşturan, piyano eğitiminin, müzik sanatçılığına yönelik, bestecilik, şeflik dallarında ve buna 160 ilaveten müzik eğitimcisi ve müzik bilimci yetiştirmeye yönelik tüm programlarda da büyük oranda yer aldığı kolaylıkla görülebilir.” (Berki, 1994, s.1)

Yönetken’e göre “Müzik öğretiminde araç olarak kullanılmaya en uygun ve yararlı alet piyanodur. Piyano; sabit perdeli, entonasyon sorunu olmayan bir çalgıdır. Akordu doğru olmak koşuluyla parmağın bastığı yerden doğru ses verir. Ses sınırı geniştir. Her türlü ajilite mümkündür. Kulak eğitimine en uygun alettir. Armonik eşlik çalgısıdır. Her çeşit çoksesli eserin redüksiyonu icra edilebilir. Koral ve orkestral eserler çalınabilir. Büyük eserlerin analizine elverişlidir. Edebiyatı zengindir.” (Say, 1996: 69)

Bütün bu özelliklerinden dolayı piyano, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda büyük ölçüde etkili bir eğitim aracı, kısmen de eğitim alanıdır.

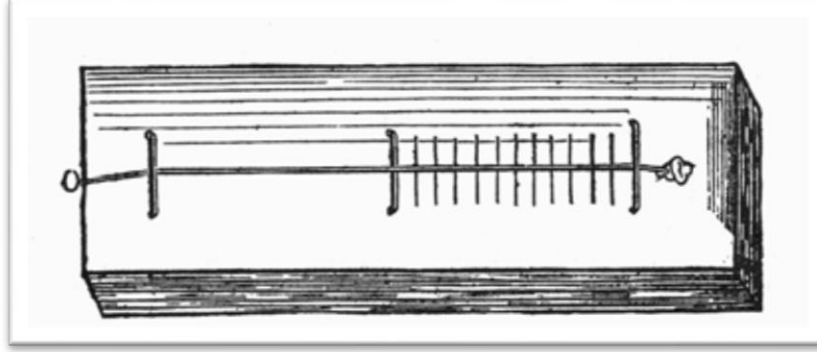
Piyanoya etkili bir eğitim aracı olarak bakıldığında, müzik eğitimi sürecinin hemen her aşamasında bu çalgıdan olabildiğince yararlanmak ve etkili bir şekilde kullanabilmek müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda esas alınmıştır. Bu anlamda piyano; temel müzik bilgi ve becerilerini kazandırma, öğrencilerin seslerini eğitme, öğrencileri müzik tür/çeşit ve biçimleri hakkında bilgilendirme, besteleme, eşikleme ve eser analizi yapabilme gibi pek çok amaca yönelik olarak etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, piyanoya kısmen eğitim alanı olarak bakıldığında ise; çalışılan piyano eserlerini müzikal olarak algılayabilme, kavrayabilme, kurgulayabilme, ifade edebilme, müzikal bütünlüğe ulaşabilme, kısaca, müzik dilinin olmazsa olmazlarını mümkün olduğu kadar etkili bir performansla sergileyebilme gibi yüksek düzeyde kaygı ve beklentilerin olması, piyanonun kısmen bir eğitim alanı olarak da görüldüğünün kanıtıdır.

Müzik öğretmeni yetiştirmede böylesine etkili bir eğitim alanı olan piyano derslerinde, öğrencilerin müziği algılayabilmeleri, ifade edebilmeleri ve yaşantılarına katabilmeleri için etkili bir piyano eğitimi sürecine ihtiyaç duyulduğu bilinmektedir.

Söz konusu etkili bir piyano eğitiminde, öğrencilerin zihinlerinde müziği algılayabilmeleri, kurgulayabilmeleri, ifade edebilmeleri, müzikal bütünlüğü kavrayabilmeleri ve müzikal bütünlüğe ulaşabilmeleri için, kısaca, iyi çalabilmek için birçok şeye ihtiyaç olduğu konusunda sorular oluşturulmalıdır. Örneğin; klavyeyi, notaları tanıyorum, hangi notayı ne zaman çalacağımı biliyorum fakat öğretmenim gibi çalamıyorum ya da öğretmenim çaldığımı beğenmiyor. O halde iyi çalabilmek için başka çabalar ve arayışlar içerisinde olmalıyım. Bu çabalar ve arayışlar nelerdir? Türünden soruların öğrencilerin zihnini meşgul etmesi beklenir. İşte bu anlayış ve yaklaşım ekseninde “Analitik yaklaşım merkezli bir piyano eğitimi süreci”, kısaca, “Piyano Eğitiminde Müzikal Analiz” olmazsa olmaz zorunluluktur.

## 1.5. PİYANONUN GELİŞİM TARİHİ VE MEKANİZMASI

Piyanonun 1709-1711 yıllarında İtalyan usta Bartolomeo Cristofori tarafından Floransa’da icadından çok daha önce, bu müzik aletinin öncülü olarak eski Yunanistan’da, hareketli desteğin yardımıyla, farklı yüksekliklere sahip tek telli, klavyesiz çalgı olan ‘monokord’(Şekil 1) karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 1.1. *Monokord*

Daha sonra Ortaçağ Avrupa’sında dört telli monokord çalgısının yaygınlaştığı görülür. Fakat 15. yüzyıldan itibaren dört telli monokord’a ‘organ’ çalgı aletinden alınma klavyenin eklenmesiyle ve farklı boyutlarda teller uygulamakla ilk ‘klavikord’(Şekil 2) ortaya çıkmıştır. (Muharremova, 2008: 146)



Şekil 1.2. *Klavikord*

Barok dönemine ait olan klavikord, bu dönem bestecileri tarafından mükemmel bir şekilde kullanılmıştır. Klavikord'un bir sonraki aşaması klavsen'dir. (Şekil 3)



Şekil 1.3. Klavsen

Klavsen hakkında ilk bilgiler 1511 yılında karşımıza çıkmaktadır. Klavyeli bir enstrüman olan klavsen, ebat olarak büyük ölçülere sahipti, görüntü olarak da günümüz kuyruklu piyanolarına çok benziyordu. Klavsenin en ihtişamlı yılları yine bu dönemde gerçekleşmiştir. J.S. Bach başta olmak üzere hemen hemen bütün müzisyenler klavseni kullanmışlardır.

Klavsenin bu kadar çok kullanılmasının sebebi, yüksek ve alçak sesleri elde edebilme olanağı idi. Dinleyiciyi etkilemenin yolu da buydu zaten. Pek fazla nüans yapabilme olanağı tanımayan klavsenin acilen değişme uğraması şarttı. Ve bu düşünceyle Bartolomeo Cristofori yeni bir buluşla, klavsen boyutlarında üç deneme modeli yapmıştır. Başarıyla sonuçlanan bu buluş, piyanistin parmaklarıyla uyguladığı kuvvete cevap verebilen, kuvvetli ya da hafif sesler elde edebilen fortepiano'nun ta kendisidir. (Şekil 1.4.)



Şekil 1.4. *Fortepiano (Cristofori-1726)*

Piyanonun ortaya çıkış sürecinde, birbirinden bağımsız şekilde, üç ülke rol oynamıştır. Piyano; İtalya’da 1709-1711’de Bartolomeo Cristofori, 1711’de Almanya’da müzik öğretmeni Cristofor Gotlib Schroeter, 1716’da Fransa’da, Janom Marius tarafından icat edilmiştir. (Fenmen, a.g.e. s. 236-254)

Bu yeni enstrüman ilk olarak “gravicembalo col piano e forte”, yani “zarif ve gür sesli klavyeli çalgı” olarak karşımıza çıktı. Almanlar “fortepiano”, Fransızlar ve İngilizler “piano” ve İtalyanlar “pianoforte” olarak adlandırmışlardı. Piyano ile her türlü formda yazılan eserleri çalabilmek mümkündü. Bu sebepten dolayı evrensel bir çalgı olma niteliğine sahipti.

Maffei, çalgının amacını ve fonksiyonunu Şu Şekilde açıklamaktadır:

“...Pek çok uzun zaman, bu yeni çalgıya hak ettiği değeri vermemiştir. Bunun nedenlerinden ilki, bu duyarlılığa sahip bir iŐçilięi yapan elin kıymetini tam olarak anlayamamalarıdır; ikincisi, böyle bir çalgının sesinin onlara çok boğuk ve cansız gelmesidir. Ancak bu, kafamızda hala patlak sesli klavsen imajı varken ve bu yeni çalgıya ilk dokunduğumuzda edindiğimiz bir duygudur; bir süre sonra kulak, kendisine bu yeni sese adapte etmekte ve ondan vazgeememektedir. Dikkate alınması gereken bir diğer husus da, sesinin uzaktan daha iyi algılanabiliyor olduğudur. Başka bir eleŐtiri, çalgının, klavsende olduğu kadar yüksek ses ıkartmamasıdır. Buna da Şöyle yanıt verilebilir: alan insan nasıl yapacağını bilirse ve tuşlara kuvvet uygulayabilirse, evet, klavsenden daha da çok ses elde edebilir. Bir iŐlevin amacını, başka bir amaçla karıŐtırmamak gerekir; her özelliğin, kendine ait bir amacı doğru anlaŐılmalıdır... Bu bir oda müziği çalgısıdır, kilisede ya da büyük bir orkestrada kullanılmaya uygun değildir... Bir Őana eşlik etmek, bir başka çalgıyla beraber çalmak, ya da orta boy bir toplulukta çalmak için uygundur; ayrıca bunun, çalgının gerçek amacı olduğu da söylenemez. Aslında, altı telli viyoller, lavta, arp gibi solo çalınması tercih edilir.

Ama gerçekte, sorun, alıcıların, eski klavyeli çalgı deneyimlerini kullanarak bu çalgıyı çalmaya çalıŐmalarında ve nasıl yapacaklarını bilmemelerindedir. Bu çalgıyı çalmak isteyen kimsenin, belli ölçülerde onu çalışması, özelliklerini anlaması, tuşlara uygulanacak olan farklı kuvvetleri doğru zamanda düzenleyebilmesi ve tüm bunlara ek olarak, doğru eserleri seçmesi gerekmektedir.” (Losser, a.g.e. s.29-34)

Cristofori, 1720 yılında mekanizmasını geliŐtirirken, günümüzde *una corda* adıyla adlandırdığımız sol pedalın yarattığı etkiye benzer biçimde, elle kullanılan ve klavyeyi yana kaydıran bir mekanizma da yerleŐirmiŐti. (Loesser, a.g.e. s.29-34)

Cristofori, bu yeni buluŐun hem sahibi, hem de pazarlamacıydı. Ancak onun pazarlama yöntemlerini, günümüzün yöntemleriyle kıyaslamak doru olmaz. En başta, bu icat için patent almamıŐtı. İstese alabilirdi, nk Floransa, Avrupa tarihinde patentin ilk kez kullanıldığı yerdı ve bu, yaklaşık üç yüzyıl önceydi. Ancak Floransa’dan alınacak bir patent, Cristofori’yi, sadece orada koruyabiliyordu. Uluslararası patent sözleŐmelerinin hayata geçebilmesi için daha uzun süre beklenecekti.

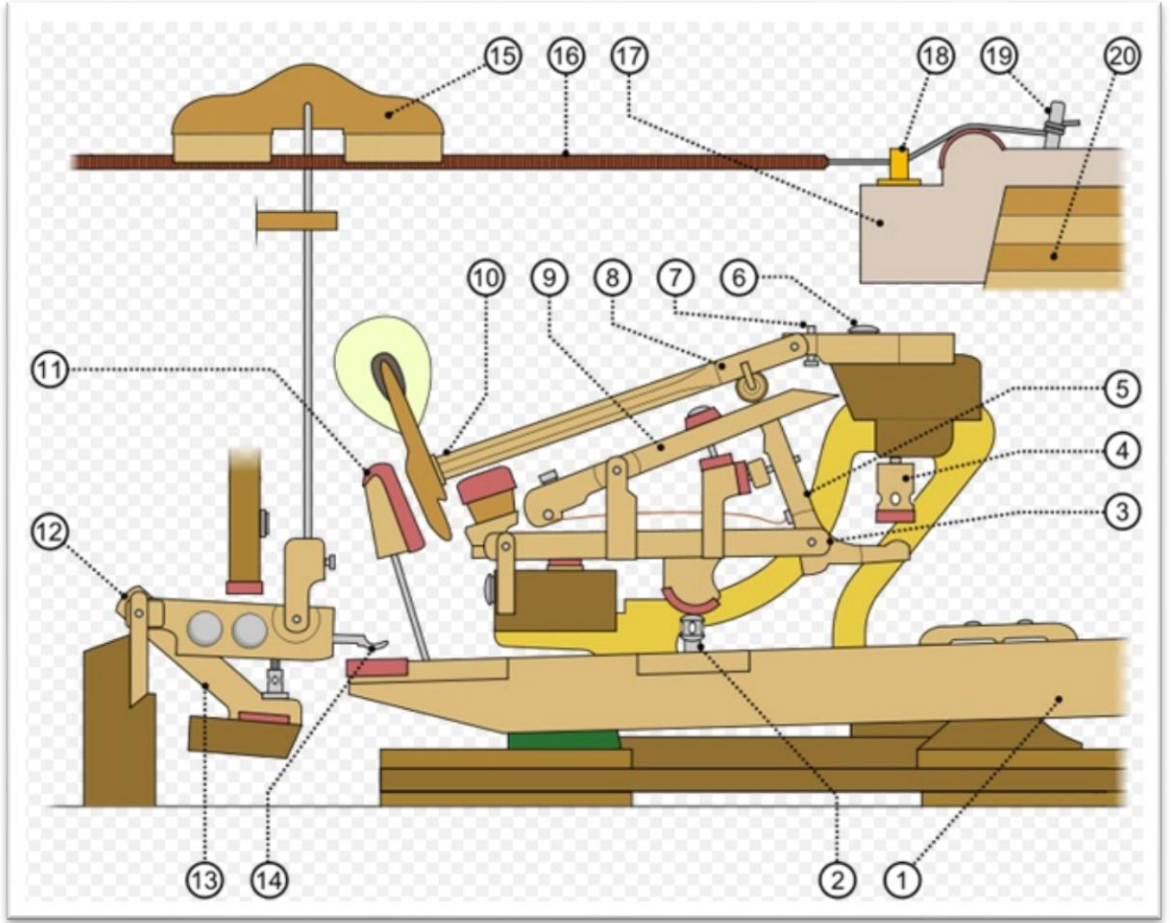
Cristofori piyanoda tellere vuran çekiçlerin üzerine geyik derisi sarıyordu, bu deri sayesinde sesin diğer tellerle titreşimi azalıyor ve ufakta olsa seste renk değişimi sağlıyordu. Bazı durumlarda, klavikord mızrabını andıran biçimde, çıplak tahta da kullanılıyordu. Akustik olarak en iyi sonucu alabilmek için çekicinin tele vuracağı kesin noktalar henüz bilimsel olarak kanıtlanamaması olmasına karşın, şüphesiz, önceki tecrübelerle dayanılarak, bazı gerçeklere ulaşılmıştı. Zengin ve devamlı sesler elde edilemiyordu; bu nedenle 1770'lere kadar pianoforte, daha çok, bir eşlik çalgısı olarak kalmıştı. (Gültek, 2007: 48)

Tonal çeşitliliği sağlamak için, klavsende olduğu gibi, farklı düğmeler (stoplar) kullanma fikri, pianoforte yapımcılarında da, ısrarlı şekilde, kendine yer bulmuştu. İstenilen durumlarda tellerle çekiçler arasına konabilecek kumaş, ya da deri parçalarına kumanda eden mekanizmalar denendi. Bu düğmeler "lavta", "arp", ya da "piano" olarak adlandırılıyordu. Her çekicinin iki tele vurduğu mekanizmalarda, daha sonra "una corda" olarak adlandırılacak sistem geliştirilmişti: bir kaldıraç mekanizmayı yana itiyor ve çekiç, iki yerine tek tele vuruyordu. Klavsen mekanizmasıyla pianoforte mekanizmasını birleştirmeye ve ortak bir çalgı üretmeye yönelik çalışmalar da yapıldı, ancak, başarılı olunamadı.

Pantaleon Hebenstreit'in, çalgısını çalarken büyük arpejler boyunca tellere vurması ve rezonansı uzun süre havada bırakması da pianoforte yapımcılarını etkileyen bir örnekti. Bunu sağlamak için tüm susturucuların (surdinlerin) bir kaldıraç yardımıyla tellerden kaldırılabilmesi bir mekanizma tasarlandı. 18. yüzyıl ortalarında Alman yapımı çalgılarda tüm bu kaldıraçlar el yardımıyla çalışıyordu. Susturucuların kaldırıldığı durumda el çok uzun süre kaldıraç tutmak zorunda kaldığı için, bu mekanizma, dizle çalıştırılmaya başlandı; ayak kaldıraçları, yani pedallar, yüzyılın sonunda İngiltere'de kullanılmaya başlanacaktı. Aslında İngiliz mekanizması, İngilizler tarafından değil, Saksonyalı üreticiler tarafından bulunmuş; Viyana mekanizması da, Alman üreticiler tarafından icat edildikten sonra, Andreas Stein, ya da Nanette Streicher gibi Viyanalı üreticiler tarafından geliştirilmişti. (Gültek, 2007: 51-52)



Tablo 1: Fortepiano çekici mekanizması



Fortepiano'nun çekici mekanizmasını yukarıdaki düzenekten daha iyi bir şekilde görebiliriz.

Bunlar sırasıyla:

- |                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| 1-Tuş                | 11-Çekiç yakalayıcı       |
| 2-Tuş ayarı          | 12-Susturucu giriş çatalı |
| 3-Şövale             | 13-Susturucu kirişi       |
| 4-Eşapman ayarı      | 14-Susturucu kaşığı       |
| 5-Eşapman kolu       | 15-Susturucu              |
| 6-Çekiç kenar vidası | 16-Tel                    |
| 7-Tekrarlama vidası  | 17-Madeni plaka           |
| 8-Çekiç sapı         | 18-Zimba                  |
| 9-Tekrarlama kolu    | 19-Akort çivisi           |
| 10-Çekiç başı        | 20-Çivi yatağı            |

### 1.5.1. Piyanoda Tampere Sistemi

Tampere sisteminden bahsedecek olursak eğer, MÖ 580-500 yıllarına kadar gitmemiz gerekir. Bu yıllar arasında yaşayan Samos'lu Yunan bilgini Pisagor iki komşu ses arasındaki frekans sayısını hesaplayarak eşitsizliği bulmuştur. 12 tam beşli, 7 oktav oluşturmasına rağmen çıkış noktasındaki sese dönmez. Aradaki fark kesir sayısı ile  $74/73$  tür. İki sayının birbirine bölünmesinden doğan bu küçük farka ‘Pisagor Koması’ adı verilir. Başka bir deyişle 6 tam ton her zaman bir oktava eşit değildir. Koma farkı her tonalitede başka olduğundan, bütün donlarda eşitlik sağlamak için bir oktav içinde 53 farklı koma sesi gerekir. İki tam ses arasındaki dokuz komalık fark, yarım sesler arasında tizleşirken (Diyez) 5 koma sayılı, pesleşirken (Bemol) 4 komasıdır. Yaylı sazlarda bu mümkün olabilir, fakat klavyeli çalgılarda imkânsız olan bu duruma çözüm arayan A. Werckmeister klavyede bir oktavyi yarım sesten oluşan 12 eşit aralığa bölerek fazla olan Pisagor komasını da bu seslere eşit olarak dağıtır. Oktav içindeki bütün aralıklara  $1/12$  oranında dağıtılan Pisagor koması ile iki yarım ses arası 4,5 koma olarak tespit edilir. Artık aralıklar doğal temiz sesler olmaktan çıkar, ancak bu fark rahatsız etmeyecek kadar küçüktür. Piyano akorunda tam beşli denge unsuru olarak kullanılır, orta oktavda mümkün olduğu kadar temiz seslerden oluşan on iki yarım sese bölünür, ince ve kalına gidildikçe küçük farklar yedirilmeye çalışılır. Bu yedirim sonucunda do diyez ve re bemol arasındaki koma farkı kaybolarak birbirleriyle örtüşür. Matematik desteğiyle bilimsel bir temele oturan ton sistemi beşliler çemberi ile bütün tonlara modülasyon imkânı sağlar. Klavyeli çalgılarda yapılan bu yapay düzenleme kendi içinde bütünlük sağladığı gibi başka enstrümanlar ile birlikte çalma olanağı verir. (Feridunoğlu, 2004: 201-204)

### 1.6.3. Piyanoda Damper Sistemi

Damper pedalının ilk kullanımı uzun geçişler içindi. Bu geçişler ses yankılanmasındaki değişimin orgdaki el duraklarında ya da harpsichord ayarlarındaki değişimdir. Ayakla çalışan pedallara geçiş 20 yıl önce başlamış olmasına rağmen, 1790'a kadar, besteciler damperin serbest bırakılıp tekrar devreye sokulması ile ilgili çalışmalara başlamışlardı. 1797'ye kadar, henüz pedal işareti sistemini kullanmamasına rağmen, Deniel Steibelt birkaç neden dolayısıyla pedalı kullanıyordu. Bunlar; legato etkisi için, piyanonun üst ses perdelerinde sesi zenginleştirmek için, dinamik vurgular için ve ses üretmek içindir. Aynı dönemde, daha az sıklıkta da olsa, Cramer'de pedalı aynı amaçlar için kullanıyordu. İlk pedal işaretleri 1798'de görülmüştür, Dussek kullanmıştır. Pedalı bu etkiler için arpejli biçimde ve sol el biçimleri için kullandı. (Rowland, 1993: 71-74 )

İlk fortepiyanoların birçoğu dampersiz üretilmiştir. Tellerin ortak titreşimi ve yankılanması ile meydana gelen ses karışması (cacophony), kısa sürede, bir notaya basıldığında tek tek kaldırılan ve nota serbest bırakıldığında tellere baskı yapan damperin eklenmesine yol açmıştır. Başlangıçta genel damper kaldırma mekanizması için yapılmış tutarlı bir çalışma yoktur. Birdenbire bulunmuştur ancak, damper kaldırma mekanizmasına, notaların gücündeki devamlılığı sağlamak ve ilginç ses efektleri oluşturmak amacıyla ihtiyaç duyulmuştur. Bir süre için bu mekanizma orgdaki ya da harpsichord'daki duraklara benzer el durakları ile kontrol edilmiştir.

İlk piyanolarla ilgili olarak şu gerçek önemlidir; piyanistlerin org ve harpsichord'daki ses değişimiyle edindikleri tecrübe, parçaların bir bölümünde bir durak ya da kaldırıcın kaldırılması ile elde edilen ses değişimidir. Bu nedenle, ilk damper kaldırma kavramı kısa süreli bir rezonans yada notaların bağlantısı için değil, uzun süreli bir ses efekti içindi. (Rosenblum, 1993: 159)

18. yüzyılın geç dönemlerinde kullanılan fortepiyanolarda tipik olarak üç ya da dört durak, pedal ya da çeşitli ses değişim cihazları için kaldırıcılar vardı. Deri ya da macun olan durak popülerdi, hapsichord üzerinde bulunan, durağa benzer bir ses üretti. O zamanlarda, teller üzerinden damperi kaldırmak için kullanılan pedal halk için ikinci derecede önem arz ediyordu. Teller ve çekiçler arasındaki bez parçası olarak

bilinen ‘‘Moderatör’’ üçüncü pedaldı. Benzer bir cihaz birçok modern dik piyanolarda kullanılır, sıklıkla ‘‘Pratik pedalı’’ olarak nitelendirilirdi. Kare piyanolarda, orgdaki şişme kutusu (swell box) üzerindeki kapakları açmaya benzer bir etki ile piyano kapağını dördüncü bir pedal kaldırıp indirmiştir. Bu kapak kaldırma pedalı, alışlageldik bir cihazmış gibi, 18. Yüzyılın geç dönem bestecilerinin sadece birkaçının desteğini almıştır. Bu demek oluyor ki, 18. Yüzyıl geç dönem bestecilerinin çoğu, fortepiyano üzerindeki olası bir dizi dinamizm konusunda henüz ikna olmamışlardı.

Diğer pedallar, bas tellerine bir kağıt ya da parşömen parçasıyla dokunarak elde edilen bassoon etkisi, piyano kasasına bir çubuk vuran ve zilleri şingırdatan Janizary pedalı, ya da o vakitlerde popüler olan, Türk etkisini oluşturan ‘‘sounboard’’, veyahut teller ve çekiçler arasına fildişi çubuklar koyarak harpsichord’u taklit edebilen pedaldır. Kuyruklu piyanolarda, genellikle kapak kaldırma pedalı, una corda pedalı ile yer değiştirilmiştir.

1770’lere kadar, fortepiyano damperleri harpsichord veya orgdaki duraklara benzer el durakları ya da kaldıraçları ile kontrol edilmiştir. Bu kontrol mekanizmasının gözle görülür eksiklikleri vardı, eller sürekli meşguldü. Bu nedenle üreticiler diğer kontrol mekanizmalarını denemeye başladılar. 18. Yüzyılın sonlarına doğru, ayak pedalları hızlı bir biçimde standart haline gelmiştir. İngiltere’de el duraklarından pedallara geçiş 1770’lere kadar uzanmıştır. Almanya, Avusturya ve Fransa’da diz kaldıraçlarına geçiş hemen hemen aynı zamanlarda olmuştur ve bunu 1800’lerde ayak pedallarına geçiş takip etmiştir.

### 1.5.2. Piyanoda Oturma Şekli

Vücutun önde (klavyeye doğru) olması için taburenin ucuna doğru oturmak, öne, arkaya ve yatay hareketlere kolaylık sağlayacağı gibi, omuzların ve kolların paralellliğini korumaya da yardımcı olur. Bu durum göz önüne alınarak günümüzde arkası yüksek (kişiyi taburenin ucuna doğru oturmaya mecbur bırakacak) ergonomik piyano tabureleri yapılmış ve piyanistlerin hizmetine sunulmuştur.

Klavye önünde dik oturmak gerekir. Genellikle kötü bir duruş, omuz ve ön kolda sorunlar yaratma tehlikesi taşır. Hatta sırtta ciddi problemlerle karşı karşıya kalınabilir. Bu bakımdan vücudun eksenine dirsek arasında 90 derecelik bir açıyla veya kollar yere paralel gelecek şekilde oturmak ideal oturuş biçimidir. (Şen, 2009: 80)



Şekil 1.5. Yanlış Oturuş



Doğru Oturuş

### 1.5.3. Piyanda Teknik

Bütün bu gelişmeler yaşanırken bir yandan da, piyano tekniği üzerine yoğunlaşmak lazımdı; klavyeli çalgılar başlangıçta üç ve ya dört parmakla çalınırdı. Tuşların hafifliği ve parçanın kolay oluşu aksaklık yaratmıyordu. Klavikord'un yumuşak tuşe sinde parmak kaydırma veya birbiri üstünden geçerek çalma tekniği benimsenmişti.

Başparmağın kullanımı Bach devrinde ortaya çıktı. Polifonik eserlerde iki veya üç sesin aynı el tarafından çalınışı başparmağın da kullanılma gereksinimini ortaya çıkardı. Ancak başparmak henüz zorunlu olmadıkça diğer parmakların altından geçemiyordu. Başparmağın diğer parmakların altından geçmesi ve diğer parmakların birbiri üstünden veya altından geçmesi yine bu devirde yaygınlaştı. J.S. Bach'ın oğlu C.P. Emmanuel Bach, piyano tekniğine dair kitabı "Gerçek Piyano Çalma Sanatı"nda işaret parmağını orta parmağın üstünden geçirmenin tatlı bir tuşe elde etmeye yaradığını; klavyede kantabile (şarkılı) çalmak gerektiğini de belirtmiştir.

Modern piyano tekniğinin kurucuları M. Clementi (1752-1832) ve Cramer (1771-1885) olmuştur. Daha çok beş parmak tekniği üzerinde yoğunlaşan bu besteciler beş parmağı birbirinden bağımsız ve eşit çalmayı geliştiren etütler yazmışlardır. Ayrıca süs notaları ile ilgili alıştırılmalar, bir parti melodiyi çalarken diğer partinin daha hafif sesle ona eşlik ettiği melodik etütleri de vardır. Viyana ekolünün temsilcileri Haydn ve Mozart'ın hafif ve zarif stili *staccato*, *legato* gibi değişik dokunuşlar içeren cümleler; akıcı gam ve arpejleri ile göze çarpar. Bu teknikte hareketsiz bilek tutuşu hakimdi.

Devrin ünlü piyanist ve bestecilerinden Bohemyalı J. Ladislav Dussek zayıf dördüncü ve beşinci parmakların daha dik durmalarını sağlamak için elin başparmağa doğru eğimini tercih etmiştir. Mozart'ın öğrencisi olan piyanonun dahi çocuğu J.N. Hummel, devrinin virtüöz piyanistlerindendi. Onun görüşüne göre başparmağın bağımsızlığı için elin beşinci parmağa doğru eğimi gerekiyordu. Hummel'in teknik buluşları Viyanalı pedagog, Beethoven'ın öğrencisi ve F. Liszt'in öğretmeni olan C. Czerny'yi etkilemiştir. Piyano için yazdığı etütler, basitten başlayarak piyanisti virtüöze düzeyine kadar ilerletir. Günümüzde de çalınmakta olan Czerny etütleri parmaklara çabukluk, esneklik ve eşit çalış tekniği kazandırır.

Besteciliğinin yanı sıra piyanist de olan Beethoven, piyanonun olanaklarını genişletmiş, yapıtlarına orkestra renklerini kullandığı, dramatik bir ifade gücü katmıştır. Pedala önem vermiş, tekniği müziğin hizmetinde araç olarak kullanmıştır.

Mendelssohn, piyanoda şarkılı çalışı geliştirmiş, bestelerinde değişik figürler kullanmıştır. Piyanonun şairleri olan Chopin ve Schumann'la melodilerin bütün hisleri dile getirdiği romantik, melankolik, ihtiraslı ve rubato çalış tarzının yer aldığı yeni bir dönem başlamıştır. Chopin piyanoda elin doğal duruşunu şöyle tarif eder: sol elin beşinci parmağı Mi, dördüncü parmağı Fa diyez, üçüncü parmağı Sol diyez, ikinci parmağı La diyez, ve birinci yani başparmak Si notasında durmalıdır. Zayıf olan dört ve beşinci parmakların egzersizle güçlenemeyeceğine, elin doğal yapısının korunması gerektiğine inanır. Berceuse, barkarol, nocturne benzeri eserlerinde bu parmaklara hassas melodileri çalma görevini verir. Aynı dönemin Alman bestecisi R. Schumann tasvir edici, karşıt duyguları içeren müziğinde polifoniye de yer vermiştir. Teknik bakımından güç olan eserlerinde parmaklar arasında fark gözetmemiştir.

Macar piyanist ve besteci F Liszt, Chopin'in izinden yürümekle birlikte "gösterişli" çalış tarzı ile dinleyiciyi kendine hayran bırakmaya, piyano ile orkestra etkisi yaratmaya çalışmıştır. Piyanonun sınırlarını zorlayarak elde edilebilecek en yüksek ses hacminden, fısıltı derecesinde hafif sese ve bolca kullandığı pedal ile vitüozite, devrinin en üst düzeyine ulaşmıştır. Taburede biraz yüksek oturuş şekli hâkimiyeti artırması bakımından onun tercihi olmuştur. J. Brahms ilk eserlerinde parlak virtüozitenin etkisinde kalmakla birlikte daha çok derin ifade gücü ve asimetrik cümle yapısıyla öne çıkmıştır. (Feridunoğlu, 2004: 206-207)

Debussy, Ravel, Satie gibi Fransız Empresyonistleri piyanoyu belli bir atmosfer yaratmak, armonik renklerle resim yaparak dinleyicide belli bir izlenim bırakmak için kullanmışlardır. Surdin ve pedalı aynı anda kullanmış ayrıca ilk defa bas sesleri uzatan orta pedaldan yararlanmışlardır.

Rus ekolünün temsilcileri olan Çaykovski, Rachmaninov gibi romantik besteciler öncelikle halk müziğinden alınan temaların işlenmesine ve melodik yapıya önem vermişlerdir. Teknik bakımdan büyük el yapısının avantajını vurgulayan, yüksek

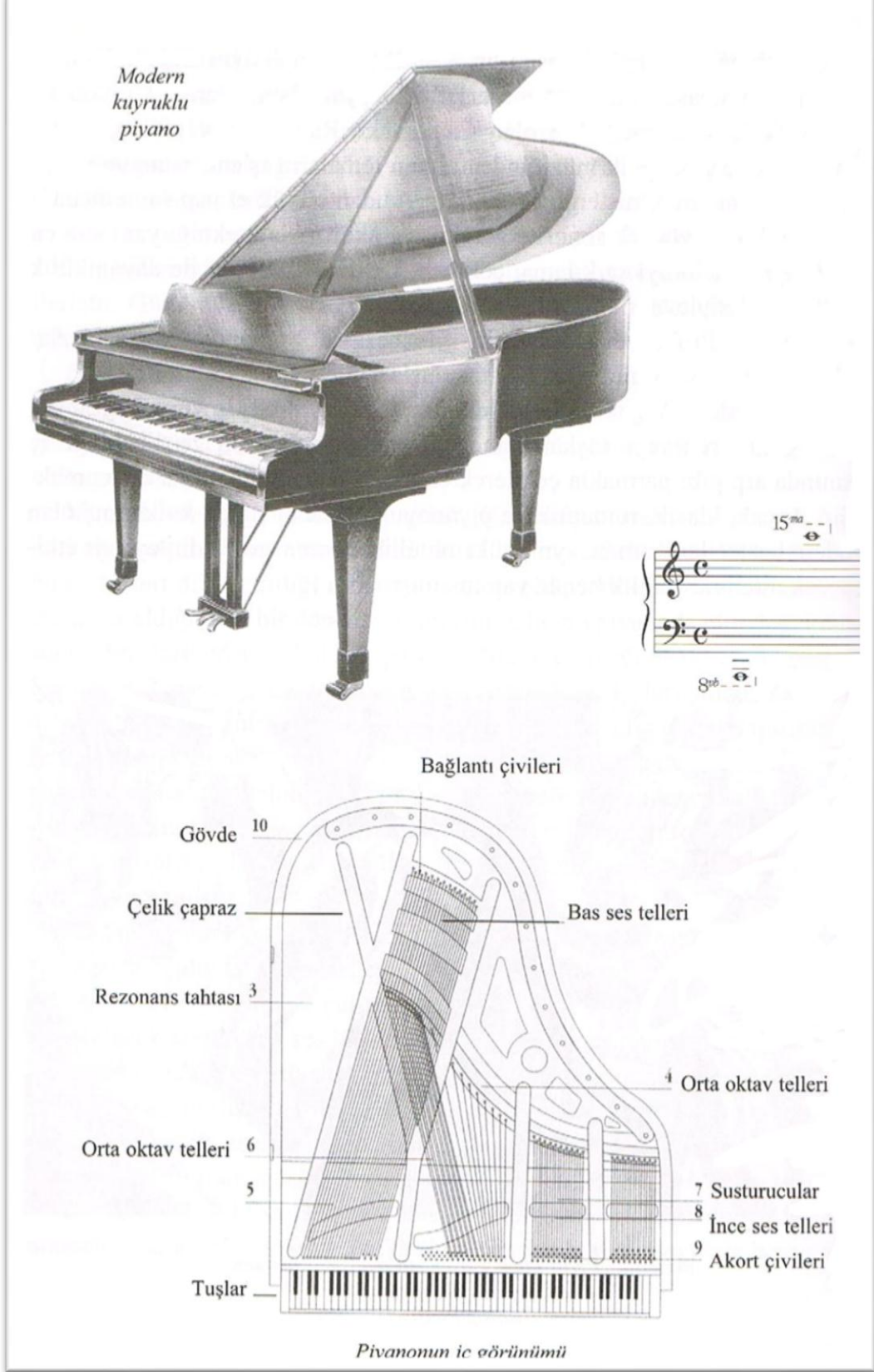
sonarite gerektiren, akor, oktav tekniği yanı sıra en üst düzeyde melodiyi şarkılıma, çok çabuk çalınan pasajlar ile dayanıklılık isteyen eserleriyle tanınırlar.

B. Bartok, Prokofyev, Stravinsky gibi besteciler piyanoyu vurma sazlar gibi kullanarak yepyeni bir boyuta taşımışlardır.

Günümüzde notasyonu grafik şeklinde yazılan, dirsekle veya el yumruk haline getirilerek ve ya tuşlar dışında piyanonun tellerinin gerili olduğu iç kısmında arp gibi parmakla çekilerek çalındığı değişik teknikler denenmektedir.

Klasik ve romantik besteciler dışında, aynı mükemmellikte eser vererek dinleyiciyi etkileyecek nitelikte ki yenilikleri günümüz bestecileride bizlere sunmaktadırlar. Bunlara örnek olarak; F. Say, Schoenberg, Schnittke v.b. verebiliriz.



Tablo 2: *Piyanonun iç görünümü*

## 1.6. PİYANODA PEDAL MEKANİZMASI

Piyanonun mucidi Cristofori, 1726'da kendi enstrümanları için mekanizmayı sağa hareket ettiren el levyesi kullanmaya başladı. Bu durumda, çekiçler sadece tek tele vuruyordu. Bu yüzden sol pedalın ismi "*una corda*" yani "*tek tel*" olarak geçmekteydi.

Sağ pedalın gelişmesi daha çok zaman almıştır. İlk önce susturucuyu kaldırmak için el levyesi icat edilmiş, daha sonra geliştirilen sağ pedal sayesinde piyanonun seslerindeki renklilik daha da zenginleşmiştir. Sağ ayak pedalının icadı, piyanonun geliştirilmesinde önemli bir aşama olmuştur. Sağ pedal, susturucuları kaldırıyor, tuşlar bırakıldıktan sonra sesin titreşimleri devam ediyordu. Aynı zamanda, diğer teller vibrasyon yaparak sesin ikinci kaynağı oluyordu. Sağ pedaldan dolayı da, piyanonun sesi, daha parlak, zengin ve dolgun çıkıyordu. (Muharremova, 2008: 151)

Sağ pedala (*tre corda*) basıldığı zaman tüm tellerin üzerindeki surdin kalkar ve ses zenginleşir. Pedalsız çalınan bir tuşta, surdin sadece o tuşun telinden, dolayısıyla eş tonda akor edilmiş üç telin üzerinden kalkar, fakat parmak tuştan kalktığı anda da surdin tekrar yerine gelir ve tını söner. Pedal ile çalınan bir tuşta, surdinin teller üzerinden kalkması ile yalnız o tuşun teli değil, bütün diğer teller de titreşime girer. Ses hacmi büyür. Parmak tuştan kalksa da tellerin titreşimi devam ettiği sürece, tınlamada sürer.

Sol pedal (*una corda*) ise tuşları biraz yanlamasına sağa doğru kaydırır ve basılan tuşun çekici üç tele dokunacağına, iki tele, bazı aletlerde de sadece bir tele dokunur. Bundan ötürü tını hafif çıkar. Üç telden dokunulmayan o bir tek tel, piyano mekanizmasının soldan sağa kayması ile çekicinin değmiş olduğu teller ile birlikte titreşime girer. Görüldüğü gibi, bu telin titreşime girmesi için, ayrıca bir çekiç vuruşuna gerek yoktur. Üzerindeki surdin kalkmıştır bir kere. Kendisiyle beraber, unison (eş akor edilmiş) diğer komşu tellerin titreşime girmesi, kendisinin de bu titreşimlere katılmasına neden olur. Kendisine hiç vurulmadığı halde hareket eder. Bu bir tek tele bundan ötürü özel bir itina göstermelidir. (Pamir, 1994: 164)

### 1.6.1. Pedal İşaretleri

Pedal işaretleri bazen kısaltılmış haliyle karşımıza çıkar. Bazen de sembollerle gösterilir. Önemli olan, bu işaretleri iyi anlayabilmek, nerede basılıp, nerede kaldırılacağını ve ne kadar uzatılacağını anlamamız gerekir. Aşağıda pedal işaretleri gösterilmektedir;

**Ped:** Pedal'ın kısaltılmış halidir, bu işareti gördüğümüz zaman pedala basmamız gerekir.

(\*) : Bu işareti gördüğümüz zaman ise, ayağımızı pedaldan kaldırmamız gerekir.



Una Corda Pedalı'nın basılacağı yeri gösterir.



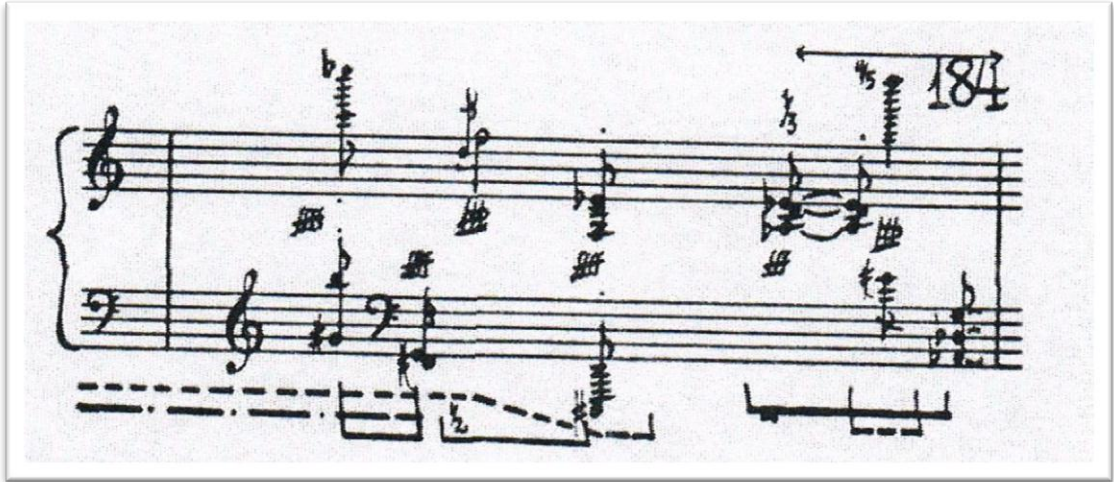
Una Corda pedalinı kaldırmak için çiz sonunda T.C yazılır

U.C

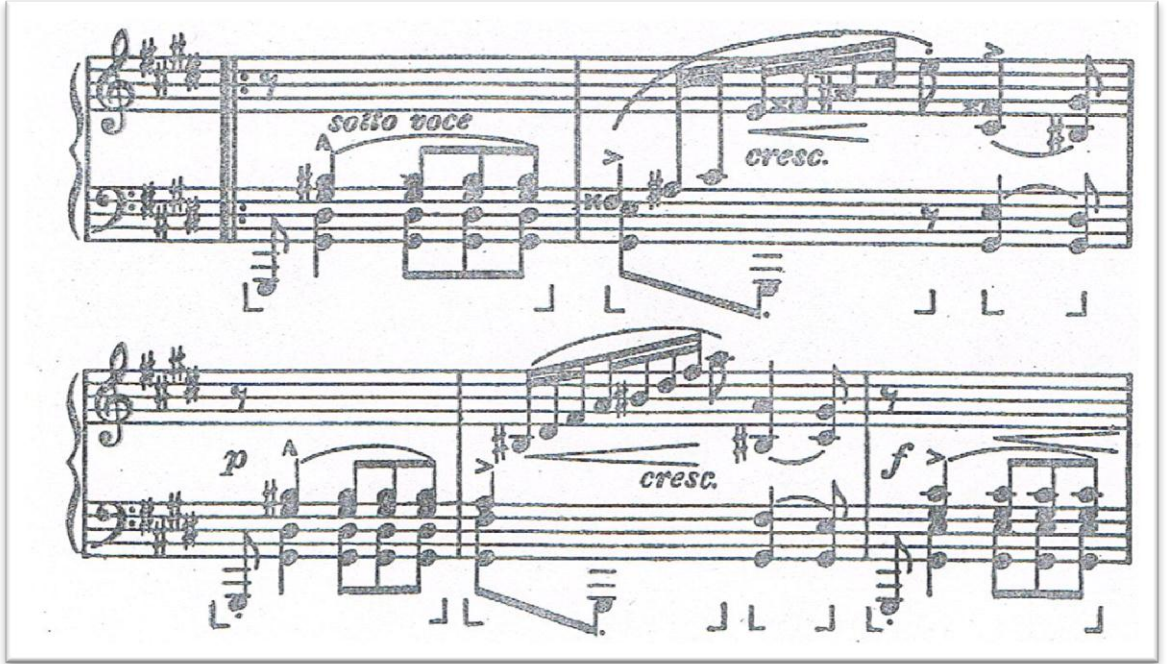
T.C



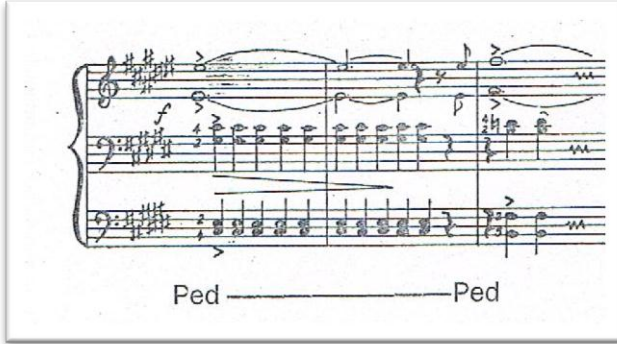
*Sostenuto Pedalı*



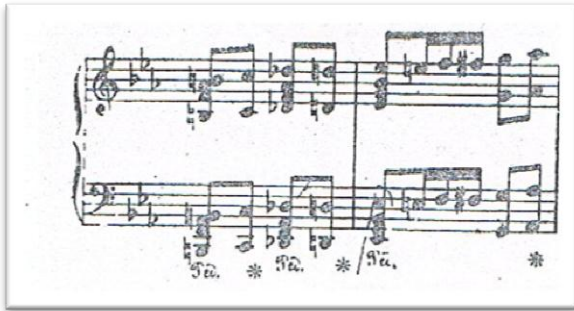
Şekil 1.6. Cage, *Music of Changes, vol.1* (Manuscript, Henmar)



Şekil 1.7. F. Chopin, Polonaise Do diyez min. Op. 26 No:1



Şekil 1.8. E. Grieg, Op.43 Bahar'a



Şekil 1.9. Franz Liszt

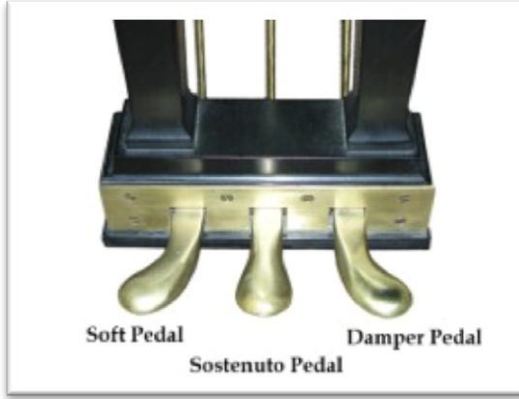
### 1.6.2. Pedal Çeşitleri

Piyanodaki pedal mekanizması, Cristofori'nin piyanoyu icat etmesinden yıllar sonra ihtiyaç duyulmuş ve eklenmiştir. "Sağ ve sol pedal İskoçyalı bir piyano yapımcısı olan John Broadwood tarafından icat edilmiş ve 1783'te piyano klavyesine uyarlanmıştır. 1862 yılına gelindiğinde ise Claude Montal tarafından, bazı konser piyanolarında mevcut olan ve nadir olarak kullanılan "Orta Pedal" ( Sostenuto Pedal ) halk dilinde "Gece Pedalı" bulunmuş ve Steinway tarafından geliştirilmiştir" (Ercan, 2008: 36 )

Orta pedal yani sostenuto pedal, konsol ve royal piyanolarda farklı amaçlarda kullanılmaktadır. Konsol piyanolarda, sesi kırmak için, royal piyanolarda ise bas ve tiz seslerin uzaması için kullanılır.

Şu an kullanmakta olduğumuz piyanolarda farklı işlevlere sahip 3 tür pedal bulunmaktadır. Bunlar;

- Sağ Pedal ( Tre corde)
- Sol Pedal ( Una corda )
- Orta Pedal ( Sostenuto, Moderator )



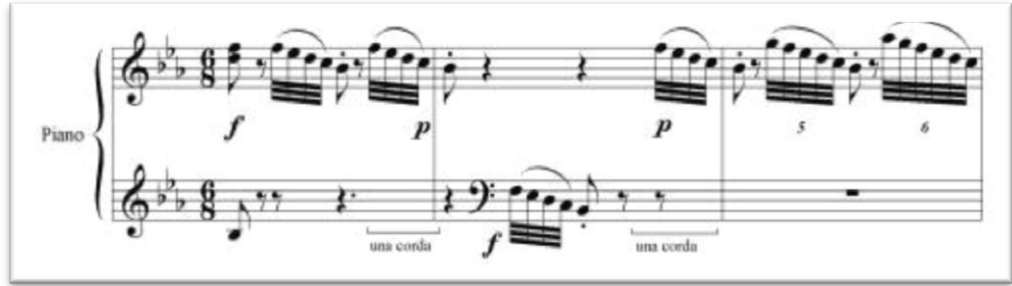
Şekil 1.10. *Piyanodaki Pedallar*

### 1.6.2.1. Una corda Pedalı

Sol pedalın amacı ‘piano’ (hafif) nüansı gerektiren pasajlarda daha yumuşak bir yoğunlukta hafif bir ses rengi çeşitliliği elde etmektir. Armoniye göre pedalı değiştirmek gerekmediği için sol pedal kullanımında öğrenci fazla güçlük çekmez. Sol pedal kullanımında sağ pedala göre daha az sorunlar yaşanmaktadır.

Sol pedal adını İtalyancada tek tel anlamına gelen ‘una corda’ kelimesinden almaktadır. Nota yazımında bu pedala basılması gereken yerler, bu kelimenin kısaltması olan U.C., pedalın kaldırılması gereken yerler ise T.C. harfleriyle gösterilir. Sol pedal esas olarak, ‘pianissimo’ pasajlarda kullanılır. Bu pedal sağ pedalla birlikte kullanılabilir.

Örnek olarak L.V. Beethoven’in Mi Bemol Majör Bagatelinı verebiliriz;



Şekil 1.11. L.V. Beethoven, Bagatel

Kuyruklu piyanolardaki una corda pedalı ya da diğer adıyla ‘yumuşak pedal’ bazen piyanoyu daha sessiz hale getirme yöntemi olarak görülür. Bir noktada bu doğrudur ancak una corda pedalı daha önemli bir fonksiyona sahiptir. İlk ve öncelikli olarak, bir sus, yaylı bir çalgının sesini değiştirene kadar, çalgının ton kalitesini değiştirir. (Çimen, 2001: 168)

Fiziksel olarak pedala basma tüm klavye hareketini değiştirir. Böylelikle çekiçler her notanın üç yayına vurmaz. Aynı zamanda, çekiçler keçenin üzerinde farklı, az kullanılan noktalara vurur. Böylelikle vuruş yüzeyi çok daha fazla yumuşaktır. Bu da daha sessiz bir kaliteye ve gizemli, fantastik bir atmosfere neden olur. Tek bir piyanonun una corda pedalı bazı tuhaflıklara sahip olabilir. Örneğin pedalın tam vuruşu bazen çekiçleri daha uzağa kaydırır, böylelikle çekiçler bir sonraki yay grubuna çarpar.

Ya da çekiçler normal çalma sırasında oluşan olukların kenara vurarak vızıltılı bir ses üretir. Bu nedenle hangi mesafeye kadar basılması gerektiğini görmek için yabancı bir piyanonun una corda pedalını önceden demek önemlidir.

“... *due pedal işareti, uzatma pedalının yanında, klavyeyi sağa doğru kaydırarak çekiçlerin tek tele vurduğu pedalı da göstermektedir. Bunlar, günümüzün iyi piyanolarında bulunan yegane iki pedaldır. Diğer pedallar, gerçek sanatçının gözünde değersizdirler*” (Rowland, a.g.e. s.138)

Bazı piyanistler, özellikle öğrenci piyanistler, una corda pedalını serbestçe kullanırlar. Hâlbuki bu pedalın sesi azaltan yapısı şöyle ki sadece sesi azaltmak için değil ton renginde bir değişim istendiği zamanlar için ayrılmalıdır. Parmakların, ellerin ve kolların doğru kullanımıyla gerçekleşen ‘yumuşak çalışma’ kontrol etmeyi öğrenme için alternatif olmamalıdır. Una corda pedalı sık sık kullanıldığında oluşan etkiden daha fazla etki yaratan idareli kullanım ile çok özel bir ton rengi yaratır.

“*Klavyeyi kaydıran pedal hakkında söylenecek az şey vardır; bu pedal uygulandığında, çok yüksek sesle çalmaya çalışılmamalıdır. Çünkü bu, piyanonun akordunu bozabilir*” (Zimmerman, 1840)

“*Bu pedalı kullanırken çok sert çalmamaya özen göstermeliyiz, çünkü, tek tel, kolaylıkla akorttan düşebilir, ya da kopabilir... sadece, melodi açısından çok zengin olan pasajlarda, bu pedal, başka ses türleri elde etmek için uygulanabilir*” (Czerny, 1838)



Şekil 1.12. L. van Beethoven; *Piyano Sonatı, Op. 110, No. 31*

“*Sol pedal (una corda) piyaniste sadece 3. bir elin çalabileceği, ince ve temiz bir icra olanağı kazandırır.*” (Neuhaus)

### 1.6.2.2. Sostenuto Pedalı

Daha önce bahsedildiği gibi sostenuto pedalı Amerikalı Steinway şirketi tarafından 1875 civarlarında geliştirilmiştir. Çeşitli nedenlerden dolayı bu pedal yaygın bir kullanıma ulaşamamıştır. Bu pedal dik bir enstrümanda uygulanmaz, diğer piyano üreticileri yıllarca bu pedalı önermemişlerdir. Karmaşıktır, dokunma mekanizmasını tam bir ayarda kullanmak zordur. Bu nedenle pedalı olan bir piyanoda bile, amaçlandığı gibi kullanılmamaktadır.

Pedal doğru ayarda olduğunda, bu pedal klavyedeki herhangi bir tek notayı baskılamayı sağlar. Notalara basılmaya devam edildiğinde sostenuto pedalına basılırsa, basılı tutulan notalar damper pedalı indirip kaldırılrsa bile ses çıkarmaya devam eder ve diğer notalar etkilenmez. Ayar bozuk ise iki şeyden birisi olabilir. Ya çalınması gereken notalardan bazıları pedal tarafından tutulmaz, ya da tutulması gereken notalar çalmaya devam eder. Pedal ayarının kontrolü oldukça basittir.

Öncelikle sostenuto pedalına hiçbir notaya basmadan basılı tutulur, sonra pedal aşağıdayken tüm notalar damperlerin bittiği noktaya kadar test edilir. Hiçbir nota çalmaya devam etmemelidir. İkinci olarak damper pedalına basılır ve basılı tutulur, sonra sostenuto pedalına basılır. Her iki pedala basılıyken herhangi bir notanın çalmaya devam edip etmediğine bakılır. İkinci egzersize alternatif olarak; sostenuto pedalı ile çalmayı düşündüğümüz notalara basmak, pedalı kullanmak ve tüm notaların çaldığından emin olmak lazım.

Sostenuto pedalı sıklıkla ayarsız olduğu için, bu pedalın kullanımını gerektiren çok az sayıda müzik yapılmıştır. Aaron Compland'ın "Piano Variations" parçasındaki gibi parçalar sostenuto pedalı yer almayabilir diye alternatif çalma türü içerir. Kesinlikle sostenuto pedalı kullanmayı uman herhangi bir piyanist alternatif bir planı olduğundan emin olmalıdır.

Sostenuto pedal çağdaş bir anlatım aracı olarak, daha çok modern bestecilerin yapıtlarında yer almaktadır. Piyanoda uzatılması gereken sesleri tutmak için kullanılır.

Örnek olarak Casschau'nun Determination adlı eserini verebiliriz;





Şekil 1.13. Casschau, *Determination*

Yukarıdaki örnekte sırasıyla ilk önce tre corda pedalı altında ise, sostenuto pedalı yer almaktadır. Her ikisi aynı ayda basılarak çalınır.


Czeny, Viyana’da sostenuto’nun (moderator) sakımlı olarak kullanılmasını öğütlemekteydi:

“Bu pedal, Almanya’da bile (ki, esas olarak burada bulunur), diğer iki pedaldan (uzatma ve una çorda) daha seyrek kullanılmaktadır; avantajlı olarak, sadece, çok yumuşak bir Tremando’da, pes oktavlarda, uzatma pedalıyla birlikte, uzaktan gelen bir yıldırım etkisi vermek için kullanılır”



Şekil 1.14. E. Franck, *Preludium, Choral und Fuge*

### 1.6.2.3. Tre Corda Pedalı

Sağ pedal; pedal grubunun sağında yer alır. En sık kullanılan pedaldır. Bu pedala basıldığı zaman teller üzerindeki susturucu görevi yapan keçeler yukarı kalkar ve teller serbest kalır. Serbest kalan tellerden uzun süren tınlama sesi elde edilir, ses zenginleşir. Bu pedalın diğer bir amacı da, öğrenciye klavyede eliyle ulaşamayacağı mesafelerdeki notaları "legato" yani bağlı çalabilme olanağı sağlamaktadır. Nota yazımında, sağ pedalın kullanılması gereken yerler **Ped.** \* , **P** \* veya  işaretiyle gösterilir.

Sağ pedalın 3 türlü kullanma şekli vardır. Bunlar;

- Piyanoda hiçbir şey çalmadan önce pedala basma ( Düz Pedal )
- Nota ile aynı anda pedala basma ( Ritmik Pedal )
- Notadan hemen sonra pedala basma ( Senkop veya Legato )

En çok kullanılan pedal çeşidi, notadan hemen sonra basılan pedaldır. Bu pedalın diğer bir ismi ise, "geciktirici pedaldır".

Tuştan önce pedal kullanımı parçanın ilk sesinde vurgu meydana getirmeden yumuşak bir giriş yapmaya olanak tanır. Bu teknik suslarla ayrılan cümlelerin başlangıcında da kullanılabilir. Bu pedal örnek olarak Schumann'ın, Romanze adlı eserinden bir örnek verebiliriz;

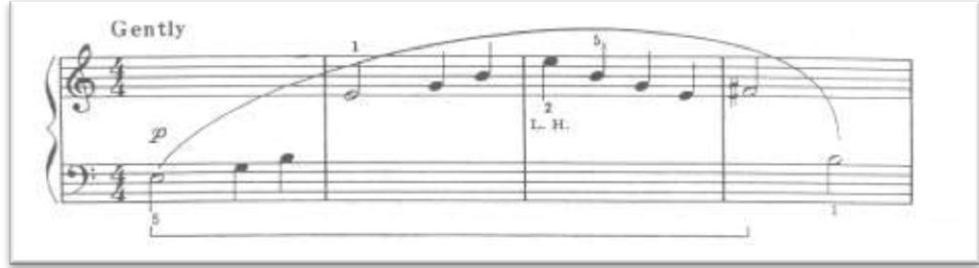


Şekil 1.15. R. Schumann, Romanze

Nota ile aynı anda pedala basma tekniği, ritmik pedal olarak adlandırılmaktadır. Başlangıç düzeyinde genellikle arpeji, kırık akorlu ve ellerin bir diğerinin üzerinden geçirildiği pasajlarda kullanılır. Günümüzde birçok piyanist ritmik pedalı, marş, vals, mazurka ve diğer dans türlerinin karakteristik ritimlerini belirginleştirmek, aksanlı, senkoplu nota veya akorları vurgulamak ve belirli notaların tonunu arttırmak, zenginleştirmek için kullanılır. Aşağıda verdiğimiz örnekte Grow'un Evening Tide adlı parçasındaki mi minördeki bu arpej, ellerin dengeli ve pürüzsüz bir şekilde birbirini izlemesini ve tüm seslerin aynı tınıda olmasını gerektirir. Pedal sayesinde öğrenci bunu kolayca başaracaktır.



Şekil 1.16. Amirof, *Oyun*, 9, 1975



Şekil 1.17. Camp, 121, *Evening Tide*



Şekil 1.18. Kassuchau, 6

Yukarıdaki örnekte pedal, sol majör temel akoru içerisinde iki elin aynı anda rahatlıkla konum değiştirmesine olanak sağlamaktadır.

Notadan hemen sonra kullanılan pedal ise ‘*geciktirici pedal*’ pedal olarak da adlandırılabilir. Senkop pedalın diğer türlerine göre daha fazla armoni bilgisine, deneyime ve hassas bir işitme becerisine dayalı olduğundan, kullanımı özel bir dikkat, önem ve çalışma gerektirir. (Ertem, 2006: 14) Pedalın bu tür kullanımı sesleri, akorları kolayca birbirine bağlamayı, legato ezgileri en iyi şekilde ifade etmeyi sağlar. Sağ pedal en yaygın olarak bu şekilde kullanılmaktadır.

“Legato pedalında eller ve sağ ayak arasında eş zamanlı bir hareket olmadığı için öğrenilmesi/öğretilmesi kolay değildir. En iyi öğrencilerde bile eşgüdüm sorunları görülebilir. Bu nedenle çalışmalar oldukça yavaş ve temkinli yapılmalıdır.”

(Çimen, 2001: 168)

Legato veya senkoplu pedala örnek olarak, Gillock’un *Intermezzo*’sunu verebiliriz.



Şekil 1.19. Gillock Camp, 160, *Intermezzo*

Camp’ın bu eserinde olduğu gibi, akorlu bir ezgiyi legato çalabilmek için öğrencinin senkoplu pedal kullanımında zamanlama, çeviklik ve işitsel duyarlılık bakımından belli bir düzeye gelmiş olması gerekir. Pedal çok ani bir hareketle ve sezdirilmeden değiştirilmeli, parça orgla çalınıyormuş gibi düşünülmelidir.

### 1.6.2.3.1. Tre Corda Pedalının Özellikleri

Sağ pedalın özellikleri maddeler halinde sıralayabiliriz;

- Sesleri dolgunlaştırır ve uzatır.
- Tınlamaya devam etmesi istenilen notaların sayısını artırır.
- El ile bağlanması olanaksız olan sesleri birbirine bağlar.
- Armonik seslerin de esas sesle birlikte titreşmesini sağladığından, o sesin rengini parlaklaştırır.
- Arpejlerdeki boşlukları doldurur.
- Bas seslerini uzatarak armoniyi tamamlar.
- Aksanlı seslerin kuvvetini artırır.
- Ritim duygusunu canlandırır.
- Çalınan cümledeki sesleri tatlılaştırma, yuvarlaklaştırma, renk zenginliği, ışık gölge oyunları verebilme gibi olanaklar sağlar.

## 1.7. PEDALLARIN GELİŞİMİ

Besteciler, piyanonun kapasitesini kullanmada gittikçe ustalaştıkça ve ses kapasitesinin gelişimi devam ettikçe, pedal çeşitleri gitgide piyano üretiminden çıkmıştır ve geriye iki pedal kalmıştır: biri damper kaldırma pedalı diğeri ise una corda pedalı. Bu değişim Fransa'da, Germen ülkelerinden daha önce meydana gelmiştir. Fransız piyano üreticileri 1820'lere kadar pedal sayısını ikiye indirdiği halde, Robert Schumann'ın 1839 da yazdığı Graf, hala bassoon pedalını da içeren dört pedala sahiptir. 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupa'da iki pedal standart olarak kalmıştır.

Amerika'da Steinway 'sostenuto pedalı' denen fonksiyonel üçüncü bir pedal geliştirmiştir. Bu pedal basıldığı anda klavyenin damperlerini aşağıda tutarak, piyaniste damper pedalı ile değişen diğer notaları temizlerken, birbirinden bağımsız notaları devam ettirme imkânı vermiştir. Bu gibi pedal mekanizması türleriyle yapılan çalışmalar 1850'lerde Steinway'e aittir ve bu dizayn endüstri standardı haline gelmiştir.

## 1.8. PİYANODA PEDAL KULLANIMI

Piyanoda pedal kullanımı çok karmaşık, ancak aynı oranda da önemli bir konudur. Yorumcu pedalı farklı şekillerde kullanarak tüm performansının kaderini belirleyebilir.

Pedalı kullanımı, kesinlikle piyanistin kulağına bağlıdır. Üst düzeyde algılama ve hassas işitme becerisine sahip olmayı gerektirir. Doğru bir şekilde kullanıldığı takdirde, piyaniste sayısız olanaklar tanır. Pedal kullanımı, konser salonuna göre, esere ve icracıya göre değişim gösterebilmektedir.

Piyano pedalının tarihi incelenirken, birden fazla konuya dikkat edilmelidir. En önemli nokta 18. Ve 19. Yüzyıl bestecilerinin müzikleri incelenirken, onların, bu eserlerini yazdıkları çalgılarının neye benzediklerinin araştırılmasıdır. Clementi ya da Mozart gibi besteciler, sadece piyano çalmamışlar, aynı zamanda, klavsende de kullanmışlardır. Dolayısıyla, bir pasajın pedallaşmasına karar vermeden önce, o eserin, hangi çalgı düşünülerek yazıldığını anlamak önem taşır.

Bir bestecinin, eserini yazdığı piyanonun tipi anlaşıldıktan sonra bile, onun, hangi ses değiştirici mekanizmaları kullanmak istediği bulmak, özellikle de piyano tarihinde gerilere doğru gidildikçe zordur. Pedal işaretleri, Mozart'ın ölümünden sonraki döneme rastlayan 1790'lı yıllardan sonra, notalara konmaya başlanmıştır. (Rowland, a.g.e s,1-3)

Günümüzde pedal kullanımı konusunda genel olarak, geleneksel ve çağdaş olarak iki yaklaşımın izlendiği görülmektedir. Bazı piyanist ve eğitimciler eski tutucu yaklaşımı izleyerek romantik ve çağdaş eserlerin dışında fazlaca pedal kullanmayı uygun bulmazlar; öyle ki, barok dönem ile Haydn ve Mozart gibi klasik bestecilerin eserlerinde, o devrin çalgıları olan klavsen ve harpsikord tınlarını çağrıştırmak için pedal hiç kullanılmamalıdır. Modern piyanonun olanaklarından en üst düzeyde yararlanma yaklaşımını benimseyen bazı piyanist ve eğitimcilere göre ise pedallar özgürce kullanılmalıdır. (Çimen, 2001: 158)

## 1.9. PİYANODA PEDAL ÖĞRETİMİNE BAŞLANMASI

Pedal piyano eğitiminde ihmal edilmemesi gereken bir konudur. Pedal öğretimine ne zaman başlanması gerektiği hakkında farklı görüşler vardır. Bazı eğitimciler, eğitimin ilk aşamasında başlatılmasını savunurken, diğerleri öğrencinin piyano tekniği ve armoni bilgisi bakımından belirli bir düzeye ulaştığında öğretilmesi gerektiği uygun görülmektedir.

“ Pedal tekniği piyano eğitimi sürecinin en karmaşık ve anlaşılması en güç boyutunu oluşturur.” (Çimen, 2001: 157)

“Pedal tanıtımı için birkaç yıl beklemek veya hemen ilk aylarda başlamak yerine öğrencinin piyanodaki ilerlemesi ve genel müzik bilgisi değerlendirildikten sonra karar verilmelidir.” (Agay, 1987: 23)

James Bastien piyano eğitiminin ilk iki yılında sağ pedalin fazla kullanılmaması ancak, arpejli pasajlarda ve parça sonlarındaki akorlarda yer verilmesi görüşündedir.” (Bastien,160,1988) M'lou Dietzer de öğrencinin bedensel özellikleri, algılaması, eşgüdümü, dikkat süresi ve yetenek düzeyi esas alınarak pedala başlama zamanının belirlenmesini önermektedir.” (Dietzer, 1996: 11)

Pedal öğretimine başlamadan önce, fiziksel yeterlilik dışında, bazı işitsel duyarlılıkların da gelişmesi gerekmektedir. “Küçük yaştaki bir öğrenci, doğru pedal kullanmayı, pedalı işitmeye dayalı olarak öğrenmemiş deneyimli bir icracıdan daha kolay bir şekilde öğrenebilir.” (Ertem, 2006: 694)

Pedal öğretimine, öğrenci ileri seviyeye gelmeden önce başlanmalıdır. Kulak, pedal değiştirme hızına, nerede, nasıl ve ne zaman basılacağına rehberlik etmelidir. Pedal öğretimine basit parçalarla başlanabilir. Öncelikle öğrenciye, pedalin işlevlerine dikkat çekilerek, pedal mekanizmasının işleyişi açıklanmalıdır. Ayrıca, pedal doğru veya yanlış kullanıldığında elde edilen sesler öğrenciye duyurulmalıdır. Pedalin hataları örtmek yerine değil sesi zenginleştirmek için kullanıldığı açıklanmalıdır. “Pedal, genel piyano tekniğinden ayrı bir konu olarak ele alındığı takdirde bütün boyutlarıyla yeniden eğitimi çok zor bir süreç olacaktır. Çünkü insan hareketlerinin tümü, mevcut alışkanlıklar iyice belirlendikten sonra şiddetli değişimlere uğramamak koşulu ile daha kolay öğrenilir.” (Camp, 1981: 60)

### 1.10. GAMLARDA PEDAL KULLANIMI

Giesecking, gamlardaki pedal kullanımını şöyle göstermektedir:

“Gamların pedal ile çalınmalarında, pedal karşı, yarım sesler tam seslerden daha hassastırlar. Bu nedenden ötürü pedallar yavaş gamlarda şöyle kullanılmalıdır;”



Süratli gamlar ise daha az pedal basışlarını gerektirirler. Birçok oktavları kateden çok hızlı gamlar ve glissando'lar ise, tek bir pedal basışı ile çalınırlar. Örneğin, *Chopin'in Sol min Ballad'ındaki final gam'ı* gibi. Bitişik seslerin ortaya çıkardığı disonans'ların bilincine varılmadan pedal kalkmış olur. Dinleyicide kalan tek izlenim, tonalitenin bütünüdür.



Şekil 1.20. F. Chopin, Ballad

Kromatik gamlardaki yarım sesler, bilindiği gibi birbirleri ile tonal bakımından akraba değildirler. Bundan dolayı bu gamların pedal kullanımında tereddütler ortaya çıkmaktadır. Fakat birçok kromatik gamda pedal kulağa hoş gelir. Örneğin, durağan bir armoni üzerinde, ezgiyi süsleyen, vurgulanmamış kromatik gamları pedal ile çalmak hiç de rahatsız edici değildir. Disonanslar, armonik akorlar tarafından adeta emilirler. Burada da yine çok küçük, kısa pedalları kullanmak yerindedir. Chopin'in ince kromatizm'inde, kromatik süs figürlerinde olduğu gibi. Burada piyanonun tiz seslerindeki, *pp*, kromatik gamlar, bas'ta ya da klavyenin orta kısmındaki kromatik



pasajlarından, çok daha fazla pedal kaldırırılar. Şunu da söyleyebiliriz ki, bu türlü pasajlarda yarım pedal kullanılır.

### 1.11. PEDAL TEKNİĞİ

Pedal tekniği, piyano eğitimi sürecinin en karmaşık ve anlaşılması en güç boyutunu oluşturur. Bu yüzden pedal konusunu yüzeysel olarak ele almak ve kısa sürede öğrenmek/öğretmek mümkün değildir. Chopin’de doğru pedal kullanmayı öğrenmenin ömür boyu çalışma gerektiren bir süreç olduğunu belirterek işin güçlüğüne vurgulamıştır. (Çimen, 2001: 159)

“Piyanoda pedal kullanma bir sanattır. Doğru pedal kullanma, piyano ve pedal mekanizmalarını tanımayı, hassas bir kulağa ve temel armoni, dönem, stil bilgilerine sahip olmayı ve el, ayak ile bunu yöneten merkez arasındaki eşgüdümlü bir koordinasyonu gerektirir.

Pedal, piyanodan çıkan sesin sönme niteliğine karşı gelen, tını süresini uzatan, sesleri birbirine bağlayan, eserleri farklı ses rengi ve sonaritelerle (dolgun ses) zenginleştirmeye yardımcı olan bir araçtır. M. Jeall’e göre, “*Pedal, pedalı kaldırabilme sanatıdır. Pedalın fazla kullanılması, genellikle teknik yetersizlikleri örtbas etmekten gelmektedir.*” Anton Rubinstein’e göre ise, “*Pedal piyanonun ruhudur*” Pedalın piyaniste eseri icra ederken tanıdığı olanaklar yadsınamaz. Ayrıca, pedalın sağlan bir tuşe (dokunuş) geliştirilmesine olan katkısı büyüktür. Bu nedenle piyano eğitiminde ayrıcalıklı bir yere ve öneme sahiptir.” (Ertem, 2006: 687-688)

Öğrenci pedalı kullanmadan önce, piyanonun kapağını açıp, pedal mekanizmasını görmesini sağlamalıyız. Bu şekilde pedalın işleyişi hakkında fikir edinmiş olur. Seslerin titreşimini daha iyi anlayabilmesi için glissandolar gösterilerek başlanabilir. Sağ pedala basıldığı zaman teller üzerindeki surdinlerin kalktığını, tellerin serbestçe titreştiklerini, sesin uzayıp büyüdüğünü daha iyi kavrayabilir. Bundan sonra öğretilmesi gereken ilk şey doğru ayak pozisyonudur. Öğrenci piyano taburesinin ön kısmına rahatça oturmalıdır. Sağ ayağının topuk kısmı daima yere sağlam bir şekilde basmalı ve ayağın uç kısmı sağ pedalın üzerinde olmalıdır. Sağ pedal yukarı doğru direnen bir yaya sahiptir. Bazı piyanolarda bu yay alışılmadık sertlikte olabilir ki bu durumlarda pedala basıldığında topuk yerden kalkma eğiliminde olacaktır. Pedal direnci

ne düzeyde olursa olsun, topuk hiçbir zaman yerden kalkmamalıdır. ‘Topuğu döşemeye sabitleştirme, pedallı basıp kaldırma hareketlerinin daha kontrollü yapılmasını sağlar ve vücudu yere bağlayan bir dayanak noktası görevi yapar.’ (Bernstein, 1981: 144)

Pedal çalışmaları, öğrencinin armonik bilgiye sahip olduğu, piyano tekniğinin tam olarak oturduğu ve üst düzeyde algılama, hassas işitme becerisine sahip olduğu zaman öğretilmesi uygun olacaktır. Ancak müzik bölümlerinde dört yıllık eğitim süresinin az olması nedeni ile, pedal çalışmaları birinci sınıftan, birinci döneminden sonra başlanıyor.

Gül Çimen’e göre ‘Pedal tekniği piyano eğitimi sürecinin en karmaşık anlaşılması en güç boyutunu oluşturur.’ Pedal çalışmasından önce öğrencinin fiziksel ve müziksel yönlerden bazı önkoşullara sahip olması lazımdır. Doğru vücut duruşunu bozmadan sağ ayağın pedala yetişebilmesi, akıcı bir şekilde nota okuma becerisine sahip olması, her iki elini de uyum içinde kullanabilmesi, el ve ayak hareketlerini iyi bir şekilde koordine edebilmesi, temel müzik bilgisine sahip olabilmesi ve hepsinden önemlisi icra ettiği eseri dinleyebilmesi, duyabilmesi çok önemlidir.

### **1.11.1. Müzik Dönemlerine Göre Pedal Teknikleri**

Doğru pedal kullanmak için sadece pedal mekanizmalarını tanımak, türlerini ve nasıl kullanılacağını bilmek yeterli değildir. İcracının, yorumladığı eserin ait olduğu dönemin stil özelliklerini de göz önünde bulundurarak hangi eserde, nerede, nasıl ve ne ölçüde pedal kullanması veya kullanmaması gerektiğini bilmesi çok önemlidir. Çünkü her müzik periyodunun, hatta bestecinin, farklı pedal kullanımları vardır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, kullanılan enstrümanların mekanizma ve kapasitelerinin farklı olmasından ileri gelmektedir.

Cristofori’nin icat ettiği piyanoda sol pedal mekanizması mevcutken, henüz sağ pedal mekanizması bulunmamaktaydı., Piyano yapımcısı Silbermann sağ pedalla ilgili ilk çalışmaları yapan kişidir. Silbermann, 1730’larda bu ilk sağ pedallı piyanoyu J.S.Bach’a göstermiştir. Bach ilk önce eleştirdiyse de, 1747’de daha gelişmiş örneğini görünce benimsemiştir.

İngiliz ve Fransız piyano yapımcıları 1780 ‘lerde pedallı kabul etmeye başladılar. Alman ve Viyanalı piyano yapımcıları ise 19. yüzyılın başlarına kadar

benimsemedikleri pedalı, sonraları, 6 ve daha fazla oktavlı piyanolar için kabul ettiler. 1783'te Broadwood, mekanizmalarına yenilikler getirerek sağ ve sol pedalın patentini aldı.

Görüldüğü üzere, 18. yüzyılda yaşayan birçok besteci için piyanoda sağ pedal mekanizması çok yeniydi. Hatta eserlerinin büyük bir kısmını 18. yüzyılın ilk yarısında üreten barok dönem bestecileri, bu eserleri klavsen, klavikord gibi mekanizmaları, teknikleri ve kapasiteleri piyanodan çok farklı enstrümanlarda besteliyor ve çalıyorlardı. Bu nedenle, birçok piyanist, Bach'ın eserlerini yorumlarken çok az pedal kullanırlar ya da hiç kullanmazlar.

Barok eserlerde pedal kullanma her zaman tartışma konusu olmuştur. Bu konuda çeşitli görüşler mevcuttur. Neuhaus'a göre, Bach'ın eserleri pedallı çalınmalıdır, fakat akıllıca, dikkatli ve son derece ihtiyatlı ve titiz bir pedal kullanımıyla. Pedalın tamamıyla uygun olmadığı sayısız durumlar da vardır. Ancak, eğer Bach günümüzün modern piyanolarında tamamıyla pedalsız olarak çalınsaydı, harpsikordla arasındaki fark nasıl mukayese edilirdi? Bu çalgının pedalları yoktu, ama, telleri piyanoda pedalsız çalınan bir sesten daha uzun süre titreşim üretiyordu. Ferguson'a göre ise, "piyanoların öncüsü olan bu klavyeli çalgılarda sağ pedal olmadığından dolayı, bu döneme ait eserleri çalarken pedal kullanmaktan kaçınmak gerekir. Sağ pedal piyanonun ses paletini geliştirmeye katkı sağlayabilir, fakat bunu yaparak o döneme ait olan sesi duyurma olanağı tanınmaz".

18. yüzyılın ortalarından itibaren, bazı Fransız klavyecileri, stopları, kaldıraçları ve pedalları kullanmaya başladılar. Saygı duyulan iki Paris müzisyeni, Jean-François Tapray ve Armand-Louis Coperin, yayınlanan eserlerinde, klavsenlerde yer alan diz kaldıraçları hakkında detaylı açıklamalarda bulundular. Milchmeyer'a göre ise, Steibelt'in Paris'e vardığı süreye kadar pedal kullanımları ihmal edilmişti. Daha önce de bu kenti ziyaret etmiş olan Steibelt, 1790'da kalıcı olarak Paris'e gelmişti:

*"Besteciler ve öğretmenler (pedalları) ihmal ettiler, gereksiz gördüler, ta ki, büyük yetenek Bay Steibelt gelene kadar...( O ), her birini ayrı ayrı tanımladı, kullanımları ve yarattıkları etkileri birer birer açıkladı."*

Steibelt'in pedallara konsantre oluşu, 1793 yılından sonra yazdığı eserlerinde, pedal işaretlerini dikkatlice not etmesine ve diğer piyanistlerin de onu takip etmelerine yol açtı. Rieger 1820 de durumu şöyle açıklıyor:

*“Steibelt, eserleri, pedalların yoğun olarak kullanımı için yazılmış tek otoriterdir... Pek çok kişi, Steibelt'i taklit etmiştir.”*

Artık, bazı piyanistler, daha rafine bir pedal tekniği için kafa yormaya başlamışlardı. 1804'te Louis Adam şöyle yazıyordu:

*“Bazı kişilerin, eski kurallara körü körüne bağlı kalarak, pedal kullanımını yasakladıkları ve bunu şarlatanlık olarak gördüklerini biliyoruz. Yeteneklerinin vasatlığını örtmek, ya da müzikle ilgisi olmayan kimselerin gözlerini kamaştırmak için yapanlar söz konusu olduğunda, biz de onlar gibi düşünebiliriz. Ancak, güzel melodi ve armoninin sağlanması için, dikkatlice kullananları, otoriteler takdir etmelidirler.”*

Londra'da ise Kalkbrenner, dönemin ünlü piyanistlerini şöyle sınıflandırıyor:

*“Clementi'nin kurduğu okulun takipçileri olan Dussek, Field ve J.B. Cramer, armoninin değişmediği yerlerde uzatma pedalını kullanırlar.”*

İki önemli rakip durumunda olan Beethoven ve Hummel'de, pedal kullanımları kıyaslanarak birbirleriyle karşılaştırılıyordu:

*“Hummel'in yandaşları, Beethoven'i, piyanoyu yanlış kullanmakla, temiz ve açık çalmadan uzaklaşmakla, pedal kullanarak, sadece, karmaşık sesler elde etmekle suçladılar.”*

Hummel, 1828 yılında kendi metodunda şunları yazıyordu:

*“Her ne kadar gerçek bir sanatçının, dinleyicisini, ifade ve güç bakımından pedallarla etkilemeye ihtiyacı olmasa da, uzatma pedalı, piyano pedalı ile birlikte, bazı pasajlarda kabul edilebilir bir etki yaratmaktadır...”*

Ardından, pedalın abartılı kullanılmasıyla doğan karışıklıklara dikkat çekiyordu:

*“Sadece, buna alışmış kulaklar bu tür yanlış kullanımı alkışlarlar; benim görüşüme göre, duyarlı kişiler bunu onaylamazlar. Kendi zamanlarının en büyük, en*

*ifadeli tarzlarına sahip olan Mozart ve Clementi'nin, bu etkileri yaratmak için, pedalları yoktu. Bu tarz değersiz yöntemlere başvurmayan piyanist, en şerefli dereceye yükselebilir.’’*

18. yüzyıl ve 19. Yüzyıl başlarında yazılan metotların sayısının yüksek olmasına karşın, çok azının pedallara değindiğini ve değinenlerinde, teknikten, hemen hemen, hiç bahsetmediklerini belirtmeliyiz. Aslında 1820 den önce sadece Milchmeyer (1797) Adam (1804) ve Steibelt (1809)'in stoplar, kaldıraçlar ve pedallardan bahsettikleri bilinmelidir.

Pedal işaretleri, 1790'lardan itibaren piyano müziğinde görülmeye başlamışlardı. İlk olarak Fransa'da görülmüşler, birkaç yıl sonra da İngiltere'de ilk örneklerini vermişlerdi. Avrupa'nın geri kalanına, özellikle de Viyana'ya ulaşmaları daha uzun zaman aldıysa da, 19. Yüzyılın ilk yıllarında her yerde yaygınlaşmışlardı.


Erken dönem tekniklerini anlamak için bu işaretlerin anlaşılması çok önemlidir. Yazılı kaynaklara, çok önemli bir tamamlayıcı destek vermektedirler. Ancak, bu durumda bile, bir şeyi göz önünde bulundurmamız gerekir: hiçbir zaman, bestecinin tam olarak ne istediğini açıklamamaktadırlar. Czerny şöyle söylüyordu:


*''Beethoven, genelde pianoforte eserlerini kendisi seslendirirken, notanın üstünde yazandan daha sık pedal kullanmıştır.’’*


Bir başka örnek, Dussek'tir. Dönemin en önemli ve dikkatli pedal kullanıcılarından olmasına karşın, eserlerinde, pedal işaretlerini yazmakta çok tembel davranmıştır. İlk dönem eserlerinde bu işaretlere hiç yer vermezken, daha sonraki dönemlerde de kısıtlı örneklerle yer vermiştir. Clementi, her ne kadar pedal kullanımına çok tutucu yaklaşmışsa da, kullanılacak yerlerde bunları belirtmekte çok titiz davranmıştır. Dussek ve Clementi, iki ayrı ucu temsil etmelerine karşın, sorunların nerelerden kaynaklandığını bize göstermektedirler.

Pedal kullanımının moda haline gelmesinin ilk önemli örneğinin, Steibelt'in *6me pot pourri*'sindedir. Bu tarz parçalar, ses değiştirici mekanizma işaretlerinin kullanılması için, ideal bir ortam sunuyorlardı. Bu işaretler, sonat gibi daha geleneksel formlarda çok uygun ortam bulamamalarına karşın, potporilerde, ortaya çıkartılması


istenen etkiyi daha fazla artırabiliyorlardı. Steibelt'in *6me pot pourri* parçasında uyguladığı işaretler, iki pedalı göstermektedirler: *''la pedale qui otel es etouffoirs (uzatma pedalı), la pedalle qui fait la sourdine (lavta), les deux pedales ensemble (iki pedal birlikte)''* Kısa bir süre sonra Steibelt'in yazdığı *Melange Op.10*'da, pedal konusu daha detaylı ve belirgindi. Ön kapakta, aşağıdaki açıklamalar yer alıyordu:


 *1 re Pedale a gauche servant a imiter la Harpe (arpi taklit etmeye yarayan 1. Pedal)*

 *2e Pedale ou Pedal edu milieu servant a prolonger les sons (sesleri uzatmak için kullanılan 2. Pedal, ya da orta pedal)*

 *Derniere Pedale a droite formant le crescendo de l'instrument ( çalgının crescendosunu gerçekleştiren sağdaki pedal)*

*Meleange*'da, sözcükler yerine, tamamen, işaretler kullanmış ve pedala süre kavramı getirilmişti. Aşağıdaki örneklerde görülen pedala basma ve bırakma işaretleri, Steibelt'in pedalin uzun tutulmasının sesleri karıştırdığı gerçeğiyle, daha fazla bilinçlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, birçok pasajda, pedalin basılıp uzun süre tutulduğu yerler de, hala mevcuttu:

 Pedalin basılacağı yeri gösterir.

 Pedalin kaldırılacağı yeri gösterir.

Steibelt, yeni bir eğilimin ilk örneklerini vermekteydi; potporinin kapağında yer alan: *''bu parça, pedallar olmadan çalınamaz''* uyarısı bile ilgi çekicidir. (Rowland, a.g.e. s.55)

Steibelt'in, daha sonra gittiği Londra'da yayınladığı ilk pedallı eseri, *Op.31 Quintet*'tir. Ardından, 1798 kışındaki konserler için yazdığı, ancak, o yılın yazına kadar basılamayan *Op.33 Konçerto* gelmektedir. Her iki eser de, pedal tekniklerinde, gözle görülür bir ilerleme vardır, bu da, iyi şekilde, konçertodan örnekler verilerek gösterilebilir.

En önemli ilerleme, pedalın tutulacağı süre ile ilgilidir:

⊕ *Pedalın basılacağını*

✱ *Pedalın kaldırılacağını belirtir.*



Şekil 1.21. C. Czerny, Pianoforte School, III, sayfa 61

Son olarak, pedal, kolaylıkla, yanlış kullanımlara yol açabilecek şekilde, güçlü pasajlarda etkiyi artırmak, ya da dinamik vurgular yaratmak için de kullanılmıştır.

Pedal kullanımında belirsizliklerin diğer bir nedeni de, klasik dönem bestecilerinin çoğunun eserlerinde pedal işareti koymamış olmalarıdır. Örneğin, Mozart'ın eserlerinde pedalla ilgili bir işarete rastlanmaz. Haydn'ın eserlerinde ise sadece 2 tane pedal işareti görülmektedir. Her ikisi de Hob. 59 Do Majör sonatının 1. bölümünde yer alır. Buna karşın, Beethoven, Londra piyano ekolü üyeleri (Clementi, Cramer, Dussek, Field), Steilbelt ve Koželuh'un eserlerinde seyrek de olsa pedal işaretleri görülmektedir. Bu devirde yaşayan bazı dinleyicilere göre, bu besteciler, nota üzerinde istemiş oldukları pedallardan daha fazlasını icra ederken kullanıyorlardı. Dussek, sağ pedalın piyanonun titreşme özelliğini önemli derecede zenginleştirdiğini ve daha verimli, geniş hacimli sesler üretebildiğini anlamıştı, sonatlarında da pedal işaretlerine yer vermiştir. Örneğin, Op. 44 piyano sonatında pedallı "forte"(kuvvetli) pasajlarda değil, yumuşak "piano" pasajlarda da kullanılmasını istemiş, bu sonatta olduğu gibi diğer eserlerinde de pedallı ve pedalsız ses arasındaki kontrastı keşfetmiştir. İrlanda doğumlu piyanist, besteci Field, Clementi ve Dussek'ten etkilenmiştir. Field'ın eserlerindeki eşliklerin akıcılığı sağ pedalın kullanımıyla sağlanmaktadır. Field'ın tanınmış 15 numaralı noktürnünün el yazısı notasında belirtilen pedal işaretlerine göre,

pedala ölçünün başında basılıyor, sonunda da kaldırılıyordu. Buna göre, besteci, karışık armoninin puslu, belirsiz bir şekilde duyulmasını istemişti. Beethoven'in pedal işaretlerinin yer aldığı yayınlanmış ilk eserleri ise, 1801'de bestelediği, Op.15 ve Op.19 piyano konçertoları ile Op.16 piyano ve nefesli çalgılar için "Quintet" ( 5'li) dir.

Pedal işaretlerinin büyük çoğunluğu geleneksel kullanımın ötesinde beklenmeyen ve alışılmamış etkiler yarattı. Ses rengini değiştirmeye yönelik görülen bu etkiler, tek bir pedalda birden fazla armoniyi birleştirme, nota değeri oldukça uzun olan bas sesleri tutma, bölümler veya eserlerin sonundaki melodi içinde pedalla sesi söndürme, klavyenin uç aralıklarındaki sesleri kaynaştırma, sesleri homojenleştirme ve "staccato"larda (sesleri kesik kesik çalma) pedal kullanmayı kapsar. Görüldüğü üzere, Beethoven kendi çağdaşlarından daha fazla ve farklı anlamda sağ pedalı kullanmıştır. Beethoven 4. piyano konçertosunun ve bazı son eserlerinin yavaş bölümlerinde sol pedal kullanılmasını istemiştir. Beethoven, sol pedalin ses dinamiğini değiştirmesinin yanı sıra tınıyı da değiştirdiğinin farkındaydı. Op.106 sonatının bir bölümünde 6 ölçülük "pp" (pianissimo) nüansında sol pedal kullanırken finalin arpejli akoru "ppp" (pianississimo: "çok çok hafif") nüansı istendiği halde bu pedalı kullanmamıştır. Klasik besteciler bu konudaki tercihi icracıya bırakarak, çok nadir bu tür işaretler kullanmıştır.

Romantik dönem, neredeyse sağ pedalin dönemi olarak adlandırılır. Bu değişimin temel nedeni piyanonun sonoritesinin giderek artmasıydı. Besteciler de sağ pedalin sadece elin yetişemeyeceği aralıkları legato çalma olanağını tanımadığını, piyanonun sönen sesine de çözüm olduğunun farkına vardılar. Böylece, yeni tuşeler, sonoriteler geliştirildi, klavyede kullanılan alan genişledi, atlamalar kullanıldı. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişmiş pedal teknikleri için fazla bir bilgi yoktur. Detaylı bilgilere 1830'lardan itibaren ulaşılmaktadır. (Rowland,1993)

Bu dönem boyunca, modern ve duyarlı pedal teknikleri şu 3 piyanist tarafından geliştirilmiştir: Thalberg, Liszt ve Chopin. Bu 3 piyanist de pedal kullanmalarıyla ün kazandılar. Stilleri arasında önemli farklılıklar mevcuttur. Thalberg, zarif üslup ve mükemmel teknikle usta, ince ve kontrollü bir virtüözdü. Liszt de ona eşdeğer mükemmel bir tekniğe sahipti, fakat performansı dinleyiciyi büyüleyen, şeytani, eşsiz niteliklere sahip olarak tanımlanır. Thalberg'in pedal tekniği sesin karışmasına veya sert tınılara olanak tanımayan zariflikteydi. Mükemmel bir dokunuşla pedal kullanan bir



virtüöz modeli ve ünlü bir ustaydı. Onu takip eden Fransız ekolünün piyanistleri pedal kullanımlarıyla diğerlerinden ayırt edildiler. Bir karşılaştırma yapıldığında Liszt'in pedal tekniğinin daha az duyarlı olduğu söylenebilir. Bundan, Liszt'in Thalberg'e göre pedalı daha güçlü ve cesur kullandığı sonucu çıkartılmamalıdır. Liszt birçok stilde çalabilme becerisine sahipti. Liszt'in eserlerindeki pedal işaretleri de fazla aydınlatıcı değildir. Si minör piyano sonatının el yazısı notasında sağ pedal kullanımına ait bir işaret bulunmamaktadır. Pedalın mantıklı, hassas kullanımı genel bir kuraldır. Liszt'in bazı eserlerinde pedal kullanılmasını istediği pasajlar da ilginçtir. "Après une lecture de Dante" Sonatında çok uç derecede sesi bulanıklaştıran pedallar önerilmiştir. Eğer pedal burada belirtildiği gibi uzun süreli kullanılırsa sesin karmaşasıyla sonuçlanacaktır. Chopin'in stili, Thalberg ve Liszt'ten farklı olarak, her detayın işitilebildiği, daha küçük mekânlara uygun gelmekteydi. Zarif bir tekniği vardı ve bu da zarif bir piyano gerektirmekteydi. Bu nedenle de Chopin Pleyel piyanolarını tercih etmiştir. Chopin'in pedalla ilgili görüşlerine, kendi işaretlemeleri dışında, en iyi, öğrencilerinin yaptığı açıklamalar yoluyla ulaşılabilir. Öğrencilerinden Mikuli, pedalın çok ekonomik kullanılmasını tavsiye etmiştir. Chopin'in bir diğer öğrencisi de Courty de Chopin'in bir eserin çalışılmasının ilk evrelerinde pedala karşı olduğunu söylemiştir. Chopin'in kendi el yazısı notalarında da görülmektedir ki, pedalı armonik bulanıklığa, karmaşaya yol açmayacak titizlikte kullanmaktadır. Berraklık Chopin için fevkalade önem taşımaktaydı. Ancak, özel bir tını yaratmak istediği durumlarda da kasten bulanıklaştırılmış pedal kullandığı da görülmektedir.

19. yüzyılın sonlarında başlayan empresyonist (İzlenimcilik) dönemde pedal kullanımı daha da gelişmiştir. Çünkü bu dönem bestecilerinin eserlerinde istedikleri renk çeşitlerini, sonoriteyi, orkestra etkilerini piyanoda başka türlü elde etmek olanaksızdı. Rowland'a göre, modern piyano tekniklerindeki en büyük mücadele, aralarında Debussy, Ravel'in de bulunduğu 20. yüzyıl bestecileri tarafından istenen yeni sesler ve yapılarda gerçekleşmiştir. 20. yüzyılda sağ pedala verilen dikkate rağmen yayınlanmış eserlerde pedalla ilgili bir kesinlik yoktur. Bu dönemde de çok az besteci pedal işaretlerine yer vermiştir. Bunun bir nedeni, nota yazımı alanında çok fazla yere ihtiyaç olması, diğer bir nedeni de her performans koşulunun ihtiyacının karşılanmasında işaretleme sisteminin yetersizliğidir. Ayrıca, pedal kullanımı, odanın

veya salonun akustik koşullarına, çalgının durumuna ve mikrofonun bulunup bulunmayışına göre değişiklikler göstermektedir.

Debussy de eserlerinde çok az pedal işareti kullanmıştır. Öğrencisi Dumesnil'e göre, besteci bunun nedenini şöyle açıklar: "Pedal yazılamaz. Çalgıdan çalgıya, odadan odaya veya salondan salona çeşitlilikler gösterir." Ancak, Debussy'nin pedal kullanımı üzerine somut önerileri de mevcuttur. "Clair de Lune" adlı piyano eserinde başlamadan önce sağ ve sol pedalin birlikte basılmasını önerir. Bu, armonik seslerin titreşimini sağlamak içindir. Bu kullanma şekli Debussy'nin sevdiği bir etkiydi. Aynı kullanımı, "Pagodes" de "2 Ped" olarak belirtmiştir. Debussy'nin eserlerinde mevcut olan nadir pedal işaretlerinden biridir. Yine öğrencisi Dumesnil'in açıklamalarına göre, Debussy uzun armonik yürüyüşlerde pedalı hiç kesmeden, bütün olarak kullanılmasını istemiştir.

Doğru pedal kullanmada editörlerin önerilerine de fazla bağlı kalmamakta fayda vardır. Çünkü iyi pedal kullanma icracının ruh haline, çalınan çalgının durumuna, salonun akustik koşullarına, eserin temposuna ve müzikal yapısına bağlıdır. Neuhaus'a göre, "Genel anlamda doğru pedal yoktur. Bir besteci için doğru olan pedal diğeri için tamamıyla yanlıştır."

Rosenblum'a göre, "Eğer icracı, bestecinin başarmak istediği şeyi hayal etmeye çalışırsa pedal kullanmadaki zorlukları, belirsizlikleri gidermede başarılı olacaktır".

### 1.11.2. Modern Pedal Tekniği

19. Yüzyıl ortalarına doğru, pedallarla ilgili farklı görüşlerde yayılmaya başlamaktadır. Moscheles, 1830 yılı civarında, şöyle yazmaktadır:

*"Tüm efektler, artık, ayaklarla yapılacak gibi görünüyor-öyleyse ellerimize ne yararı var?"*

Bir süre sonra kalemi eline alan, Friedrich Wieck, sözünü sakınmamaktadır:

*"Zalim kaderin cilvesiyle pedal icat olmuştur! Piyanonun susturucularını kaldıran pedaldan bahsediyorum. Modern zamanlar için, gerçekten de, büyük bir kazanç! Tanrım! Piyanistlerimiz, işitme duyularını kaybetmiş olmalı! Tüm bu hırıltılar ve vızıltılar ne için? ...Zamanın getirdikleri güzel olmaktan uzaklar: bu piyano devrimcisi, her ölçüde pedalı kullanarak, bunun güzel olduğunu mu düşünüyor? Hüzünlü bir aldanış."*

19. yüzyılın ortalarında, yukarıda Wieck'in de seslendirdiği, sert negatif düşünceler bir süreliğine moda olmuş, ancak, 1860'larda, pedallara en çok karşı olan muhaliflerin bile direnci kırılmaya başlamıştı. Halle:

*“Genel olarak söylenebilir ki, pedal, günümüzde, Thalbergianism’de olduğundan, yani, tüm eserin bu efekte bağlı olduğu dönemden, daha sakınlı olarak kullanılmaktadır”* diyordu.

Birçok 19. Yüzyıl yazarı, piyanistleri, çalma tarzlarına göre sınıflandırılıyordu ve bu sınıflandırma içinde pedal kullanımı önemli bir kriterdi. 1838’de uzatma pedalından bahsederken Czerny, şöyle yazıyordu:

*“Hemen hemen tüm çağdaş besteciler, sıklıkla (pedal) kullanırlar, Ries, Kalkbrenner, Field, Herz, Moscheles (sonraki eserlerinde) v.b: çalan kişi, işareti gördüğü yerde, pedalı uygulamalıdır. Hummel’in eserlerinde ise, çok nadiren yer alırlar, (bu eserler) onsuzda yapılabilirler”*

Bazı çağdaş yazarlar, piyanistlerin pedal kullanım tarzlarını, öncekilerden onları ayıran önemli bir özellik olarak görmekteydiler. Fetis’in kitabından alıntı:

*“Clementi ve Cramer’in düzgün, eşit ve cilalı tarzları, mekanik doğruluk ve göz alıcı bir kolaylığa dayanmaktadır. Onların okulundan gelen her şey güzel, saf ve düzenlidir. Ses çıkartmada kullanılan ve doğal olmayan yöntemleri ki bu, Hummel’de de görülmektedir, kabul etmemektedirler. Moscheles bu kadar değildir, yaratmak istediği etkiye göre, tuşlara vurmak için, farklı yöntemleri vardır; ...Tarzı kendine özgüdür, çeşitlilik ve görkemlilikle kabul görmüştür. Hummel’in okulundan tamamen farklı olarak düşünebilecek olan Liszt’in çalışında da farklılıklar vardır. Bu usta için, tuşenin berraklığı en önde gelen unsur değildir, amacı, piyanonun gücünü yükseltmek ve mümkün olduğunca orkestra etkilerini yaratmaktır. Bu da, tuşlara vururken kullanılan farklı biçimlerle, sıklıkla kullanılan pedal kombinasyonunda elde edilmektedir.”*

Yukarıda, sadece Liszt’ten bahsedilmesine karşın, diğer yazarlar, bu yeni tarzın tek temsilcisinin o olmadığını düşünmektedirler. Fillmore 1885’te şöyle yazıyor:

*“Piyaniistlerin, sadece romantik olmaları gerekmiyor, Clementi pratiklerinden ve önerilerinden en çok ayrıldıkları konu, uzatma pedalıdır. Beethoven, onu çokça kullanmıştır, Moscheles (1784-1870), daha da ileri gitmiştir. Henselt (1814 doğumlu), pedal kullanımını, hala, daha fazla genişletmekte ve Thalberg (1812-1871), bir klasik, ya da romantik olarak nitelendirilemez, ancak, sığ ve “zevksiz” piyanistlerin birleşimleridir ki, bunların aralarında Czerny ve Kalkbrenner de vardır, pedalı sınırlarına taşımıştır.”*

Niecks, bir cümle ile durumu özetlemektedir:

*“Liszt, Thalberg ve Chopin’in zamanı gelene kadar, pedallar, pianoforte çalmada bir güç değillerdi.”*

Niecks, kafa karıştıran unsurları açıklayarak devam ediyor:

*“Pedalın kullanımı ile ilgili görüş ayrılıkları, en geniş olanlardır. Aşağıdaki gözlemlerle, düşünce birliğinden ne kadar uzakta bulunduğu görülebilir:*

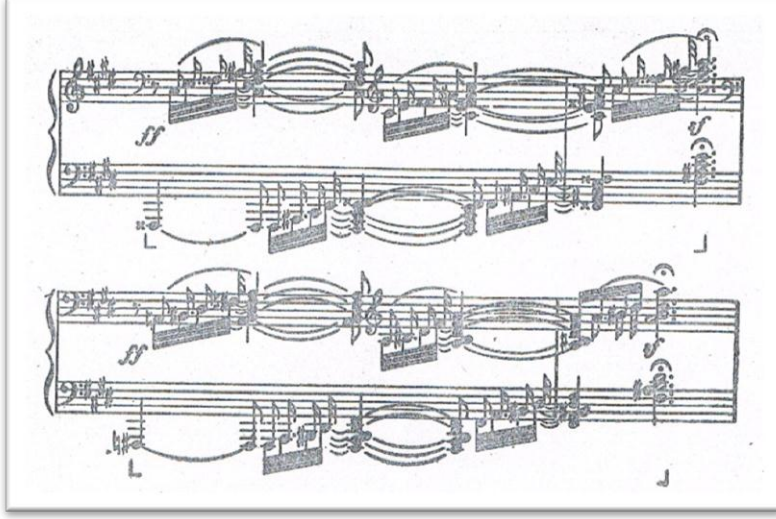
*İyi tanınan bir öğretmen ve Bayan Schumann’ın babası olan Wieck, pianoforte çalma ve şarkı söyleme konusunda yazdığı kitapta şöyle diyor: “Chopin, bu yetenekli, zevkli ve diğerlerinden duyarlılığıyla ayrılan vitüoz ve besteci, pedalın kullanımında, size, iyi bir örnek oluşturmaktadır.” Ardından, Rubinstein için:”Rubinstein bana, Chopin’in eserlerinde pedal işaretlerinin ne kadar yanlış kullandığını hatırlatıyor.””*

Bu yüzyılda, artık piyanolar günümüzde kullanılan son halini almış, eserler çalgının tüm kapasitesi ve olanakları kullanılarak yazılmıştı. Besteciler gün geçtikçe çalınması ve anlaşılması güç eserler yazıyorlardı. Çalgının mekanizmasında artık değişikliklerin olmamasından dolayı, besteciler, piyano üstünde farklılıklar yaratma ihtiyacı hissettiler. Yirminci yüzyıl bestecileri, piyanonun kullanım ve ses kapasitesinin sınırlarını zorlayarak farklı amaçlar için kullandılar (Gültek, 2007, s.394). Debussy’ye benzer olarak bu besteciler de, piyanoda yaratmak istedikleri etkileri, sağ pedalı düzenli olarak kullanarak elde ettiler. Bu kullanım on dokuzuncu yüzyıldan çok farklıydı. Eserlerde sağ pedal yardımıyla farklı efektler yaratılıyor, yeni ritim, tını ve ses yapıları ortaya çıkıyordu.

## **1.12. ÜNLÜ PİYANİST VE BESTECİLERİN PEDAL KULLANIMI**

Mekanizmayı sevdiğini bilmemize rağmen Mozart, piyano bestelerinde pedal işaretine yer vermemiştir. Haydn’ın tek pedal işareti 1794 civarında bestelediği ‘‘C Major Hob. 50’’ adlı sonatında görülen bir çift açık pedal işaretidir. Beethoven ve 1800 sonrası besteciler ile pedal kullanımı önemli bir şekilde gelişmiştir. Beethoven ‘‘Moonlight’’ sonatında pedal kullanmıştır. Onun zamanındaki piyanolarda bu durum, modern bir enstrüman üzerine yeterince tekrar edilmesi olanaksız olmasına rağmen, gizemli bir hava yaratmıştır. 1801-2 de bestelenen ‘‘Tempest’’ adlı sonatının ilk bölümünde açık pedalın daha kısa örnekleri ortaya çıkmıştır.

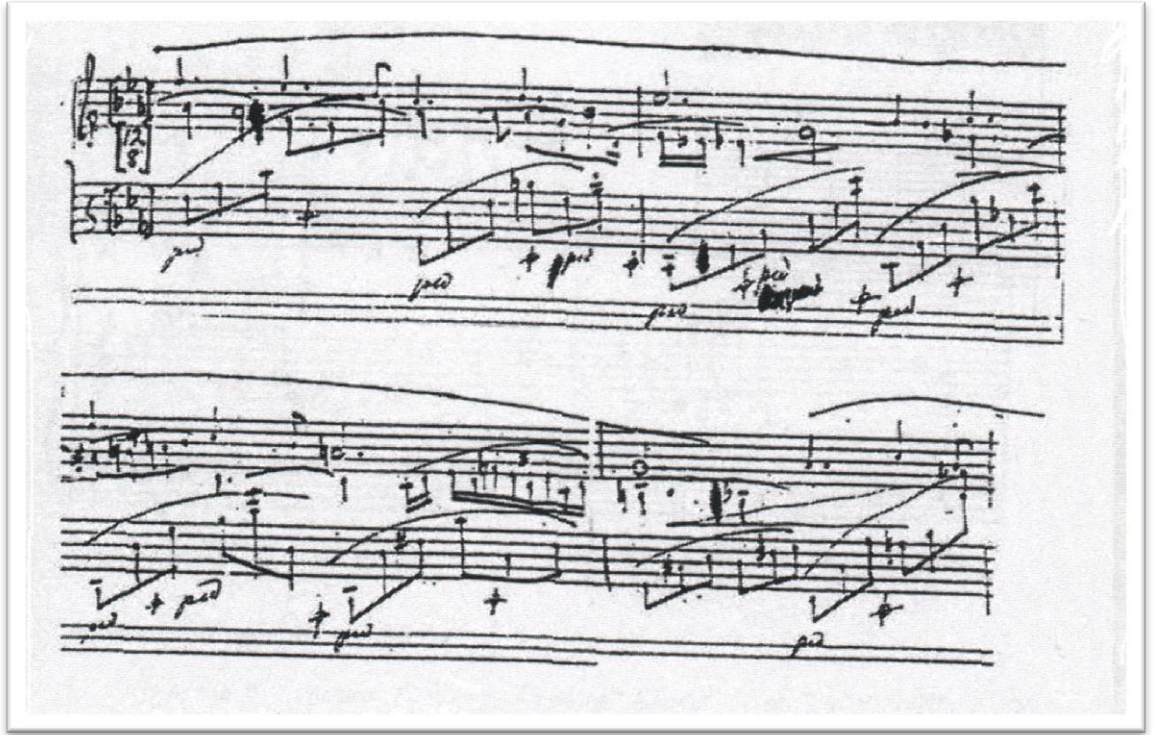
Genel olarak ‘‘Beethoven’in pedal işaretleri’’, akorları sürdürme, piyano üzerinde geniş çapta kullanmak için elleri serbest bırakma, (uzun ve kısa akorlarda) tam ses çıkarma ve legato etkisi oluşturma yönünde hareket ediyordu. Bu dönemdeki yaygın legato pedal tekniği ritmik pedal tekniğidir. Bu teknikte pedal bir armoninin başlangıcında basılır ve yeni armoniden önce serbest bırakılır.



Şekil 1.22. *Beethoven'nin Op. 27 No:2 Sonatı*

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi pedal uzun tutulmuştur. Fazla ses uğultusu olup olmadığını kulak saptayacaktır. Yine burada da zaman zaman dörtte bir pedallar gerekecektir. Akorların piyano üzerindeki çözümleri ve klavye üzerine yayılmaları ile ilgili pedal kullanımında, genellikle Beethoven'de bazı üslup yanlışlıkları yapılmaktadır. Bilindiği gibi sonatlarda tema pek çok zamanlar üç sesli akor üzerine kurulmuştur. Temanın daha tatlı tınlaması düşüncesiyle, her zaman için tutulan bir pedalla çalınabileceği sanılır.

Chopin'in çalışması, ton efektlerini harmanlayan pedalın geniş çaptaki eşliği ile kompozisyonel teknikler daha da ilerlemiştir. Benzer şekilde Franz Liszt, geniş ses aralıkları oluşturan ve çeşitli dramatik etkiler oluşturan pedalın kullanımını yaygınlaştırmıştır. Bu dönemde standart pedallama, genel olarak ritmik pedallamaydı. Ritmik pedallama da, her armoni bitiminde serbest bırakılan ve her yeni armoni ile gerdirilen bir pedal kullanılır.



Şekil 1.23. *Chopin, Nocturne Op. 55/2 –Narodowa, Warsaw*

19. yüzyıl piyano bestecileri ve onların 18. Yüzyıl öncüleri arasında isimlendirilmek ayrıcalığına sahiptir. 19. Yüzyıl piyano müziğinde, ilk defa pedal gereklilik arz etmiştir. Mozart ve Haydn'ı hatta önceki dönemdeki bestecileri pedalsız çalmak olasıdır. 19. Yüzyıla girdikçe, kompozisyon tarzı değişir ve pedal beste yazmanın önemli bir içeriği haline gelir. Genellikle 19. Yüzyıl piyano müziği pedalsız çalınmaz.

19. yüzyıl ortalarında bir zamanda, senkoplu pedallama ortaya çıkmıştır. Bu teknik ile pedal yeni bir armoninin başlangıcına kadar tutulmuş, sonra bırakılmış ve çabucak tekrar basılmıştır. Bu ritmik pedallamanın önemli bir hareketidir. Sadece senkoplu pedallamanın icadı ile tamamen kusursuz bir legato mümkün kılınmıştır. Çünkü ritmik pedallama ellerin ikisi ve pedal kaldırıldığında küçük bir boşluk oluşturmuştur. Şuan piyanistlerin dayanak noktası olan senkoplu pedallamanın, tamamen ne zaman benimsendiğini anlamak oldukça zor. Ağır pedal işaretlemeleri bu gizeme katkıda bulunur. Bu durum dönemin editörleri ve bestecileri tarafından kullanılan pedal işaretlemelerinin tutarsızlığı ile oluşmuştur. "Geç Pedallama" ya dair yazılı kaynaklar vardır, fakat bunların senkoplu pedallama mı yoksa sadece pedalın

gecikmiş yeni bir uygulaması mı olduğu kesin değildir. Liszt'in "L'Ecole de la pedale" deki performansına Lavignac'ın yorumu 1889'da yayınlanmıştır ve genel olarak şifrelidir, ve şöyle der: "... Liszt uzun melodi bölümlerinde pedalı notadan sonra kullanarak büyüyen seslerin illüzyonunu pozitif hale getirmiştir." Bu cümlelerin senkoplu pedallamayı işaret ettiği yorumu yapılmasına rağmen, sesi yeniden canlandırmak amacıyla uzun tutulan akordaki pedallamanın geciktirilmesini de ima edebilir, çünkü bu teknik hafif bir crescendo etkisi yaratabilir.

Senkoplu pedal tekniğine başvurması Liszt'in yaşamının tamamen son dönemlerinde görülmez. Liszt'in 1873'te yazdığı ve Amy Fay'ın kaynak olarak aldığı "Pedalın Özel Kullanımı" adlı yazı senkoplu pedalı işaret edebilir. Hans Schmitt 1875'te Viyana'da yaptığı konuşmasında senkoplu pedala değinerek şöyle der:

*"Pedalın bu tür kullanımı açısından Liszt ilk sırada yer alır ve bu metodun piyano için yazımını doruğa taşıyan yine kendisidir. Böylelikle bu noktada diğerleri için onunla eşit seviyeye gelme ihtimali oluşmuş ancak, onu geçme ihtimali olanaksızlaşmıştır."*

Senkoplu pedalın diğer yazılı açıklamaları Arthur Faote'nin "Two Pianoforte Pedal Studies" yazısındaki ve Hugo Rimann'ın "Comparative Pianoforte School" yazısındaki dipnotlarda karşımıza çıkar.

19. yüzyıl piyanolarının artan büyüklüğü, gücü ve destekleyen kapasitesi diğer pedal tekniklerinin gelişimini gerektirmiştir. Liszt'in büyük rakibi Thalberg, "flutter pedal" tekniğinden açıkça yararlananlar arasındaydı. Bu teknikte, pedal hızlı bir ses titremesi şeklinde yarım kaldırılır böylelikle pedal tamamen değişmeden bazı sesler temizlenir. A. Lavignac, Thalberg'in performansını gördükten sonra "L'Ecole de la pedale" de şöyle yazmıştır:

*"Thalberg'in korktuğunu gözlemleyince ilk başta oldukça şaşkınlığa uğradığımı hatırlıyorum. Thalberg'in ayağı pedal üzerinde titremiştii ve pedalı yarım saniye bile aşağıda tutamıyordu."*

Lavignac ayrıca Thalberg'in flutter pedallama tekniğini açık bir biçimde grafiğe dökmüştür. (bunu yarım pedallama olarak adlandırır) Yarım pedallamayı örnek alan

diğer iki teknikte 19. Yüzyılın ortalarında gelişmiştir. Birinde pedal biraz kaldırılır ve çabucak tekrar basılır, böylelikle üstteki yaylar damperlenir fakat aşağıdaki yaylar titremeye devam eder. Diğer yarım pedallama tekniği ise pedala sadece biraz basılarak elde edilir, böylelikle damperler yaylardan oldukça az kaldırılır. Bu, aşırı yay titremesini engeller, ses miktarını ve bulanıklığı kontrol eder.

Yarım pedallama konusuna ilişkin bir diğer soru ise damper pedalına hangi mesafede basılacağıdır. Pedal tekniğinin diğer alanlarında olduğu gibi çeşitli bakış açıları vardır. Hamilton (1927) ‘‘Pedalı kullanırken son noktasına kadar basılmalıdır’’ der. Booth (1946-1971) ‘‘Aşağı pedal hareketinde damperlerin yaylardan hangi noktada ayrıldığını tam anlamıyla belirleyebiliriz. Pedalı bu noktadan ileriye itirmek bir hatadır.’’ der. Carezzo (1919) bir çeyrek, bir yarım ve üç çeyrek pedal vuruşlarının kullanımına önemli bir dikkat çeker. 1998’deki bir röportajında konser piyanisti Stephen Hough şöyle demiştir:

*‘‘Dürüstlikle söyleyebilirim ki çalışma zamanımın %30’unu pedallama üzerinde geçiriyorum. Çok fazla alıştırmaya yapıyorum. Örneğin, ..... damper pedalının tüm seviyeleri ile kaç yüz saatimi harcadığımı söyleyemem, sadece yarım pedal değil, bunun yanında altıncı ve sekizinci pedalları da belirli sesleri elde etmek, belirli notaları yakalamak ve belirli akorları temizlemek için kullanırım.’’*

Tabiki düzenli şekilde kullanılan diğer pedal teknikleri de vardır. Bunlar; direkt pedal, vals pedalı, açık pedal, ilk (başlangıç) pedalı ve yakalama (bağlama) pedalıdır. Ayrıca sempatik titremelerden yararlanmak için kullanılan notaların sessiz vuruşu gibi uzmanlık gerektiren teknikler de 19. Yüzyılın sonlarına kadar kullanılmıştır. Ve bunu Hans Schmitt’in çalışmasında açıkça görebiliriz. 20. Yüzyıl bestecileri (örneğin Arnold Copland’ın ‘‘Piyano Varyasyonları’’ 1930) tarafından kullanılan bu teknik, 19. Yüzyıl piyanistleri tarafından serbest bir şekilde kullanılmıştır. Schmitt çalışmasında bu tekniğin örneklerine oldukça geniş yer verir. Belli geçişlere rezonans ve renk katma biçimiyle Beethoven zamanına kadar uzanan parçalarda kullanmayı önerir. Harry Farjeon bu tekniğin ders olarak verilmesini önerir.



### 1.13. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı; piyano eğitiminde, pedal kullanmada oluşan sorunlar ve müzik dönemlerinde kullanılan pedal tekniklerini doğru bir şekilde kullanmasını sağlayacak teorik bilgiler vermektir. Piyanonun icadı ile paralel bir şekilde gelişme gösteren pedal mekanizması ve bestecilerin yazmış oldukları eserlerde kullandıkları pedal teknikleri incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda, piyano eğitimi alan kişilerin daha kapsamlı bilgilere sahip olmaları ve sunulan önerilerden faydalanmaları amaçlanmıştır.

Bu çalışma 2 alt problem paralelinde yürütülecektir.

**Birinci Alt Problem:** Piyano çalan kişinin, piyano ve piyanodaki pedal sistemi hakkında bilmesi gerekenler nelerdir?

**İkinci Alt Problem:** Mesleki Müzik Temel Piyano eğitiminde, pedal kullanımında oluşan sorunlar nelerdir?

### 1.14. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma, piyanoda pedal kullanma ile ilgili davranışların kazanılması esnasında yaşanan sorunların tespiti ve giderilmesine dönük önerilerin oluşturulması açısından önemlidir. Yanlış pedal kullanımı, eserin ahengini, bestecinin eserde hissettirmek istediği anlamı tamamıyla değiştirebilir. Bireyin müzikalite yönünden ve enstrümanına hakim olabilmesi açısından bu araştırmanın önemi büyüktür.

Çalışmanın diğer bir boyutu, piyano çalan kişilerin, müzik dönemleri hakkında bilgi edinmelerinin yanı sıra, icra ettikleri eserlerin bestecileri ve bu bestecilerin yaşadıkları dönemin stillerine göre doğru pedal kullanımı hakkında bilgi edinmeleri, piyano ve pedalların icadından sonra günümüze kadar olan bu gelişmeler hakkında fikir sahibi olma açısından önem taşımaktadır.

### 1.15. SAYILTILAR

- 1- Araştırma kapsamında toplanan verilerin gerçek durumu yansıttığı varsayılmıştır.
- 2- Araştırma verilerinin toplanmasında kullanılan veri toplama aracının, araştırmanın özüne uygun araç olduğu varsayılmıştır.
- 3- Toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan analiz yöntemlerinin, araştırma için uygun yöntemler oldukları varsayılmıştır.

### 1.16. SINIRLILIKLAR

- 1- Araştırma, Mesleki Müzik Eğitimindeki Temel Piyano derslerinde pedal kullanımı ile ilgili sorunların tespiti ile sınırlıdır.
- 2- Araştırma, Monokord, Klavikord, Klavsen, Fortepiyano ve Piyano enstrümanlarının tarihsel gelişimi ile ilgili alan yazının incelenmesi ile sınırlıdır.
- 3- Araştırma, pedal kullanımında karşılaşılan sorunların tespiti ile ilgili 20 kişilik öğrenci ve 3 kişilik öğretim üyelerinin görüşlerinin analizi ile sınırlıdır.

### 1.17. TANIMLAR

**Müzik Eğitimi:** “Müzik eğitimi, ‘müziksel davranış kazandırma’, ‘müziksel davranış değiştirme’ ya da ‘müziksel davranış geliştirme sürecidir.’” (Uçan, 1994)

**Çalgı Eğitimi:** “Çalgı eğitimi, çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir.” (Çilden, 2001, s. 27)

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın hangi araştırma modeli ile yürütüldüğü, araştırma problemi ile araştırma deseni arasında nasıl ilişki kurulduğu, çalışmanın evren ve örnekleminin ne olduğu, araştırmanın verilerinin nasıl toplandığı ve bu verilerin nasıl analiz edildiği ile ilgili yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

#### 2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışmada, genel tarama (survey) modellerinden olan tekil tarama modelinden yararlanılmıştır. Genel tarama modelleri çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama modelleridir. Değişkenler tek tek, tür ya da miktar olarak oluşumlarının belirlenmesi amacı ile yapılan araştırma modellerine tekil tarama modelleri denir. Bu tür yaklaşımda ilgilenilen olay madde, birey, grup, konu vb. birim ve duruma ait değişkenler, ayrı ayrı betimlenmeye (tanımlanmaya) çalışılır. Bu betimleme, geçmiş ya da şimdiki zamanla sınırlı olabileceği gibi, zamanın bir fonksiyonu olarak gelişimsel de olabilir (Karasar, 1991; Cohen, Manion ve Morrison, 2007; Muijs, 2004).

Kaptan (1993)'a göre olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimlenmeye, açıklamaya çalışan çalışmalar betimsel çalışmalardır. Betimleme çalışmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef almaktadır.

Bu bağlamda araştırma, betimsel araştırmalardan, tarama modeli kullanarak hazırlanmıştır. Bu model kapsamında ilgili literatür, tutum ve davranış belirlemeye dönük bir ölçek kullanarak veriler toplanmış ve analiz edilmiştir.

## **2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM**

Araştırmada, çalışma evreni olarak, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği bölümlerinde eğitim gören temel piyano öğrencileri, örnekleme ise, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Bölümünde eğitim gören ve hazırlanan görüşme formlarının uygulandığı, 20 kişilik temel piyano öğrencisi ve 3 kişilik öğretim üyesi şeklinde oluşturulmuştur.

## **2.3. VERİLERİN TOPLANMASI**

Araştırmanın konusuyla ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, araştırmada, veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen kitaplar, makaleler, müzik ansiklopedileri ve ilgili internet sitelerine dayalı literatür taraması, ayrıca hazırlanmasında uzman görüşlerden yararlanılan, temel piyano eğitimi öğrencilerine dönük, öğrencilerin tutum ve davranışlarını ölçen üçlü likert tipinde 15 maddelik bir ölçek ile öğretim üyelerine sunulmuş 7 maddelik bir görüşme formu hazırlanmıştır.

## **2.4. VERİLERİN ANALİZİ**

Araştırmanın verileri, birinci ve ikinci alt problemler paralelinde bulguların oluşturulmasına dönük olarak, literatür taraması sonucu, elde edilen bilgilerin incelenip yorumlanmasıyla analiz edilmiştir. Bu kapsamda öğrencilere sunulan tutum ve davranış ölçeği; Evet, Kısmen, Hayır likertlerine ayrılmış, Evet: 2, Kısmen: 1, Hayır: 0 puan olarak puanlanmıştır. Testin tamamı 100 puan üzerinden puanlanarak analiz edilmiştir. (Bkz. Ek-5) Öğretim elemanlarına sunulan görüşme formu da içerik analizine tabi tutularak yorumlanmış ve bulgulara yansıtılmıştır. (Bkz. Ek-6)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın birinci alt problemi; Piyano çalan kişinin, piyano ve piyanodaki pedal sistemi hakkında bilmesi gerekenler nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur.

1. Pedallar, eserleri farklı renk ve tımlarla zenginleştirmeye, çalınan notaların arasındaki kopuklukları engellemeye, buna bağlı olarak melodilerin daha akıcı duyulmasına, gereken yerlerde daha hafif sesler elde etmeye ve sesleri kuruluştan uzaklaştırmaya yardımcı olurlar.
2. Geçmişte kullanılan piyanolarda, genellikle sağ ve sol pedal olarak iki çeşit pedal bulunmaktadır. Günümüz piyanolarına bakıldığında, pedallar, genel olarak sağ, sol ve orta olmak üzere üç çeşittir.
3. Una Corda (sol pedal), pedal grubunun sol tarafındadır. Genellikle sağ pedalla birlikte kullanılır. Tek tele vurduğundan dolayı herhangi bir armoni değişimlerinde kullanılmaz. Sadece sesi azaltmak ve yumuşatmak için kullanılır. Sese hafiflik hissi verir. Duvar piyanolarındaki sol pedal ise gerçek bir *una corda* değildir, işleyişi biraz daha farklıdır. Kuyruklu piyanolarda yatay durumda olan teller ve çekiç mekanizması, duvar piyanolarında dik konumdadır. Bu konum açısından, sol pedala basıldığında klavyenin sağa kayması olanaklı değildir. Klavye sağa kaydığı zaman aynı notaya ait tel grubu yerine başka notaların tellerine vurarak ses karmaşasına sebep olabileceği düşünülerek, sol pedalin mekanizması duvar piyanolarında farklı tasarlanmıştır. Pedala basıldığı zaman, tellere vuran çekiç mekanizması bütünüyle tellere yaklaşır ve pedal basılı tutulduğu sürece öyle kalır. Tokmakların tellere olan gidiş – dönüş mesafesini kısaltır ve vuruş gücünü kaybettirerek, seslerin daha hafif çıkmasını sağlar. Kuyruklu piyanolardaki gibi ses rengini etkilemez, sadece sesleri hafifletir.
4. Una corda pedalı genellikle, *piano* ve *pianissimo* olması gereken veya sesin giderek hafiflediği (*decrascendo*) pasajlarda kullanılarak, seslerde çok hafif ve yumuşak renkler elde edilmesini sağlar.

5. Sostenuito veya Moderatör pedalı (orta pedal), pedal grubunun ortasında yer almaktadır. Bu pedalda genelde sağ pedalla kullanılır, bundan dolayı da sol ayakla basılması gerekir. Bu pedalin özelliği; tek bir sesi veya akoru, özel olarak uzatmak gerektiğinde kullanılmasıdır. Bu pedala basıldığı zaman susturucular havaya kalkar, pedala basmayı bıraktığımız zaman susturucular tekrar eski haline döner.
6. Orta pedal, konsol ve royal piyanolarda farklılık gösterebilir. Konsol piyanolarda genelde ''Gece Pedalı'' olarak kullanılır. Royal piyanolarda ise, bas sesleri uzatır, ince seslere dokunmaz. Özellikle arpejlerde çok kullanılır. Sostenuito pedal çağdaş bir anlatım aracı olarak, daha çok modern bestecilerin yapıtlarında yer almaktadır. Royal piyanolarda uzatılması gereken sesleri tutmak için kullanılır.
7. Tre corde pedalı (sağ pedal), pedal grubunun en sağında yer almaktadır. Üç tele birden vurduğu için adına tre corda denilmiştir. Tellerin üzerine dokunarak seslerin uzamasını engelleyen susturucular, yani keçeler, tre corda pedala basıldığı zaman yukarı kalkarak tellerin serbestçe titreşmesine olanak sağlar. Ayak pedaldan kaldırıldığında ise susturucular tekrar tellerin üzerine geri gelerek, titreşimi sonlandırır.
8. Legato çalmayı sağlayabilmek amacıyla, her pedal değişimi hızlıca ve fark ettirilmeden yapılmalıdır. Aksi takdirde melodiler arasında kopukluklar olur, müzikalite ve tuş kontrolü bozulur, eserin akıcılığı sağlanamaz ve bu da pedalin yanlış kullanıldığını gösterir. Sağ pedalin diğer iki kullanım türüne göre daha fazla dikkat, daha fazla armoni bilgisi ve çalışma gerektirir.
9. Pedal mekanizmasının ve tekniklerinin iyi bilinmesi ve mantıklı bir şekilde kullanılması, eseri icra ederken, besteci tarafından anlatılmak istenen duygu ve düşünceyi doğru ve etkili bir şekilde gösterebilmesi için gereklidir.
10. Eserleri yorumlarken her müzik dönemi farklı bir şekilde ele alınmalı, bu dönemlere ait yaşamsal koşullar, piyanoların kapasiteleri, bestecilerin stilleri, eserlerinde kullandıkları ya da kullanmak istedikleri pedallar ve dinleyiciye duyurmak istedikleri ses renkleri mutlaka göz önünde bulundurularak pedal kullanımları belirlenmelidir. Günümüz piyanolarında Barok dönem bestecilerinin eserleri çalınırken, sağ pedal çok dikkatli kullanılmalıdır. Bu

dönem eserleri için pedal kullanımı büyük bir tartışma konusudur. Düşünceler ve uygulamalar eğitimciler göre değişmektedir. Bazılarına göre Barok eserler pedallı çalınmalı, ancak pedal son derece titiz ve dikkatli kullanılmalıdır. Bazılarına göre ise, bu dönem eserleri piyanoların öncüsü olan klavsen ve klavikord için bestelenmiş olduğu ve bu çalgılarda sağ pedal bulunmadığı için, eserlerde pedal kullanmaktan kaçınmak gerekir. Pedal daha zengin sesler elde etmeyi sağlayabilir, ancak o döneme ve çalgılara ait olan sesi duyurma olanağını tanımaz. Aslında bu düşünce, en katı olanıdır. Piyanoda pedal kullanımının tamamen ortadan kalkması, eserin kuru ve tatsız duyulmasına neden olabilir. Barok dönem eserleri icra edilirken, çalınan eserin hangi enstrüman için yazıldığı araştırılmalı, çıkan sesin o çalgıya benzemesi sağlanmalıdır. Pedal az da olsa kullanılmalı, dönemin ve çalgının gerektirdiği müzikal yorum, çoğunlukla tuşle sağlanmalıdır.

11. Klasik dönemde, eserlerin artık piyano için yazılmaya başlanması, eserlerde daha fazla pedal kullanımını mümkün kılmıştır. Bu dönemde yazılmış eserler günümüz piyanolarında yorumlanırken, dönemin piyanolarının daha az oktavlı, olanaklarının kısıtlı ve ses kapasitelerinin daha zayıf olduğu mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.
12. Romantik dönem eserlerinde pedal, melodilerin ve fortelerin yoğunluğunu desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Romantik dönemin müzik şairi olarak adlandırılan Chopin'in yapıtları yorumlanırken, ilk olarak maksimum *legato*'nun sağlanması gerekir. Eserler mutlaka önce pedalsız çalışılmalı, bu şekilde en iyi *legato* sağlandıktan sonra pedal eklenerek melodiler mükemmelleştirilmelidir.
13. Çağdaş dönem eserleri, diğer dönemlerden farklı stillerle karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde besteciler, armonik ve melodik yapıların dışına çıkarak piyanodan değişik efektler elde etme üzerine çalışmışlardır. Bu efektleri elde edebilmek için de pedaldan fazlasıyla yararlanmışlardır. Bartok, Zimmermann, Ligeti, Messiaen gibi besteciler, eserlerinde aksanlı, vurgulu, ani nüanslar kullanmışlardır. İstedikleri efektleri ve bu notalarda kullanılacak pedalları nota üzerinde açık bir şekilde göstermişlerdir.

### 3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın ikinci alt problemi; Piyano eğitiminde, pedal kullanımında oluşan sorunların neler olduğuyula ilgilidir. Buna göre veriler; uygulanan ölçek sonuçları incelenerek yorumlanmıştır.

Ölçekteki maddelere verilen cevaplar sırası ile incelendiğinde;

1. Öğrenciler, pedal mekanizmasının nasıl çalıştığı hakkında bilgi sahibidirler, ancak bu oran yüzde 60'tır, geriye kalanların ise mekanizmanın işleyişi hakkında pek fazla bilgileri bulunmamaktadır.
2. Pedalların isimlerinin sorulduğu test maddesinde bu maddeye olumlu yanıt veren kişiler yüzde 70 çıkmıştır. Geriye kalan yüzde 30'luk kısım piyanodaki pedalların isimlerini bilmemektedir.
3. Pedal işaretlerinin ne anlama geldiğiyle ilgili bu test maddesinde, öğrencilerin yüzde 55'i bu soruyu evet olarak işaretlerken yüzde 45'lik oran ise kısmen ve hayır işaretlemişlerdir.
4. Pedalın ne zaman basılacağı ile ilgili test maddesinde ise, yine bu soruda öğrencilerin yüzde 55'i evet, yüzde 45'i ise kısmen ve hayır kutucuğunu işaretlemişlerdir.
5. Bu test maddesi, pedalın bilinçli bir şekilde kullanımı ile ilgilidir. Öğrencilerin yüzde 25'i bilinçli bir şekilde kullanırken, yüzde 75'i bilinçsiz bir şekilde kullanmaktadırlar.
6. Bu test sorusunda pedalın doğru veya yanlış kullanımı esnasında, eserde meydana gelebilecek değişikliklerden bahsetmektedir, öğrencilerin yüzde 55'i doğru veya yanlış pedal bastıkları zaman eser üzerinde değişiklik olabileceğinin farkındalar, fakat geriye kalan yüzde 45'lik kısım ise bu farkındalıkta değillerdir.
7. Bu test sorusunda pedal kullanmanın iyi bir kulağa sahip olma yolundan geçtiğini belirtmektedir, öğrencilerin yüzde 45'i piyanoda pedal kullanmanın, iyi bir işitme becerisine sahip olmasından kaynaklandığının farkındadır, fakat geriye kalan yüzde 55'lik kesim ise bunun farkında değillerdir.
8. Bu test sorusu ve dokuzuncu test sorusu, eseri icra ederken, pedalın kullanıp kullanmadığını ölçen sorulardır. Öğrencilerin yüzde 50'i eserin icrası



sırasında, karşısına çıkan pedal işaretlerine dikkat ettiğini, yüzde 50'sininde icra sırasında pek fazla işaretlere dikkat etmediğini göstermektedir.

9. Pedalın eser üzerinde konulduğu yerde kullanmayla ilgili olan bu test maddesinde, öğrencilerin yüzde 40'ı pedal işaretlerinin konulduğu yerde kullanılmasına özen gösterirken, yüzde 60'luk kısım ise bu ayrıntıya pek fazla dikkat etmemişlerdir.
10. Pedalı kulaklarına hoş gelen yerlerde mi kullanıyorlar acaba soruna cevap arayan test maddesinde ise, öğrencilerin yüzde 75'i hayır diyerek, işaretlerin konulduğu yerlere göre çalınması gerektiğini belirtmişlerdir.
11. On ikinci soru en sık karşılaştığımız sorunlardan birisini cevaplamaya yöneliktir, pedalın birçok kullanım şekli vardır lakin öğrenciler pedalı sadece, notaları birbirine bağlamak için kullanıyorlar yani legato etkisi verebilmek için pedala basıyorlar. Bu soruya hayır diyen öğrenciler yüzde 85 olarak görülmektedir. Yüzde 15'lik kısım ise pedalı sadece notaları birbirine bağlamak için kullandıkları görülmüştür.
12. Öğrencilerin pedal kullanırken zorlandıklarını gösteren bu test maddesinde, öğrencilerin yüzde 50'sinin pedal kullanırken zorlandıkları tespit edilmiştir. Diğer kalan kısım ise pedal kullanmada herhangi bir zorlanma yaşamamışlardır.
13. On dördüncü test maddesinde öğrencilerin gamlarda pedal kullanıp kullanmadıklarına ilişkin bir soru sorulmuştur. Öğrencilerin yüzde 100'ü gamlarda pedal kullanmadıklarını belirtmişlerdir.
14. On beşinci soruda öğrencilerin pedal kullanırken, eserin hangi dönemde yazıldığına dikkat edip etmedikleriyle ilgili bir test maddesidir. Öğrencilerin yüzde 95'i pedal kullanırken eserin yazıldığı döneme dikkat etmedikleri görülmüştür.

Bu sonuçlar doğrultusunda, öğrencilerin pedal kullanırken zorlandıklarını, pedalın eser üzerindeki etkileri ve özellikle dönemlerine göre değişiklik gösterebilen pedal teknikleri üzerine pek fazla bilgi sahibi olmadıkları sonucuna varabiliriz.

Öğretim üyeleri ile yapılan görüşmede ise şu sonuçlara ulaşılmıştır;

1. Öğretim üyeleri, öğrencilere pedalı öğretirken, pedalı daha iyi anlayabileceği ve kavrayabileceği eserler üzerinden yola çıkmışlardır. Öğrenci eseri icra

ederken, hoca tarafından pedalin nasıl kullanılacağı gösterilmektedir. Pedalin iyi bir şekilde kavranabilmesi için de hoca tarafından belirlenen egzersiz ve etütler verilmektedir.

2. Öğrencinin ilk olarak hangi pedalla başlaması gerektiğine öğretim üyesi karar vermektedir. Bu şekilde öğrenci basitten zora doğru pedal çeşitlerini öğretim üyesinin gözetimi altında öğrenmektedir.
3. Görüşme formunda, görüşlerini belirten öğretim üyelerinin hepsi, pedal kullanmayı kısmen de olsa öğrenciye bıraktıklarını belirtmişlerdir. Bu sayede öğrenci, doğru ve yanlış pedal kullanımındaki farkları daha iyi anlayabilmektedir.
4. Dönemlerine göre değişen pedal tekniklerini, öğrenciye örnek vererek gösterdiğini belirten öğretim üyeleri, bu sayede öğrencilerin farklı stillerdeki pedalları daha iyi anlamalarını sağlamışlardır.
5. Pedalin konser salonlarına göre değişiklik gösterebileceğini ve bu şekilde çalışılması gerektiğini öğrencilere söyleyen öğretim üyeleri, prova alınan yerlerdeki akustikle konser alanındaki akustik arasında farklar olabileceğini, öğrencinin bunu göz ardı etmemesini ve buna göre çalışması gerektiğini belirtmişlerdir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

“Piyano Eğitiminde Pedal Kullanmada Oluşan Sorunlar ve Müzik Dönemlerinde Kullanılan Farklı Stillerdeki Pedal Teknikleri” isimli bu araştırmanın bulgularından aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Birinci alt probleme ilişkin sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz;

1. Piyanonun gelişim aşamaları, icracı tarafından bilinmesi gerekmektedir. Bu bilgiler ışığında, enstrümanına daha çok hakim olabilir ve işleyişi hakkında daha çok bilgi sahibi olabileceği sonucuna varılabilir.
2. Doğru bir şekilde pedal kullanma, piyano ve pedal mekanizmalarını iyi tanımayı, temel armoni kuralları ve stil bilgisine sahip olmayı ve el, ayak ile bunu yöneten merkez arasındaki eşgüdümlü bir koordinasyonu gerektirir. Piyanoda pedal kullanma teknikleri çalınan yapıtın dönemine, stiline ve bestecisine göre değişir. Yani, bir bestecinin eserinde kullanılan pedal, diğeri için uygun olmayabilir. İcracının, yorumladığı eserin ait olduğu dönemin stil özelliklerini de göz önünde bulundurarak hangi eserde, nerede, nasıl pedal kullanması veya kullanmaması gerektiğini bilmesi çok önemlidir. Çünkü her müzik periyodunun, hatta bestecinin, farklı pedal kullanımları vardır.
3. Pedalları kullanırken ilk olarak şunlara dikkat etmemiz gerekir; pedala nasıl basılır ve nasıl kullanılır. En sık kullanılan pedal Tre Corde pedalı (sağ pedal) olduğu için, sağ ayağımız daima pedalin üzerinde hazır beklemelidir. Pedal üzerinde bekleyen ayak topuğu, yere sağlam bir şekilde basmalıdır ve sadece ayağın uç kısmı pedala denk gelmelidir. Pedala basarken, topuk sabit bir şekilde bekler ve ayak bileği hareket ettirilir. Bu sırada sol ayak, dengeyi pedalını sürekli kullanmadığımız için ayak bu pedala yakın bir şekilde durabilir. Una Corda Corda veya Sostenuto pedalına basılacağı zaman ayak, bilek yardımıyla pedal üstüne gelir ve yine aynı şekilde ayağın uç kısmıyla pedal basılır.
4. Pedalı iyi bir şekilde kullanmak için, eserin armonik ve form yapısı incelenmelidir. Bestecinin yaşadığı dönemdeki enstrümanların, mekanizma

ve kapasiteleri araştırıldıktan sonra pedalin nerelerde, ne şekilde kullanılacağına karar verilir.

5. Pedal kullanmayı öğretme ve öğrenme piyano eğitiminin önemli bir boyutunu teşkil eder. Pedal öğretimine, öğrencinin fiziksel özellikleri, algılama yeterliliği, temel armoni bilgilerine sahip olma durumu, piyano çalma düzeyi ve işitme becerisi göz önünde bulundurularak, öğretmenin uygun gördüğü zaman da başlamak gerekir. Hassas pedal kullanmanın temeli icracının işitmedeki duyarlılığına bağlıdır.

İkinci alt probleme ilişkin sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz;

1. Bu test maddesinde, öğrencilerin yüzde 60'lık kesimi piyanoda pedal mekanizmasının nasıl işlediği hakkında bilgi sahibidir lakin yüzde 40 lık bölüm ise mekanizma hakkında kesin bir bilgiye sahip değildirler.
2. İkinci test maddesinde öğrencilerin yüzde 70'i piyanodaki pedalların isimlerini bilirken, geriye kalan yüzde 30'luk kesim piyanodaki pedalların isimlerini bilmedikleri ortaya çıkmıştır.
3. Piyanodaki pedal işaretlerinin ne anlama geldiğini sorduğumuz test maddesinde hemen hemen yüzde 50'lik kesim olumlu cevap verirken, diğer kesim işaretlerin ne anlam ifade ettikleri hakkında bilgi sahibi değildirler.
4. Bu test maddesinde de öğrencilerin yine yüzde 50 si pedala ne zaman basacakları hakkında bilgi sahibi iken, diğer kısım hemen hemen bu konu hakkında pek bilgi sahibi değildirler.
5. Pedalın bilinçli bir şekilde kullanımı ile ilgili olan bu test maddesinde, öğrencilerin büyük bir kısmının, bilinçsiz bir şekilde pedal kullandıklarını öğreniyoruz.
6. Pedalın doğru veya yanlış kullanımında oluşabilecek değişikliklerin farkında olabilirliliği açısından öğrencilerin hemen hemen yarısı aynı fikirdedirler. Diğer yüzde 50'lik kesim ise pedalin doğru veya yanlış kullanılmasında ortaya çıkacak değişiklikler hakkında bilgi sahibi değildirler.
7. Pedal kullanmak için hassas bir işitme duyusuna sahip olması gerektiğini, öğrencilerin hemen hemen yarısı bilmemektedir.

8. Eser icra edildiği zaman öğrencilerin pedal işaretlerine dikkat etmeleri gerektiği konusunda, öğrencilerin yüzde 50'i olumlu cevap verirken diğer yüzde 50'lik kesim ise bunun farkında bile olmadıkları ortaya çıkmıştır.
9. Bir üstteki test maddesinin hemen hemen aynısı olan bu madde de, öğrencilerin yüzde 80'i eser üzerindeki pedal işaretlerine dikkat etmedikleri ortaya çıkmıştır.
10. Eser üzerindeki pedal işaretlerinin koyulduğu yerlere dikkat eden öğrenciler yüzde 40 iken, pedal işaretlerinin koyulduğu yerlere dikkat etmeyen öğrenci yüzdesi 60 çıkmıştır.
11. Pedalı kullanırken, kulaklarına hoş gelen yerlerde pedal basan öğrenciler yüzde 25 iken, işaretleri bilinçli bir şekilde kullanan öğrenciler yüzde 75 oranında karşımıza çıkmaktadır.
12. Öğrencilerin yüzde 25'lik kesimi, pedalı legato etkisi verebilmek için kullandıklarını, yüzde 75'lik kesimin ise pedal çeşitlerine dikkat ettikleri ortaya çıkmıştır.
13. Pedal kullanırken zorlandıklarını ifade eden öğrenci yüzdesi yüzde 50 iken, diğer yüzde 50'lik kesim pedalı kullanırken zorlanmadıklarını ifade etmişlerdir.
14. Gamlarda pedal kullanır mısınız sorusuna öğrencilerin yüzde 100'ü hayır diyerek, bu maddeye olumlu cevap vermişlerdir.
15. Pedalın, müzik dönemlerine göre farklılık gösterebileceğini ifade eden bu madde de, öğrencilerin yüzde 95'i olumsuz bakarken, yüzde 5'lik kesim ise olumlu cevap vermektedir.

Yukarıda belirtilen sonuçlara paralel olarak aşağıdaki öneriler getirilebilir.

1. Piyano ve pedal mekanizması öğretilmeden, pedal öğretimine geçilmemelidir.
2. Pedal kullanımına geçen bir kişinin, hangi pedalın ne işe yaradığını ve kullanım sonrası ne gibi değişiklikler elde edebileceğini bilmesi gerekir.
3. Pedal kullanımına, öğrencinin yapabileceği seviyedeki parçalarla, gam ve akor dizileriyle başlanması gerekmektedir.
4. Doğru pedal kullanmak için, eserin armonik yapısını net bir şekilde anlamak ve çözümlenmek gerekmektedir.

5. Armonilerin değiştiği yerlerde pedalı temizlemeye dikkat edilmeli, seslerin karışmasına müsaade edilmemelidir.
6. Pedal ekonomik kullanılmalı, sesleri bulanıklaştırmadan, sade ve hassas olmasına zen gösterilmelidir.
7. Pedala basma ve kaldırma hareketleri sessiz bir şekilde yapılmalı, sert ve gürültülü hareketlerden kaçınlmalıdır.
8. Eserlerin, başta pedal kullanmadan çalışılması, daha iyi bir hkimiyet sağlamaya, nüansları daha ayrıntılı çalışmaya yardımcı olur.
9. Legato yapılacak olan pasajları ilk önce parmaklarla yapmak, parmak legatosunu güçlendirir. Daha sonra bu pasajlara Tre Corde pedalıının eklenmesiyle, çok daha mükemmel legatolar elde edilir.
10. Pedala yeni başlamış olan birisinin, sol pedalı hemen kullanmasına müsaade edilmemelidir, bu pedalı kullanmak için forte ve piano nüansları ile tuşe kontrolünün piyanistte olması gerekmektedir.
11. Pedal kullanımı kesinlikle icracının kulağına bağlıdır.
12. Mevcut pedal işaretlerinin bir kesinlik ifade etmemesinden dolayı, icracı, bestecinin duymak istediği tınları hayal ederek en uygun pedalı kendisi belirlemelidir.
13. Yayınlanmış en doğru edisyon tercih edilmeli ve icracı doğru bilgiler ışığında pedal kullanımını belirlemelidir.
14. Pedal kullanımı, müzik dönemlerine ve o dönemlerdeki çalgı olanakları ile bestecilerin stillerine göre farklılık gösterebilir. İcracının bu değişiklikleri gözardı etmemesi gerekmektedir.
15. Bestecilerin stilleri, eserlerinde kullandıkları ya da kullanmak istedikleri pedallar ve dinleyiciye duyurmak istedikleri ses renkleri mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.
16. Barok dönemde pedal, az da olsa kullanılmalı, dönemin ve çalgının gerektirdiği müzikal yorum, çoğunlukla tuşeyle sağlanmalıdır.
17. Klasik dönem eserlerin de piyanonun kullanılması, pedal kullanımı bakımından, barok döneme nazaran daha çok ön plana çıkabilir. (Beethoven'in eserleri buna dhil olmayabilir.)

18. Romantik dönemde, melodilerin şarkı söyler gibi çalınması, piyanoyu mekanik bir çalgı olmaktan uzaklaştırarak duyguların olduğu gibi müziğe yansıtılmasını sağlamıştır. Bu yüzden icracıların, orkestral boyutlardaki sonoriteleri piyanonun bütün olanaklarını kullanarak göstermeleri gerekmektedir.
19. Öğretim üyelerinin, pedalı daha iyi kavrayabilmeleri için, pedalla ilgili birçok egzersiz ve etütlere yer vermeleri gerekmektedir. Lakin Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültelerinde, öğrenim süresinin sınırlı olması ve bu sınırlı zaman zarfında pedal öğretimine dönük çalışmaların kısa sürede yapıldığı görülmektedir. Piyanoda pedal öğretiminin daha verimli olabilmesi için, pedal öğretiminin, Temel Piyano Eğitimi müfredatında daha geniş bir yer verilmesi gerekmektedir.
20. Pedal öğretiminin kolay ve verimli olabilmesi için, bu konuda Türkçe kaynakların yeterli seviyeye ulaştırılması gerekmektedir. Ve aynı şekilde kitapların yazılması, konferansların ve sempozyumların düzenlenmesi gerekmektedir. Bu konu hakkında yeterli bilgiye sahip olan kişilerin, programlı bir şekilde kurs vermeleri bile, pedalin kullanılmasında çok verimli olabilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yanidoğan Basımevi.
- Agay, D. (1981). "Teaching Piano I" Yorktown Music Pres, Inc, p. 21-24.
- Banowetz, J. (1985). *The Pianist's Guide to Pedalin*. Bloomington: İndiana University Press.
- Berki, O.T. (1994). *W. A. Mozart'ın Piyano Sonatlarına İlişkin Teknik Çalışma Yöntemleri*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Biber Öz, N. (2001). "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Orkestra – Oda Müziği Eğitiminde Yaylı Çalgıların Yeri ve Önemi". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 94-96.
- Bilson, M. (1982). "The Soft Pedal Revisited", *The piano quarterly* 30, (pp. 36-38).
- Camp, M. W. (1981). *Developing Piano Performance*. Chapel Hill, Hinsaw Music, Inc.
- Çimen, G. (2001). "Piyano Eğitiminde Pedal Tekniği". *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (3), 157-171.
- Çilden, Ş. (2003). "Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunu". Malatya: *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 26-30 Ekim, İnönü Üniversitesi.
- Demirel, Ö. (1996). *Genel Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Usem Yayıncılık.
- Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*. Ankara: Sözkese Matbaası.
- Ertem, Ş. (2006). "Piyanoda Pedal Kullanmanın Temel Prensipleri". *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 14 (2), 687-696.
- Ertürk, S. (1972). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan Yayınları.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*. Ankara: Akba Kitabevi.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri.
- Gieseking, W. (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications. P.127-129.
- Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Hildebrant, D. (1988). *Pianoforte. A Social History of the Piano*. Londra: Hutchinson.
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*. (Çev. Abdülhalik Denker) İstanbul: Kanaat Kitabevi
- Marmontel, A. (1878). *Les Pianistes Celebres*. Paris, p.165-170



- Muharremova, H. (2008). "Piyano ve Öncülerinin (Klavikord, Klavsen) İcra Sanatı Tarihindeki Rollerini". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 21, 143-155.
- Neuhaus, H. (1973). *The Art of Piyano Playing*. Trans. Leibovitch. New York: Praeger.
- Niecks, F. (1876). "On The Use And Abuse Of The Pedal". *Monthly Musical Record*-6 p. 181-189.
- Ohlsson, G. (1981). "Pedalling Chopin" *Contemporary Keyboard*, New York: Norton.
- Özen, N. (1995). "Okul Müzik Eğitiminde Çalgı Eğitiminin Önemi". *Mavi Nota Müzik Ve Sanat Dergisi*, Sayı 18, Aralık 1995, Trabzon
- Pamir, L. (1994). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- Rosen, C. (1981). *The Romantic Pedal*. The Book of The Piano. Ed. Gill. Ithaca: Cornell University Press, p. 107-113.
- Rosenblum, S. P. (1988). *Performance Practices In Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, xxviii, p.516-520
- Rowland, D. (1993). *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.
- Say, A. (1996). *Müzik Öğretmeni*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. (5. Baskı)
- Say, A. (2005). "Müzik Ansiklopedisi". Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (3. Cilt)
- Sağır, T. (2002). *Cumhuriyetten Günümüze Okul Şarkıları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara: G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Schmitz, E. R. (1950). *The Piano Works of Claude Debussy*. New York, USA: Dover Publications, Inc.
- Steibelt, D. (1973). *Sein Leben Und Klavierwerke*. Leipzig and Zurich: 1933/R1973

- Uçan, A. (1987). *Gazi Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Yayınları.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedi Yayınları, Genişletilmiş Baskı.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzik Evi. (3. Baskı).
- Varış, F. (1973). “Öğretmen Yetiştirme Üzerine”. 50. Yıla Armağan. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi. 47-65.

#### İnternet Linkleri;

Piyano Mekanizması (2010). Erişim: 18 Mayıs 2010

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Piyano>

Pedal Mekanizması (2010) Erişim: 20 Mayıs 2010

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Org\\_\(Erganun\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Org_(Erganun))

Piyano Pedalları (2011) Erişim: 18 Kasım 2011

<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=piyano+pedal%C4%B1>

Piyanoda Teknik (2012) Erişim: 17 Ocak 2012

<http://www.meleklermekani.com/muzik-aletleri/100332-piyano-hakkinda-hersey.html>

## EKLER

### Ek-1 Monokord

Pisagor'un, M.Ö. beş yüzlü yıllarda, müzikal seslerin matematiksel ilişkilerini bulmak için kullandığı alettir. Tahta bir kutunun üstüne sabitlenmiş tek bir telden oluşurdu ve telin altına konan bir kağıt aracılığıyla, farklı ses derecelerinin işaretlenerek incelendiği bir ölçeğe sahipti. Tel, bu derecelerin gösterildiği farklı pozisyonlardan parmakla çekilerek, değişik perdelerden sesler elde edilirdi.

Yunanlılar tarafından sıklıkla kullanılan monokord, Roma İmparatorluğu'nda da, özellikle kilisede, koronun tona girişini kolaylaştırmak amacıyla kullanılmıştı. Arezzo'lu Guido, entonasyonu keskinleştirmek için, çalgıya hareketli köprüler uyarlamıştı. Hareketli köprü, ardından gelecek olan başka yenilikleri de hızlandırmış, tel sayısı arttırılan monokordlara, *klavis* (klavye) de eklenmişti. Klavisteki her tuşun, kendine ait bir mızrabı vardı; tuşa basıldığında mızrap, elde edilecek sesin perdesine uygun bir noktadan teli çekip bırakmaktaydı. Klavis, kısa sürede tel sayısının artmasına olanak sağlamıştı. 12. ve 13. yüzyılda yapılan denemelerle çalgının, tüm sesleri verebilecek özelliğe kavuşması amaçlanmıştı. Bu denemeler, *Klavisiteryum* (*clavicytherium*)'u doğurdu.

## Ek-2 Klavikord

15. yy.da üretilen ilk klavikord modelleri, diğer çalgıların aksine, mızrapla tellerin çekilmediği, ancak, titreştirildiği bir sisteme dayanıyorlardı. 20 ila 22 metal tele sahiptiler. 16. yy. sonu ve 17. yy. başında oldukça geliştirilen klavikord, döneminin en popüler çalgısı haline gelmişti. 18. yy.da pianoforte'nin icadından sonra bile, klavikord, uzunca bir süre popülerliğini korudu.

Klavikord, 50 tuşluydu ve ses tahtası üzerine oturtulmuş beş köprüsüyle, Çin *Ke*'sini andırmaktaydı. Ses tahtası, çalgının yarısını oluşturmaktaydı ve diğer yarısı da, açık durması zorunlu olan tuşlara ayrılmıştı.

Klavikordlar, açık birer dikdörtgene benzemektelerdi ve uzun kenarları boyunca teller sabitlenmişti. Tellerin, birbirlerinden uzunluk ya da kalınlık açısından farklı olmalarına gerek yoktu. Her tuşun sonuna sabitlenen, yukarıya bakan ve tellerle dik açı yapan mızraplar bulunuyordu. Mızrap, tele vurduğunda, teli, eşit olmayan iki bölüme ayırmaktaydı. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, tele vuran mızrapın geri çekilmemesiyle, tüm tel yerine, vuran elemanın böldüğü iki ayrı parçanın titreşmesidir. Ayrıca mızrap, telle kontak halinde kaldığından, telin titreşimini de önleyerek, sesin zayıf çıkmasına neden olurdu. Esas olarak, telin uzun bölümünün titreşmesine izin verilir, kısa bölümler, kumaş yardımıyla susturulurdu. Klavikordun yapısında, genellikle, tellerden daha fazla tuş bulunmaktaydı. Çoğunlukla, her bir tele iki ya da üç tuş bağlıydı; erken dönem çalgılarında bir tuş iki mızraplıydı; mızrapın doğru yere vurabilmesi için müzisyen, tuşu eliyle yönlendirmekteydi. Bu, oldukça zor bir yöntemdi ve en basit eserlerin bile çalınmasını güçleştiriyordu. Sorunun çözülmesi için, 1725 yılında Alman Daniel Faber'in bulacağı düzeneğin beklenmesi gerekiyordu.

Çalgının bir avantajı, sahip olduğu tuş ve mızrapın tek parçadan oluşmasındaydı ki, bu sayede, farklı hareket eden pek çok parçanın birbirleriyle uyumunu sağlama sorunu ortadan kalkmaktaydı. Farklı tel setleri ve el ile işletilen düzeneklerden de uzak olan klavikord, bu nedenlerle ucuza mal oluyor ve bakımı da kolaylıkla yapılabilirdi.

Mızraplar, tellere vurdukları noktalara bağlı olarak ses perdesini belirlediklerinden, farklı perdelerdeki iki ya da daha fazla sesi çıkartmak için, aynı tel kullanılabilirdi. Örneğin, "la" notasını çıkartan tel, biraz daha yukarıdan vurarak "si bemol" notasını da çıkartabilirdi, ancak bu iki nota arka arkaya gelemezdi. Bu prensipte, üç oktavlık, yani 36 yarım perdelik bir klavikord, sadece yirmi dört tel kullanılarak üretilbilirdi ki bu da,

çalgı maliyetini çok azaltan bir başka faktördü. Bu şekilde tel sayısı, tuş sayısından az olan klavikordlara *bağlı* (*gebunden – fretted*) klavikord denmektedir. Bağımsız, yani her tuşun, ayrı bir tele bağlı olduğu klavikord, ancak 18. yy.ın ilk çeyreğinden sonra, bu çalgılar için yazılan müziğin oldukça karmaşıklaşmasının getirdiği zorunluluklara bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Ses volümü çok düşük olmakla beraber, klavikord, çalan kişinin dokunuşunun hassasiyetini yansıtabilmekte ve hoş *crescendo* ve *diminuendo* yapabilmekteydi. Johann Sebastian ya da Emanuel Bach gibi virtüözler, tuşları tutarak ya da titreterek, kendi ifadelerini en üst düzeyde çalgıya yansıtabilmekteydi. Bu yüzden, klavikordu, geniş bir müzikal ruha sahip ilk klavyeli telli çalgı olarak adlandırmak mümkün olabilir. İfadeli çalabilme özelliği, onu, diğer klavyeli çalgılardan ayırıyordu.

Mızrabın, çekip bırakmak yerine, tele vurması, vuruşun hızı ve momentumunun değiştirilerek telin titreşimini etkilemek sonucunu da doğurmuştu. Bu, çalan kişiye, parmak uçlarıyla, çıkan sese daha fazla etki edebilme olanağı sağlıyordu ve çalgıdan çıkan sesin volümü, kısıtlı ölçülerde de olsa, ayarlanabiliyordu. Ayrıca, *bebung* denilen bir *vibrato* etkisi de olanaklıydı. Ancak, sert yapılan vuruşlarda, mızrabın, zaten kırılğan olan ses çıkartma mekanizması olumsuz etkileniyor ve güzel bir ton duyulamıyordu.

Sahip olduğu avantajlara karşın, bu çalgının güzel, ancak, zayıf sesi, pek çok müzisyeni tatmin etmemişti ve volümü daha yüksek bir klavyeli çalgıya ihtiyaç duyulmaktaydı. Klavikordun, herhangi bir oda müziği grubunda çalınması mümkün değildi, solo olarak da, bir odada ancak sesini duyurabiliyordu. Popülerliği, ifadeli sesinin yanında ucuzluğundan da ileri gelmekte, *fakirin klavyesi* diye adlandırılmaktaydı.

### Ek-3 Klavsen

Daha yüksek ses ihtiyacı, spinetlerin, kanat şekilli daha geniş yapılara evrimleşmeleri sonucunu doğurdu. Birbirine benzeyen virjinal ve spinet, gelişerek, İngilizce’de *harpsichord*, Fransızca’da *clavecin*, Almanca ve İtalyanca’da *cembalo* ya da *clavicembalo* diye adlandırılan çalgıya dönüşmüştür.

Klavsenin sahip olduğu geniş ses tahtası, tellerin daha uzun olmalarına olanak tanımıştı. Bu şekilde elde edilen yüksek volümün yanı sıra, çalgı üreticilerinin üstünde denemeler yapabilecekleri bir ortama da kavuşulmuştu. Uzun teller, volümü arttırıyorlardı, ancak, sesin daha metalik çıkmasına da yol açıyorlardı; bu da, ilk dönemlerde, biraz kulak tırmalıyordu. Orkestrayla çalınırken gözardı edilse de bu metalik ses rengi, solo çalarken dinleyenleri tatmin etmekten uzaktı. Bu sorunu çözmek için üreticiler, farklı düzeneklerin kullanıldığı çalgılar ürettiler; bunlara, elle komuta edilen düğmeler (stoplar) ve sayıları yirmi beşi bulan pedallar taktılar.

15. yüzyılda klavsen, deneysel gelişimini tamamlamış ve genel kullanıma sunulmuştu. 1440 yılında Burgundian Sarayı astronomu Henri Arnault de Zwolte, geniş bir *clavicymbalum* (klavsen) diyagramı çizmişti. Arnault, şekli açıklarken, telleri, kuş tüyünden yapılan mızrapların çektiğini yazmıştı. 1500’lü yıllarda ikinci tel seti ve 1579’da da, bir üst oktavdan tınlayan üçüncü tel seti eklenmişti. 17. yüzyılda, dönemin en gözde çalgısı olan lavta ile rekabet edebilecek durumdaydı. Takip eden yıllarda, Avrupa’nın en popüler çalgısı oldu ve besteleme tekniklerini derinden etkiledi. Fransa’da Chambonnières ve Louis Couperin gibi bu çalgıya odaklanmış besteciler, kendilerini takip eden Jean-Philippe Rameau ve François Couperin ile birlikte, ünlü *Fransız Klavsen Okulu*’nu oluşturdular. Çalgı, Almanya’da Bach ailesini ve İspanya’da da, İtalyan besteci Scarlatti’yi derinden etkiledi.

Klavsenin gelişmesi ve popülerlik kazanmasında önemli kilometre taşlarından birisi, Antwerp’li Ruckers ailesiydi. Ailenin ilk usta klavsen üreticisi olan Hans Ruckers, 1579 yılında üretime başladı ve firma, yaklaşık yüz yıl varlığını sürdürdü. Ruckers ailesi, o güne kadar nadiren kullanılan mekanik ses değiştirici düzenekleri ve elle kullanılan stopları, neredeyse standart hale getirmişti. Sonraki üreticiler, klasik Ruckers modellerini örnek alarak üretimlerini geliştirdiler.

Klavsenin sesi temiz ve parlaktı; çalındığında, sanki bir grup gitar çalınıyormuş gibi bir hava yaratıyordu. Çalan kimsenin parmağının tuşa basış kuvveti, sesin

volümünü etkileyememekteydi. Tuşa güçlü ya da hafif basılması, mızrabın, teli çekme hareketinde değişiklik yaratmasına yol açmıyordu. Tuşa çok hafif basıldığında, mızrabın, çekme hareketini yapamaması riski vardı. Net bir sese ve yüksek volüme rağmen klavsende, ses miktarını ayarlama konusunda esneklik yoktu.

Özellikle solo çalarken, klavsenin dinamik farklılıklar yaratabilme kapasitesine ihtiyaç duyuluyordu. Bu nedenle, iki, üç ve hatta dört set halinde, birbirinin üstüne dizilmiş tellere sahip klavsenler üretilmişti. Bu sonradan eklenen tel setlerini kontrol etmek için her bir tuşa, fazladan kaldıraçlar eklenmişti. Ekstra teller, orijinal tel uzunluğunun iki katına ya da yarısına sahiptiler; bu şekilde ana sesin bir oktav üstünden ya da altından tınlamaları mümkün oluyordu. Çalgının ön yüzünde bulunan düğme benzeri stoplar, hangi kaldıraç setinin kullanılacağını kontrol ediyorlardı. Stopları farklı şekillerde kullanarak, farklı tel setleri aktive ediliyor, bu da, çalarken, belirli sınırlar içerisinde renkli dinamik etkilere ulaşılmasını sağlıyordu. Büyük ölçekli bir çalgıda stoplar, bir tuşun, üst ya da alt oktavlarda, hatta bazen, daha aralıklı oktavlarda, iki ünison sesi çıkartmasına yarıyorlardı. Tüm bu çeşitlilik, çift klavyeyi zorunlu hale getiriyordu.

Stopları çekmek ya da itmek, çalarken zaman kaybına ve istenmeyen bir fiziksel efora neden oluyordu ki, bu yüzden, eserin yapısal olarak birbirinden ayrılabilen kısımları dışında (füg bölümleri, rondo kupleleri vb) bunları kullanmak mümkün olamıyordu. Ton kalitesindeki ya da volümündeki değişiklikler, “teraslanarak”, keskin biçimlerde yapılıyor, ani çıkıntılı, eğik ya da inişli – çıkışlı yapılamıyordu. En gözde dinamik efekt, birbirini tekrar eden aynı iki kısa cümlede, birincinin kuvvetli, ikincinin hafif çalınmasıydı.

1700’lü yılların sonuna gelindiğinde klavsen, pianoforte karşısında popülerliğini yitirmeye başladı; bunun en önemli nedeni, klavsene sürekli uygulanan teknik gelişmelere rağmen, çalgının, piyano ya da klavikordun sunduğu “ifadeli çalma” özelliğinden yoksun olmasıdır.

**Ek-4 Pedal Hakkında Görüşlerini Söyleyen Ünlüler;**

- ❖ Pedal piyanonun ruhudur. (*Anton Rubinstein*)
- ❖ Piyanonun bir artısı olan pedal, ay ışığını aksettirebilen gökyüzü gibidir. (*F. Busoni*)
- ❖ Pedal kullanımı ressamın paletindeki renklere benzer. Öncelikle nerede pedal kullanılmaması gerektiğini bilmelidir. (*J. Hofmann*)
- ❖ Parmakları bilincin yönettiği gibi pedala da ayak değil kulak yönetir. Piyanistin kendini iyice dinlemesi ve iyi eğitilmiş duyumun kontrolünde kullanması gerekir. (*W. Gieseking*)
- ❖ Yanlış pedal kullanımı amatörlüğün başlıca işaretidir. Bir arkadaşım dinlediği bir piyanist hakkında: “Ne yazık ki pedala basıyor fakat kaldırmasını bilmiyor.” demişti. (*M. Long*)
- ❖ Her zaman sorulan “Pedalın ne zaman kaldırmalı?” sorusunu yine bir soruyla cevaplıyorum. “Konuşmanız bitip sustuğunuz zaman ağzınız açık mı kalır, kapatır mısınız?” (*N. Perlman*)
- ❖ Eğer bir ses uzuyorsa onu pedal ile desteklemeye gerek yoktur. (*E. Gilels*)
- ❖ Henüz pedalın piyanoda bulunmadığı yıllarda yazılan müziği pedal ile çalmak bana saçma ve anlamsız gelir. (*W. Gieseking*)
- ❖ Bach’ın eserlerinde pedal kullanımı hakkındaki kişisel görüşüm: Bach çok ekonomik pedal kullanarak çalınmalıdır. Bazılarının düşündüğü gibi tamamen pedalsız çalmak günümüzün piyanosunun farklı tınısıyla klavseni taklit etmeye benzer. (*H. Neuhaus*)
- ❖ Surdin’in (sol pedalın) aşırı kullanımı uyuşturucu etkisi yapar. Hayali bir ses dünyasına götürerek kontrolü azaltır ve vazgeçilmez bir alışkanlığa dönüşür. (*N. Perlman*)



**Ek-5 Pedal Kullanımına Yönelik Tutum ve Davranış Ölçeği**

		<b>EVET</b>	<b>KISMEN</b>	<b>HAYIR</b>
<b>1</b>	Piyanoda, pedal mekanizmasının nasıl çalıştığını biliyorum.			
<b>2</b>	Piyanodaki pedalların isimlerini biliyorum.			
<b>3</b>	Pedal işaretlerinin ne anlama geldiğini biliyorum.			
<b>4</b>	Pedalda, ayağımı ne zaman basacağımı ve kaldıracağımı biliyorum.			
<b>5</b>	Pedalı bilinçli bir şekilde kullanıyorum			
<b>6</b>	Doğru veya yanlış pedal kullandığımda, eser üzerinde ne gibi değişiklikler olabileceğini anlayabiliyorum.			
<b>7</b>	Doğru pedal kullanımı için, iyi bir kulağa sahip olunması gerektiğini biliyorum.			
<b>8</b>	Eseri icra ederken, pedal işaretlerini kullanmaya dikkat ederim.			
<b>9</b>	Eseri icra ederken, pedal işaretlerine pek fazla dikkat etmem.			
<b>10</b>	Eser üzerindeki pedal işaretlerini, konulduğu yerlerde kullanmaya özen gösteririm.			
<b>11</b>	Eseri icra ederken pedalı, kulağıma hoş gelen yerlerde kullanırım.			
<b>12</b>	Esere legato etkisini verebilmek için pedal kullanırım.			
<b>13</b>	Pedal kullanırken çok zorlanıyorum.			
<b>14</b>	Gamlarda pedal kullanırım.			
<b>15</b>	Pedal kullanırken, eserin hangi dönemde yazıldığına dikkat eder ve buna göre kullanırım.			

**Ek-6 Öğretim Elemanları ile Görüşme Formu**

- 1- "Öğrencilere pedalı nasıl kullanacaklarını, eser üzerinde çalışırken anlatırım."
- 2- "Pedalı daha iyi kavrayabilmesi için, pedalla ilgili etütler veririm."
- 3- "Pedalları doğru şekilde kullanabilmesi için pedal mekanizmasının nasıl çalıştığını anlatırım."
- 4- "İlk olarak hangi pedalla başlaması gerektiğine ben karar veririm."
- 5- "Pedal kullanımı öğrenciye bırakırım."
- 6- "Dönemlere göre değişen pedal tekniklerini, örnekler vererek gösteririm."
- 7- "Pedalın, konser salonlarına göre değişiklik gösterebileceğini ve buna göre çalışması gerektiğini belirtirim."

**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Oğuzhan AKKUZU
Doğum Yeri ve Tarihi	Pasinler, 20.08.1985
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği A.B.D.
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	-
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Perojeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Erzurum Pasinler 13 Mart İlköğretim Okulu Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Erzurum Gençlik Spor İl Müdürlüğü Gençlik Merkezi Erzurum Aziziye Adnan Menderes Lisesi
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	akkuzu25@hotmail.com
<b>Tarih</b>	09.03.2012